

Plecs de Paisatge: Reflexions 9

El paisatge i el color

**Percepció, significats
i intervenció**

El paisatge i el color. Percepció, significats i intervenció / Edició a cura de Pere Sala i Martí, Gemma Bretcha i Laura Puigbert. - Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2026. -176 p. ; 21 cm. - (Plecs de Paisatge. Reflexions; 9)

ISBN 978-84-09-86258-0

I. Sala i Martí, Pere II. Bretcha, Gemma III. Puigbert, Laura IV. Observatori del Paisatge (Catalunya) V. Plecs de Paisatge Reflexions ; 9

1. Color 2. Paisatge

712.2:535.6

Edició a cura de:

Pere Sala i Martí, Gemma Bretcha i Laura Puigbert

Disseny gràfic:

Eumo_dc

Imatge de coberta:

Arxiu Planas. Drets reservats. El Arenal, 1971

Correcció:

Joan Lluís Quilis

Traduccions:

Iter Traductors (català-anglès / castellà-anglès)

Joan Lluís Quilis (català-castellà-català)

Fotografies de l'interior:

Flickr (Andrew Moore): p. 28

Jordi Morell: p. 40

Sebastià Masramon: p. 56

Dexter Press. New York, 1964: p. 65

Flickr (David Berkowitz): p. 82

Ignasi Esteve: p. 97

Lucas Peries: p. 114

Gabinet del Color: p. 129

Edita:

Observatori del Paisatge de Catalunya

Carrer Hospici, 8. 17800 Olot

www.catpaisatge.net

© dels textos, els autors respectius

© de les fotografies, els autors respectius

Primera edició:

Juliol 2026

Impressió:

Nova Era Publications, SL

Dipòsit legal: GI 1234-2026

ISBN: 978-84-09-86258-0

Plecs de Paisatge: Reflexions 9

El paisatge i el color

**Percepció, significats
i intervenció**



Observatori del Paisatge
de Catalunya

6 Presentacions

Ingrid Guardiola,
exdirectora de Bòlit, Centre d'Art
Contemporani de Girona

Pere Sala i Martí,
director de l'Observatori del Paisatge
de Catalunya

12 Introducció **El color, la sensibilitat d'un** **llenguatge transversal** Glòria Jover

I. Llegir els colors del paisatge

- 28** **Divagacions d'uns anys de pintura a la Vall d'en Bas**
Àlex Nogué
- 40** **"Soraya Green". Reflexions sobre successió ecosocial i l'al·legoria cromàtica**
Jordi Morell
- 56** **Lloc verd**
Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez
- 65** **Postals a tot color en el país de les meravelles (benvinguts a l'acolorit món de les targetes postals)**
Cristina Arribas

II. Actuar en el paisatge des del color

- 82** **Color de terra humida. El color del paisatge com a eina ecològica i perceptiva per a la gestió sostenible del territori**
Miriam García García
- 97** **De déus i siurells. El maquillatge del paisatge**
Ignasi Esteve
- 114** **El color com a component del paisatge i la seva incidència en el caràcter**
Lucas Períes
- 129** **Cartes de colors de nuclis històrics: metodologia i protocols de gestió**
Joan Casadevall Serra
-
- 145** **Resúmenes en castellano**
- 159** **Abstracts in English**
- 173** **Notes sobre els autors**

Presentacions

Ingrid Guardiola

Exdirectora de Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona

“Alçant els ulls cap al blau del cel i tot seguit cap a la cara de la teva mare, trenques el silenci per preguntar-li si, en realitat, no és molt més lluny del que sembla. El cel s’entén. El cel blau.”

Samuel Beckett, *Company* (1980)

Les metàfores associades als colors canvien; si el cel blau, segons Gaston Bachelard, era una metàfora a la qual recorrien molts poetes per poder somiar el color o somiar la figura d'un *homo faber* còsmic, el blau tungstè de les aigües intoxicades interromp la metàfora i imposa una nova taxonomia al pantone. Un dels objectius de l'exposició “Apories sobre l'aire” (Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona, del 16 de febrer al 19 de maig de 2024), comissariada per Olga Subirós i per mi mateixa, era fer visible l'invisible i traduir en obres visuals i textos la importància de l'aire, tant des d'un punt de vista ambiental com poètic. Teníem molt clar que havíem d'acompanyar l'exposició d'un programa públic. Així vam poder fer un seminari amb el filòsof Achille Mbembe, un altre seminari sobre les “Apories de l'aire” amb Blanca Pujals, Laia Romero i Pep Vidal, un recurs educatiu amb el col·lectiu Eurisca, una presentació del projecte de Núria Merino “Les costes de l'aire”, un recorregut meditatiu-musical amb Maria Arnal per diferents espais patrimonials de la ciutat i el seminari “El paisatge i el color. Percepció, significats i intervenció”.

L'emergència climàtica i els seus debats públics ens han fet conscients, més que mai, de com l'acció de l'home ha alterat el curs dels elements de la naturalesa i, també, el seu aspecte cromàtic. Els cels encapotats del Londres de finals del segle XIX sota els efectes del carbó i les fàbriques urbanes, aquest nou paisatge industrial va ser pintat per Monet, Frans Masereel, L. S. Lowry o J. M. S. Turner, tal com ens explica Andrés Hispano al docuassaig

Soy Cámara: El humo del siglo xx. Hispano associa color i paisatge industrial per entendre les obres de Turner, mentre Jonathan Crary l'associa a la termodinàmica. En tot cas, les imatges són pistes, no només dels canvis en la configuració molecular de l'aire i els hàbits socials que l'alteren, sinó també de la comprensió de les lleis físiques que hi intervenen. Segons Hispano, el fum és indici del que el provoca, però la contaminació actual no mostra evidències; la seva petjada és transparent o ambigua, demana la col·laboració de científic per poder desxifrar la “bèstia”. Les aigües blau turquesa que van servir de teló paisatgístic de molts *influencers* el 2019 eren aigües contaminades per una mina de tungstè a Galícia. Aquests últims anys, l'índex català de qualitat de l'aire marcava, sovint, contaminació acumulada en algunes zones de Girona. Avui mateix, 18 de desembre, l'Accu Weather marca una qualitat de l'aire deficient a la ciutat. A simple vista, o olfactivament, res no evidencia presència de contaminació. El color enganya, l'ull esdevé un òrgan de coneixement dubtós. Així i tot, el color manté la seva potència psicològica i cultural, i continua movent una part important de l'economia. Els turistes venen al sud d'Europa pels cels blaus i les nits clares.

La paleta de colors que ens envolta, en un context manufacturat com el nostre, demana una interpretació semiòtica permanent i l'única manera de fer-ho és recorrent a químics, ambientòlegs, sociòlegs, filòsofs, artistes i poetes a parts iguals. No en va, Jordi Morell va fer el 2020 un assaig cromàtic sobre els estanys holandesos amb el projecte “Tots els colors duen al negre” i, no en va, un dels millors llibres de filosofia del 2024 ha estat *Pensar el gris*, de Peter Sloterdijk.

Pere Sala i Martí

Director de l'Observatori del Paisatge de Catalunya

El color és una dimensió inseparable del paisatge. Sovint percebem els canvis i les transformacions del nostre entorn a través de les variacions cromàtiques que l'acompanyen i que, alhora, desperten emocions i sensacions diverses. El color contribueix també a conferir caràcter als llocs i a reforçar-ne la identificació col·lectiva. A més, les diferents cultures han atribuït als colors múltiples significats, canviant en el temps. Com condiciona tot plegat la nostra manera de relacionar-nos amb els paisatges quotidians? Com podem incorporar el color de manera més conscient i efectiva en les intervencions sobre el paisatge? I quina aportació hi pot fer el món de l'art?

Aquestes reflexions, i les preguntes que se'n deriven, constitueixen el punt de partida de la jornada, “El paisatge i el color. Percepció, significats i intervenció,” organitzada per l'Observatori del Paisatge de Catalunya, amb la complicitat i el valuós suport de Bòlit, Centre d'Art Contemporani, l'abril de 2024. I una vegada més, vam tenir el privilegi de ser acollits a l'Espai Cràter d'Olot, aquesta vegada per aprofundir en el paper del color en la percepció, la gestió i la intervenció en el paisatge, i per aportar noves mirades i elements de debat sobre aquesta qüestió.

Aquest llibre és el novè volum de la sèrie “Reflexions” de la col·lecció “Plocs de Paisatge”. S'obre amb el text introductori de la dissenyadora Glòria Jover, “El color, la sensibilitat d'un llenguatge transversal”, que situa el lector en les múltiples dimensions del fenomen cromàtic i introdueix els temes que articulen la publicació.

A partir d'aquí, el volum s'estructura en dos blocs. El primer, “Llegir els colors del paisatge”, aborda la percepció del color des de diverses aproximacions vinculades principalment a l'art i a la representació. L'inicia l'artista visual Àlex Nogué amb “Divagacions d'uns anys de pintura a la Vall d'en Bas”, una reflexió sobre la seva trajectòria i la relació que ha establert amb el color al llarg de la seva pràctica artística. Tot seguit, Jordi Morell presenta “Soraya Green. Reflexions sobre la successió ecosocial i l'al·legoria

cromàtica”, un recorregut per les seves experimentacions i treballs cromàtics al voltant de diversos paisatges d’aigua. Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez, artistes i impulsors de l’Espai Nyamnyam, signen “Lloc verd”, un text que posa en relleu la importància del paisatge i del color en el seu procés creatiu. Clou aquest primer bloc l’arquitecta i urbanista Cristina Arribas amb “Postals a tot color en el país de les meravelles (benvinguts a l’acolorit món de les targetes postals)”, on analitza la manera com les postals han contribuït a construir una determinada imatge del paisatge mitjançant l’ús del color.

El segon bloc, “Actuar en el paisatge des del color”, se centra en les possibilitats d’intervenció i gestió des de diverses disciplines. La paisatgista Miriam García hi aporta “Color de terra humida. El color del paisatge com a eina ecològica i perceptiva per a la gestió sostenible del territori”, on defensa el valor del color tant en la percepció de l’entorn com en la planificació i la conservació del territori. El paisatgista i artista Ignasi Esteve presenta “De déus i *siurells*: el maquillatge del paisatge”, una aproximació al paper que el color exerceix en la seva obra i en la seva manera d’entendre el paisatge. A continuació, l’arquitecte Lucas Peries, a “El color com a component del paisatge i la seva incidència en el caràcter”, explora la relació intrínseca entre color i paisatge i la influència que exerceix en la configuració del caràcter dels llocs. Finalment, l’arquitecte Joan Casadevall exposa la seva experiència en l’elaboració de “Cartes de colors de nuclis històrics: metodologia i protocols de gestió”, una aportació centrada en les eines i els criteris per a la preservació dels valors cromàtics del paisatge urbà.

En definitiva, aquest llibre vol contribuir a ampliar la mirada sobre el paper del color en els paisatges. Ho fa, com és habitual en les publicacions de l’Observatori del Paisatge, posant en diàleg perspectives, sensibilitats i interpretacions diverses i, alhora, fent interaccionar institucions, professionals, investigadors i creadors. Les persones interessades poden consul-

tar al web de l'Observatori del Paisatge (catpaisatge.net) totes les ponències que van donar origen a aquesta publicació. Confiem que l'intercanvi d'idees, experiències i coneixements recollit en aquestes pàgines contribueixi a enriquir el debat sobre el color i el paisatge.

Finalment, vull expressar el meu agraïment a la Direcció General d'Ordenació del Territori, Urbanisme i Arquitectura del Departament de Territori, Habitatge i Transició Ecològica de la Generalitat de Catalunya, a la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a la Fundació Fita i a l'Escola d'Art d'Olot, que van contribuir a fer possible la jornada que constitueix la base d'aquest llibre.

Introducció: El color, la sensibilitat d'un llenguatge transversal

Glòria Jover

“Color! Quin profund i misteriós llenguatge, el llenguatge dels somnis”

Atribuït a Paul Gauguin

Entendre la psicologia del color s'ha convertit en un imperatiu del disseny i de qualsevol dinàmica creativa, entenent que el color és totalment instintiu i un dels criteris més decisius a l'hora de seleccionar qualsevol producte.

Els dissenyadors analitzem detingudament el comportament dels consumidors, l'evolució socioeconòmica, les tendències culturals i l'estil de vida; posem el disseny en perspectiva, identifiquem corrents emergents, supervisem i confirmem idees per arribar a conclusions i estratègies sòlides per als responsables de la presa de decisions en àmbits com el tèxtil, la moda, el grafisme, l'arquitectura i el disseny d'interiors i industrial. Pretenem inspirar i informar, per poder connectar amb una nova generació de compradors i consumidors més sofisticats, visualment i sensitivament, que mai. Ens esforcem per crear un pont que connecta el dissenyador de productes amb el consumidor, a través de conceptes, d'idees i d'estils de vida que influiran en el pensament de futurs dissenys.

En l'àmbit del color, es desplega tot un arc de Sant Martí de simbolismes i emocions, estretament lligats a la seva història. A través del color, els dissenyadors podem rastrejar les influències creatives, culturals i socials; de fet, cada any es poden identificar tendències que es defineixen precisament a través del color. L'any 1999, l'empresa Pantone LLC va crear el Pantone Color Institute, que s'ha consolidat com una de les principals fonts d'informació sobre el color per a la comunitat del disseny i altres disciplines creatives. Aquest organisme s'encarrega de pronosticar el conegut “color de l'any”, i des del 2017, publica semestralment la revista *Viewpoint Colour*, amb la voluntat d'abordar el color des d'una perspectiva transversal. Cada número presenta un viatge visual per mostrar el que passarà en el món del color l'any següent.

Concretament, el número 14, publicat l'any 2023 i titulat “Human Nature” (Pantone Color Institute, 2023), reflexiona sobre com l'antropocè ha transformat radicalment el paisatge i la profunda connexió entre els humans i la natura. El canvi climàtic, les guerres, la desforestació, el formigó i els residus que generem... han alterat la imatge del món i han convertit alguns paisatges plens de vida en escenaris de devastació. Aquest canvi ens empeny a replantejar-nos la nostra relació amb la natura i a buscar una harmonia perduda.

Els paisatges naturals, antigament venerats i protectors, ara ens alerten dels perills de la desconexió. Les cendres d'un bosc cremat, els mars coberts de plàstics o les ciutats engolint terrenys salvatges són testimonis d'un desequilibri profund. Malgrat això, la natura ens ofereix pistes per a la regeneració: treballar en simbiosi amb la natura, comprendre la seva capacitat d'autoequilibri i reconèixer que tot està connectat. Entrar en contacte amb la natura —sentir el pelatge d'un animal, contemplar un bosc o observar els colors intensos de la fauna— no només desperta els nostres sentits, sinó que, a més, ens recorda la nostra dependència mútua amb altres formes de vida. En aquest sentit, el filòsof ambiental Glenn Albrecht (2016) proposa entrar en una nova era i passar de l'antropocè al *simbiocè*, on els paisatges humans i naturals coexisteixin en harmonia i on el respecte i la col·laboració siguin la base.

Els colors del paisatge, des del camuflatge protector fins a les tonalitats vibrants que atreuen i transformen, són símbols d'adaptació i supervivència. Igual que molts animals que es metamorfosen per evolucionar, també nosaltres podem canviar, creant paisatges híbrids on el que és artificial i el que és natural es fonen, i donen forma a un món líquid, canviant i adaptable. Amb la IA i la realitat ampliada, podem imaginar futurs paisatges bellament transformats, on humans, màquines i natura es fonguin en una simbiosi multisensorial i bioinclusiva. Si hi ha voluntat, podem revertir la

destrucció, convertir la devastació en cura i transformar la por en optimisme. Els paisatges, abans ferits, poden tornar a ser fonts de vida i esperança, convidant-nos a somiar en un futur regeneratiu i divers.

Biofília

Biofília és el terme introduït per Edward O. Wilson el 1984 que es refereix a l'afinitat innata per tot el que és vivent, la necessitat d'afiliar-se amb altres formes de vida, el sentit de connexió amb la natura i la vinculació emocional amb altres sistemes vius, amb l'hàbitat i amb l'entorn.

Actualment, en el món del disseny, el concepte *biofília* és molt present i, per això, és important poder explicar-lo a través dels colors. Un dels projectes que ens van semblar interessants és el de l'artista Richard Mosse, *Broken Spectre* (Mosse, 2022). Ell i el seu equip van passar anys documentant diferents fronts de destrucció, degradació i delictes ambientals a la conca de l'Amazones i els ecosistemes relacionats, a través d'una àmplia varietat de tècniques fotogràfiques, entre les quals, una tecnologia de càmeres revolucionària, desenvolupada originàriament per a la vigilància militar, per documentar la desforestació, la mineria i la degradació ambiental. Les imatges infraroges de Mosse (vegeu la imatge 1) transformen la selva tropical en un paisatge d'un altre món de tons rosats i vermells, tot creant una bellesa fascinant a partir de la devastació ecològica. La destrucció també parla en color, els colors de l'alerta.

A partir d'aquest context es despleguen cinc grans narratives cromàtiques, cinc conceptes: *simbiosi*, *regeneració*, *mutant*, *sagrat*, *edèn*. No són simples paletes de tendència, sinó maneres de pensar el paisatge a través de famílies de colors, textures i referències materials.



Imatge 1. Fotografia de Richard Mosse del projecte *Broken Spectre*. Les imatges infraroges transformen la selva tropical en un paisatge de tons rosats i vermells, tot creant una bellesa fascinant a partir de la devastació ecològica. Foto: Richard Mosse.

Simbiosi

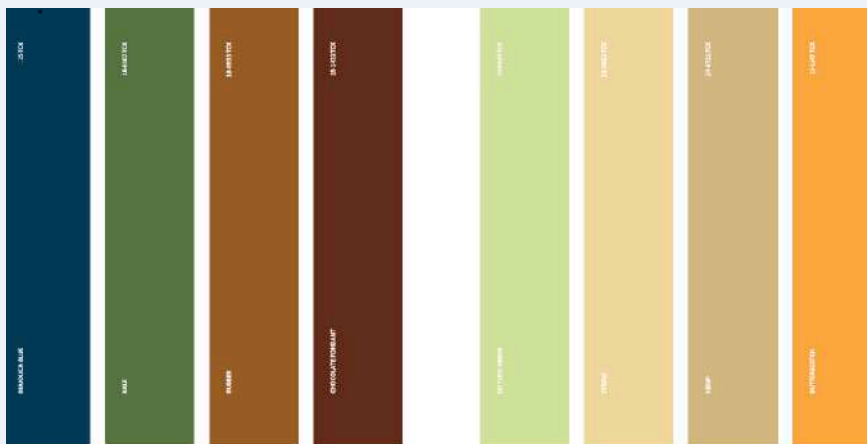
Treballem amb el concepte de *simbiosi*, en sentit positiu, com un estat d'interdependència fisiològica equilibrada i beneficiosa de dos organismes o més de diferents espècies. Així doncs, proposem una paleta que pretén expressar la nostra reconexió amb la natura: des dels blaus dels oceans profunds fins als marrons intensos de la terra i la torba, passant pels tons més clars de l'herba i els aliments. A l'estil camaleònic, ens agrada barrejar els tons més foscos amb els més clars, per aportar una sensació d'il·luminació a la nostra narrativa. Alternativament, barregem els foscos per expressar les exuberants profunditats de la natura o els colors més clars per parlar de creixement juvenil i brots incipients.

Des d'aquesta perspectiva, el camuflatge deixa de tenir una lectura militar i esdevé una estratègia de respecte cap a l'entorn que ens envolta. Integrar-se en el paisatge no significa desaparèixer, sinó minimitzar l'impacte sobre altres espècies i aprendre a conviure amb el medi sense imposar-s'hi. Els exemples visuals que es mostren a la revista són arquitectures cobertes de vegetació, joies inspirades en aiguamolls, materials reciclats o dispositius bioinclusius. Per exemple, la col·lecció de joies de Mabel Pena (vegeu la imatge 2), creada a partir de bosses de polietilè reciclades, és una representació escenogràfica que explora la relació de l'ésser humà amb la natura. Un altre cas és l'estudi d'arquitectura i biodisseny dels Països Baixos, Studio Hendrikx, un estudi que busca integrar organismes vius a l'arquitectura i a productes quotidians per fomentar la sostenibilitat i la regeneració del medi ambient, utilitzant, per exemple, el miceli (arrel d'un fong). I finalment, els projectes de l'arquitecte i artista visual, Hassan Ragab,



Imatges 2 i 3. A l'esquerra joia, creada per Mabel Pena, a partir de bosses de polietilè reciclades. A la dreta, projecte arquitectònic de Hassan Ragab, conegut pel seu ús innovador de la intel·ligència artificial, anomenat *The Cities We Build*. Font: Pantone Color Institute (2023).

conegut pel seu ús innovador de la intel·ligència artificial en el disseny arquitectònic, concretament l'anomenat *The Cities We Build* (“Les ciutats que construïm”), que consisteix en dissenys generats per intel·ligència artificial que imaginin escenaris de vegetació simbiòtica (vegeu la imatge 3).



Imatge 4. Paleta de colors, emmarcada en el concepte *simbiosi*. Font: Pantone Color Institute (2023).

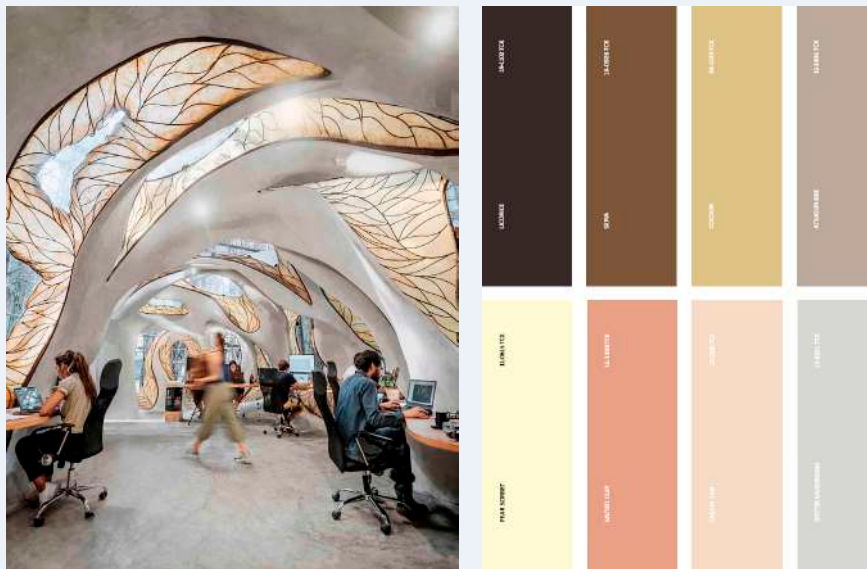
Regeneratiu

El concepte de *regeneratiu* és molt important en el món del disseny, perquè no som capaços de poder treballar si no som capaços de crear alguna cosa que es pugui regenerar. En aquest concepte hem escollit els tons terrosos del sòl, essencials per a la biodiversitat i per a l'equilibri climàtic, i que esdevenen claus en el disseny de la pròxima temporada d'hivern del 2025. Ens endinsem en una gamma que transita des de les tonalitats canviants de la pell tendra dels cucs fins als grocs dels capolls, passant pels grisos suaus

i apagats de les closques, els neutres argilosos i els matisos gelatinosos i semitransparents inspirats en les ales dels insectes.

És una paleta que anuncia un canvi de forma, un homenatge a les transformacions contínues que experimenta la natura i tots els éssers que l'habiten. Entenem la vida com un cicle constant de naixement i desaparició, on tot és viu: la terra, el sòl, l'humus, plens d'organismes que treballen silenciosament a favor de l'equilibri natural. Cada vegada som més conscients que les condicions òptimes del sòl són determinants per a l'abundància dels conreus i per a la qualitat i la salut dels aliments que consumim.

Ens hem fixat, per exemple, en la seu de Roth Architecture anomenada FabLab, situada a la selva mexicana. L'equip de dissenyadors i enginyers

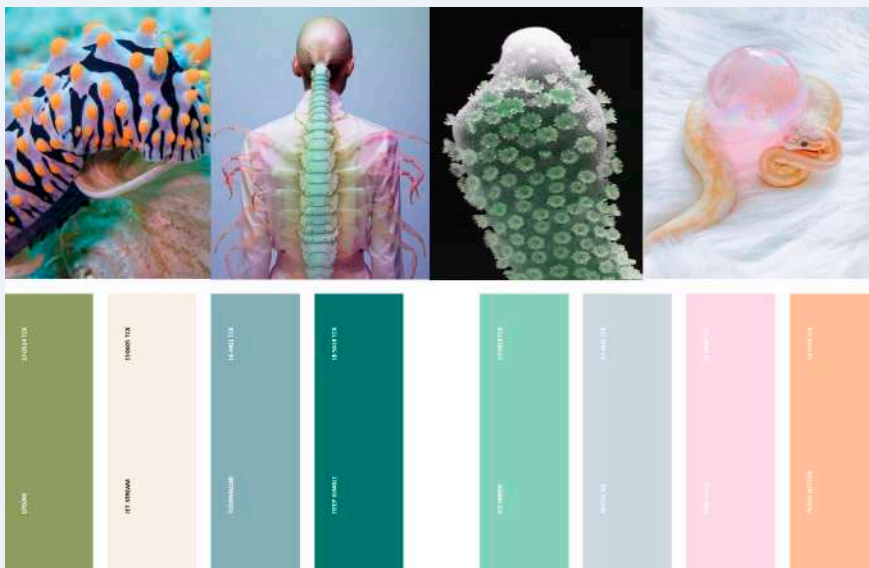


Imatges 5 i 6. A l'esquerra, seu de l'estudi d'arquitectura Roth Architecture, anomenat FabLab, de formes orgàniques i construït mitjançant tècniques artesanals ancestrals. A la dreta, paleta de colors que evoca el concepte *regeneratiu*. Font: Pantone Color Institute (2023).

de l'estudi dona forma a espais orgànics mitjançant tècniques artesanals ancestrals, construccions naturals, tecnologia avançada i un llenguatge artístic profundament biomòrfic.

Mutant

El tercer tema, anomenat *mutant*, explora la idea de la metamorfosi. Com si es tractés d'éssers provinents d'un altre planeta, aquesta gamma cromàtica ens transporta més enllà del sistema terrestre i ens endinsa en un univers aquàtic i amfibi. Són tons humits, viscosos, gelatinosos, canviants i degradats.



Imatge 7. Paleta de colors per al concepte *mutant*, que busca sorprendre, jugar amb l'inesperat: verds amfibis, lleugerament àcids i amargs, un verd aquós i oxigenat, un rosa kitsch que desafia les convencions. Font: Pantone Color Institute (2023).

En aquests medis lluminosos i estranys, un verd i un blau humit dialoguen amb pastels líquids que es metamorfosen en un vermell tòxic i verinós, i en un rubor dèrmic gairebé albi. És una paleta que busca sorprendre, jugar amb l'inesperat: verds amfibis, lleugerament àcids i amargs, un verd aquós i oxigenat, un rosa *kitsch* que desafia les convencions.

Des d'Ovidi fins a Kafka, les mutacions han servit per explorar la identitat i els límits entre el que s'obre i el que es tanca dins nostre. Kafka, amb la seva obra inesborrable (*La metamorfosis*, 1915), va portar aquesta reflexió a un extrem radical en la modernitat. Què passa amb la forma i el color quan muten? Aquest concepte combina mite i realitat, conte de fades i estranyesa, i imagina un món on la IA i la tecnologia de resposta interactiva es fonen en un ecosistema perfecte i inquietant alhora.

La materialitat es transforma: es reelabora i es recataloga per adaptar-se a un món que reclama noves solucions i nous somnis. Imaginem epidermis llises i menys poroses, formes arrodonides, identitats mutables i sempre inacabades, tenyides de colors que xiuxiuegen la seva pròpia essència. La realitat es construeix en capes, deixant entreveure estrats que es superposen.

Les obres tèxtils de la dissenyadora Sandra Keja Planken exploren la relació profunda entre les persones, la natura i la mateixa essència de la humanitat. Les seves peces, paisatgístiques i tàctils, adopten formes fantàstiques on els materials s'entrellacen per donar vida a formes que semblen sorgides d'un altre món (vegeu la imatge 8). Els paisatges somiats —idealitzats, llunyans, gairebé alienígenes— adopten formes i tonalitats canviants, irisades i translúcides. El que és atmosfèric, indefinit i gasós s'imposa sobre el concret i el delimitat, com si el món preferís suggerir abans que afirmar.



Imatge 8. Les obres tèxtils de la dissenyadora Sandra Keja Planken són peces paisatgístiques que adopten formes fantàstiques que semblen sorgides d'un altre món. Font: Pantone Color Institute (2023).

Una de les innovacions que han servit d'inspiració per elaborar aquesta paleta de colors és la tasca de l'empresa britànica de biotecnologia, Colorifix, pionera en l'ús de microorganismes per produir tints naturals i sostenibles per a la indústria tèxtil. Ha creat un procés innovador totalment biològic per programar bacteris que creen pigments, eliminant químics tòxics i reduint dràsticament el consum d'aigua i energia en comparació dels mètodes convencionals.



Imatge 9. Colorifix és una empresa que ha estat pionera en el procés, totalment biològic, de produir, dipositar i fixar pigments sobre tèxtils. Font: Pantone Color Institute (2023).

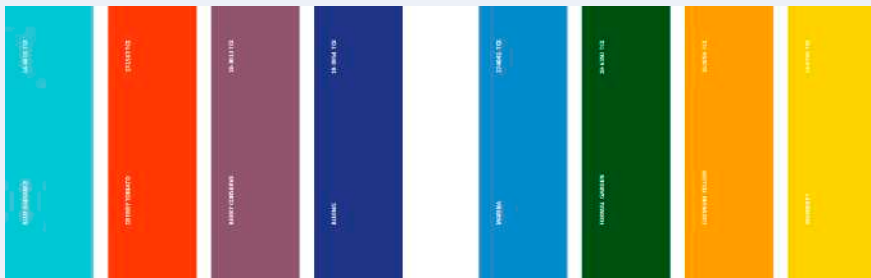
Edèn

Edèn és una gamma de colors diversos, cadascun amb la seva pròpia personalitat. Una paleta integradora on cada tonalitat conviu amb les altres, acceptant-ne les particularitats (vegeu la imatge 11). Plomatges extravertits, colors que muten com un camaleó, escates policromàtiques: el color es desplega en tota la seva esplendor. Un turquesa radiant, un tomàquet cirerol, una baia cremosa, un blavós subtil, un blau cel pur, un verd granota, un taronja cadmi i un groc canari capturen la mirada i eleven l'ànim.



Imatge 10. L'obra de Hieronymus Bosch, *El jardí de les delícies*, ha servit d'inspiració per crear la paleta de colors relacionada amb el concepte *edèn*. Foto: Wikimedia Commons (Museo del Prado).

Aquesta és una història de color que exhibeix el seu poder sense reserves: res no s'amaga, tot es mostra. Una paleta per expressar, atreure i assenyalar. Però cal recordar que no tot a l'edèn és idíl·lic. La natura, com els humans, utilitza el vermell i el groc com a advertència, anunciant perill i alertant de possibles depredadors. Contrasta aquests tons brillants amb negres i foscos profunds per generar luminescència; els suavitza amb marrons per aportar una sensació de mutabilitat; agrupa els colors més intensos per evocar herència i plomatge. Aquesta és una història que barreja artesania i tecnologia, que busca captar l'atenció, seduir i reconfortar.



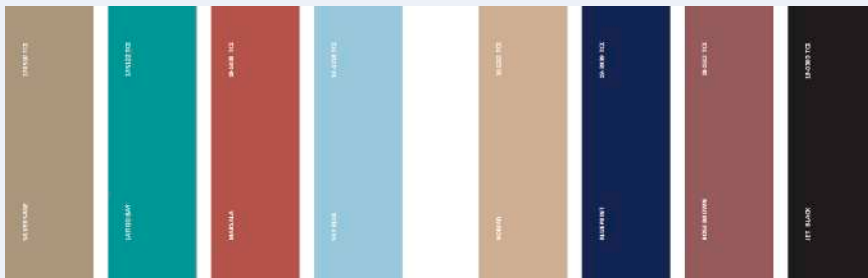
Imatge 11. La gamma de colors proposada per al concepte *edèn* és una paleta integradora on cada tonalitat conviu amb les altres, acceptant-ne les particularitats. Font: Pantone Color Institute (2023).

Sagrat

El darrer concepte en què hem treballat, *sagrat*, evoca una paleta de colors que celebra el poder de la fauna i de la natura, venerant els objectes i els animals als quals s'atribueixen significats espirituals i poders sobrenaturals. Elements que esdevenen símbols inspiradors d'escultures divines i amulets per a la vida i la mort, la força i el poder. Aquí, els colors poden transformar-se en metalls i oxidacions.

És una gamma amb connotacions ancestrals: tonalitats potents, introspectives i eternes, inspirades en materials durs que s'han conservat al subsol, en coves remotes o a les profunditats de la terra. Colors màgics i irisats on un malva boirós, un verd òxid, un vermell argila, un turquesa cristal·lí de primavera, una pols d'or, un nabiu, un blau merla i un marró sagrat estableixen les regles del joc.

Són tons totèmics, protectors, robustos i fermes. Colors absorbents i receptius que afavoreixen la creació de materials i estructures de reciclatge resistents, elàstics i tranquil·litzadors. Colors que amaguen el poder sota una aparença sòbria. Una gamma de tonalitats seques, petrificades i cristal·-



Imatge 12. Aquesta imatge evoca una paleta de colors que celebra el poder de la fauna i de la natura, venerant els objectes i animals als quals s'atribueixen significats espirituals i poders sobrenaturals. Font: Pantone Color Institute (2023).

litzades; una paleta ideal per a metal·litzacions antigues, lleugerament aspres i d'una bellesa brutal.

En definitiva, aquest número de la revista *Viewpoint Colour* explora com el paisatge inspira noves gammes cromàtiques i com la relació entre humans, animals i tecnologia redefineix el disseny contemporani.

Referències bibliogràfiques

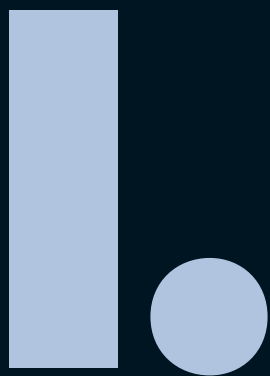
ALBRECHT, Glenn (2016). "Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene", *Minding Nature*, vol. 9, núm. 2 (maig de 2016), p. 12-16.

KAFKA, Franz (1996). *La metamorfosi*. Alzira: Bromera. (Títol original *Die Verwandlung* de 1915).

MOSSE, Ricard (2022). *Broken Spectre*. Londres: Loose Joints.

PANTONE COLOR INSTITUTE (2023). "Human Nature", *Viewpoint Colour*. Londres: View Publications.

WILSON, Edward O. (2021). *Biofilia: el amor a la naturaleza o aquello que nos hace humanos*. Madrid: Errata Naturae. [Títol original: *Biophilia*, de 1984].



Llegir els colors
del paisatge



Divagacions d'uns anys de pintura a la Vall d'en Bas

Àlex Nogué

Nota dels editors: aquest capítol és una transcripció de la intervenció d'Àlex Nogué al seminari "El paisatge i el color. Percepció, significats i intervenció", organitzat per l'Observatori del Paisatge, l'any 2024.

El que explicaré en aquest text té a veure amb els mètodes de creació, però no em refereixo als processos de creació, el que podria ser “primer tinc una idea, després l’escric, a continuació la fotografia i al final la desenvolupo”, em refereixo a una part dels mètodes de creació, de les maneres de treballar, que afecta el que seria el coneixement i el reconeixement de per què crees i de per què crees allò. Moltes vegades això no es produeix en el mateix moment que estàs creant, en realitat es pot produir anys després, o a vegades anys abans.

L’artista francès Marcel Duchamp va dir que, en l’art, el temps fa salts incomprendibles. Aquestes maneres d’identificar punts d’interès, maneres de fer i, en definitiva, maneres de ser no són una qüestió pròpia de la creació artística, sinó que són una qüestió pròpia de la vida i de la societat. Totes les persones viuen processos de creació, encara que no tinguin el títol d’artistes, perquè el sol fet de viure ja és en si mateix una creació importantíssima, i coses que ens passen a nosaltres, decisions que prenem o que ens pensem que prenem, etc., també ens passen a la vida quotidiana.

Aquest seria el propòsit d’aquest text. I per explicar-ho he escollit diverses situacions, són situacions que passen en el paisatge, que s’han produït en relació amb el paisatge i en el mateix paisatge. Abans, però, cal comentar el títol: “Divagacions d’uns anys de pintura a la Vall d’en Bas”. Aquest títol és una còpia *manipulada* d’un llibre de Jaume Morera i Galícia que es va publicar pocs dies després que morís, l’abril de 1927. Jaume Morera i Galícia era un pintor de Lleida, però va desenvolupar tota la seva vida professional a Madrid, on va ser deixeble de Carlos de Haes, un dels mestres de la pintura espanyola al centre d’Espanya, desenvolupant un paper semblant al mestratge que va tenir a Catalunya Martí Alzina. Al Museu Morera de Lleida hi podeu veure quadres esplèndids, al Prado, evidentment, també. Aquest llibre es diu *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones de unos años de pintura entre las nieves* (Morera, 1927).

Quan vaig descobrir aquest títol, vaig córrer a buscar el llibre, però em va costar molt, de fet anys, trobar-lo. Se’n van publicar molt pocs exemplars i, a més a més, eren numerats i signats. Em va atreure perquè estava tractant un aspecte de l’art que sempre m’ha interessat, que és aquesta dimensió

èpica que moltes vegades té l'activitat artística, i vaig pensar que uns anys de pintura a la serra de Guadarrama havien de donar molt de si. Després vaig tenir una gran decepció, perquè és un llibre que explica sobretot anècdotes —també serà el que faré jo en aquest text. Jaume Morera explica que va anar sol a la serra de Guadarrama, però no trobava lloc per dormir, havia d'estar-se en una fonda, però aquell hostel no era adequat, va haver d'anar a una altra casa, després els burros que tenien a sota la seva habitació no el deixaven dormir, etc. Aquest és el contingut, una relació d'anècdotes, però hi ha un fet curiós: ell passa dos hiverns a la serra de Guadarrama, i el primer hivern no fa absolutament res, surt a pintar però fa vent i un fred insuportable i a fora no es pot treballar. Després hi torna l'any següent, i és quan Morera fa aquesta reflexió: la primera vegada que va anar a la serra de Guadarrama va ser com un colonitzador, a agafar-ho tot, i el segon any hi va anar sense voler agafar res, amb un esperit molt més obert, i aleshores la serra de Guadarrama li va donar moltíssimes coses, moltíssimes vivències. I al llibre explica algunes d'aquestes vivències, i també ens diu que les seves pintures principals són d'aquest segon any.

Aquest llibre em va atreure i, per això, vaig pensar que, per a la jornada d'on parteix aquest llibre que teniu a les mans, *El paisatge i el color. Percepció, significats i intervenció*, seria interessant explicar la meua experiència al llarg dels anys a la Vall d'en Bas, que en realitat són divagacions a partir de les vivències a la vall.

Era mentida (1978, ..., 1981)

La primera aportació la titulo “Era mentida (1978, ..., 1981)”, encara que les dates són aproximades, perquè un procés de creació tampoc comença el dia 28 de desembre, en realitat no saps quan comença, potser quan t'hi poses ja està mort. El temps va, com comentava abans, a una altra velocitat. El que pretenia era estudiar des d'un punt de vista formal, visual, el paisatge i obtenir una sèrie de maneres de procedir que em permetessin entendre'n l'estructura, els colors, les textures.

Tot aquest procés era a l'època analògica, ara seria molt més fàcil. Aleshores vaig desenvolupar una forma pseudocientífica per identificar quins



Imatges 1 a 3. Un dels projectes desenvolupats a la Vall d'en Bas va ser identificar quins colors eren els dominants en el paisatge de la vall. Fotos: Àlex Nogué.

colors eren els colors dominants en el paisatge de la Vall d'en Bas, però això l'any 1978. ... No vaig utilitzar cap gamma de colors establerta, la vaig haver de crear i el resultat va ser que aquesta gamma tenia dos-cents o tres-cents colors. Cada un d'aquests colors tenia una enumeració i sempre que volíem podíem tornar a repetir aproximadament, per proporció, aquell tipus de color. Es tractava, per exemple, d'estudiar quins eren els colors dominants a l'estiu, els de l'hivern. ... En resum, una feina ingent. Quan l'any 1982 em van concedir la II Beca d'Arts Plàstiques de la Ciutat d'Olot, vaig destinar tota la dotació econòmica a pagar una persona que em donés un cop de mà, perquè era impossible assumir-ho tot sol. Es tractava de fotografiar cada dia des del mateix punt de vista del paisatge, al matí, al vespre, cada deu minuts, en diferents moments de l'any. ... Un treball molt laboriós. A les imatges següents es poden veure diferents fases del procés.

A la imatge 4 es pot veure una síntesi dels colors del paisatge d'un dia concret, amb una primera franja a la part superior, que representaven els plans més o menys verticals de les muntanyes, al mig les construccions,

i a la part inferior, els terrenys agrícoles. Altres esquemes eren per determinar quina estructura visual tenia aquell paisatge. En aquell temps havia estat fent un curs a l'École Supérieure de Paysage de Versailles i molts d'aquests temes es derivaven del manual, *Sites et sitologie* (Faye, 1974),¹ que en aquells moments estava de moda i derivava de la teoria de la Gestalt. I es tractava una mica d'intentar aplicar el que diu el llibre, analitzar el lloc, però també vaig fer estudis de perfils visibles, la visibilitat de perfils segons les condicions climàtiques, catàlegs de textures, textures dels camps, a l'hivern, a l'estiu, segons els conreus... Tota aquesta tasca es va allargar uns quants anys, es va exposar en diversos llocs, però sobretot va tenir molt d'èxit dins l'àmbit de l'arquitectura, perquè a Catalunya, en aquell moment, encara no hi havia estudis de paisatgisme.



Imatge 4. Síntesi dels colors d'un paisatge de la Vall d'en Bas identificats en un dia. Foto: Àlex Nogué.

¹ Nota dels editors: el llibre és un manual sobre la *sitologie*, la ciència que es preocupa per construir sense destruir el paisatge, per inserir construccions en un lloc natural sense destruir-ne l'harmonia.

En aquella època et podies trobar enormes rètols publicitaris enmig d'un camp, i dos quilòmetres més enllà et trobaves un comerç o una entitat que s'anunciava amb un altre rètol, encara més gran, al damunt. No hi havia cap mena de sensibilitat pel dret al que mirem. Crec que ara, per sort, no trobem exemples com el que he explicat, però el dret al que veiem no el tenim guanyat, ni de bon tros. Vam acceptar, amb una facilitat molt gran, exemples com el de la imatge 5, i ens semblen normals coses que no en tenen res, de normal. Ara no veiem aquests paisatges, però tenim accés a milers, milions d'imatges a la nostra butxaca. Tenim dret que els nostres ulls vegin unes coses. Qui ens imposa les coses que veiem? És un debat complicat, però és el principi d'una sensibilitat.



Imatge 5. Abans no hi havia cap mena de sensibilitat pel dret al que mirem. Fotos: Àlex Nogué.

Llavors no hi havia gaire —i ara tampoc— interès per la contaminació acústica o per la contaminació lluminosa. Encara ara visc a la Vall d'en Bas, un municipi format per set pobles petits, alguns dels quals de 150 habitants. Doncs a la nit hi ha uns focus espantosos que il·luminen l'església, però és que ningú anirà a l'església aquella hora, només les papallones que cada nit hi moren. Sembla que no sapiguem anar a les fosques, que no sapiguem viure en silenci.

Recuperant el que explicava sobre el projecte dels colors de la Vall d'en Bas, aquest projecte es va exposar i va generar interès en el món de l'arquitectura i de l'urbanisme, i vaig fer bastantes conferències en diversos llocs, sobretot col·legis d'arquitectes, també algunes universitats, etc. I en un d'aquests actes, concretament fent un curs a la Universitat del País Basc, i mentre explicava aquestes cartes de colors, vaig tenir un pensament: d'una banda, havia d'explicar totes aquestes qüestions i, de l'altra, em deia que eren mentida. Va ser un moment difícil, vaig començar a suar, dintre meu es barrejaven aquests dos pensaments, però vaig aconseguir acabar com vaig poder i després va arribar la calma, i sí: tot era mentida.

Tot el que estava fent i que vaig fer durant dos anys era mentida. I això és una cosa interessant dels processos de creació, perquè a vegades tu reconeixes el que estàs fent molt temps després d'haver-ho fet. A vegades, després de poc, d'altres, molt temps més tard, fins i tot anys més tard, per entendre realment què estaves fent i què volies fer, si és que t'interessa saber-ho, perquè també pots viure sense saber-ho.

I aleshores, què estava fent jo? Senzillament em vaig buscar una estratègia per fer-me amic d'aquest paisatge. L'havia abandonat, perquè era jove i havia anat a estudiar a fora, perquè aquest era un paisatge carregat de tòpics de l'escola olotina, perquè jo anava pel món i em deien "no es pot ser pintor si ets d'Olot" i altres comentaris d'aquest tipus. I també era el paisatge de la meva família, dels meus pares... Crec que negava aquest paisatge, i em vaig buscar una estratègia senzillament per fer-m'hi amic, i l'estratègia va ser mirar-lo, interpretar-lo, i d'això per sort me'n vaig adonar després.

Temps després, tot i que no recordo exactament com vaig començar perquè són obres molt antigues, vaig sentir la necessitat de fer un altre projecte amb relació al paisatge, a aquest mateix paisatge. I vaig agafar una càmera de fotografiar —som encara a l'època analògica—, la vaig carregar amb un rodet per a diapositives, en color, i vaig recórrer els llocs que per a mi eren importants. Ja no volia analitzar i veure com era el paisatge, les seves estructures, etc., només volia visitar llocs que havien estat importants per a mi. Vaig recórrer els espais de la meva casa natal, el pati de l'escola on havia anat, cases d'amics on havia passat tardes molt agradables, el camp de futbol... La càmera la duia a la panxa, no mirava el que fotografiava, sinó

que simplement passejava per allà, clec, clec, clec, anava fotografiant. No m'importava gens ni mica el que sortís. Vaig agrupar totes les diapositives fetes, per temes, per llocs, i vaig encolar-les en paquets. Els paquets estaven enganxats amb cola i no es podia veure el que hi havia dins. Ho vaig exposar en diferents llocs, un d'aquests llocs va ser la Fontana d'Or de Girona i un altre va ser a Dinamarca. Amb aquest projecte potser vaig acabar la fase de fer-me amic del paisatge.



Imatge 6. Un altre dels projectes va consistir a revisar els paisatges que havien estat importants per a mi. Foto: Àlex Nogué.

Aquest projecte va ser una divagació que em va ensenyar diverses coses que encara aplico, entre les quals, que la majoria de les vegades un artista, quan està en procés de creació, no sap el que està fent. Stefan Zweig va fer una conferència l'any 1938, abans de suïcidar-se, que es va publicar amb el títol *El misterio de la creación artística* (Sweig, 2007). Sweig diu que un escriptor no pot estar escrivint i al mateix temps mirar-se com escriu, des de darrere l'espatlla, perquè és impossible fer totes dues coses alhora, però segurament després de la creació sí que pot mirar-se com escrivia. És a

dir, quan llegeixo entrevistes o declaracions d'artistes, normalment no me les crec, no em crec el que diuen, perquè no és tan fàcil saber-ho. Sí, tu saps el que has fet, que es mou en un context, que probablement aquest context respon a una ideologia o una altra, però res no és tan senzill. A més, hi ha una altra dimensió de tot això que ateny l'autor i que, a banda de fer allò d'aquella manera, ha d'intentar saber quina part de tot aquell projecte és seu i quina part senzillament és una mimesi. I, normalment, ho interpretem al revés: et penses que has fet una creació extraordinària i no saps que, d'aquesta creació, el 95 % no és teva. Això ho va descobrir Freud aplicat a la ciència: el 95 % d'una recerca científica és dels altres i, a tot estirar, un 5 % és teu. Aleshores, descobrir aquest 5 % que és teu per a mi és una qüestió de gran valor.

A més a més, el fet de descobrir per què fas les coses o per què les has fet és una satisfacció. No és que pensis “ostres, em vaig estar enganyant”, no, és una cosa que et produeix una gran satisfacció, de saber que estaves fent allò i ara ho veus d'una altra manera. Aquesta és la primera de dues divagacions.

Segona divagació: “Guita, l'Alejandro encara està trevaïant”

La segona divagació l'he titulat “Guita, l'Alejandro encara està trevaïant”, en llenguatge garrotxí, en una època en què als pobles tothom parlava català, però els noms de les persones eren en castellà. Aquesta segona divagació s'emmarca en el fet, a parer meu, que tots els artistes, excepte els qui tenen un reconeixement institucional o un reconeixement per part de privats espectacular, es pregunten en un moment o un altre, i a vegades en molts moments, de què caram serveix això que faig, per què faig una cosa que ningú m'ha demanat, que no interessa a ningú, a la qual he dedicat hores i hores, diners i diners, i que ara dorm en uns magatzems, on m'estimo més no anar perquè potser ja s'han fet malbé la meitat de les obres. És un drama, hi ha com un desencaixament molt gran entre el que aparentment els artistes podrien aportar a la societat i la capacitat receptiva d'aquesta societat. En alguns moments, m'ho vaig qüestionar, sense tenir-ne una resposta clara, perquè són qüestions complexes a les quals no pots donar respostes clares.

Un d'aquests moments va ser a l'època en què treballava bastant de nit. El meu estudi està situat en un lloc que és una mica encimbellat i, quan no hi ha fulles als arbres, veig altres masies que hi ha al voltant. De jove, m'agradava molt treballar de nit, "tota la nit al davant, ningú trucarà, no passarà res", és un luxe enorme. Des de l'estudi es veuen llums d'altres cases, i un dia que hi havia eleccions al poble, a l'hora d'anar a votar, vaig coincidir a la cua amb dues germanes que vivien soles en una masia i em van dir: "Nosaltres cada dia, abans d'anar a dormir, sortim a veure les estrelles i diem 'Guita, l'Alejandro encara està trevaïant'". I aleshores, de cop i volta, vaig pensar: "Ara ja sé per a qui treballo". No és una metàfora, ni tampoc un acudit, sinó un fet que vaig trobar ple de sentit. Llavors, el que vaig fer va ser observar el que elles veien i vaig passejar a les nits pels camins. Hi havia cases on hi havia llum, potser estaven jugant a cartes, estaven dormint o el que fos, però hi havia llum, allà hi havia persones que estaven fent alguna cosa. I era una imatge que m'emocionava, la foscor i els punts de llum. A la ciutat això no ho pots veure, però, en un paisatge que en aquella èpo-



Imatge 7. Fotografies de 127 x 190 cm amb el títol *Human landscape*, 2007. Foto: Àlex Nogué.

ca era molt més tranquil que ara, podies veure aquest fenomen visual que t'atreia. Les obres que van sorgir d'aquest fet eren fotografies bastant grans (vegeu la imatge 7) en les quals hi havia dos o tres punts, o un. Igual com aquelles dones que fotografiaven amb els seus ulls el meu estudi.

Sempre m'han interessat molt els temes de la ciència vinculats a l'art, i en aquell moment tenia converses amb científics, que m'explicaven moltíssimes coses que no entenia, però arriba un moment que no entens el que diuen, però sí el sentit poètic del que diuen. De fet, moltes d'aquestes persones amb qui he tingut converses sobre ciència acaben parlant poèticament. Ja no són dins un problema físic, estan parlant dins un problema existencial, capaç de ser expandit a altres terrenys. Un dels temes dels quals parlàvem era el de l'*espai recíproc*. L'*espai recíproc* és un principi bastant antic, que es va formular a finals del segle XIX i es va desenvolupar durant el segle XX, i que ara s'aplica en moltíssimes coses. Consisteix en el fet que hi ha coses que no podem veure amb cap aparell, però hi ha la possibilitat de portar allò que no pots veure a un espai recíproc construït, que és l'espai on sí que pots veure com està construït o fet allò, i després un cop l'has vist tornes a l'espai real. Explicat amb un exemple: imaginem que t'estàs menjant un plat de mongetes, patates i pastanagues, però ho has passat per la batedora i, per tant, no saps el que menges. Quin en seria l'espai recíproc? Doncs el plat del costat, amb les mongetes, les patates i les pastanagues per separat. I aquestes llums que jo veia em semblaven espais recíprocs, representacions d'alguna cosa, evidentment, de la vida de la gent, del pensament de la gent...

Vaig estar treballant durant molt temps amb aquesta idea. Durant tres setmanes vaig fer un seguiment de les espelmes que es posen a les ermites, concretament al santuari de la Mare de Déu de la Salut (Garrotxa), com a senyal d'agraïment, pregària, etc. Ho vaig fer perquè cada punt de llum representava per a mi espais recíprocs, eren la síntesi, la visualització d'alguna cosa molt gran i invisible, el que havia patit aquella persona, el que desitjava aquella persona. Era fàcil establir aquestes metàfores. Realment, tot això es va desencadenar amb el que em preguntava i la resposta que vaig tenir. La peça resultant va ser una projecció a gran format, i a l'altre costat de la sala hi havia una fotografia petita de les espelmes del santuari on havia desenvolupat la idea, retroil·luminada (vegeu la imatge 8).



Imatge 8. Obra vinculada amb el concepte de l'*espai recíproc*, on cada punt de llum representava aquests espais recíprocs. Foto: Alex Nogué.

Aquests són alguns dels projectes que he creat, on el color i la llum hi tenen un paper destacat, juntament amb diverses divagacions sobre l'art i la figura de l'artista. Tots els treballs combinen una dimensió que va cap a fora i una dimensió més introspectiva, i m'interessava compartir-ne alguns aspectes.

Referències bibliogràfiques

FAYE, Bernard *et al.* (1974). *Sites et sitologie*. [S. l.]: Eds. J.-J. Pauvert.

MORERA I GALÍCIA, Jaume (1927). *En la Sierra del Guadarrama: divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves: cuadros, estudios, dibujos*. [Madrid: Ruiz Hermanos].

NOGUÉ, Àlex; Canadell, Enric (2010). *Art i ciència: converses*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

SWEIG, Stefan (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.



“Soraya Green”. Reflexions sobre successió ecosocial i l’al·legoria cromàtica

Jordi Morell

En una de les meves derives per Venècia,¹ vaig topar amb un color verdós mentre observava objectes manufacturats de diversa mena i especulava si seria representatiu de l'aigua vista de la llacuna. El verd Soraya és el nom que la fàbrica de vidre bufat Nason Moretti de Murano dona a una de les seves gammes cromàtiques. Probablement, aquest matís fa referència al color dels ulls de la princesa Soraya de Pèrsia, coneguda com “la princesa dels ulls tristos” per les revistes del cor de la segona meitat del segle passat.

A tall de curiositat, mesos després d'aquesta troballa veneciana, vaig llegir una notícia sobre un homenatge fet a una sastreria històrica de Madrid, especialitzada a vestir toreros, que té un vestit de llums blau Soraya, també dedicat a la mateixa princesa. Intentant recuperar la notícia, vaig ensopegar amb unes declaracions del sastre sobre aquest color que em semblen significatives i oportunes: “Ens va impactar tant el color dels seus ulls que vam decidir intentar reproduir-lo. Vam fer moltes proves i, tot i que no ho vam aconseguir del tot, ens hi vam quedar a prop”.² Aquestes paraules prudents i assenyades, rarament associades a una sastreria de toreros, són per a mi paradigmàtiques.

“Soraya Green” és el títol de la darrera exposició en la qual he reunit una sèrie d'obres i tempteigs cromàtics realitzats al llarg dels darrers anys, al voltant d'uns paratges amb aigua, com ara una maresma recuperada a l'Estartit, un estany artificial a prop de Darmstadt (Alemanya), un abeurador a Menorca, una piscina qualsevol o la mateixa llacuna veneciana. Tot i que el meu objectiu inicial és reflexionar sobre l'al·legoria cromàtica i la successió ecològica i social, tal com indica el títol, m'he adonat que faig apologia d'una mirada apassionada. Una mirada que s'entusiasma amb la lectura de les diverses capes que pot tenir un indret, una imatge o un color. Després, aquesta percepció es tradueix a un altre llenguatge, tot assumint-ne les inexactituds i les fragilitats.

1 Faig referència a una estada de recerca feta a l'Accademia di Belle Arti de Venècia, que va suposar diferents viatges entre el setembre del 2022 i el febrer del 2023.

2 Extret del diari ABC, 7 d'abril de 2016, “¿Sabes de dónde viene el color 'azul Soraya'?”. Disponible a: https://www.abc.es/cultura/toros/abci-sabes-donde-viene-color-azul-soraya-201604070229_noticia.html. La traducció de la cita és dels editors.

Línia de recerca

Fins ara, les meves indagacions artístiques s'han centrat sobretot en una perspectiva urbana. Els temes del “forat” i dels espais urbans desolats són recurrents en la meua obra, que considero representatius de la mutabilitat del territori i de la inestabilitat del destí humà. La voluntat és indagar unes situacions i indrets en “entretemps”, així com fer una exploració del color i la seva percepció. El punt de partida és la idea que la successió i l'acumulació de capes —i, per tant, d'informació— és un concepte compartit tant en la pràctica pictòrica com en la comprensió del territori en el qual transitem des d'una mirada ecològica i social.

La recerca artística que presento funciona a manera de casos d'estudi, en què cada situació particular pot generar ressonàncies en contextos més amplis. Habitualment, en un primer enfocament, l'interès principal és el color de les aigües d'estanys, tolls i altres llocs amb aigua, que ens ofereixen tant superfícies reflectants com densitats tèrboles. Aquesta idea, potser romàntica, combat amb una certa frustració i fracàs en voler atrapar una cosa (el color) que és resultat de múltiples circumstàncies. No obstant això, el color obre una perspectiva singular per investigar la complexitat del territori des de diverses capes.

Els objectius més específics que usualment em proposo, relacionats amb les diferents fases i processos previs a la producció (recerca, marc referencial, conceptualització i temptejos visuals), són:

- Investigar indrets representatius d'una situació d'entretemps.
- Investigar processos acumulatius d'àmbits diversos, com l'ecològic, el social i el de la percepció.
- Recopilar i comparar l'imaginari visual de diverses èpoques, com ara obra pictòrica, fotogràfica, impressions i publicacions.
- Investigar personatges “abstrets” de diferents àmbits (científic, tècnic i artístic) en relació amb contextos aquàtics.
- Recopilar i comparar descripcions orals i escrites de percepcions cromàtiques.

I els objectius relacionats amb la producció artística són bàsicament dos:

- Generar noves relacions entre imatges, documents i històries al voltant d'un context concret.
- Desenvolupar una sèrie d'assajos i interpretacions cromàtiques amb diversos materials i formes bàsiques.

Tanins

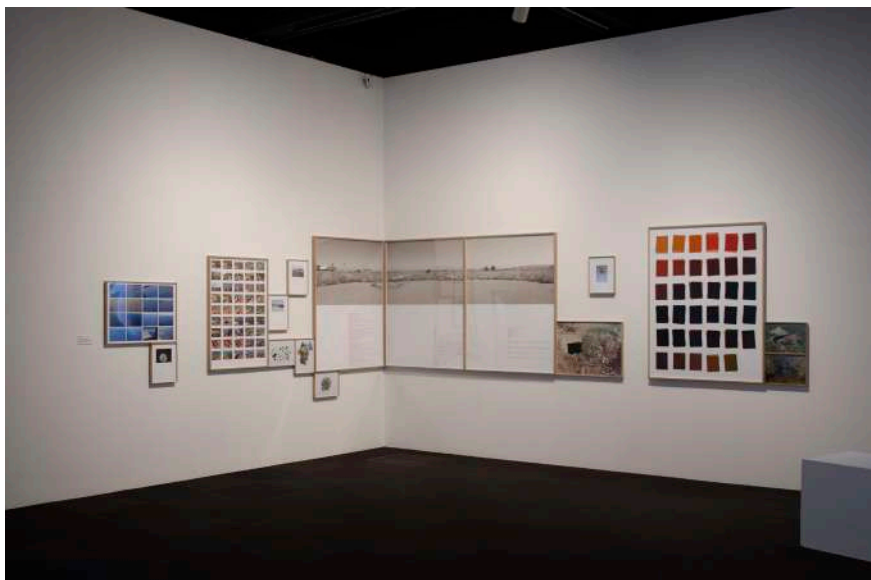
Mentre escric aquestes línies, m'acompanya una tassa de te. Buscant el canvi d'escala premeditat, em pregunto si hi ha semblances entre les aigües dels estanys, els tolls i els bassals vistos al llarg d'aquests anys, en diversos contextos, i aquest beuratge ambrat. No puc amagar que tinc molt present la conversa amb Xavier Quintana, ecòleg i director de la Càtedra d'Ecosistemes Litorals Mediterranis (Universitat de Girona), en què em va parlar sobre els tanins. Aquestes substàncies, complexes i de composició diversa, contribueixen, juntament amb microorganismes i sediments, a les variacions cromàtiques observades a les llacunes de la Pletera de l'Estartit (Torroella de Montgrí, Girona). La conversa va tenir lloc mentre desenvolupava el projecte *La Pletera: un cas d'entretemps* (2015-2018) (Morell, 2018: p. 148), que consistia en el seguiment de la desurbanització i la restauració ecològica en el marc del projecte Life-Pletera i la iniciativa artística *Lloc, memòria i salicòrnies*.³ Davant el meu desconeixement sobre els tanins, l'ecòleg em recordà que també són presents en el te o el cafè, on aporten el seu gust amarg i astringent característic.

La iniciativa artística, comissariada per Martí Peran, tenia com a objectius principals fomentar una reflexió complexa sobre la noció de *paisatge* i qüestionar la mateixa idea de *regeneració* (Peran, 2018). D'entre els resultats exposats a "Lloc, memòria i salicòrnies",⁴ hi havia el tríptic *La Pletera, 13.05.2015* (2018), una obra que combinava una imatge panorà-

³ Hi ha disponible, dins aquesta mateixa col·lecció de llibres, el monogràfic dedicat a la Pletera, *(Des)fer paisatges*, publicat per l'Observatori del Paisatge (Sala, Puigbert i Bretcha, 2018).

⁴ L'exposició "Lloc, memòria i salicòrnies" va tenir lloc al Museu de la Mediterrània, del 19 de maig al 27 de juny de 2018, i al Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona, del 14 de desembre al 13 de gener de 2019. Més detalls disponibles a: <https://web.girona.cat/bolit/exposicions/2018/lloc-memoria-salicornies>.

mica dividida en tres parts amb diversos textos. Aquests textos inclouen una llista de lleis i normatives relacionades amb el territori dels darrers cinquanta anys, una sèrie de referències sobre la vegetació ruderal i dades biogràfiques que actuaven com a memòria dels tres anys de seguiment del lloc. També cal esmentar la sèrie *Tanins* (2018), un conjunt de tempteigs cromàtics que interpreten les aigües “infusionades” o “macerades” de les llacunes de la Pletera.



Imatge 1. Muntatge expositiu “La Pletera: un cas d’entretemps. 2015-2018” (Jordi Morell, 2018), amb el tríptic *La Pletera*, 13.04.2015 (2018) i imatges de les sèries: *Ruderal suite* (2015-2018), *Cota zero* (2015-2018) i *Tanins* (2018), al Bòlit, Centre d’Art Contemporani de Girona. Foto: Rita Andreu.

Aquesta sèrie fotogràfica, feta amb retalls de filtres de color, donà lloc a una obra posterior amb composicions similars però més físiques: *S/T #15* (2018), una caixa de llum amb una superposició de filtres d’il·luminació. Després de les provatures amb làmines de policarbonat, més endavant m’he interessat per les làmines de vidre acolorides, presents a l’obra *Goetheich* (2021-2024), que tractaré amb més detall a continuació. Tot i la diversitat de fisicitats, aquesta sèrie manifesta una certa dificultat davant l’intent de capturar allò intangible, fruit de diversos factors. Tanmateix, les

composicions basades en la superposició de capes evidencien el meu interès per un color indefinit i complex, que no intento amagar.

L'estany de Goethe

En els darrers anys he freqüentat diversos estanys de bosc situats als voltants de Darmstadt (Alemanya), pensant, entre altres coses, en les variacions cromàtiques produïdes pels tanins. Entre aquests estanys, n'hi ha un que ha donat lloc a l'obra homònima *Goetheteich* (2021-2024), composta per diversos elements que, fins al moment, són: quatre vidresicolorits, una imatge tramada del lloc i un llibret vell sobre el plàncton d'estanys de la mateixa zona.

Aquest indret en qüestió és un petit estany de bosc, artificial, batejat als anys setanta amb el nom del poeta J. W. von Goethe. M'interessa aquest indret per dos motius: el primer, perquè és un entorn que sovintejo, i el segon, perquè em permet connectar emocionalment amb un personatge cabdal de la història moderna, especialment pel que fa a la teoria del color i l'observació atenta dels fenòmens i les seves particularitats. Coincideix, a més, que a l'hivern del 2019-2020 es va dessecar l'estany i se'n va drenar l'aigua per extreure'n sediments i netejar-lo d'arbres. Aquest tipus d'intervencions, destinades a la gestió i la preservació del lloc i de la qualitat de les aigües, ja les havia seguit amb atenció i curiositat en altres basses i estanys, com és el Große Woog (2016-2017), el llac urbà més emblemàtic i freqüentat de Darmstadt, amb zones de bany i lleure.

El llibret, *Das Teich-plankton in der Umgebung von Darmstadt* (List, 1929) recull les observacions fetes per biòlegs entre el 1908 i el 1929 en estanys de la zona. A part de la connexió temporal d'un segle de decaatge, i la successió de fets que travessen el segle xx, m'atreu la classificació científica del plàncton i altres elements aquàtics per la seva capacitat evocadora dels colors i la imaginació que desperta. Per exemple, trobem al llibret les *blaualg*, conegudes com a algues verd blavoses o cianofícies, que són actualment considerades bacteris fotosintètics després de revisions taxonòmiques. Tot i això, es diu que el seu color cel·lular pot variar del vermell al verd, del cian al blau, així com cap al marró i el negre. Aquesta variació pot estar influïda per la llum disponible en qualsevol microhàbitat particular, cosa que confereix als cianobacteris una notable plasticitat i adaptació cro-



Imatge 2. Fotografia de Jordi Morell amb el títol *Goetheteich* (2021-2024). Impressió digital.

màtica. A més, sovint es diu que aquests cianobacteris, principals productors primaris de fitoplàncton, poden “contaminar” els subministraments d’aigua superficials, especialment durant els mesos més càlids, i donar a l’aigua una olor de floridura, herba humida o fossa sèptica.

Algues brunes

Aquesta curiositat i atracció cap a la nomenclatura, i, en concret, cap al complex món de les algues, es fa palesa en les dues fotografies d’*Algues brunes* (2023) (vegeu les imatges 3 i 4), que funcionen com a contrapunt al títol de l’exposició “Soraya Green”. Abans d’inaugurar l’exposició les havia presentat com a algues roges trobades a la llacuna veneciana. M’havia refiat, d’una banda, de la meva intuïció i, de l’altra, de l’efecte cromàtic, ja que em facilitava un contrast de complementaris més estrident. No obstant això, setmanes abans d’inaugurar l’exposició, vaig verificar la informació de les obres i em van corregir: les algues fotografiades semblaven pertànyer al

grup de les brunes, les algues marrons o feòfits. De fet, fan referència a una espècie invasora de l'ordre fucal, que prolifera a la llacuna de Venècia.

Els nous detalls, més “ecològics”, sumats als “pictòrics” —com l'àmplia gamma de tonalitats brunes d'aquestes algues, que poden anar del daurat al negre, passant per tonalitats bruno-olivàcies o bruno-vermelloses—, eren prou suggeridors per incorporar-los a l'exposició.

Tant el llibret sobre els estanyes de bosc alemanys elaborat per biòlegs als anys vint com l'anècdota recent sobre la identificació de l'alga fotografiada conviden a reflexionar sobre el valor de l'observació atenta. Probablement, imaginem la mirada de naturalistes i científics amb biografies emocionants i inspiradores. Un exemple rellevant per a mi, des de la col·laboració amb el Life-Pletera, és el del biòleg Ramon Margalef,⁵ quan observa el fitoplàncton i relaciona la teoria de la informació amb els estudis ecològics. A més, als anys seixanta, el professor Margalef va teoritzar sobre la successió ecològica, fent referència especialment als contextos aquàtics, i va il·lustrar com l'increment de la diversitat afegeix informació a mesura que les comunitats evolucionen. Ho va exemplificar amb un cas molt “pintoresc”: l'increment de pigments en comunitats fitoplanctòniques (Margalef, 1978: p. 32).



Imatges 3 i 4. Fotografies de Jordi Morell amb el títol *Alga bruna* #1 i #2 (2023). Impressió Glicée.

⁵ Recomano l'entrevista entranyable que Josep Maria Espinàs fa a Ramon Margalef al programa *Identitats*, de Televisió de Catalunya, l'11 de gener de 1987. Disponible a: <https://www.3cat.cat/3cat/ramon-margalef/video/2813190/>.

Un abeurador

El 18 de novembre de 2021 vam dur a terme l'acció *Buidar per reomplir* dins el programa “Deslocalitzacions” i l'estada creativa a Casa d'Artistes (es Mercadal), programa impulsat per Es Far Cultural (Menorca) i Experimentem amb l'Art (Barcelona). Aquesta acció es va desenvolupar en col·laboració amb l'artista Tònia Coll i l'escriptor Joan Pons, cosa que va propiciar un diàleg a tres bandes sobre contenidors d'aigües i ocells cantaires. L'acció fou documentada en un enregistrament de gairebé tres hores titulat *Redempció*, dirigit i editat per Cristian P. Coll (Morell, Coll, 2022b: p. 194).

L'acció consistia a recuperar un antic abeurador d'animals abandonat en un bosc costaner. Tallat directament a la roca, aquest recipient, d'interès antropològic d'una història no gaire llunyana, servia per recollir i retenir l'escassa aigua de pluja per abastir els animals de la zona. Actualment, aquests elements passen desapercebuts als ulls del turista que cerca cales d'anunci publicitari, però en Joan ens va explicar que, de jove, solia anar-hi amb els seus amics per caçar ocells, una pràctica que encara li genera remordiments. Recuperar l'abeurador es va convertir per a ell en un acte de redempció personal.

La proposta presentada a “Deslocalitzacions” seguia una metodologia que he anat desenvolupant en diferents contextos i convocatòries. Es basava en una recerca teoricopràctica que anomeno “assaigs cromàtics”, centrada en indrets amb presència d'aigua. En aquesta ocasió, l'objectiu general era investigar els colors de les basses, tolls i altres aigües de Menorca. Alhora, em fascinava seguir les passes del professor Margalef, que també havia estudiat les aigües de l'illa l'any 1951. En una nota commemorativa, el biòleg i amic Pere Montserrat recordava detalls d'aquella estada i del treball de camp que es va fer. Entre aquests records, hi trobem unes imatges evocadores on es veu Margalef arremangat dins basses, recollint mostres d'aigua i algues en safareigs i abeuradors del paisatge menorquí (Montserrat, 2015).

La meua estada a Menorca, durant la tardor, va coincidir amb un moment de calma després del frenètic estiu marcat pel gran flux de turistes, en una temporada especialment intensa pel final de les restriccions de mobilitat derivades de la covid-19. Qualsevol forà queda fascinat pel vincle que s'hi troba entre dos elements naturals, la pedra i l'aigua, que reflecteixi-

xen l'esforç humà per reordenar el paisatge àrid i gestionar amb eficiència els recursos hídrics en un territori amb limitacions (Morell, Coll, 2022a: p. 74). Vaig explorar llacunes temporals, aiguamolls i altres indrets com la Bassa Verda, que destaca tant pels rastres del període talaiòtic com pel seu nom evocador. I em vaig fixar en cocons naturals o tallats a la pedra, safareigs, i contenidors d'aigua més moderns. Entre aquests últims, també m'atreien les piscines de les urbanitzacions properes a l'aeroport de Maó, així com la depuradora d'aigües des Mercadal.

Una piscina qualsevol

Des de fa temps, fotografo piscines i altres contenidors d'aigua que trobo en el meu camí. A l'exposició "Soraya Green" (Galeria H₂O), vaig presentar la fotografia de l'abeurador trobat a Menorca, feta per Tònia Coll mesos després de l'acció, quan l'aigua contenia una capa verda superficial de lentilles d'aigua. Aquesta imatge anava acompanyada d'una fotografia d'una piscina que, tot i semblar qualsevol piscina, forma part d'una col·lecció personal que documenta un lloc familiar (vegeu les imatges 5 i 6).

Inicialment, volia fer una picada d'ullet a Margalef, que va començar a interessar-se per la limnologia observant de petit bassals d'aigua, com la bassa del jardí de casa dels pares al barri de Gràcia de Barcelona. No obstant això, la sèrie d'imatges de la piscina han acabat construint un relat paral·lel al voltant d'una construcció artificial dedicada al bany en temps d'esbarjo en una zona rural, en el qual es barregen experiències vitals de l'esfera familiar i problemàtiques actuals sobre la gestió i l'ús de l'aigua.



Imatges 5 i 6. A l'esquerra fotografia de l'abeurador, Ferreries, abril de 2022. Foto: Tònia Coll. A la dreta obra de Jordi Morell, *Piscina* (2024). Impressió Glicée.

A l'exposició, davant per davant d'aquestes dues fotografies, hi havia dues *Formes negres* (2024): dos polígons irregulars de xapa d'acer lacats en negre mat. Aquests forats evocaven els contenidors d'aigua de les imatges, connectant, des del vessant poètic, amb sentiments d'estranyesa i desig i, des del polític, com a reflexió sobre la presència d'aquests elements en el teixit urbà, social i mediàtic.

Un negre profund i un verd transparent

En un antiquari de la Haia⁶ vaig trobar un llibre fotogràfic de Delft, una edició quadrilingüe dirigida al turisme de final dels anys vuitanta. L'autor, a la presentació, assenyala que dos canals travessen de nord a sud el centre de la població i continua fent una referència a la percepció de les seves aigües en dos moments contraposats: "Els dies d'hivern, quan els carrers són coberts de neu, l'aigua és d'un negre profund; els dies d'estiu, quan la llum toca els grans til·lers, és verda i transparent" (Kempers, 1988).⁷ Un aspecte que, segons ell, no ha canviat al llarg dels darrers set-cents anys.

Aquests mots van ser en el seu moment reveladors d'una doble complexitat: d'una banda, els mil fenòmens i circumstàncies que participen en la percepció de les aigües i, de l'altra, la dificultat a l'hora de transcriure i traduir el color en paraules. Però també ens convida a constatar el paisatge urbà amb la pròpia experiència. I qui sap si, quan mirem les aigües, se'ns retornarà a la mirada quelcom compartit al llarg dels temps.

En el meu cas, cada vegada més em trobo gaudint d'estones davant d'un estany o de qualsevol paisatge amb aigua, per més banal que sembli. Penso que és un plaer que prové de la curiositat, però també del simple acte de badar i contemplar el moment. De fet, és una experiència probablement compartida per la majoria, encara que les vivències i els contextos personals siguin diferents. L'aigua, en aquest sentit, potser ens ofereix una mena de mirall on es reflecteixen tant els nostres pensaments com la nostra imaginació, la qual està plena de referències culturals, literàries i visuals. Com

⁶ Vaig fer una estada a la Haia amb el projecte "Tots els colors duen al negre. Un assaig cromàtic al voltant d'estanys holandesos", en què l'objecte d'estudi van ser els colors de les aigües d'estanys, tolls i canals vistos al voltant de la Haia i en relació amb la pintura de paisatge del segle d'or neerlandès, amb una beca per a la recerca i la innovació en l'àmbit de les arts visuals (2020), Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i amb el suport del centre 1646, Stichting Project Space, de la Haia.

⁷ El llibre és una edició en neerlandès, alemany, anglès i francès.

podeu suposar, la llista d'autors i autores podria ser llarga, amb noms més propers o d'altres de més llunyans i d'àmbits diversos.

Penso sovint, per exemple, en figures absortes en els seus indrets. Així, autors com Robert Walser o Henry David Thoreau m'han acompanyat des del confinament viscut per la pandèmia de la covid-19. A Walser, amb les seves narracions breus, l'imagino caminant pels seus entorns suïssos, com en el passeig cap al Greifensee, observant els llacs de mides diverses amb una mirada abstreta (Walser, 2010 [1914]). Thoreau, en canvi, em transporta a l'estany de Walden, prop de la localitat de Concord, a Massachusetts (EUA), on descriu les qualitats de l'aigua, el celatge, la llum i la vegetació reflectida a la seva superfície (Thoreau, 2019 [1854]). Més recentment, també em venen al cap les descripcions de Joseph Brodsky sobre la llacuna veneciana durant l'hivern, quan escriu: “A vegades sembla blava, de vegades grisa o marronosa; invariablement és freda i no és mai potable. La raó que m'empeny a filtrar-la és que conté reflexos, entre d'altres, el meu” (Brodsky, 2020 [1989]: p. 24; traducció pròpia). Per a Brodsky, l'aigua no és només un reflex del present, sinó també una acumulació de temps.

Marrons densos i un vel de blau gris

El professor Max Doerner, al seu manual de materials i procediments pictòrics (Doerner, 1947), parla de la tècnica utilitzada pels “antics mestres”, basada en la superposició d'un gran nombre de capes diàfanes o veladures amb l'objectiu de crear, a partir d'aquesta acumulació de valors, un únic color. M'agrada especialment el passatge que proposa: “A efectes d'observació i assaig, és molt recomanable aplicar capes dels diferents colors diluïts i dels diluents a l'oli, tremp, etc., sobre fons de pintura i sobre vidre, i marcar-les d'una manera clara i precisa perquè serveixin més endavant com a indicació.”. Però, sobretot, em captiva quan tot seguit adverteix que: “Cal guardar-se de treure conclusions massa generals d'aquestes indicacions”. (Doerner, 1947 [1922]: p. 154).

Tot i aquesta advertència, segons Doerner, la tècnica de mescla de colors per capes permet aconseguir una paleta de gradacions més àmplia i rica que la que resulta de mesclar colors a la paleta o aplicar-los directament a la tela. Aquest fenomen òptic és causat per la reflexió de la llum en les diverses capes successives (Doerner, 1947 [1922]: p. 157).

Durant la meva estada a la Haia, vaig visitar el museu d'art Mauritshuis, on es troba, entre la col·lecció de pintura de l'edat d'or neerlandesa, la *Vista de Delft* (1660-1661), de Johannes Vermeer. Davant d'aquest quadre, amb una relació gairebé íntima gràcies a la concurrència limitada per les mesures sanitàries del moment, vaig dedicar-hi una observació minuciosa. Em vaig recrear en els detalls de les aigües del canal de la Schie, on es reflecteix la ciutat amb pinzellades precises, temptat de desxifrar la gamma cromàtica que el pintor havia emprat en aquesta vista de la seva ciutat.

Confesso que m'acompanyava la veu enllaunada de l'autoguia, i repetia en bucle una explicació breu sobre el tractament pictòric de Vermeer. Deia alguna cosa així: per pintar l'aigua, Vermeer va aplicar marrons densos i, per sobre, una capa més velada de blau gris.

Aquesta cerca de “paisatges amb aigües” no és gens arriscada si es visita qualsevol museu d'art. En territori neerlandès, a Venècia o a qualsevol altre lloc s'hi troba una rica diversitat d'impressions. En les pintures de paisatge que trobem al llarg del temps,⁸ encara que l'estany, el toll, el riu o fins i tot el mar no siguin els protagonistes principals de l'escena, sovint adquireixen un rol destacat. No és només una fascinació enigmàtica cap a les superfícies líquides. Probablement, aquesta importància es deu al valor essencial d'un element que existeix en els diferents estats de la matèria. Vinculada tant a la vida com a la mort, l'aigua és un símbol del canvi constant, capaç d'evocar serenitat o de desfermar una violència desbocada.

Verd llotós i negre profund

Abans d'arribar al final, presento les dues darreres obres de l'exposició, retornant a la llacuna veneciana. La primera, *Laguna Suite* (2023-), és una sèrie de postals venecianes lleugerament intervingudes, que mostren només petites parts impreses relacionades amb l'aigua. Vaig començar a recopilar aquestes postals mogut per una combinació de nostàlgia i anàlisi sociològica, vinculada al turisme i a la representació de la ciutat, com havia fet amb el llibre fotogràfic de Delft. Inicialment, les concebia com un pont visual cap a altres obres més complexes i elaborades. En preparar l'exposició, vaig decidir mostrar-ne una quinzena per diverses raons: l'eloqüència de les ta-

⁸ Per a una lectura interessant sobre la invenció del paisatge, vegeu Nogué (2008).

ques irregulars, la manera com oculten bona part de la imatge i el fet que ofereixen gammes cromàtiques descontextualitzades. A més, em captiva-va especular sobre la inestabilitat de les imatges, ja que les zones visibles estan més exposades i evidentment són més vulnerables a les variacions causades pel pas del temps.

En darrer lloc, les peces centrals de l'exposició són tres obres de la sèrie pictòrica SG (2023-2024) (vegeu la imatge 7). Tot i que poden recordar cartes de colors singulars, es tracta de tres grups de sis papers pintats que evocuen el color verd Soraya. Al taller, aquest color esdevé cada vegada més indeterminat, barrejant-se amb altres descripcions de la llacuna veneciana. Per exemple, Brodsky descriu el seu color com “un verd llotós al matí i un negre profund a la nit” (Brodsky, 2020: p. 76), o reflexiona sobre “els matisos de gris que es poden percebre des de la finestra mentre esmorzes a l’hotel” (Brodsky, 2020: p. 78). En essència, aquestes obres són evocacions cromàtiques de l’aigua de la llacuna, traduïdes en forma plàstica.



Imatge 7. Les tres obres centrals de l'exposició “Soraya Green” són de la sèrie pictòrica SG (2023-2024). Es tracta de tres grups de sis papers pintats que evocuen el color verd Soraya. Foto: Jordi Morell.

Tanmateix, com ja suggeria al principi, aquestes representacions són intencionadament inexactes i fràgils, perquè podrien ser ben bé unes altres.

Conclusions. Estratificacions d'ombres

Si recuperem la tassa de te de l'inici, hi trobarem també el pòsit acumulat als límits del recipient. Aquestes “estratificacions d'ombres” (Tanizaki, 2001 [1933]: p. 71), fruit de la successió de moments, ens recorden els efectes del temps. Alhora, em tornen a la ment les paraules sobre les aigües de Delft: el seu aspecte no ha canviat al llarg de set-cents anys (Kempeers, 1988). Tanmateix, el que sí que ha canviat són els filtres, personals i culturals, a través dels quals cada individu percep i interpreta el paisatge (Nogué, 2008: p. 11).

En un moment marcat per profundes inquietuds ecològiques i socials, es fa imprescindible dirigir la mirada cap a l'exterior per reconèixer i valorar el món que ens envolta. No es tracta d'un retorn nostàlgic a la natura, sinó d'acceptar el binomi indissoluble cultura-natura que defineix la nostra experiència quotidiana. Els paratges aquàtics, sovint associats a un imaginari romàntic o idíl·lic, són també testimonis —sia de manera silenciosa o sorollosa— dels reptes i les tensions del nostre temps.

Sigui un estany, una bassa remota o la llacuna veneciana, aquests indrets ens parlen dels valors que hem projectat al llarg del temps. Fluctuen entre ser focus d'interès o caure en l'oblit, seguint les dinàmiques econòmiques, urbanístiques, turístiques o de preservació natural.

“Després va venir la pluja i difuminà la imatge” (Walser, 2010 [1914]: p. 39). Amb aquestes paraules de Walser concloc, evocant la naturalesa transitòria del que observem i la dissolució d'una escena concreta. Així com l'aigua reflecteix i transforma constantment el paisatge, nosaltres també som part d'aquesta successió de canvis, capes i significats.

Referències bibliogràfiques

BRODSKY, Joseph (2020). *Fondamenta degli incurabili [Watermark]*. Barcelona: Días Contados.

DOERNER, Max (1947). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté. [Títol original *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, de 1922].

KEMPERS, Herman (1988). *Delft in kleur*. Rijswijk: Elmar.

LIST, Theodor (1929). *Das Teich-plankton in der Umgebung von Darmstadt*. Darmstadt: Eigenverlag.

MARGALEF, Ramon (1978). *Perspectivas de la teoría ecológica*. Barcelona: Blume.

MORELL, Jordi (2018). “La Pletera: un cas d’entretemps. 2015-2018”, dins Pere Sala; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (ed.) (2018). *(Des) fer paisatges*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, p. 148-150. (“Plocs de Paisatge. Reflexions”; 6).

MORELL I ROVIRA, Jordi; COLL FLORIT, Tònia (2022a). “Piedra, agua y pájaros: reflexiones en torno a un abrevadero”, dins Eloi Puig; Eugènia Agustí (ed.). *IN>TRA2. La lectura como pràctica artística: Nuevos modelos de decodificación creativa*. Barcelona: Hipatia Press, p. 70-83.

— (2022b). “Vaciar para rellenar: un acto de redención”, dins Eloi Puig; Eugènia Agustí (ed.). *IN>TRA2. La lectura como pràctica artística: Nuevos modelos de decodificación creativa*. Barcelona: Hipatia Press, p. 192-195.

NOGUÉ, Joan (2008). “El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experimentación del paisaje”, dins Joan Nogué (ed.) (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 155-168.

PERAN, Martí (2018). “El projecte artístic. *Lloc, memòria i salicòrnies*”, dins Pere Sala; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (ed.) (2018). *(Des) fer paisatges*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, p. 136-147. (“Plocs de Paisatge. Reflexions”; 6).

TANIZAKI, Jun’ichirō (2001). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. [Ed. original de 1933].

THOREAU, Henry David (2019). *Walden, o la vida als boscos*. Barcelona: Símbol. [Ed. original de 1854].

WALSER, Robert (2010). *Historias*. Madrid, Siruela. [Ed. original de 1914].

— (2010). “El Greifensee”, dins *Historias*. Madrid: Siruela, p. 41-43. [Ed. original de 1914].



Lloc verd

Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez

La relació amb l'Observatori del Paisatge de Catalunya ens ha permès situar-nos en el lloc de l'experimentació, de la prova-error, de l'escolta, del "fer mentre passa"; espais que reconeixem com a propis en la pràctica artística contemporània, on s'emmarca el nostre treball.

Podríem dir que la dimensió perceptiva i fins i tot subjectiva del paisatge va significar la nostra porta d'entrada en tot aquest univers. A través d'anar explorant i aprenent, enteníem que, quan ens explicaven que en matèria de paisatge certs valors socialment consensuats poden generar emocions individuals i subjectives, però que alhora generen lectures diverses i corals, vam sentir que tot plegat es creuava amb el nostre treball, amb la nostra pràctica, amb l'entesa que tenim de la cultura, de l'art i fins i tot de la vida.

Hem de dir que tot plegat va començar de la mà de Joan Nogué, geògraf, mentor, veí i amic. I que d'alguna manera, a través de converses i reflexions amb ell i també amb la seva esposa Adela, vam acabar vivint a Mieres, un micropoble on convivim 220 persones, a 15 quilòmetres d'Olot. Allà hi duem a terme la nostra pràctica artística i acompanyem i donem forma contínua a l'Espai Nyamnyam, un lloc de bastants metres quadrats dedicat a donar suport a la recerca en l'àmbit de la creació contemporània en l'òrbita del decreixement. Allà generem cicles, trobades, obertures, i venen a fer la seva feina persones vinculades a la pràctica artística, però també persones relacionades amb el pensament crític, el decreixement, l'agroecologia, la filosofia... Sempre amb una visió molt transdisciplinària.

I tot això és important aquí i ara, perquè no treballaríem com treballlem, ni abordaríem la nostra relació amb l'entorn, el paisatge i fins i tot el color, si no fos a partir de viure, reflexionar i treballar en aquest context. De fet, durant el mes de juny en el trajecte quotidià de Mieres a Olot, quan estan segant els camps verds per fer-ne bales per al consum animal o biocombustible, ens ve al cap la reflexió de Marcel de Collbahí, pagès veí del poble, que comentava que tot aquest verd tan verd dels camps de monocultiu de cereal —als quals tothom fa fotos que penja a Instagram com a imatge estereotipada de la Garrotxa— està omplint de purins la nostra terra i la nostra aigua i, per tant, també la flora, la fauna i, òbviament, els nostres cossos... En tot cas, més endavant parlarem del tema del verd.

Estirant el fil de treballs anteriors que ja abordaven qüestions pròximes al paisatge, el 2021 vam encetar una nova recerca de llarg recorregut anomenada “Geografies invisibles”. A partir d’una beca de recerca, vam poder fer una residència a l’Observatori, que tenim la sort que està situat a Olot, a pocs quilòmetres de Mieres. Allà ens van acollir amb una amabilitat infinita, i això ens va permetre consultar materials del Centre de Documentació, mantenir diàlegs amb el seu equip, apuntar referències d’altres treballs i fer preguntes i més preguntes durant mesos. En paral·lel, vam fer un procés similar al Museu de la Garrotxa, que és al mateix edifici. Allà també podíem *narinar*, endinsar-nos en les sales, però també al fons del museu, generant una relació amb diverses persones i obres que, com explica Àlex Nogué¹, ens va permetre poder anar entenent el que estàvem fent, durant o fins i tot després de fer-ho. Així, hem pogut fer un treball de proximitat, molt centrat en la recerca i de manera molt situada.

Això ens va portar a generar el treball *Desenfocar l’anècdota*, una peça videogràfica d’uns cinquanta minuts, emmarcada en una exposició amb el mateix nom, que es va presentar a la Sala Oberta 2 del Museu de la Garrotxa a inicis del 2024, i que es va vincular a la jornada “El paisatge i el color”, els continguts de la qual queden recollits en aquest llibre.

Aquesta anècdota a la qual fa referència el títol parteix de converses amb Xevi Roura, tècnic conservador del Museu de la Garrotxa, i que ens explicava que, quan parlem d’*anècdota* en la pintura del segle XIX, ens referim a figures humanes, bestiar o fins i tot el fum d’una xemeneia que apareix en un quadre. En l’obra dels pintors de l’Escola d’Olot, el paisatge no era autònom, la presència i visió antropocèntrica hi eren dominants. A Joaquim Vayreda —un dels màxims exponents d’aquesta escola— li va costar tota una vida poder alliberar-se de l’*anècdota* i arribar a pintar paisatges sense aquests elements que revelaven la presència humana. L’exposició i la peça videogràfica proposaven desenfocar l’anècdota en aquests quadres on la instrumentalització del paisatge era i és rellevant. En aquest punt, va ser clau la visió explorada en companyia de l’Observatori del Paisatge.

¹ Vegeu el capítol de l’Àlex Nogué, titulat “Divagacions d’uns anys de pintura a la Vall d’en Bas”, de la pàgina 28.

El treball va acabar centrant-se en el quadre *L'estiu*, de Joaquim Vayreda, que va baixar de les sales del museu, situat al tercer pis de l'edifici de l'Hospici, i va estar present a l'exposició a la planta baixa. Diguem que, d'alguna manera, el vídeo que es projectava al revers del mateix quadre proposava entrar i sortir d'aquesta obra a partir d'un esperit crític que sempre envolta el nostre treball. El *fora* s'explorava a partir d'una relectura coral d'aquest *estiu*, portada a terme per persones que aborden el paisatge des de perspectives diverses, com ara la geografia, la restauració, la climatologia, la filosofia, la història de l'art. . .

El *dintre* del quadre es va abordar a partir d'enregistrar la crida i la cerca d'un ramat de vaca de l'albera, acompanyats de Josep Caldas, ramader a l'Alta Garrotxa. En Josep ens va introduir a aquesta espècie de vaca que pràcticament estava en perill d'extinció, una espècie que viu i s'alimenta de territoris abruptes, i que té un paper clau en la gestió forestal de l'Alta Garrotxa. Podríem dir que el *dintre* és una recerca constant per trobar aquestes vaques presents al quadre, que a través de la impossibilitat de trobar-les ens revelen la impracticable reconstrucció d'aquell paisatge i, sobretot, en fa patent la representació estereotipada, que ens remet a estratègies anàlogues a les quals també recorre el cinema comercial dels nostres dies.

Com passa sovint en el nostre treball, després d'aquesta recerca de llarg recorregut, que es va materialitzar en una peça videogràfica, vam fer



Imatges 1 i 2. *Desenfocar l'anècdota* és el títol d'una peça videogràfica emmarcada en una exposició homònima presentada a la Sala Oberta 2 del Museu de la Garrotxa a inicis del 2024. Fotos: Sebastià Masramon.

un procés de creació per entendre com tot aquest material podria convertir-se en una peça escènica. Tena Busquets, directora del Festival Sismògraf, ens va fer aquesta invitació per estrenar el treball a l'edició del festival del 2024.

La peça aprofundia en la noció de *lloc* i, de fet, portava aquest mateix nom, entenent que la nostra pràctica artística és contextual i que, per tant, entronca amb la idea que els llocs no són només realitats materials, sinó també construccions culturals i socials amb un fort component intangible, el qual pensem que podem fer ressonar a través de la matèria artística. Així, tornant a citar Joan Nogué, “el lloc no s’aborda com una localització, sinó proposant la imaginació com un espai geogràfic”.

Tornant a les converses amb en Joan, ell ens explicava que “el paisatge és alhora significant i significat, continent i contingut, realitat i ficció”. És un *inbetween* permanent. Vam pensar que la paraula *paisatge* potser podria ser substituïda per la paraula *teatre* o fins i tot *cinema*: “El cinema és alhora significant i significat, continent i contingut, realitat i ficció”. És un *inbetween* permanent. Aquesta idea del paisatge, el teatre o el cinema com a espai *intermedi*, que se situa entre el subjecte i l’objecte, ens va portar al fet que la peça proposava habitar aquest interstici, com a possible espai performatiu sense coordenades fixes.

D’alguna manera, després d’aparèixer i desaparèixer, la pantalla com a espai intermedi s’esvaïa, la pel·lícula ja no passava pels nostres ulls i el lloc s’abordava des d’una dimensió perceptiva, proposant l’espai sonor, en aquest cas la ràdio, com un espai des d’on especular i poder fer una escolta profunda del lloc.

Entrant llavors en una mena d’assaig a la italiana, quan erem cap a la meitat de la peça, aquesta ràdio narrava la història del color verd, i aquesta reflexió ens serveix ara per cloure el text:

Tothom s’ha llançat al verd: zones verdes, energia verda, economia verda, ciutats verdes, vehicles verds, etiquetes verdes... i fins i tot s’han pintat les papereres d’aquest color, que se suposa que evoca naturalesa i neteja.

El símbol és massa bonic per ser veritat, el verd no és un color simple. És un trapella que, segle rere segle, ha anat fent la serp.

Un color, la veritable naturalesa del qual és la inestabilitat... No la sostenibilitat!

Fa segles, el verd era transgressor, turbulent i fins i tot ex-cèntric. Era un color químicament inestable. No era complicat obtenir-lo: fulles, arrels, flors o escorces poden servir com a colorants verds. Però tot això es consumeix amb la llum i acaba en marrons i negres... El verd desapareix.

El 1775 apareix un verd intens, lluminós, màgic i brillant! Es crea de manera artificial oxidant coure amb vinagre o fins i tot orina, i barrejant-lo amb arsènic: pur verí verd. Encara que s'intuïa que era tòxic, la roba, les estances i els objectes comencen a tenyir-se d'aquest color burgès, que fascinava i intoxicava per igual. Diuen que va matar Napoleó en inhalar-lo a través de les seves precioses parets verdes; li van trobar arsènic impregnat als cabells.

El verd és un color inestable que representa tot el que es mou, canvia, varia. Color de l'atzar, del joc, del destí, de la sort, de la fortuna... En l'època feudal, els contrincants s'enfrontaven en duel sobre un prat verd; joglars, bufons, caçadors es vestien de



Imatge 3. La peça escènica *Lloc*, presentada al Festival Sismògraf, proposa l'artefacte pantalla com un espai *inbetween*, un interstici com a possible espai per a un lloc sense coordenades. Foto: Martí Albesa.

verd, igual que persones enamorades, que, com tothom sap, tenen un caràcter canviant. A la cort, a partir del segle XVI es tiraven les cartes sobre un feltre verd. A tot arreu es col·loquen els diners, les cartes o les fitxes damunt del color verd. Les taules dels consells d'administració de les grans empreses i governs són verdes.

El verd representa la sort, però també la mala sort; la fortuna, però també l'infortuni; l'amor que neix, però també l'amor infidel; la immaduresa dels fruits verds, però també la maduresa immadura del *viejo verde*. Un color ambigu. Són de to verdós els mals esperits, els dimonis, els dracs, les serps i altres criatures errants, en el buit que separa el món terrestre i el més enllà. Els éssers verds de Mart no són més que els successors dels dimonis medievals. Avui, sobretot a França, els actors i actrius no volen pujar a l'escenari vestits de verd, la llegenda assegura que, quan Molière va morir, portava un vestit de color verd. En el món de l'edició, hi ha la creença que les cobertes verdes dels llibres tenen menys èxit, i els joiers saben que les maragdes es venen menys que altres pedres precioses, perquè tenen fama d'atreure la mala sort. L'origen d'aquestes supersticions es remunta a un temps en què el verd era inestable i verinós.

Al segle XVIII, els químics es van inventar una teoria pseudo-científica que definia uns colors "primaris" (groc, blau, vermell) i uns colors "complementaris" (verd, violeta, taronja). Això va influenciar els artistes dels segles XIX i XX, fins al punt que molts pintors van decidir treballar només amb els colors "primaris" i, a vegades, amb el blanc i el negre. El disseny, sobretot la Bauhaus, creia ingènuament en aquesta "veritat" científica i va parlar de colors purs i de colors impurs, de calents i freds, d'estàtics i dinàmics... I el nostre verd va quedar rebaixat a un segon rang. Pintors com Mondrian pràcticament el van eliminar de les seves obres. En pro de la ciència, l'art va excloure el verd del món dels colors. La teoria dels colors primaris que encara s'ensenya avui dia és una ficció. No correspon a cap realitat social, i es nega a admetre que el color és, en primer lloc, un fenomen cultural.

És una classificació que mostra una sorprenent ignorància de la història.

Això ha creat una altra simbologia del verd: com que se'l considera “complementari” del vermell —color del que és prohibit—, s'ha convertit en el seu contrari, el color de la permissivitat. Aquesta idea es va imposar a partir del 1800, quan es va inventar una senyalització internacional per a vaixells, que després va passar als trens i els cotxes. Avui, la nostra societat urbanita, àvida de clorofil·la, l'ha convertit en símbol de llibertat, joventut, salut... Això hauria estat del tot incomprensible en l'antiguitat; llavors el verd no tenia res a veure amb la naturalesa.

Resulta que, fins al segle XVIII, la naturalesa es definia sobretot per quatre elements: foc, aire, aigua i terra. En moltes llengües antigues es confon el verd, el blau i el gris en una mateixa paraula, la paraula que defineix el color del mar. Probablement, fou l'islam primitiu el primer a associar verd i naturalesa: en l'època de Mahoma, qualsevol lloc on hi hagués una mica de verdor era

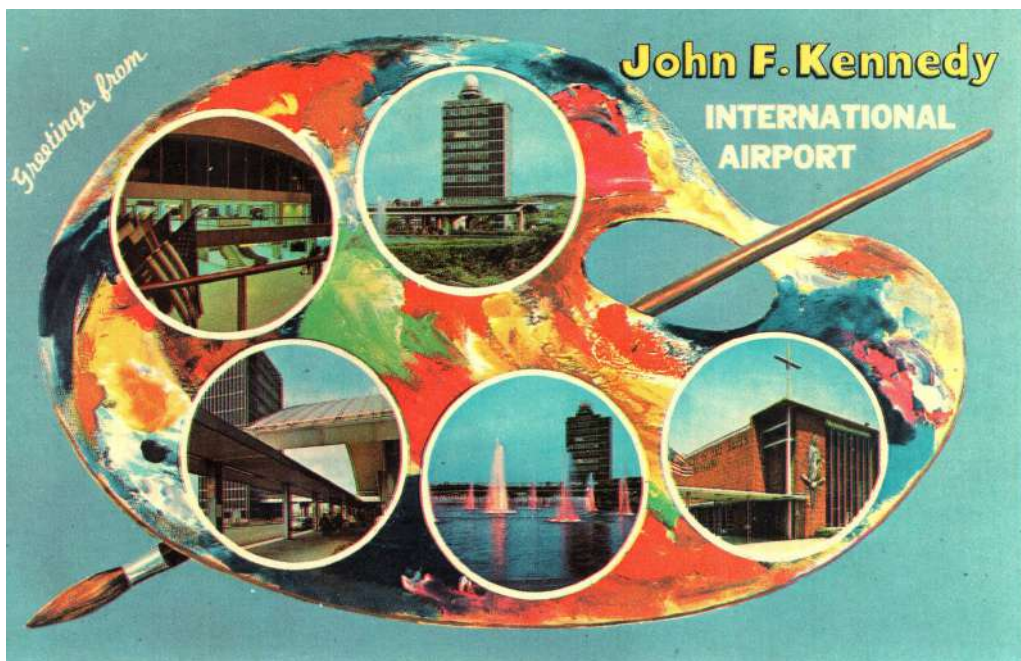


Imatge 4. Cap a la meitat de la peça *Lloc* la ràdio narra la història del color verd. El lloc s'aborda des d'una dimensió perceptiva, proposant l'espai sonor com un espai des d'on especular i poder fer una escolta profunda del lloc. Foto: Martí Albesa.

sinònim d'oasi, de paradís. Es diu que al profeta li agradava portar roba verda. Aquest color era sagrat en el món musulmà, la qual cosa sembla que va contribuir a infravalorar-lo a ulls cristians.

A Occident no es comença a ajuntar verd i naturalesa fins a l'època romàntica. Després, a mitjan segle XIX, quan apareixen els senyals als comerços, es decideix posar una creu verda per assenyalar les primeres farmàcies, llocs on es feien remeis a base de plantes. Des de fa uns vint anys, algunes farmàcies i hospitals estan instal·lant creus blaves i no verdes. Així s'associa la curació no a les plantes, sinó a la ciència i a la tècnica.

Ara, tot el que és verd es presenta com una prova de frescor i vida natural. El verd s'ha convertit en ecologia i neteja. És el símbol de la lluita contra la brutícia, el més higiènic dels colors contemporanis, conjuntament amb el blanc (què dir del blanc...). *Greenwashing* del bo. Ecoimpostura, rentada d'imatge verda o ecopostureig. Un veritable frenesí pel verd. En altres temps, el color del desordre, ara “aparent” color de la llibertat.



Postals a tot color en el país de les meravelles (benvinguts a l'acolorit món de les targetes postals)

Cristina Arribas

El paisatge, o més aviat la seva representació, i com a conseqüència d'un sistema de producció i consum capitalista, es presenta sota les pautes del fenomen turístic, en definitiva, de consum, per convertir-se també en una mercaderia més de l'engranatge del capital. Dins les estratègies de la publicitat turística i per tal de vendre una imatge desitjable i estereotipada dels indrets i els paisatges, l'edició i la manipulació del color hi té un paper essencial. Sense aprofundir d'entrada en la complexitat del terme *paisatge*, partim de la premissa que el paisatge —i, per descomptat, la seva representació— és una construcció. Una construcció que delimita un fragment de la seva infinitud, que el maquilla i l'adequa per elevar-lo al podi del producte d'aparador.



Imatge 1. Procés d'impressió en quadricromia de les targetes postals a partir de 1957, en òfset color: cià, magenta, groc i negre (CMYK).

Pensem el paisatge del turisme en color perquè les postals turístiques ens han ensenyat a veure el món com una quadricromia flamant i lluminosa, com una realitat muntada en capes cromàtiques superposades que donen sentit a les experiències contemporànies de l'oci i del plaer. Va ser el color el que va inventar la postal turística moderna transformant-la en una paleta carregada de pigments saturats, en una carta de colors artificials —i, de vegades, irracionals—, l'objectiu de la qual no era cap altre que realçar i “donar nova vida” a les imatges fotogràfiques del turisme.

Les targetes postals despleguen interpretacions cromàtiques lúdiques i alegres de les destinacions representades. El color les embelleix i les adorna, però també ajuda a vendre, transformant els llocs en mercaderies turístiques. Per cridar l'atenció del turista, les postals forcen els seus colors i els porten, de vegades, al límit de l'estridència i la dissonància, a la recerca de l'espai color ideal (els cels i els mars més blaus, els núvols més blancs, els arbres més verds, el capvespre més taronja, el vermell més vermell). El co-

lor empolaina la ficció del turisme i en suavitza les conseqüències nefastes sobre el territori: la construeix, la cosifica, la fa targeta postal.

Paisatge i color comparteixen en la seva essència l'aspecte visual: l'observador és essencial per a l'existència del paisatge com a concepte, i el color és una impressió produïda per un to de llum en els òrgans visuals. Així, doncs, l'observador del paisatge i del seu color és el subjecte receptor i el seu consumidor.

Cromofòbia a les altes esferes (un aclariment d'incomoditat cromàtica)

Sembla que la cromofòbia ha estat latent en la cultura occidental des de l'antiguitat, evident en tots aquells intents d'eliminació del color en l'art, l'arquitectura, la literatura o la fotografia, titllant-lo de no essencial, d'oriental i cosmètic (Batchelor, 2000). La modernitat de la primera meitat del segle xx, en la seva faceta més culta i d'altres esferes, ha estat especialment cromofòbica: l'arquitectura moderna i d'autor és sempre en blanc i negre, la fotografia seriosa i d'autor és sempre en blanc i negre, un bon llibre d'arquitectura o fotografia moderna serà sempre també en blanc i negre, un bon retrat, etc. Però, pel que sembla, aquestes premisses no es compleixen per al món de la publicitat i de la targeta postal. És notable la presència del color en els mitjans més populars i de masses, en contraposició amb els àmbits més cultes i d'autoria identificada i remarcable. I és que, en paraules del fotògraf almerienc i pioner en l'ús del color, Carlos Pérez Siquier, "el color era *postaler*". I em refereixo sobretot al color en el sùmmum de la seva esplendor, viu, lluent, desinhibit i ufanós, el color volgudament i possiblement artificiosament, desmesurat.

Fins i tot en els inicis o l'edat d'or ben reconeguda de la targeta postal, només es valorava com a categòricament acceptable aquella que consistia tan sols en vistes, o sigui, paisatges, sense embelliments aparents, és a dir, aquelles que podien captivar sense engany aparent. Les més artístiques o, des del punt de vista creatiu, més radicals i evidentment enganyoses eren descartades per a l'àmbit de la cultura i el document vàlid. Podem llegir un bon testimoni d'aquest fet en una publicació de principis del segle xx: "Ara

com ara, la postal vista continua regnant i la postal artística ha degenerat en un terreny del qual ni val la pena d'ocupar-se, ja que en general al nostre país només és adquirida per modistelles i criades, *és a dir*, per gent que atribueix l'art als colors i les brillantines, cosa que converteix la postal en un veritable cromo de gust pèssim" (*España Cartófila*, 1909).

Tanmateix, la realitat de les postals de vistes no es lliura tampoc de la manipulació i l'embelliment, només que es fa de manera més discreta o amb bona tècnica del moment. Fins i tot la fotografia, objectivament més fiable i real, fa de les seves des de ben enrere. Un bon exemple, no tan cromàtic com compositiu, el tenim amb el fotògraf de paisatges francès Gustave Le Gray (Aubenas, 2002). A la seva sèrie de marines, del 1856-1857, els seus coneixements tècnics i la seva inquietud estètica el van portar a fer exposicions separades dels plans del cel i del mar per evitar, d'entrada, la diferència lumínica entre si. En combinar tots dos negatius perquè quedessin units per la línia de l'horitzó en el procés de positivació, el resultat esdevé una riquesa de contrastos entre espais de claredat i penombra, amb la qual aconsegueix un gran valor artístic. Aquesta operació de laboratori sobre una imatge de natura s'ha d'entendre dins del joc d'influències en aquell moment entre fotografia i pintura. Però no només aquest muntatge, més o menys fidel a realitat, sinó que, a més, veient que altres possibles combinacions podrien "enriquir" el resultat, malgrat que fossin invencions, no va dubtar a fer-les realitat: cels grisos perfectament encaixats amb mars mediterranis en calma, així com assolellats cels típics del Mediterrani, sobre mars embravits normands, on un paisatge fictici és el resultat de la fantasia de l'autor i on ja no importa la seva autenticitat, sinó el bon resultat de la representació.

A la segona meitat del segle xx, quan la nova tècnica de reproducció ho permet, la quadricromia i l'òfset color, les vistes aparentment tranquil·les i més romàntiques del període anterior esdevenen aleshores escenes cridaneres, de colors desorbitats i brillants. Un nou món d'optimisme a tot color.

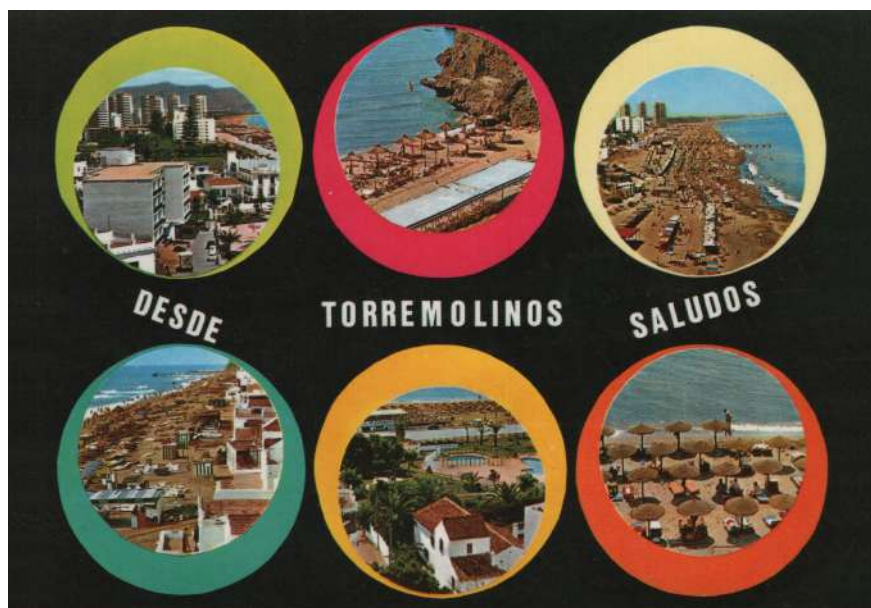
Benvinguts a l'acolorit món de les targetes postals

“El color és alegría. No es piensa en l'alegría. Un es deixa portar.”

Ernst Haas (fotògraf, Viena, 1921 – Nova York, 1986)

Com deia, si ens endinsem en el món de les targetes postals, podrem comprovar com la voluntat d'acolorir el món i els paisatges —embellir-lo, en termes cartòfils— és vigent des dels seus inicis gràfics i foto(gràfics) a mitjan segle XVIII.

De l'octubre del 1869 es pot datar la primera postal circulada, pel correu austríac. Aquestes primeres targetes postals no posseïen cap imatge addicional a l'anvers, on el franqueig estava preimprès a la dreta, i al centre, a més de la llegenda, “Correspondenz-Karte”, les armes reals i diverses línies per a l'adreça del destinatari. El revers restava en blanc i es destinava al missatge comunicat per l'emissor. L'èxit del nou sistema postal es va estendre ràpidament per altres països europeus i va arribar a Espanya el desembre del 1873.



Imatge 2. Des del mateix moment en què la targeta postal introdueix elements gràfics a l'anvers, els editors han presentat el món i els paisatges en tota l'esplendor cromàtica. A la imatge postal de “Torremolinos. Costa del Sol”, Ed. Córcoles, Torremolinos, 1973.

Les millores en les tècniques de reproducció de litografies (i les seves versions en color com ara cromolitografies i fotocrom) i fotografies mitjançant fototípia van impulsar l'aparició de la targeta postal il·lustrada. El 1889, per a l'Exposició Universal de París el diari *Le Figaro* va editar diverses targetes postals amb vistes de la Torre Eiffel a partir de gravats de León Libonis. L'aparició de les targetes il·lustrades va impulsar enormement el col·leccionisme i va suposar l'inici del gran arxiu universal d'imatges que avui conformen. A Espanya, les primeres targetes postals il·lustrades, segons Carreras i Candi (1903), van ser dues fototípies de Granada editades a Alemanya el 1890, amb una tirada de 2.000 unitats. No es van posar mai a la venda i encara no se n'ha trobat cap exemplar. Amb seguretat, la targeta postal il·lustrada espanyola més antiga va ser editada per l'empresa Hauser i Menet el 12 d'octubre de 1892 amb el títol "Record de Madrid", on apareixen quatre imatges de Madrid: la plaça de toros, la Carrera de San Jerónimo, la Puerta del Sol i el carrer d'Alcalá. El 1896, Hauser i Menet també van editar postals sobre Barcelona, Bilbao, València i algunes ciutats andaluses, i la venda es va enlairar encara més definitivament el 1897 amb l'emissió de la "sèrie general" amb postals de vistes de ciutats, quadres del Museo del Prado, temes taurins i d'altres.

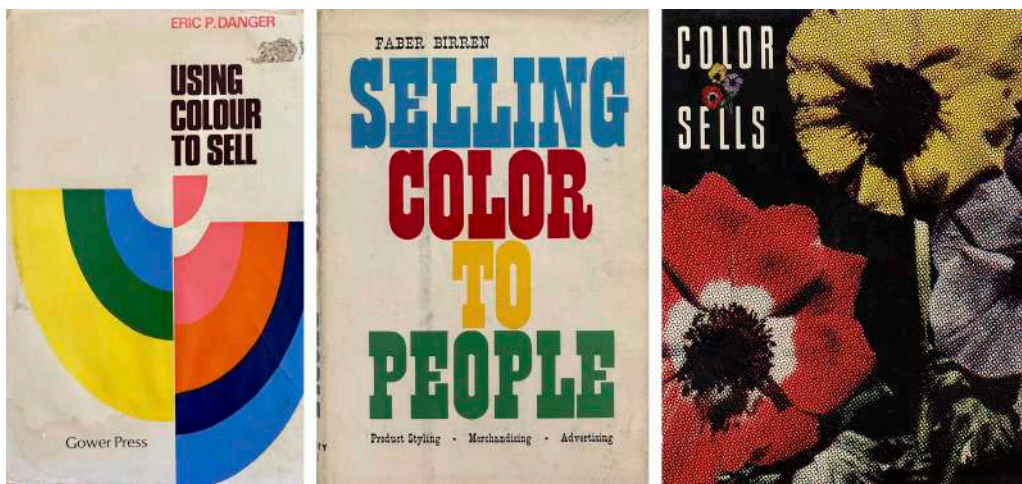
Des del mateix moment en què la targeta postal introdueix elements gràfics a l'anvers i el diferencia clarament de la informació i el missatge de l'altra cara, el revers, els editors han presentat el món i els paisatges en tota l'esplendor cromàtica.

Color sells. El món en venda i a tot color

En l'univers de la publicitat, on el missatge de l'impacte visual és vital, el món de la fotografia satura els colors i acoloreix "naturalment" fins als límits de la (in)credulitat, simplificant les formes fins a assolir formats simplificats i semiabstractes, sovint fregant els territoris del kitsch. El color serà garantia de venda, d'eina indispensable per fer desitjables els indrets.

El 1935, ja als anys trenta, el fotògraf i publicista americà John Bruhel (1900-1982), considerat un dels pioners de la fotografia de color i un dels representants més importants de la fotografia publicitària de la seva època,

publicà per a Condé Nast un llibre revelador i indispensable: *Color sells*. Aquest títol, que ja ho diu tot i necessita poca explicació, dona la clau de la missió incondicional i incommensurable de l'eina estratègica i venedora del color.



Imatges 3 a 5. Portades d'algunes de les publicacions sobre el color com a eina estratègica i venedora (d'esquerra a dreta: Danger, 1968; Birren, 1956; Bruehl, 1935).

En el món americà, com a bon bressol de capitalisme i excepcional venedor de somnis —americans— arreu, trobem publicacions com *Selling color to people*, de Faber Birren, publicat el 1956, o *Using color to sell*, d'Eric P. Danger, publicat el 1968. Però també marques fotogràfiques com l'emblemàtica Kodak van llançar eslògans publicitaris que lligaven irremeiablement la bona vida, la felicitat i el color. L'any 1940, Kodak va promoure un nou format fotogràfic descomunal que es presentava —es va fer durant 40 anys— al vestíbul de la Grand Central Terminal de Nova York, en versió retroil·luminada: els *colorames*.

Els *colorames* de Kodak, una vida ideal i feliç en color

Els *colorames* eren tota una sèrie de fotografies de gran dimensions exposades durant quaranta anys dins el vestíbul principal de l'estació Grand Central Terminal de la ciutat de Nova York, des del 1950 fins al 1990.

S'utilitzaren com a anuncis per l'Eastman Kodak Company i eren transparències retroil·luminades amb unes dimensions de 5,5 m d'alçària per 18 m d'amplada. Van ser descrites com "les fotografies més grans del món" i, com es pot veure a la imatge 4, mostren el món feliç i ideal de la societat americana de postguerra, l'*american way of life* tan desitjat per la resta del món. Unes imatges estàtiques i perfectament escenificades de moments de felicitat on un dels integrants de l'escena feia una fotografia per immortalitzar l'instant. Des de partits de beisbol i casaments fins a l'aterratge de la NASA a la Lluna, pícnic, barbacoes, celebracions familiars, festes juvenils, graduacions, centres comercials i un llarg etcètera, la Kodak Colorama va evolucionar d'un anunci de pel·lícula en color a una tradició nord-americana que va perdurar durant més de 40 anys. Autèntiques postals de la vida americana del benestar, un gran referent, segurament, de les imatges que es generarien a les targetes postals de casa nostra, on retalls de vida feliç a imatge i semblança d'aquell món s'acolorien per apropar-se al màxim a aquella realitat americana tan desitjada i desitjable.

Els *colorames* de Kodak consistien en fotos panoràmiques de gran dimensions que presentaven l'ideal americà: viatges de somni, paisatges espectaculars, vacances familiars perfectes, excursions grandioses... Tot, retratat per un suposat fotògraf aficionat que es pot veure a les mateixes imatges. I és que els instants feliços, les vides de postal, els indrets de somni i, en definitiva, el país de les meravelles no pot ser d'una altra manera que a tot color.



Imatge 6. Els colorames de Kodak consistien en fotos panoràmiques de gran dimensions exposades a l'estació de Grand Central Terminal de Nova York, que mostraven el món feliç i ideal de la societat americana de postguerra, l'*american way of life*. A la imatge colorama de Donald Marvin, "Wonderful World of color". Walt Disney, 1961.

De fotografia a targeta postal: més color!

“El color era *postaler*.”

Carlos Pérez Siquier (fotògraf, Almeria, 1930-2021)

Com apuntava anteriorment, i fent referència al lúcid i revelador comentari del fotògraf Carlos Pérez Siquier, “el color era *postaler*”. Perquè la fotografia d'autor era en blanc i negre i la targeta postal era insistentment en color, fos acolorida a mà en els primers temps o ja fotogràficament manipulada i exagerada cromàticament quan les tècniques de reproducció de la segona meitat del segle xx ho van permetre.



Imatge 7. Exemple de targeta postal fotogràfica acolorida amb tintes de colors. “Barcelona. Embarcadero de la Puerta de la Paz”. Fotògraf i editor J.V.B., primera meitat segle xx.

Des de mitjan segle XIX s’havien començat a estudiar tècniques que unissin fotografia i impremta i es van desenvolupar processos d’impressió com ara la fotolitografia, el fotogratat i la fototípia (aquest darrer va ser el que va impulsar la veritable explosió de la targeta postal fotogràfica a partir del 1897). Fins a finals dels anys cinquanta, trobem majoritàriament fototípies i la seva evolució a rotogravats i altres tipus.

La fototípia s'imprimia a una sola tinta (negra, sèpia o blava). Cap al 1905 s'acolorien postals, impreses a diverses tintes (va ser possible donar color amb plantilles o a mà amb aquarel·les). Independentment de la tècnica usada i la seva evolució, sempre es va intentar afegir color per aportar "decòrum" a la targeta postal. La postal en blanc i negre mira al passat, aporta romanticisme i és, en certa manera, malenconiosa. Després, el color, com a tècnica, va accelerar el canvi de moment.

A partir del 1957, la postal espanyola va canviar a la impressió en òfset color (model comercial ideal) i va obtenir postals plastificades i a tot color, que incidirien en l'alegria i l'optimisme necessaris d'un país amb set de promoció. A partir d'aquí, una altra edat d'or de la targeta postal, un esclat de modernitat, alegria i color.

La targeta postal, a més de representar una realitat amb colors exagerats i desorbitats, també la recrea resumida i reduïda en clau de paleta pictòrica: el món es pot explicar en clau pictòrica a través d'una paleta de pintor literal. A cada color, un aspecte, una bellesa de la ciutat, un racó pintoresc, una vista parcial, un paisatge. Perquè el món es resumeix fragmentat i a tot color, que en color és un món més feliç, més alegre, més bell i, en definitiva, més desitjable. D'aquesta tipologia de targeta postal —la multivista / paleta de pintor— se n'editen arreu del món i des de ben antic: *Greetings from Colourful Nova Scotia*, *Paris Souvenir*, *Colora la tua estate*. . . , *Vini a*. . . *Falconara*, *Beautiful Switzerland*, *Hello from Chicago* o *Recuerdo de Si-güenza* en són alguns exemples (vegeu les imatges 8 a 10).



Imatges 8 a 10. Com es mostra en aquestes targetes postals el món s'explicava en clau pictòrica a través d'una paleta de pintor. D'esquerra a dreta: "Colora la tua estate...vieni a... Falconara", Ed Tantucci&Canafoglia. Falconara, anys setanta; "Greetings from Florida. The sunshine State", Dexter Press. New York, 1963; "Marbella", Ed. Beascoa, 1969.

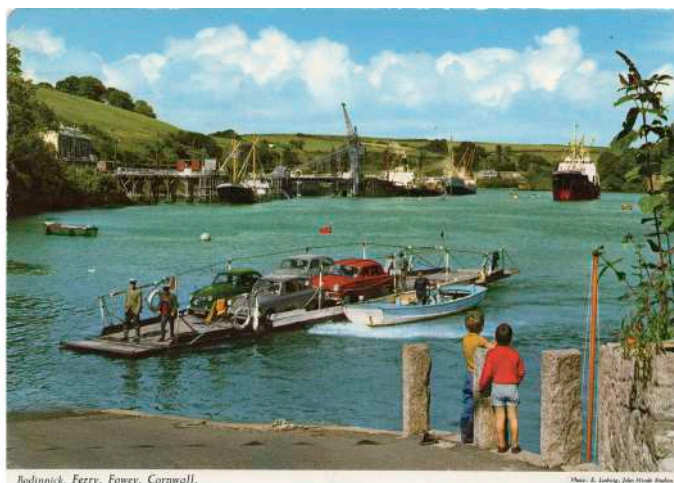
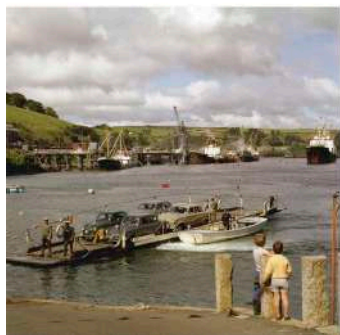
La lògica turística dels materials (foto)gràfics molt sovint fa referència literal al color, sigui amb gràfiques, com l'exemple de la paleta del pintor, o d'altres com pinzells, pintors en acció, arcs de Sant Martí o eslògans que ens traslladen literalment a un univers en tecnicolor. Alguns llibres que, sense ser guies turístiques a l'ús, estan publicats amb finalitats de promoció, destaquen en els seus títols precisament aquesta faceta colorista: *España en Color*, *Color de España*, *Alemania en color*, *Colour de Paris*. . . Un nom i una portada que prometen uns indrets extraordinaris. I no només llibres, també clauers, discos, fulletons desplegable. . . Tots en van plens, d'eslògans que promocionen el món esplendorós del color.

John Hinde Studios, un cas emblemàtic: *The John Hinde Show*

Un exemple referencial en el món de l'edició cromàtica de la fotografia per esdevenir targeta postal és el cas del fotògraf britànic i editor cartòfil John Hinde (Regne Unit, 1916-1997): John Hinde Studios.

L'estudi va ser fundat l'any 1956 pel fotògraf John Hinde, que venia del món del circ i era cofundador de la companyia The John Hinde Show, un món de fantasia en color per excel·lència. Va ser pioner en l'ús de la fotografia en color durant els anys seixanta i setanta i, també, en altres àmbits de la fotografia anteriorment —ja a la dècada dels anys quaranta. L'icònic Londres, la Irlanda rural i algunes de les destinacions de vacances costaneres més estimades de la Gran Bretanya, així com una varietat de llocs veritablement remots, apareixen en les seves fotografies de color ressaltat i molt ben saturat convertides en targetes postals. L'estudi John Hinde va esdevenir l'empresa de postals amb més èxit del món, amb vendes anuals de més de 50 milions de postals.

Postals d'enlluernadors cels blaus i paisatges de colors intensos per plasmar l'optimisme d'aquelles dècades de la segona meitat del segle xx, quan el Regne Unit finalment sortia de l'austeritat de la postguerra. Les postals de John Hinde van accentuar —i fins i tot van canviar— els colors de les imatges originals per aconseguir imatges més optimistes i felices. Segons sembla, Hinde va trobar un paisatge i una realitat imperfectes que calia embellir i millorar: escenes perfectament escenificades i poblades de famílies alegres i somrients que indicaven un nou futur per al Regne Unit Irlanda.



Bodinnick, Ferry, Fowey, Cornwall.

Photo: R. Ludwig, John Hinde Studios.

Imatge 11 i 12. El fotògraf britànic i editor cartòfil John Hinde Ferry va ser un pioner en l'ús de la fotografia en color. A l'esquerra, detall de la fotografia original d'Elmar Ludwig, a Fowey (Cornualles). I a la dreta, la mateixa fotografia convertida en targeta postal amb els colors ressaltats i saturats impresa per John Hinde Studios.

Les fotografies editades de Hinde —ara postals— s'adreçaven a un grup demogràfic en ràpid creixement, el dels turistes. En concret, aquest grup d'amants dels viatges estava compost principalment per nord-americans que s'aferraven amb nostàlgia a una percepció curosament elaborada del paisatge irlandès. Les seves postals glorificaven les platges, il·lustraven el potencial dels pícnic amb vistes majestuoses a les muntanyes i mostraven ciutadans despreocupats que es veuen empetitits pels gegantins penya-segats de color verd intens —molt intens— del país. Un país del qual es va fer publicitat com un paradís rural incomparable (una fuga feliç cap a un estil de vida més senzill) i com un centre d'activitat urbana a les zones més densament poblades. La manipulació dramàtica que va fer Hinde dels colors naturals d'Irlanda va contribuir en gran manera a controlar la percepció global positiva d'una Irlanda menys real. La va fer més brillant i més agradable. Va sacrificar el realisme i, en canvi, es va esforçar per aconseguir la seva pròpia marca de perfecció. Hinde pretenia vendre una façana inventada d'Irlanda per obtenir beneficis de la idealització i la seva tasca es va estendre a altres països i continents. En el cas espanyol, només va documentar el paisatge de les illes Canàries, un paisatge que va editar de

la mateixa manera que va fer amb la resta, un paradís inventat i exagerat perfectament llest per promocionar-lo i vendre'l.

John Hinde és un dels referents indispensables i més importants en el món de la fotografia en color i, sobretot, en la fotografia del món de la targeta postal.

De la realitat al realisme emfàtic

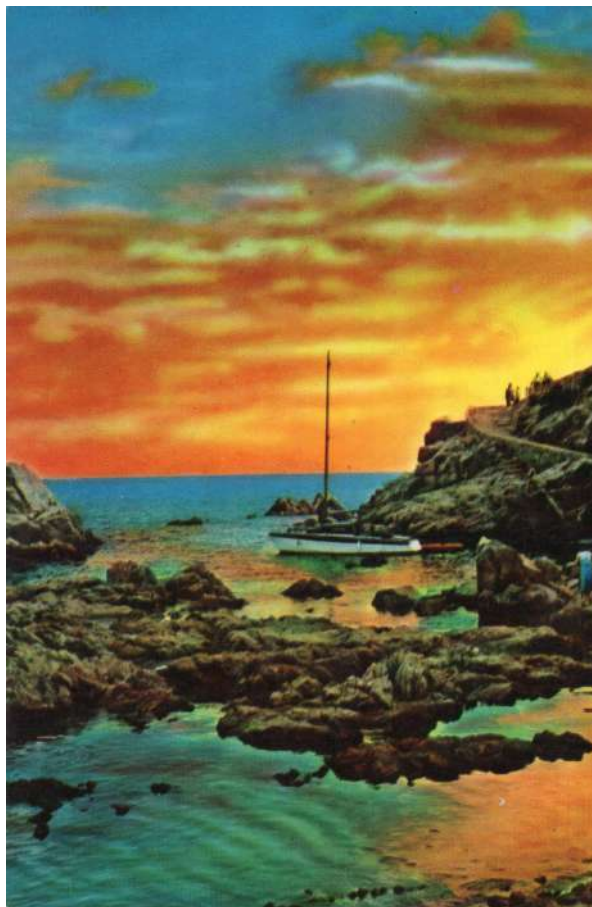
“A la natura, la llum crea el color. A la imatge, el color crea la llum.”
Hans Hofmann (pintor, Baviera, 1880 – Nova York, 1966)

Com anem veient, des dels inicis del mitjà fotogràfic els fotògrafs han anhelat “pintar” les seves imatges monocromes, i la pintura a mà de fotografies impreses és un mètode àmpliament utilitzat durant el segle XIX. Per fer-lo més proper a la realitat mostrada? Per embellir aquesta realitat? Per millorar-la? Aquesta és la qüestió, perquè sovint l'acoloriment era tan summament irreal, fantasiós o inversemblant que quedava ben lluny de la realitat fotografiada —i potser ben lluny de millorar-la. També és veritat que el món i els paisatges són en color; per tant, la voluntat de documentar-los i representar-los en color hauria de ser, en principi, més propera a la realitat i amb una intenció de fidelitat.

Amb la possibilitat ja de la tècnica que va fer factible la fotografia en color, tot i que suposava un pas de gegant, era un procediment lent i molest, que requeria exposicions perllongades que impossibilitaven la captura d'imatges en moviment.

Ja a la segona meitat dels anys trenta, Kodak va revolucionar la fotografia en color amb el llançament del seu ara llegendari Kodachrome, una pel·lícula d'inversió de color que va permetre la captura d'imatges molt detallades amb cromatismes complets i expressius, fet que la va fer extremadament popular entre els fotògrafs comercials de la segona meitat del segle XX.

Tot i això, els autors d'estils més “seriosos”, com el fotoperiodisme, continuarien rebutjant en gran manera l'encant de les imatges en color i les considerarien ostentoses i mancades d'autenticitat (afegint tot el que he apuntat parlant de l'estadi cromofòbic en l'art d'altres esferes). Però tot això



Imatge 13. La pintura a mà de fotografies impreses va ser un mètode àmpliament utilitzat durant el segle XIX. Sovint l'acoloriment era tan summament irreal, fantasiós o inversemblant que quedava ben lluny de la realitat fotografiada. A la imatge targeta postal "España. Puesta de Sol", A.G.N Fábregas, anys seixanta.

pertany a l'àmbit exclusivament fotogràfic. Què i com s'aplica el color a la targeta postal? Una evidència ja esmentada és que el color ven, i la targeta postal es ven i ven els paisatges que representa. Així doncs, els paisatges en venda es venen en color. Paisatges naturals de verds prats i muntanyes, mars i cels de blaus lluminosos, però també pobles i ciutats amb colors vius i alegres, escenes molt ben escenificades de colors exagerats que ratifiquen i asseguren la vida feliç, un món de color. Aquesta és la realitat emfatitzada

de la targeta postal. Que la realitat sigui fotografiada en color no és suficient per assegurar-ne l'èxit comercial, per garantir-ne la venda. Cal exaltar-la, per aconseguir imatges del desig, el món i els paisatges perfectes: paisatge de dubtosa credibilitat, realisme emfàtic.

I el color, hi insisteixo un cop més, era “postal” i, a més, “era” en pretèrit imperfecte —molt imperfecte— nostàlgicament en color, perquè els paisatges d'ahir sumen punts avui igual que el color sumava punts ahir. Modernitat fotogràfica d'ahir, nostàlgia idíl·lica i pop d'avui, món perfecte en pretèrit imperfecte. Gloriós tecnicolor.

En el país de les meravelles, els paisatges són de postal, “a tota màquina”. I el més meravellós... a tot color!



Imatge 14. Que la realitat fos fotografiada en color no era suficient per assegurar-ne l'èxit comercial, per garantir-ne la venda. A la imatge, targeta postal del fotògraf Don Ceppi, “Waikiki, world famous beach at the end of the rainbow”. Plastichrome, Boston, anys setanta.

“[...] Decididament, la vida de la postal és curta. Com una planta d'estufa, exigeix rigoroses condicions de medi. Les circumstàncies que van determinar els anys compresos entre el 1880 i el 1914 són les que poden donar raó de la seva vida. Ara no crec en el seu despertar. No existeix la

ingenuïtat tendra i alegre que les va fer possibles, ni està tot encara acabat d'inventar.” (Pintó, 1953).

Referències bibliogràfiques

AUBENAS, Sylvie (2002). *Gustave Le Gray 1820-1884*. Los Angeles: Getty Publications.

BATCHELOR, David (2000). *Chromophobia*. Londres: Reaktion.

BIRREN, Faber (1956). *Selling color to people*. New York: University Books, 1956.

BRUEHL, Anton (1935). *Color sells*. Nova York: Condé Nast.

CARRERAS i CANDI, Francesc (1903). *Las tarjetas postales en España*. Barcelona: Editorial Imprenta de Francisco Altés.

CHEVAL, François; MORA, Gilles (2015). *La vie en Kodak. Colorama publicitaires des années 1950 à 1970*. Vanves: Hazan.

DANGER, Eric P. (1968). *Using colour to sell*. Farnham, Surrey: Gower Publishing.

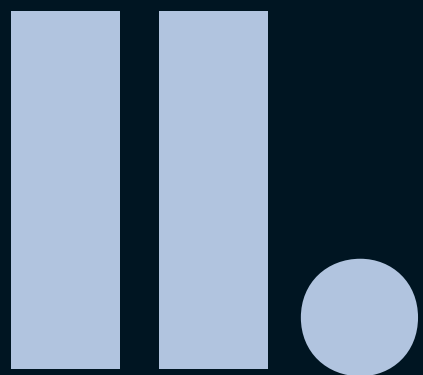
ESPAÑA Cartófila, núm. 92 (març-abril de 1909). Barcelona.

JOHN HINDE COLLECTION (2018). *John Hinde collection*. Londres: John Hinde Collection.

LEE, David (1993). *Hindesight John Hinde Photographs and Postcards by John Hinde Ltd 1935-1971*. Dublín: Irish Museum of Modern Art.

PINTÓ, Alfons (1953). *La tarjeta postal. Estética e historia*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste. (“Los Libros del Unicornio”).

RIEGO, Bernard (2011). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg Editores.



Actuar en el
paisatge des
del color



Color de terra humida. El color del paisatge com a eina ecològica i perceptiva per a la gestió sostenible del territori

Miriam García García

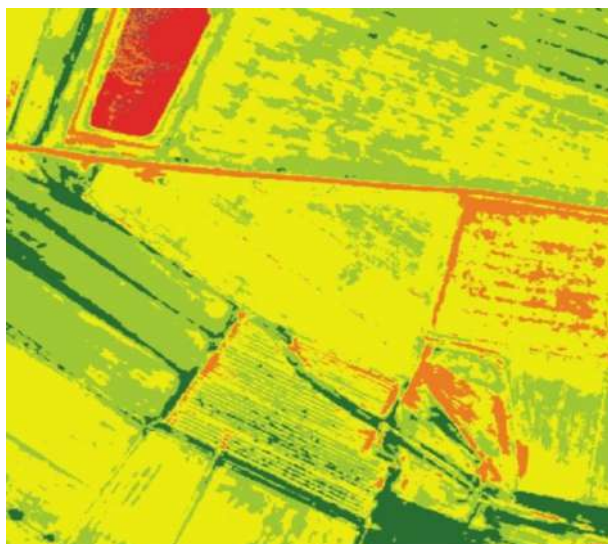
El color és un component fonamental en la percepció humana de l'entorn i constitueix una variable clau en la presa de decisions relacionades amb la protecció i la planificació territorial. El color pot actuar com un indicador ecològic, cultural i estètic que millora la comprensió i la valoració del paisatge.

La percepció del paisatge no és només un procés visual, sinó també una experiència complexa influenciada per la memòria, la cultura, la biogeografia i el context socioeconòmic. Dins d'aquesta percepció, el color és una variable sensorial i simbòlica important. Diverses recerques han demostrat que els colors de l'entorn natural influeixen en el benestar humà, en la identificació del territori i en les decisions col·lectives respecte a l'ús i la conservació que se'n fa (Gobster, Nassauer, Daniel, Fry, 2007).

Així mateix, des de l'ecologia del paisatge, el color es pot considerar una manifestació visible dels processos biofísics que estructuren el territori: la fenologia de la vegetació, la composició del sòl, la geologia, el clima o la contaminació incideixen directament en la paleta cromàtica de l'entorn. Paral·lelament, la psicologia ambiental ha explorat com els colors influeixen en la percepció de seguretat, naturalitat o artificialitat d'un espai (Kaplan, Kaplan, 1989).

El color del paisatge com a indicador ecològic multiescala

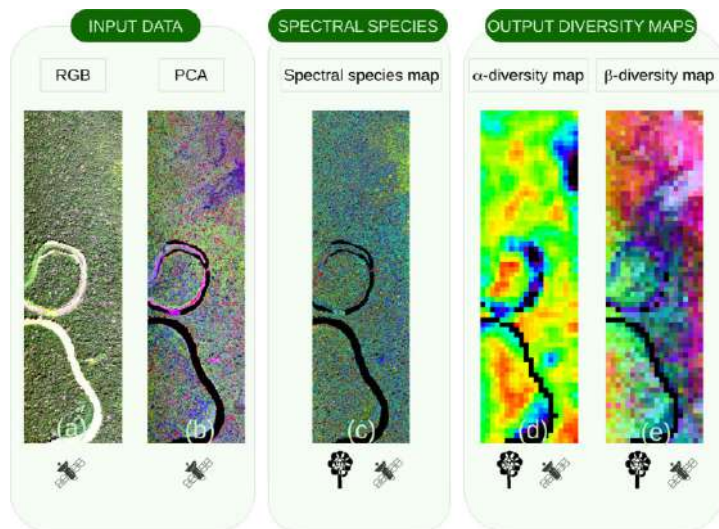
Avui dia, el color en el paisatge transcendeix la seva dimensió estètica per constituir-se en un descriptor clau de processos ecològics, estats funcionals de l'ecosistema i dinàmiques territorials. Les variacions cromàtiques observades en la cobertura del sòl —tant naturals com antropogèniques— reflecteixen atributs ecològics com la biodiversitat, la fenologia de la vegetació, l'estat fisiològic de la biomassa i els cicles biogeoquímics. Canvis en paràmetres com el to (*hue*), la saturació o el contrast espectral poden actuar com a indicadors primerencs de transformacions ambientals, incloent-hi processos de desertificació, fragmentació de l'hàbitat, alteració de cicles fenològics o expansió urbana.



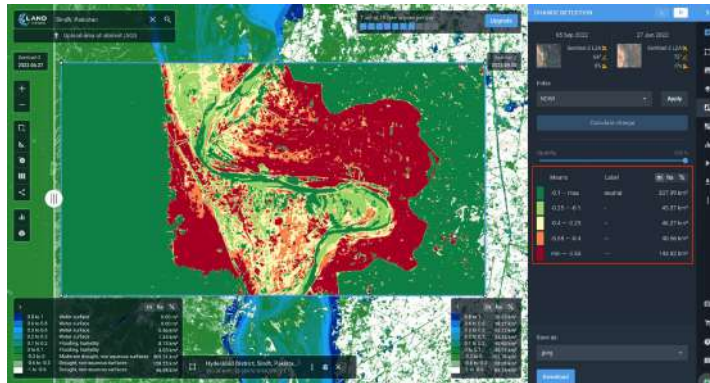
Imatge 1. El color del paisatge, observat principalment a través d'imatges de satèl·lit o aèries, reflecteix la fenologia, la salut i l'estructura de la vegetació. Per exemple, índexs com l'NDVI, el SAVI o components de l'espai HSV (to, saturació, valor) són emprats per caracteritzar condicions de la vegetació i heterogeneïtat ambiental. Ortoimatge NDVI v1.0-2023. Font: ICGC.

El mesurament i l'anàlisi del color del paisatge mitjançant índexs espectrals (per exemple, índex de vegetació diferencial normalitzat o NDVI, l'índex de vegetació millorat o EVI, índex de vegetació ajustat al sòl o SAVI) i mètriques derivades de sèries temporals multispectrals ofereixen un enfocament robust per avaluar el funcionament ecològic del territori. Aquestes mètriques actuen com a *proxies* quantificables de l'heterogeneïtat estructural, la productivitat primària i la diversitat ecosistèmica. En aquest context, la incorporació de tecnologies avançades com ara sensors òptics satel·litaris, plataformes UAV, sensors LiDAR i algorismes d'aprenentatge automàtic (per exemple, xarxes convolucionals, classificació supervisada) permet fer una caracterització més precisa i dinàmica del paisatge a múltiples escales espacials i temporals.

Aquesta integració metodològica enforteix el vincle interdisciplinari que hi ha entre la percepció visual, la teledetecció i l'ecologia del paisatge i posiciona el color com una variable funcional per al monitoratge, el modelatge i la gestió sostenible de sistemes socioecològics complexos.



Imatge 2. S'ha comprovat que la diversitat espectral —la variabilitat del color i la reflectància en el paisatge— es relaciona estretament amb la biodiversitat vegetal i animal¹. A la imatge, mapa d'espècies espectrals. Font: Rocchini *et al.*, 2022.



Imatge 3. La imatge mostra els canvis en el contorn del riu Indo (Pakistan) després de la inundació de 2022. Les sèries temporals d'imatges (Landsat, Sentinel-2, etc.) permeten capturar variacions en el color del paisatge al llarg de l'any, reflectint processos estacionals (com la floració) o alteracions per sequera o incendis. Aquestes mètriques temporals milloren els models d'hàbitat en comparació amb mapes estàtics d'usos del sòl, per la qual cosa són molt útils per a la planificació territorial i ajuden a avaluar la devastació causada per catàstrofes naturals.

¹ El concepte de *spectral species* utilitza *clustering* espectral per cartografiar composicions d'espècies i estimar índexs com Shannon en selves tropicals. També, l'heterogeneïtat espectral derivada d'imatges satel·litàries és predictiva de la riquesa d'ocells, encara que la seva eficàcia depèn del tipus de paisatge considerat.

A més, el color influeix en la percepció humana de l'entorn i afecta les decisions sobre protecció i planificació territorial. Així, l'estudi del color del paisatge des de l'ecologia permet integrar aspectes biofísics, perceptius i funcionals per a una millor gestió sostenible del territori.

El canvi climàtic i la transformació del paisatge cromàtic

Històricament, la percepció cromàtica de l'entorn d'una persona es mantenia relativament constant al llarg de la seva vida. Això no obstant, el canvi climàtic està alterant el nostre entorn visual de manera accelerada, i aquests canvis s'estan tornant cada vegada més evidents. Des de fa anys, la comunitat científica alerta sobre la transformació de la paleta de colors del paisatge natural a escala global.

En l'àmbit mediterrani, per exemple, s'observa un increment en els tons groguencs de la vegetació arbòria, que són conseqüència de la pèrdua de condicions ecològiques característiques. És freqüent trobar pins que presenten un verd més apagat del que és habitual. Aquesta descoloració s'associa principalment a episodis de sequera intensa i prolongada en el temps.



Imatges 4 a 6. Segons dades registrades per l'estació meteorològica de Sant Celoni, durant el mes d'octubre de 2023 amb prou feines es van acumular onze litres de precipitació fet que va afavorir un increment del color groguenc de la vegetació. Fotos: Miquel del Río (@delriomiquel).

A aquesta escassetat hídrica s'hi afegeixen temperatures anormalment elevades, la qual cosa agreuja l'estrès hídric dels arbres. Com a resposta a aquestes condicions adverses, alguns exemplars de pi modifiquen

la coloració i adopten tonalitats més grogues, que progressivament es tornen grises quan l'exemplar mor.

Mentrestant, diverses espècies de plantes han incrementat la concentració de pigments que absorbeixen radiació ultraviolada (UV) en les seves estructures florals, que actuen com un mecanisme de fotoprotecció davant l'augment de les temperatures i l'aprimament de la capa d'ozó. Aquests pigments, que funcionen com un filtre solar natural, s'acumulen principalment en els pètals i protegeixen el pol·len de l'exposició directa als raigs UV.

Aquest reforç pigmentari contribueix a una doble funció: d'una banda, absorbeix la radiació UV i redueix el mal cel·lular i, de l'altra, pot generar un efecte d'hivernacle localitzat, retenint calor a l'interior de la flor. Aquest fenomen pot tenir conseqüències negatives, atès que l'exposició a temperatures elevades pot comprometre la viabilitat del pol·len i afectar la fertilitat de la planta.

En resposta, algunes espècies han reduït els nivells de pigmentació UV en els pètals per minimitzar l'absorció de radiació solar i, per tant, disminuir la temperatura interna de la flor. Encara que aquests canvis són imperceptibles per a l'ull humà —que no pot captar longituds d'ona en el rang UV—, sí que alteren la percepció cromàtica dels pol·linitzadors, que detecten patrons ultraviolats. Una reducció en el contrast UV pot fer que les flors siguin menys atractives per a aquests organismes.

Aquesta pèrdua d'atracció representa una amenaça per als serveis ecosistèmics que presten els pol·linitzadors, la funció dels quals és essencial: prop del 90 % de les espècies de plantes amb flors depenen de la pol·linització biòtica per reproduir-se, igual que el 75 % dels conreus agrícoles a escala mundial (Koski, MacQueen, Ashman, 2022).

El canvi climàtic no només està alterant els patrons ecològics i visuals en els ecosistemes naturals, sinó que també està generant transformacions significatives en el paisatge urbà, particularment en la seva dimensió cromàtica. Encara que els efectes del canvi climàtic en àrees naturals estan àmpliament documentats —com la pèrdua de verdor, l'esgrogueïment de la vegetació o la desaparició de floracions—, aquestes modificacions es manifesten d'una manera encara més acusada a les ciutats a causa de la intensificació de les condicions climàtiques extremes i l'escassa resiliència de molts elements de l'entorn construït.

En els entorns urbans, l'augment sostingut de les temperatures, la intensificació de les illes de calor i l'alteració dels cicles de precipitacions afecten directament la fisiologia de la vegetació urbana, en modifiquen la coloració estacional i redueixen la intensitat i la durada de les floracions. Els arbres i els arbustos sotmesos a estrès hídric prolongat acostumen a presentar tonalitats més apagades, fulles cloròtiques o fins i tot defoliació anticipada, la qual cosa altera profundament l'estètica i la qualitat ambiental de l'espai públic.

A més, els materials predominants en la infraestructura urbana —com l'asfalt, el formigó i les cobertes metàl·liques— pateixen processos de degradació accelerada a causa de l'exposició contínua a radiació solar intensa i variacions tèrmiques extremes. Això dona lloc a canvis cromàtics no desitjats, com l'enfosquiment per acumulació de partícules o l'emblanquiment per desgast superficial, que contribueixen a una percepció visual més àrida i deteriorada de l'entorn.

Els cels urbans es tornen més grisos i taronja per la freqüència més gran d'episodis de contaminació i pols sahariana, mentre que els rius i els canals urbans adquireixen tons tèrbols, verdosos o marrons per la proliferació d'algues o l'erosió després de pluges intenses.

En conjunt, aquests processos modifiquen la paleta cromàtica urbana, tradicionalment associada a uns certs equilibris estacionals i paisatgístics, i donen lloc a un entorn visualment més uniforme, empobrit i desvitalitzat. Però aquesta transformació no és tan sols estètica: afecta la percepció del confort, l'habitabilitat i la identitat del paisatge urbà, amb implicacions tant psicològiques com ecològiques.

Els colors de l'adaptació climàtica: verd i blau

Les infraestructures verdes i blaves constitueixen elements fonamentals en les estratègies contemporànies d'adaptació al canvi climàtic, sobretot en contextos urbans altament artificialitzats. La seva implementació cerca mitigar fenòmens com l'efecte d'illa de calor, augmentar la resiliència de l'entorn construït i restaurar funcions ecològiques essencials, com ara la regulació tèrmica, el cicle hidrològic i la biodiversitat urbana.

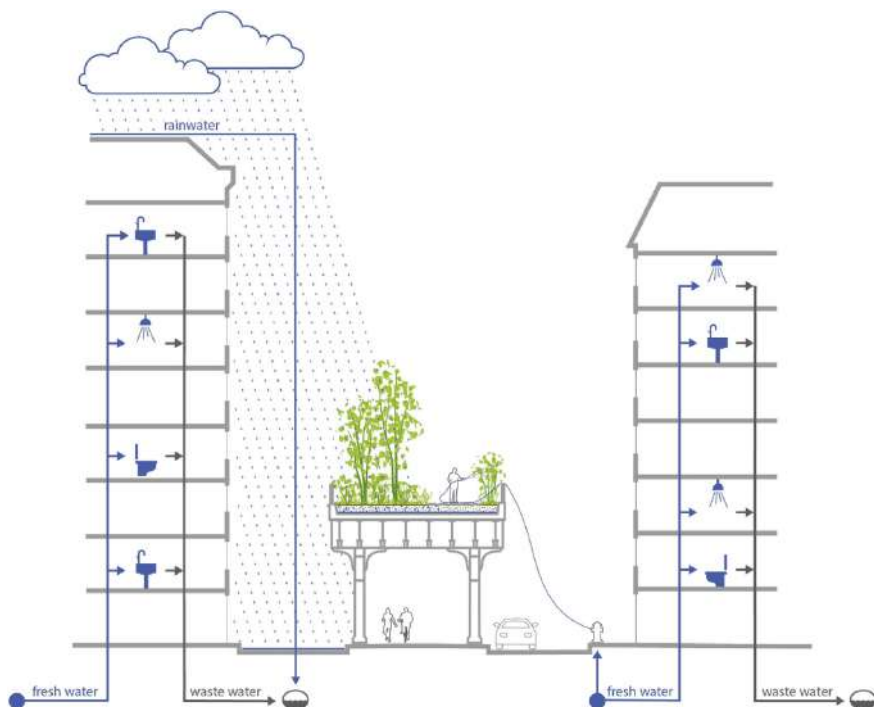
Per maximitzar-ne l'eficàcia, aquestes solucions s'han d'integrar en una planificació urbanística que limiti activament l'expansió de superfícies impermeables. Cal prioritzar l'ús de paviments permeables, sostres verds, sistemes de drenatge sostenible i altres solucions basades en la natura, davant del segellament massiu mitjançant materials convencionals com l'asfalt i el formigó.

L'objectiu és reduir l'alteració del cicle hidrològic natural, minimitzant l'escolament superficial, afavorint la infiltració i promovent la recàrrega d'aqüífers. Això permet, al seu torn, disminuir el risc d'inundacions, reduir l'estrès hídric derivat de la creixent variabilitat climàtica i millorar la qualitat ambiental de l'espai urbà.

La combinació sinèrgica d'enfocaments verds (vegetació, sòls permeables) i blaus (sistemes hídrics urbans, cossos d'aigua, drenatges) permet dur a terme una gestió integrada i resilient de l'aigua a les ciutats. Aquesta coordinació entre la disponibilitat i la demanda hídrica afavoreix un ús eficient dels recursos, millora el confort tèrmic a escala local i enforteix la capacitat d'adaptació del sistema urbà davant d'escenaris climàtics extrems.

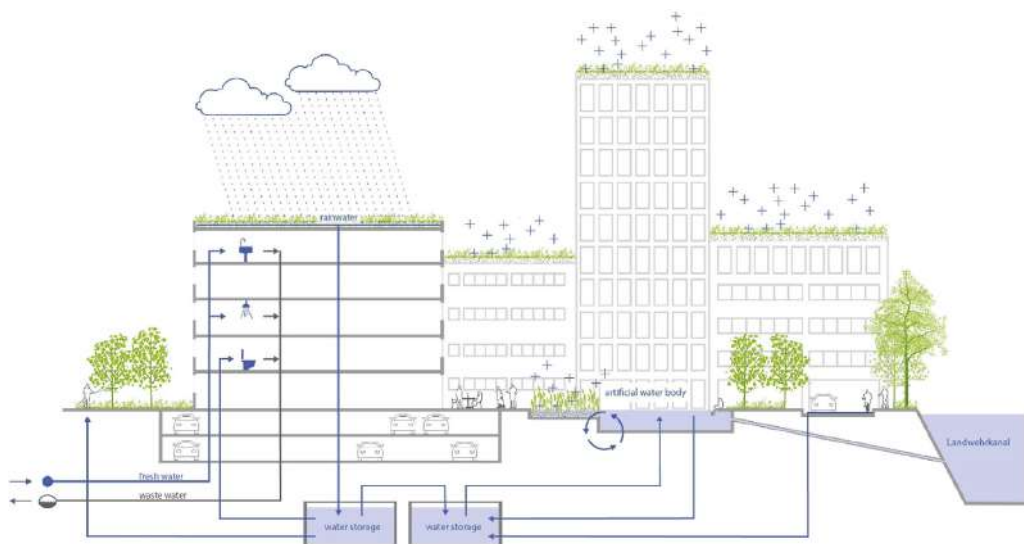
Els principis d'infraestructura verda i de disseny urbà sensible a l'aigua (WSUD, Water Sensitive Urban Design) convergeixen en un model integrat que adapta els elements verds i blaus segons les condicions locals. Aquest enfocament promou una gestió descentralitzada de l'aigua —incloent-hi les aigües pluvials, residuals i reutilitzables— mitjançant solucions *in situ* que es combinen amb vegetació d'alta qualitat paisatgística i funcional.

La High Line, a la ciutat de Nova York, és un projecte que il·lustra el mecanisme mitjançant el qual una infraestructura grisa existent pot convertir-se en una infraestructura verda tenint en compte aspectes climàtics i socials. El parc està situat en una antiga via de ferrocarril elevada, que després del seu tancament va quedar coberta de plantes. La transformació en un parc lineal es va basar en aquesta aparença i s'ha anat ampliant en diverses fases. La idea darrere el projecte era replantar parcialment les plantes que s'havien sembrat al llarg dels anys. Aquesta tasca es va dur a terme per garantir que la selecció de plantes s'adaptés a les condicions locals i proporcionés una impressió visual de la High Line salvatge. Aquesta preselecció de vegetació es va complementar amb plantes resistents que podien su-



Imatge 7. A la High Line de Nova York la vegetació presenta una baixa demanda hídrica, malgrat la disponibilitat d'abundants recursos hídrics urbans en les proximitats. A conseqüència d'això, l'efecte microclimàtic es troba per sota del potencial que podria aconseguir-se. Font: Well, Ludwig, 2020.

portar les difícils condicions del sòl prim i el baix subministrament d'aigua i nutrients de la via, així com una alta tolerància a la sequera. El sistema de pavimentació dels camins pot retenir fins al 90 % de l'aigua de pluja i posar-la a disposició per al reg però les precipitacions són insuficients per mantenir-ne l'aspecte verd durant l'estiu. En aquest cas, les plantes es reguen manualment. La High Line és un exemple de projecte desenvolupat amb un enfocament ecològic. La prioritat era el disseny d'un atractiu espai verd i obert mentre que el concepte d'aigua tenia només un paper secundari. Els edificis circumdants van quedar exclosos del projecte, malgrat l'alta densitat de la zona. No hi ha cap connexió amb els edificis veïns que pugui servir de fonts d'aigua de pluja o aigües grises.



Imatge 8. A la Potsdamer Platz de Berlín el sistema de gestió d'aigües pluvials aconsegueix un escolament zero mitjançant la combinació de diverses opcions de retenció. Les cobertes vegetades i els cossos d'aigua artificials capten i evaporen les precipitacions. Font: Well, Ludwig, 2020.

La Potsdamer Platz és una important cruïlla de trànsit a Berlín que va ser redissenyada a principis dels anys noranta del segle xx. L'objectiu era aconseguir evitar que l'aigua de pluja, malgrat l'alt grau de segellament, arribés a la xarxa de clavegueram i poder així incloure aquesta aigua com a element de disseny. El projecte va requerir una combinació de diversos mecanismes de retenció per aconseguir aquest objectiu. Els 12.000 m² de cobertes verdes evaporen directament més de la meitat de la precipitació. L'aigua s'aboca a cinc cisternes amb un volum total de 2.600 m³ i les noves zones d'aigua artificial creades gràcies a les fluctuacions del nivell de l'aigua proporcionen una capacitat d'emmagatzematge addicional de 1.300 m³. Aquests estanys també assumeixen altres funcions, especialment les relacionades amb la qualitat de l'aigua. Els biòtops amb vegetació situats al llarg dels estanys filtren les impureses i garanteixen l'equilibri ecològic. La combinació de mecanismes de retenció que s'utilitzen aquí és un èxit. Aproximadament, el 85 % de la precipitació anual es reté a les teulades i a les superfícies dels estanys artificials, s'evapora o s'escorre de manera esca-

nyada. El 15 % restant de la precipitació anual es pot utilitzar per a la descàrrega de vàters en edificis d'oficines i per al reg de zones verdes.

Aquests projectes serveixen per il·lustrar com la minimització de l'impacte ambiental derivat dels processos d'urbanització s'ha de basar en enfocaments que integrin criteris de sostenibilitat, multifuncionalitat i adaptació climàtica, en els quals el verd i el blau no només siguin colors simbòlics, sinó també components estructurals d'un nou model urbà més resilient.

El color com a eina d'activisme climàtic: paisatge, percepció i transformació

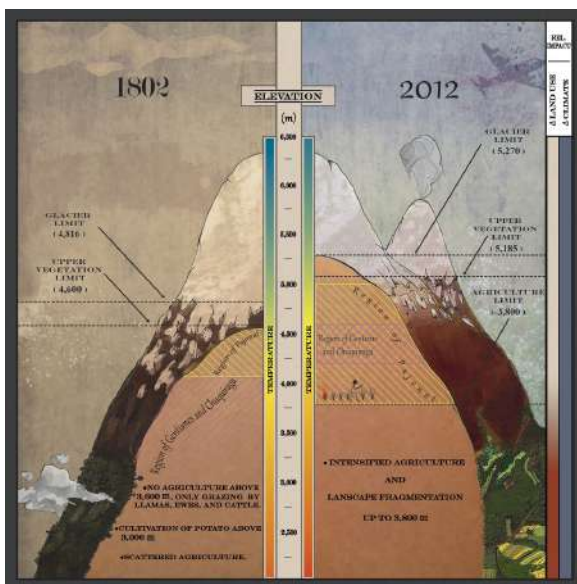
Bona part de la literatura sobre el canvi climàtic es presenta en termes abstractes, amb projeccions estadístiques, models climàtics complexos i escenaris a llarg termini que, si bé són fonamentals, poden resultar difícils d'assimilar per a la ciutadania. Davant d'aquesta abstracció, certs indicadors quotidians —com els canvis en el color de l'aigua, del sòl o de la vegetació— ofereixen una via d'accés més directa, sensible i comprensible a l'efecte del canvi climàtic.

Des d'una perspectiva socioespacial, el paisatge no tan sols constitueix un fons físic sobre el qual es desenvolupen les dinàmiques socials, sinó que és també una construcció cultural i simbòlica: és continent i contingut. La seva dimensió perceptiva, i en particular la seva dimensió cromàtica, forma part de la manera en què les comunitats interpreten el seu entorn, el valoren i s'hi vinculen emocionalment. En aquest sentit, les alteracions visuals provocades pel canvi climàtic —com la pèrdua de verdor, la terbolesa de les aigües o l'empobriment cromàtic dels sòls— tenen un fort potencial comunicatiu i poden funcionar com a elements mobilitzadors.

Utilitzar el color com a eina d'activisme climàtic implica re significar el paisatge com a mitjà de lectura i transmissió dels impactes ambientals, fent visible el que moltes vegades roman ocult sota el llenguatge tècnic. Mitjançant aquesta estratègia, es poden vincular coneixement científic, percepció quotidiana i acció ciutadana i fomentar una implicació col·lectiva més gran en els processos d'adaptació i mitigació.



Imatge 9. L'artista Olafur Eliasson va fotografiar l'any 1999 diverses glaceres a Islàndia i hi va tornar el 2019 per crear una resposta a la sèrie de glaceres original i exposar els grans canvis que s'havien produït. L'obra està formada per 30 parells de fotos d'un paisatge natural tosc però bell que està sent castigat per l'acceleració del canvi climàtic. A la imatge, sèrie *Glacier Melt*, d'Olafur Eliasson. Foto: Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Imatge 10. L'any 2012 es van comparar els mesuraments fets l'any 1802 per Alexander von Humboldt al volcà equatorià Chimborazo, considerat durant un temps el pic més alt del món, per veure com havia canviat la muntanya en 210 anys. Es va evidenciar que, a causa del canvi climàtic, la glacera de la muntanya havia retrocedit uns 450 m, mentre que les plantes havien migrat cap amunt fins a 500 m. Font: Morueta-Holme, et al (2015).

El color, a més de reflectir la funcionalitat ecològica d'un paisatge, ajuda a comunicar processos de sostenibilitat. Així, per exemple, la percepció social dels paisatges restaurats està vinculada estretament amb els tons naturals: els ciutadans tendeixen a associar verds i blaus amb espais “vius”, saludables i accessibles, mentre que colors grisos o saturats són interpretats com a indicatius de degradació o intervenció humana intensa. Aquest vincle entre cromatisme i percepció permet que els projectes de restauració ecològica i planificació territorial transmetin els seus objectius sostenibles de manera immediata i comprensible per a la població.



Imatge 11. El pas del gris de l'asfalt a superfícies verdes (jardineres, arbres, paviments permeables en tons naturals) no només millora la biodiversitat urbana i la qualitat de l'aire, sinó que també canvia la percepció dels barris cap a espais més amables i saludables. A la imatge, plaça d'Enric Granados, LANDLAB, laboratori de paisatges, exemple de restauració ecològica d'una superilla a Barcelona. Foto: Jordi Otix.

El paisatge i el color com a eina de disseny regeneratiu

El paisatge contemporani es concep no només com un espai estètic, sinó també com un sistema viu en el qual convergeixen dinàmiques ecològiques, socials i culturals. En aquest marc, el color adquireix un paper fona-

mental com a eina de disseny, ja que permet articular experiències perceptives que donen valor als processos naturals i, alhora, regeneren els ecosistemes degradats.

La integració dels cicles de floració en el disseny paisatgístic possibilita la creació de paisatges canviants, on la variació estacional de tonalitats i textures enriqueix l'experiència de l'usuari i fomenta una connexió directa amb la temporalitat de la natura.

Aquest enfocament reconeix la importància dels ritmes biològics i els trasllada al llenguatge del projecte, tot convertint el color en un recurs dinàmic que comunica la vitalitat del territori.

Des de la perspectiva ecològica, l'ús d'espècies vegetals adaptades a les condicions edafoclimàtiques locals esdevé cabdal. La selecció de plantes autòctones o naturalitzades no tan sols garanteix la seva resiliència davant de les condicions ambientals, sinó que també redueix significativament les necessitats de manteniment, reg i fertilització. D'aquesta manera, el disseny del color en el paisatge es converteix en una estratègia que conjumina estètica i sostenibilitat.



Imatge 12. Imatge del documental de *Five Seasons. The gardens of Piet Oudolf*, de Thomas Piper, on el paisatgista holandès Pier Oudolf diu: "vull treballar amb plantes que morin meravellosament. El marró també és un color". Font: <https://fiveseasonsmovie.com/>.

La regeneració paisatgística a través del color, basada en l'ús de vegetació de baix manteniment, contribueix a restablir la biodiversitat, oferir hàbitats per a la fauna i reforçar els serveis ecosistèmics. A més, promou un model d'intervenció en el qual la bellesa no s'entén com un artifici estàtic, sinó com el resultat de la interacció contínua entre processos naturals i decisions projectuals.

El color en el paisatge, quan es concep des dels cicles de floració i el respecte a les condicions ecològiques locals, constitueix una eina de disseny regeneratiu. Aquest enfocament permet revalorar els territoris, enfortir la resiliència ecològica i proporcionar experiències estètiques i culturals arrelades en la natura viva.

Referències bibliogràfiques

GOBSTER, Paul H.; NASSAUER, Joan I.; DANIEL, Terry C.; FRY, Gary (2007). "The shared landscape: what does aesthetics have to do with ecology?", *Landscape Ecology*, vol. 22, núm. 7, p. 959-972.

KAPLAN, Rachel; KAPLAN, Stephen (1989). *The Experience of Nature: A Psychological Perspective*. Cambridge University Press.

KOSKI, Matthew H.; MACQUEEN, Drew; ASHMAN, Tia-Lynn (2022). "Floral Pigmentation Has Response Rapidly to Global Change in Ozone and Temperature", *Current Biology*, vol. 30, cap. 22, p. 4425-4431.

MORUETA-HOLME, Naia; *et al.* (2015). "Strong upslope shifts in Chimborazo's vegetation over two centuries since Humboldt", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. September 14, 2015. Vol. 112, núm. 41, p. 12741-12745. <https://doi.org/10.1073/pnas.1509938112>.

ROCCHINI, Duccio; *et al.* (2022). "The spectral species concept in living color", *Journal of Geophysical Research: Biogeosciences*, vol. 127, núm. 9. <https://doi.org/10.1029/2022jg007026>.

WELL, Friederike; LUDWIG, Ferdinand (2020). "Bluegreen architecture: A case study analysis considering the synergetic effects of water and vegetation", *Frontiers of Architectural Research*, vol. 9, núm. 1, p. 191-202. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.11.001>.



De déus i siurells. El maquillatge del paisatge

Ignasi Esteve

El color, el cos i el paisatge són tres elements que es trenen amb força els uns amb els altres i que conformen les imatges que he representat i experimentat durant diversos anys de trajectòria artística i paisatgística. En el camí artístic he perseguit una utopia: compartir les bondats o els elements de qualitat de la pintura amb la creació d'imatges, objectes, espais interiors i exteriors. El paisatgisme ha esdevingut el lloc de trobada de les meves afeccions: l'art i les ciències de la vida.

Un dels referents principals de la història cultural dels colors i llur producció i significat és l'historiador Michel Pastoureau. El diari *El País* publicava (Bassets, 2024) una entrevista amb ell arran de les noves traduccions dels seus llibres. Sorprenentment, ens explica que la societat, en un moment donat, es va cansar dels colors saturats i alegres que s'aplicaven a les arquitectures dels setanta i els vuitanta. Jo encara no he perdut la fe a crear sensacions de joia i celebració a través dels colors en aquest món, que, com diu Pastoureau, avui es defineix pel gris tristoi.

La creació d'imatges, com molts projectes de paisatge, sorgeix d'un impuls visceral, d'un desig o d'una intuïció i, amb el temps, es va revestint de raonaments i criteris més estètics, en el cas de la pintura, i més funcionals, en el del disseny de jardins o d'espais compartits. No he deixat de creure mai en una estètica que cerca un sentit canònic de bellesa, entenent que he hagut de recollir inspiracions i normes en l'acumulació de la història antiga de les imatges fins a l'actualitat.

La composició, l'equilibri dinàmic, el contrast, l'harmonia, la sorpresa, l'accident, el llenguatge i les relacions de les formes, els colors i els materials; el gest; el traç, els elements bàsics com el punt, la línia, el pla, les textures..., són valors avaluable tant de les imatges com dels paisatges. Em sento proper a l'estètica darwinista que postulava Denis Dutton a *El instinto del arte* (Dutton, 2014), on el pòsit dels arquetips roman dins el nostre subconscient i es manifesta en una mena de sentit estètic comú. Com a docent, treballo amb l'alumnat per consensuar els barems que ens ajudin a valorar la qualitat d'una imatge. No ens és fàcil trobar bibliografia específica sobre aquest tema, com tampoc no ho és trobar-ne sobre el color. D'aquí que les aportacions de Pastoureau siguin importants.

L'hedonisme cromàtic i temàtic no es desdiu d'aquest marc referencial en les pintures que presento ni tampoc en els projectes de paisatge en

què he participat. Això sí: quan es tracta de projectar de manera realista treballs on s'intervé en sistemes naturals, els paràmetres són molt més humils i realistes.

Camí artístic

Quan vaig llegir *Los colores de nuestros recuerdos* (Pastoureau, 2017) m'hi vaig sentit molt identificat, perquè des de la infantesa el meu objectiu ha estat apropiar-me d'aquells colors que em fan vibrar. Primer va ser el color, més tard va aparèixer la fascinació pels sistemes naturals i, poc després, el desig pels cossos i les persones. El meu camí pictòric, abundant i voluptuós en els primers anys sortint de la Facultat de Belles Arts, va trobar-se amb el color, la natura i el cos, en una mena de sinestèsia en què es fonien tots aquests delits.

A principis dels noranta naixia en mi el sentit de donar una utilitat pública a allò que expressava amb la pintura. Era el moment de voler compartir els valors plàstics amb els altres. Apareixen les activitats d'aparadorisme, d'art d'acció, la docència i l'aprenentatge de la jardineria. El desig pel cos podia més i l'ornamentació cobria els cossos reals i les teles que els acompanyaven: talment com en aquell mite, probablement fals, en què es diu que els artistes de la prehistòria evocaven la cacera a través de les representacions.

La pintura no es podia quedar al cos, a les teles o als aparadors que confegíem amb l'artista Ester Baulida, sinó que s'unia a la intenció d'apropar-me als veïns del petit poble empordanès d'Orriols, a l'alegria d'haver trobat especialistes sobre conservació de varietats autòctones d'aviram i bestiar. Vaig engrescar, als anys noranta, el veïnat per constituir la Cooperativa d'Orriols de Criadors de Pollastre de Raça Empordanesa. Això m'hauria de servir per portar endavant una dèria, que era la de pintar les granges, pelades i tan vistents des de la carretera, amb colors i formes semblants a la de les pintures de cavallet.

Es tractava de significar les instal·lacions agrícoles fent-les més visibles, interessants i divertides. Algunes veus properes, amb criteri, reivindicaven deixar les granges com estaven, perquè aquell totxo vist ja formava



Imatge 1. A Orriols (Alt Empordà) vaig dur a terme el projecte de pintar les granges, visibles des de la carretera, amb colors i formes semblants a la de les pintures de cavallet. Foto: Ignasi Esteve.

part de la idiosincràsia del lloc. Jo sempre m'hi he resistit i m'ha provocat una sensació de deixat, pobre i brut, semblant a les construccions inacabades per no pagar impostos, com passava en antics campanars medievals escapçats o en els esquelets de formigó que podem veure en ciutats sud-americanes avui dia.

La Cooperativa d'Orriols va ser per a mi un màster en avicultura i em dugué a les portes del màster de paisatge.

L'ornamentació i la calç

L'estada a la rectoria d'Orriols m'interpel·là sobre què fer amb els vestigis de pintura mural i de paraments de calç que hi tenia de base. Em proporcionà un espai on experimentar amb la idea d'ornamentació, de revestiment d'un espai habitable amb el tractament dels murs interiors i exteriors, i m'evidencià la manca d'informació i cultura sobre els sistemes constructius i d'acabat dels murs tradicionals amb calç. Apareixien els motius especulatiu de les ratlles de colors, que Pastoureau descabdella al seu llibre *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria* (Pastoureau, 2005). Aquests motius els recupero per a la instal·lació *El retrobament*, al Museu d'Art de Girona (Esteve, 2024). També sorgien, a la rectoria, les sanefes amagades en les diverses capes preexistents, em retrobava amb el blauet, el blanc de fons i els colors de les rajoles, amb el verd fosc de l'oli de les fusteries... A partir d'aleshores, en totes les sortides i viatges que podia, cercava els revestiments de calç i les policromies, sobretot els blaus. També cito Pastoureau per reconèixer que el blauet és un pigment que es pot utilitzar popularment des que se sintetitzà a principis del segle XIX (Pastoureau, 2024). Per tant, aquests pobles emblanquinats i tenyits de blau al Matarranya (Terol), per exemple, ho són a partir d'una ordre del govern provincial de la postguerra. I els mítics blaus de pobles marroquins i grecs també deuen ser d'elaboració moderna.

Vist en perspectiva, m'adono que la policromia antiga ha romàs en llocs especials, als temples, als santuaris, als llocs reservats a l'evocació de la divinitat. En aquests llocs podem parlar de policromia perquè s'hi conserven pigments naturals i sintètics, més rics i variats que els que suporten la intempèrie, com els minerals, els òxids de ferro o el blanc de la calç, per exemple.

Els absis o presbiteris de les nostres antigues construccions religioses són els que contenen el punt neuràlgic del simbolisme i, per tant, de la representació i l'ornamentació. Abans que els retaules, hi devia haver les pintures murals, els baldaquins, les teles i les reixes que separaven els celebrants dels fidels.



Imatge 2. La policromia antiga ha romàs en llocs especials, als temples, als santuaris, als llocs reservats a l'evocació de la divinitat. Interior de l'església de Sant Cristòfol de Beget (Ripollès). Foto: Ignasi Esteve.

El repicantisme

Al nostre entorn tenim unes circumstàncies que han afavorit la desaparició dels recobriments murals de les construccions religioses i civils i, per tant, del color. Els edificis religiosos del nostre entorn o bé són vestigis ruïnosos de la desamortització, les guerres o l'abandó, o s'han tractat, com els civils, amb criteris de modernitat o de racionalisme. Al Concili Vaticà II, la nova litúrgia demanava claredat i sobrietat. Lligava molt bé amb l'arquitectura racionalista i les creences esteses de la recerca de la puresa dels materials, de l'autenticitat i la naturalitat, sense artificis, que desembocaven en una inacabable i entusiàstica tasca d'escorxament del patrimoni pictòric mural. Jo mateix em penedixo d'haver seguit, quan era jove, les instruccions del cap d'agrupament que ens demanava que netegéssim, o sigui, repiqués-sim, l'interior del santuari de Finestres (Garrotxa). Recordo aquella sensació estranya d'anar esmicolant les motlures de guix del temple.

Considero que les tasques que Nuri del Toro i les seves companyes de 4Restaura van fer rescatant pintures murals Llémena avall (Gironès i Garrotxa), anys després, a Sant Esteve, o a la mateixa façana de Sant Esteve d'Olot, preservant esquitxos de colors i sanefes, redimien una mica tanta fal·lera repicantista que eliminà el motiu d'estudi dels historiadors del barroc a les nostres contrades.

Veiem amb estranyesa com, per exemple, a Setcases (Ripollès) es preserva un retaule barroc envoltat de parets escorxades i apedaçades, com en tot allò que vol mostrar antigor i rusticitat, un farcit de ciment gris entre les pedres, o els rocs, que diríem.

Quantes vegades sentim a dir “és que volem que es vegi la pedra...”, en la cerca inútil d'una validació genealògica d'un llinatge i, d'aquesta manera, es transforma la fisonomia blanquinosa, texturada i cromàtica d'un interior o d'una façana, en una cara trista, grisa, amb les obertures de fusta brillants i envernissades.



Imatge 3. Al nostre entorn tenim unes circumstàncies que han afavorit la desaparició dels recobriments murals i, per tant, del color. Quan es diu “és que volem que es vegi la pedra...”, es transforma la fisonomia blanquinosa, texturada i cromàtica d'un interior o d'una façana, en una cara trista, grisa. Foto: Ignasi Esteve.

Aquestes creences reforcen el sentit cultural i moral dels colors. La meua pretensió seria tornar aquests processos que han eliminat del mapa el que guerres i cataclismes havien respectat.

Pintures murals en interiors

Tenim alguns exemples d'esperança, com les intervencions murals dels amants de la pintura al fresc en santuaris lleidatans (J. M. Minguell), les intervencions vives de Jofre Oliveras en restes de capelles oblidades a prop de la vall de Llèmena (Gironès i Garrotxa), les pintures desvergonyides i vitals de Santi Moix a Seurí (Pallars Sobirà), el luxe inquietant d'Elsa Perretti a Sant Martí Vell (Gironès) o els colors suposadament místics de Sean Scully a Santa Cecília de Montserrat o al vitrall de la catedral de Girona.

Encoratjat per aquests exemples i per allò que Domènec Fita anomenava l'art integrat", vaig gosar posar a prova el veïnat del nostre domicili gironí amb una intervenció cromàtica al sostre de l'entrada: un santuari acompanyat per un vers de Narcís Comadira triat per l'amic escriptor Josep Pujol i Coll.



Imatge 4. Intervenció cromàtica al sostre de l'entrada del número 5 del carrer Grober de Girona, amb un vers del poema "Les plantes" de Narcís Comadira. Foto: Ignasi Esteve.

Déus pintats i siurells

La imatge de la divinitat en el santuari ha estat gairebé sempre una representació per despertar devoció o temor. Per tant, el maquillatge, el rostre, sempre han constituït un element necessari. Sempre? Sempre potser no, perquè la fascinació per la forma pura, el volum, sense l'empastifament del maquillatge o l'ornamentació, ha predominat moralment i estèticament en diverses èpoques. Fou revelador el llibre de John Gage, *Color y cultura* (Gage, 1998), en què ens recordava l'astorament dels amants, els coneixedors i els historiadors de l'art quan a finals del segle XIX es va saber que l'estatuària i l'arquitectura gregues havien estat pintades de colors saturats i intensos en l'origen. Sovint, damunt d'una preparació d'emblanquinat de calç o amb pintura al tremp de la caseïna. Els déus pintats van visibilitzar-se fa uns anys en una exposició itinerant que circulava triomfalment per Europa, "El color de los dioses" (Brinkmann, Bendala, 2009). A partir d'estudis contrastats amb tecnologies capdavanteres es podien comparar diverses escultures i relleus de l'antiguitat en el seu estat més conegut, l'acromàtic, amb la policromia hipotètica. Es confrontava així una estètica canònica, que venerava els guixos de les acadèmies i detestava l'*aninotament* massa *realista* de figures que s'apropaven a la imatgeria religiosa dels "sants d'Olot" o a la mirada sinistra de les nines antigues. Es posaven cara a cara l'hegemonia de la raó, la línia, el bon gust, la contenció amb el que és emocional, la taca, el *kitsch* i el desenfrenament.

Intueixo que els siurells mallorquins són un vestigi d'aquelles deïtats policromades de la Grècia antiga: parteixen d'un fons blanc i es puntegen de colors llampants. Entremig hi trobem les dames iberes seguides de les marededeus vestides, els pessebres napolitans o les imatges dels passos barrocs de Setmana Santa.

Penso que hem de revifar, a través del coneixement i la praxi, l'ornamentació i els tractaments cromàtics de les noves divinitats, els seus santuaris a l'interior i a l'exterior.

Urbs picta

Exemples que vetllen per aquest patrimoni d'esgrafiats i pintures murals els trobem a Treviso (Itàlia), per esmentar un cas, amb el seu catàleg *Treviso urbs picta* (Riscica, Voltarel, 2017), i, gràcies al ressò mediàtic, a Barcelona,

en els esgrafiats del barroc popular i del modernisme. Són excepcionals, però, els tractaments cromàtics a les façanes contemporànies.

Durant molts d'anys, en les sortides i les passejades, he anat col·leccionant imatges que ens parlen de com s'ha imposat l'escorxament de façanes i la pèrdua dels sistemes tradicionals de construcció i recobriments de paraments amb el cicle ecològicament sostenible de la calç; de com un sistema que parteix d'una recerca del que és "natural i autèntic" desemboca en la pèrdua del sentit de civilitat. Veiem, en les noves urbanitzacions de les zones de muntanya, que, en un afany de trobar un sentit del que és rústec, les edificacions es revesteixen de les textures (*crocantis*, que diem) i acabats semblants als de les construccions auxiliars o antigament dedicades als animals. Una paradoxa: en les expansions urbanitzadores fora dels nuclis, aquestes façanes "de pedra vista", que parteixen del que entenc que és una creença esbiaixada, acaben integrant-se, visualment parlant, millor que moltes construccions esparses. Encara sort.

Poso l'exemple de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, a Esterri (Pallars Sobirà), on un habitatge pagès benestant s'ha pelat de tot vestigi de confort parietal, tant per dins com per fora. S'hi invisibilitza l'art perdut de l'estucador, del cicle de la calç, del camí del guix, del comerç dels pigments... Totes aquestes capes desaparegudes ens haurien parlat de la història. Es podria dir que l'escorxament dels paraments és un *Alzheimer antropològic*.

El blanc

El despoblament rural s'ha endut un element bàsic de lectura del paisatge: el punt blanc encimbellat. L'emblanquinat amb calç dels masos, i especialment de les ermites o santuaris isolats, feia més visibles aquests punts referencials del territori en èpoques de recorreguts pausats entre font i abeurador i permetien l'orientació i el sentit de pertinença. Per tant, el territori devia estar esquitxat d'una combinació de punts blancs solts (masos i ermites) o bé de nuclis (castells i poblacions) amb un centre blanc que s'anava difuminant cap als camps o els boscos. Eren taques blanquinoses que marcaven un ritme formal espars. La lluminositat indicava la façana, el revestiment d'espais sagrats o d'indrets d'identificació col·lectiva.

Tot i que l'emblanquinat de llocs tan “típics” com els pobles blancs andalusos es pot posar en qüestió, com demostren fotos que de manera inconscient he repetit gairebé amb set anys de diferència, en què molts dels emblanquinats abans eren esgrafiats o revestiments amb colors ocres o rogencs. En tot cas, vull plantejar la importància del blanc o dels colors blanquinosos en la lectura del paisatge humà, intervingut o urbanitzat. És evident l'hegemonia del blanc en el racionalisme arquitectònic i en les construccions urbanes i costaneres actuals com a expressió de la puresa i la neutralitat. En el món rural, el blanc ha anat perdent la seva funció higiènica i tenim pocs testimonis de la bondat textural de la calç en combinació amb els pigments terrosos.

El cim innivat

Proposo resignificar l'ús del blanc en el paisatge per facilitar-ne la lectura de l'ocupació humana des de perspectives panoràmiques. Em baso en la metàfora del cim innivat, que esdevé un senyal, el punt més elevat de la jerarquia simbòlica de les referències mitològiques en el territori. El romanticisme i la Renaixença van recuperar aquest esperit a través de la literatura. El cim pot representar la llar dels déus ara amb creus o santuaris, però també és una talaia d'observació. Tant és una fita d'orientació que significa una comarca com una torre de control. Les construccions vistents són senyals visibles de la civilitat.

Aquelles ermites o castells que han puntejat les muntanyes han esdevingut històricament les referències visuals que donaven un sentit de protecció i orientació. Esdevenien una prèvia de l'*artialització*, un terme creat per Alain Roger al seu *Breu tractat del paisatge* (Roger, 2000), on la mirada poètica al territori és condició necessària per invertir-lo tot seguit com a paisatge, com a espai d'identitat col·lectiva.

Els punts blancs, els cims habitats, protegits i tafaners, eren els nòduls lluminosos en llocs visibles que originaven els creixements d'habitatge i s'expandien mirant de no trepitjar terrenys fèrtils. Els pobles de muntanya en són un exemple. És excepcional, però, que els masos aïllats, castells o ermites avui es repintin de blanc.

Proposaria, per tant, recuperar aquests indrets simbòlics, amb el recorbriment albi. També proposaria de mantenir una jerarquia simbòlica en els

nuclis urbans i rurals que fos perceptible des dels diversos nivells i escales de percepció, des del satèl·lit fins a l'avió o el dron, des del cotxe fins a la bicicleta o fins als punts d'observació en les passejades.

L'escuma blanca

El pas del temps ens esborra la lluminositat en els punts d'origen que envelleixen i ens emblanquina la novetat, que s'expandeix amb l'efecte d'una escuma blanca, com en una onada marina que arriba a la platja.

L'efecte natural de la visibilitat de les ones lluminoses i més voluminoses en els polígons industrials i productius, per exemple, posa en dubte la identitat dels llocs i la seva lectura habitual; intensitat al nucli i integració gradual a les vores.

La proposta que insinuo potser és conservadora o fantasiosa, però pretén no perdre la referència dels orígens. Reivindico l'emblanquinament, la llum dels nuclis i la integració visual de les construccions noves fent un degradat de visibilitat del centre a les noves vores. Poso com a exemples el tractament de les vistes del polígon industrial de Celrà (Gironès). El 2006, amb la companya, professora i restauradora Maria Escatllar, vam presentar el projecte "Ara i adés" al mateix Ajuntament de Celrà. Hi fèiem una anàlisi del paisatge del municipi amb diverses propostes d'intervenció per integrar funcionalment i cromàticament l'espai i les naus del polígon al nucli habitat del poble. Les imatges de l'abans i del possible després ens donaven pautes per continuar mantenint la identitat del lloc a partir de la visibilitat del nucli antic per damunt dels grans volums industrials (vegeu les imatges 5 i 6).



Imatges 5 i 6. El projecte "Ara i adés" fou una proposta d'intervenció per integrar funcionalment i cromàticament l'espai i les naus del polígon del municipi de Celrà (Gironès). La imatge de l'esquerra mostra la realitat, i la imatge de la dreta la proposta. Font: Ignasi Esteve.

La línia de la costa

La capacitat de càrrega visual i identitària en el front marítim es posa al límit del respecte a l'entorn i la seva llegibilitat amb la utilització del blanc, de manera inversa als establiments turístics de l'interior, que potencien el repicantisme. Amb la creença que l'autenticitat marinera va vinculada al blanc, els acabats es pinten d'aquest color en les noves construccions de la democràcia turística i en les estacionals de les segones o terceres residències, que trenquen la contenció dels nuclis i s'expandeixen en centenars de talaies que esquitxen les antigues vinyes costaneres o les muntanyes que protegien les poblacions. Els qui tenim un peu en l'època franquista i l'altre en la democràcia hem vist com les onades urbanitzadores han emblanquinat el territori costaner sortint del sentit de creixement orgànic o natural.

El Port de la Selva (Alt Empordà) és des de fa anys motiu de la meua observació. Si prenem l'indret com una reserva poètica del *Cafè de la Marina* vista des de Sant Pere de Rodes o des del mar, les noves construccions,



Imatge 7. Façana marítima del municipi del Port de la Selva on els nous habitatges de color blanc, han desfet el dibuix del poble antic de pescadors. Foto: Ignasi Esteve.

encara que no són els gratacels d'altres platges, fereixen de mica en mica l'escenografia concentrada del poble d'antics pescadors. Fa uns anys, una promoció que creixia vers la carretera de Cadaqués es va revestir de pedra local. Vaig pensar que alguna normativa faria integrar les noves construccions per no trencar la postal de la memòria col·lectiva, però, poc temps després, la promoció continuava creixent de color blanc, desfent el dibuix del nucli, com ho feien les "capses" descarades que cavalcaven damunt la cala Tamariua, que, com que eren al límit del Parc Natural de Cap de Creus, en respectarien la tranquil·litat.

En aquest punt, i davant l'evidència de l'embranchida constructora i depredadora de la nostra espècie, cal veure quines opcions de resistència tenim. Algunes de plausibles, com els arquitectes que només signen projectes de rehabilitació o de reconstrucció. D'altres, com les de la integració cromàtica i formal de les noves actuacions per camuflar-les i que passin més desapercebudes en l'entorn, diguem-ne *natural*, permeten la perversió de continuar intervenint, tot mantenint una certa identitat del paisatge.

Altres colors

Valoro l'esforç de trobar colors d'integració com el que va triar l'equip RCR per a les instal·lacions a la zona del Parc Natural de la Garrotxa) o de les notícies sobre la pal·liació i excuses per possibilitar la urbanització de La Farella, la darrera pineda ran de mar, a Llançà (Alt Empordà). El camuflatge a través de la mesura, les cobertes vegetals i el color permetrien l'acceptació d'aquesta construcció. Potser el soterrament i el camuflatge amb materials vegetals, naturals, o que ho semblin, són l'expressió d'un decreixement desitjat enfront de la visió capitalista, lluent i metàl·lica.

I davant d'aquests reptes, com em puc posicionar? Si vinc de la pintura joiosa, celebrativa, amb colors complementaris, sintètics, què accepto com a vàlid i estètic en les intervencions cromàtiques en el paisatge? Detecto que, per les formes, les textures i les llums, la domesticitat dels habitatges i els jardins poden acceptar, suportar, una càrrega cromàtica diversa, sense necessitat de recórrer sempre a les gammes minerals.

La pintura mural

La capacitat de canvi perceptiu de la pintura mural es demostra en l'art urbà, però també en l'apropiació d'espais marginals i en la capacitat de generar processos socials participatius que retornen el sentit d'arrelament i d'identitat a paisatges urbans o perifèrics: des de l'obra psicodèlica d'Eduard Aranz Bravo i Rafael Lozano Bartolozzi a la fàbrica Tipel i el seu ressò modest a Sant Julià de Ramis (Gironès) fins als dissenys impecables i esperançadors de Boa Mistura arreu del món, o l'obra d'artistes urbans com Berni Puig. Tots coneixem la força i el reclam de festivals com el de Penelles, a la comarca de la Noguera.

Fent-me ressò d'aquest poder evocatiu i transformador de la pintura mural, he gosat projectar, amb el col·lectiu Greta, algunes obres visibles en naus anodines visibles des de la carretera, aprofitant l'avinentsa per recuperar els sistemes tradicionals del recobriment amb calç dels paraments



Imatge 8. El mateix taller de Can Gustà, a Bàscara (Alt Empordà), esdevé un *locus amoenus*. Foto: Ignasi Esteve.

exterior. Tant com he pogut he continuat pensant en clau pictòrica en els dissenys de jardins i espais de particulars projectats per jugar amb les qualitats cromàtiques i càlides de la pintura al fresc.

El mateix taller, Can Gustà de Bàscara (Alt Empordà), esdevé un *locus amoenus* i, alhora, una obra vivent que permet apropar-me als límits cromàtics, entre la vegetació i els murs. Les imatges del nostre jardí han donat la benvinguda a l'exposició retrospectiva de pintura "Des del primer blau" a Girona. D'alguna manera cerco els valors d'il·lusió, de maquillatge i d'engany, essencials en la pintura, que ja s'empren des de molt antic en llocs on la vegetació i els colors de les flors són molt efímers (els jardins perses). El vertiginós canvi climàtic que hem propiciat evita la verdor i les flors en èpoques d'altres temperatures. Un consol i un engany que ens permet mantenir la sensació de frescor i de vida potser són els colors.

Els jardins i la representació

Aquests colors que accentuo, exagero i interpreto en la pintura de representació es disposen en formes que sintetitzen les estructures de la vegetació, sempre inassolibles per la seva complexitat. La representació sempre esdevé sintètica, fantasiosa, evocadora. Potser suficient per crear espais de confort o estimulants que embolcallin els visitants i els enganyin transportant-los a mons desitjats i desapareguts. Anem als jardins, a la cerca del paradís perdut, ara encara més difícil de trobar. En aquest camí purament utòpic trobem el consol en la pintura més que en les plantes i la vida, que malden per superar les condicions ambientals ràpidament canviants i cada vegada més extremes.

Per explicar als infants les relacions complexes de la timidesa dels arbres en les seves capçades o el contrapunt de la complicitat química a través de les arrels, de la geometria fractal, a voltes indesxifrable si perdem la perspectiva, a mi, i potser a ells, només ens queda el color.

Referències bibliogràfiques

BASSETS, Marc (2024). “Entrevista a Michel Pastoureau”, *El País*, 12 de març de 2024. Disponible a: <<https://elpais.com/ideas/2024-03-12/michel-pastoureau-historiador-si-un-romano-llegase-a-2024-le-extranaria-ver-tanto-azul-marino.html>>.

BRINKMANN, Vinzenz; BENDALA Galán, Manuel (eds.) (2009). *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua* [catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid.

DUTTON, Denis (2014). *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*. Paidós.

GAGE, John (1998). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

PASTOUREAU, Michel (2005). *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona: Océano.

— (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. Cáceres: Periférica.

— (2024). *Azul. Historia de un color*. Barcelona: Folioscopio.

RISCICA, Rossella; VOLTAREL, Chiara (2017). *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga Edizioni.

ROGER, Alain (2000). *Breu tractat del paisatge*. Barcelona: La Campana.



El color com a component del paisatge i la seva incidència en el caràcter

Lucas Perís

El color és un aspecte de la percepció del paisatge que permet establir interpretacions particulars, a partir de principis emocionals, perquè ja és sabut que la cromàtica de les coses i els espais impacta en les persones com a emoció (Sharpe, 1975). Des d'una definició tècnica, el color és una sensació produïda pels raigs lluminosos que impressionen els òrgans visuals i que depèn de la longitud d'ona. Per tant, el color es correspon amb la llum que penetra a la retina i, per això pot variar en funció de la persona que percep un entorn determinat, així com de la il·luminació o condicions lumíniques particulars. Així doncs, hi ha una relació directa i intrínseca entre el concepte de *paisatge* i el de *color*, perquè, com el color, el paisatge és una sensació. Les sensacions depenen de cada persona, varien segons la forma en què el cervell interpreta els estímuls que rep del seu entorn a través dels sentits, per formar una impressió de manera conscient o inconscient. En el cas del paisatge, preval un acte conscient, per poder organitzar les sensacions i els conjunts d'elements —objectes i subjectes o components paisatgístics— percebuts i, d'aquesta manera, dotar-los de sentit com a imaginarí paisatgístic.

El paisatge és inherent a la mirada, una percepció reflexiva i profunda sobre una realitat espacial determinada que es tradueix en una imatge mental, la qual és la síntesi del que s'observa, el resultat de l'acció d'habitar, contemplar i sentir un determinat territori o espacialitat. Aquesta imatge és un pensament o un constructe intel·lectual que no es limita al que és visual, sinó que es genera amb tot el sistema sensorial humà, des d'una percepció multisensorial (Tafalla, 2015). Tal imatge considera els sons, les olors, els gustos, les textures, les lluminositats i els colors, entre altres aspectes de la “forma” —en el sentit ampli del terme—, i, també, l'hàptica, el conjunt de sensacions no visuals, auditives, olfatives o gustatives que experimenten les persones amb integritat corporal, incloent-hi el tacte, l'equilibri, la propiocepció i la interocepció. En aquest sentit, es podria qüestionar el que s'ha argumentat si es referencien els paisatges sonors, aquells exclusius a la percepció auditiva, però el que se sent és interpretat per la ment i, aleshores, també es construeix una imatge mental, i fins i tot en aquesta ocasió apareix l'aspecte cromàtic en el pensament.

És clar que tant el paisatge com el color són el resultat de la conjunció de components afins amb els factors: biòtic i abiòtic, cultural i natural, tangible i intangible.¹ En relació amb això, cal fer èmfasi en el darrer factor, per entendre que el paisatge és intangible, perquè, igual que el color, és incorpori, no es pot tocar. Tots dos són també dinàmics, perquè estan subjectes a la temporalitat. Per tant, es reconeix al paisatge com un fet immaterial, cultural i humà (Peries, 2021), que és susceptible de ser percebut, interpretat, representat i valorat. I el color, en particular, depèn de la llum —sigui d'origen natural o artificial—, i aquesta, del pas del temps —des dels moments més dramàtics com els crepuscles fins a l'efecte d'artefactes elèctrics. Però el paisatge i el color són diferents i independents, perquè hi ha espais en què el color no és rellevant o passa desapercebut i no és valorat com a part essencial del paisatge. Això no obstant, el color, quan forma part significativa d'un lloc, quan és un component protagonista, quan incideix en el caràcter del paisatge, s'impregna en la memòria, passa a ser memorable i se segella en la imatge-paisatge.

Les expressions artístiques permeten visualitzar els conceptes tractats fins ara. A continuació, s'exposen dos casos singulars relacionats de manera particular amb la representació d'imatges paisatgístiques i la seva interpretació com a esquemes cromàtics. En primer lloc, és il·lustradora la descripció que fa Vincent van Gogh de la ciutat d'Arles (França) i en correspondència amb la pintura (vegeu la imatge 1) *Nit estrellada sobre el Roine* (1888): “El cel és aigüamarina, l'aigua és blava real, el terra és malva. La ciutat és blava i violeta. El gas és groc i els reflexos són or vermellós que descendeixen fins al bronze verd [...]” (fragment de la carta de Van Gogh al seu germà Theo, núm. 543 de 28 de setembre de 1888). El que fa l'artista és distingir els components principals d'aquest paisatge, per revelar els tons que el caracteritzen a la nit. El relat consisteix en una descripció cromàtica del paisatge urbà. Això porta a pensar en la temporalitat i, atès que el color és relatiu a la llum i el temps, a considerar fins i tot la transformació que adquireixen les imatges paisatgístiques durant la nit. En definitiva, aquesta obra representa una perspectiva particular i personal d'una realitat deter-

¹ Vegeu el sistema de categories, subcategories i tipus de components paisatgístics plantejat per a la metodologia de catàlegs de paisatge urbà (Peries i Barraud, 2023).



Imatge 1. Vincent van Gogh, *Nit estrellada sobre el Roine*, 1888, reproducció fotogràfica fidel a l'obra d'art bidimensional. Font: Wikimedia Commons (Musée d'Orsay).

minada, en un punt de vista i un temps delimitats, és el paisatge cromàtic que Van Gogh interpreta d'Arles.

En segon lloc, l'artista visual Juanita Carrasco, a l'obra *Fragment de Bogotá Bosc Esquerre*, 2 (2022), exposa el paisatge urbà de la capital colombiana en una composició construïda amb múltiples fragments fotogràfics, els quals es comporten com a “píxels” (vegeu les imatges 2 i 3). En la memòria del treball, l'autora explica: “La fotografia és la matèria primera de la construcció de l'obra. S'usa com si fossin maons per fer una imatge d'imatges, com un calidoscopi de fotos que se sumen” (Fira Internacional d'Art de Bogotá, 2022). En la imatge global de l'obra predomina la cromàtica de la ciutat —com un esquema panoràmic de color— per damunt de les particularitats de cada component representat en cada píxel o subimatge, que passen desapercebudes per la relació de grandària i distància. I també s'evidencia la temporalitat, des de la combinació dels diferents registres diürns

i nocturns que revelen la variació cromàtica de la mateixa escena. La suma de parts de la vista panoràmica conforma una imatge borrosa i gairebé dinàmica on predomina la cromàtica de la frondosa vegetació, el cel ennuvolat que caracteritza Bogotá (Arango-Díaz, Piderit i Ortiz-Cabezas, 2021) i l'arquitectura de maons.



Imatge 2 i 3. A l'esquerra obra de Juanita Carrasco, *Fragmento de Bogotá Bosque Izquierdo 2* (2022), i a la dreta detall de l'obra. Fotografia i edició d'imatge: Lucas Peries (2022).

El color significarà, denotarà i connotarà, a més de ressaltar particularitats dels objectes, les edificacions, la flora i la fauna, la geomorfologia, les persones, els vehicles i qualsevol element que sigui part important d'un paisatge. El color en les coses —siguin corpòries o incorpòries, naturals o artificials, concretes o virtuals— que componen els espais habitats es manifesta de tres maneres:

- Color natural, des de la pròpia materialitat o substància constitutiva de les coses.
- Color aplicat, des dels pigments o pintures que cobreixen a les coses.
- Color lumínic, des dels raigs de llum acolorida que emeten o reben les coses.

La cromàtica del paisatge pot derivar de qualsevol d'aquestes tres categories i les seves interrelacions. Per exemple, al barri de Nueva Córdoba de

la ciutat de Córdoba (Argentina) predominen les edificacions de maó cuit i és aquest material el que aporta la cromàtica predominant del paisatge. Al Cerro Bellavista a Valparaíso (Xile), i a la majoria dels barris de la mateixa ciutat, les edificacions estan pintades de múltiples colors i allà el pigment



Imatges 4 a 7. Exemples del predomini cromàtic a diverses ciutats: a) Nueva Córdoba, Córdoba (Argentina, 2016); b) passatge Perfecto Lazo, Valparaíso (Xile, 2019); c) Santa Teresa, Rio de Janeiro (Brasil, 2009); d) Times Square, Nova York (Estats Units d'Amèrica, 2008). Fotografia i edició d'imatge: Lucas Peries (2024).

n'és l'element principal, sense importar si els paraments són de maó, xapa o fusta. Però al barri de Santa Teresa de Río de Janeiro (Brasil), el color apareix en el predomini del component vegetal i de les edificacions amb les teulades de ceràmica i els murs pintats de blanc; és el color natural dels materials i la pintura aplicada el que aporta la cromàtica principal. Un cas emblemàtic de quan el color apareix a causa de la llum artificial és Times Square de Nova York (Estats Units d'Amèrica), on prevalen els tubs de neó actualitzats a leds i megapantalles, en què el constant moviment d'imatges provoca un calidoscopi multicromàtic incessant, que és indiferent al dia o la nit. És clar que en els quatre exemples (vegeu les imatges 4 a 7) hi ha més elements que aporten altres tons, però el que interessa en la mirada paisatgística és el predomini cromàtic, allò que Ávila i Polo (1996) anomenen *color ambiental*: “[...] aquesta particular impressió cromàtica generalitzada de la imatge que és percebuda en relació amb la llum incident segons la latitud, les diferents estacions climàtiques, les diferents hores del dia i en virtut de la seva conformació i configuració” (Ávila i Polo: p. 41).

A les imatges 4 a 7, s'exemplifica la temàtica tractada amb casos representatius d'alguns components paisatgístics en els quals el color té una incidència substancial.

Edificacions

La policromia, la monocromia o l'acromia són condicions cromàtiques i criteris de disseny que també intervenen en l'escala de les construccions i els seus paisatges. El municipi de Procida (Itàlia) aborda la policromia amb la seva particular tonalitat pastel, que és tradició en aquest poble de pescadors. La policromia, amb múltiples tons suaus i lluminosos, hi aporta un caràcter distintiu i singular respecte a altres poblacions amb activitats vinculades a l'aigua i amb la mateixa tradició policromàtica, com La Boca (Argentina), on prevalen els tons purs i primaris, i la ja esmentada Valparaíso (Xile). Pel que fa a la monocromia, es pot referenciar la ciutat de Xauen (Marroc), on les construccions es caracteritzen pel to blau, en diferents valors i saturació. Cada any, abans del ramadà se celebra un festival per tornar a pintar les cases de la ciutat, cosa que permet conservar la tradició. A Sucre

(Bolívia), anomenada “Ciutat Blanca d’Amèrica” —que a l’època colonial era policromàtica—, els reglaments municipals estableixen façanes acromàtiques per a totes les edificacions. Amb la intenció de preservar la qualitat i el criteri de color, el govern de la ciutat planteja una rebaixa impositiva per als nous habitatges que pintin els seus murs exteriors de blanc. Els tres casos, mitjançant diferents recursos, aconsegueixen construir una “imatge urbana de marca” (Anholt, 2010): en el primer (Procida, Itàlia), una imatge basada en la policromia derivada de la tradició cultural i de l’estil de vida local transmesa de generació en generació; en el segon (Xauen, Marroc), en la monocromia vinculada a una celebració religiosa; i, en el tercer (Sucre, Bolívia), en l’acromia resultat de la normativa i d’un incentiu econòmic. L’aspecte unificat de la cromàtica predominant imprimeix el segell distintiu d’aquests paisatges i d’aquí se’n deriven tots els beneficis culturals i econòmics per a aquestes poblacions, en vinculació directa amb el turisme.

Terra

La terra es posa de manifest en un altre cas significatiu que permet comprendre la relació entre el color i el paisatge, aquesta vegada a escala regional, en el punt de trobada de dos territoris confrontants i corresponents a les províncies argentines de La Rioja i San Juan. Una línia política separa el Parc Nacional de Talampaya (La Rioja) del Parc Provincial d’Ischigualasto (San Juan). Tots dos parcs posseeixen una pregnància² cromàtica molt marcada, donada per la terra, que n’és protagonista. La terra revela i expressa la coloració particular en cada cas, fet que es sintetitza en els esquemes de les imatges 8 i 9.

El paisatge d’aquests parcs es podria considerar un paisatge transfronterer, és a dir, que transcendeix la línia política —abstracta— que delimita els dominis provincials. Tanmateix, el color aporta connotacions paisatgístiques molt diferents, malgrat que la geomorfologia i la flora presenten similituds. En la mirada geogràfico-planimètrica (vegeu la imatge 10), s’evidencia que és el color el que distingeix un parc de l’altre i es veu l’existència

² Nota dels editors: *pregnància* és la qualitat que té un objecte per ser captat amb rapidesa i ser recordat.



Imatges 8 i 9. Contrast dels esquemes cromàtics de Talampaya i Ischigualasto (Adobe Color). Fotografies i edició d'imatge: Lucas Peries (2024).

tència de dos paisatges diferenciats. Amb aquesta exemplificació es pot comprendre el fonament del color com a component del paisatge, ja que contribueix a diferenciar un paisatge de l'altre, i, en aquest cas, donar sentit a la distinció i la divisió dels territoris.



Imatge 10. Imatge de satèl·lit (Google Earth) on es pot veure el canvi de color just a la línia divisòria on es troben les províncies de La Rioja i San Juan (Argentina). Edició d'imatge: Lucas Peries (2024).

Flora

El component vegetal pot resultar molt important en la cromàtica d'un paisatge. Per exemple, en el cas de la ciutat de Buenos Aires, bona part de l'arbratge urbà tenyeix l'espai públic de color blau violaci durant els mesos de primavera i després al febrer, amb menys intensitat. La causa és la floració de l'espècie *Jacaranda mimosifolia* —també coneguda comunament com a xicranda (*jacarandá*, *gualanday* o *tarco*)—, la quarta amb més quantitat d'arbres a la ciutat. Aquest fet no és casual, sinó que és el resultat de la planificació duta a terme pel paisatgista Carlos Thays a finals del segle XIX, la qual cosa converteix la xicranda en l'arbre representatiu de la ciutat, amb una població de 19.000 exemplars. Tal rellevància explica que el 2015 fos designada per la Legislatura³ com l'arbre distintiu de Buenos Aires i que l'actual pla estratègic d'arbratge urbà planegi duplicar-ne la població. És

³ Nota dels editors: legislatura és l'òrgan legislatiu de la ciutat.

evident que, en aquest cas, el color no és l'únic element rellevant: la floració es considera un atribut ornamental i significatiu per a la imatge paisatgística de la ciutat, però el que preval és el benefici ambiental per a la vida urbana. Quan la qualitat ambiental i l'estètica es presenten en sintonia, els beneficis es potencien i els paisatges es preserven i s'enalteixen.

Mobiliari urbà

El mobiliari urbà, aquest conjunt d'artefactes i objectes instal·lats o agrupats per condicionar el desenvolupament de pràctiques socials en espais d'ús comú —siguin elements d'il·luminació, seients, tanques, cartells, etc.—, pot produir impactes en el paisatge. Tot i que la seva escala és petita en comparació de les edificacions o l'arbratge, i poden ser considerats insignificants, la repetició i l'abundància els fa rellevants. Fins i tot l'aparició espontània, no planificada o indiscriminada pot provocar contaminació visual o alterar la qualitat del paisatge. Una bona pràctica, en aquest sentit, és la desenvolupada per l'Agència de Planificació i Desenvolupament de Boston (Estats Units d'Amèrica), orientada a promoure la unitat visual en tot el districte històric. S'enfoca de manera particular en els senyals i els cartells i, amb aquesta intenció, es plantegen directrius en relació amb el disseny que tenen en compte la tradició del lloc. Tant els petits comerços com les grans franquícies internacionals s'han d'ajustar als paràmetres establerts pel que fa als formats, la disposició, la materialitat i el color. L'agència considera que els aparadors i els cartells contribueixen de manera significativa a definir el caràcter d'un districte determinat i estableix les regulacions i les pautes que fan que les “coses” siguin d'una manera determinada, en coherència amb l'hegemonia i la formalitat del centre històric de la ciutat, amb l'objectiu de millorar la qualitat visual del veïnat. Empreses com McDonald's, Dunkin' Donuts i Starbucks adapten la seva identitat cromàtica corporativa per evitar l'adulteració del paisatge del districte i adopten els tradicionals rètols daurats.

Un altre exemple que vincula mobiliari i color en relació amb el paisatge suburbà és el projecte “Yellowtown”, de l'arquitecta Karen Lewis, aplicat a la ciutat de Lexington de l'estat de Kentucky (Estats Units d'Amèrica),

on estudia el to groc per ser recurrent i protagonista en el caràcter paisatgístic. Lewis (2015) planteja que “la forma en què es dissenya la senyalització i on se situa indica les expectatives sobre quins missatges pertanyen a quines parts d’una ciutat, un reflex de costums socials i culturals arrelats des de fa molt temps i de divisions històriques de segregació i separació”. El groc s’imposa en l’activitat comercial de les zones perifèriques, pel tipus d’empreses que s’hi ubiquen i s’identifiquen amb el mateix color. La recurrència del groc construeix una referenciació geogràfica i connota el paisatge.

Organismes simples

Si el component del paisatge és tan petit que resulta imperceptible a primera vista es tracta d’organismes simples, que no són animals ni plantes, com ara diatomees o dinoflagel·lats, però tenen vida i, quan s’agrupen en colònies denses, es fan visibles. Al parc urbà Chapultepec de Ciutat de Mèxic, els cossos d’aigua presenten una tonalitat verda fluorescent, tant les llacunes com les fonts ornamentals tenen aquest mateix color. La presència de microorganismes és el que aporta la cromàtica característica a tot el sistema hídric del parc. Aquesta condició permanent impacta en l’estètica del paisatge i, per tant, contribueix al seu caràcter. Si l’aigua fos cristal·lina, la imatge paisatgística diferiria notablement de l’aspecte habitual del lloc. Aquest exemple permet reflexionar sobre el valor dels components del paisatge més enllà de la seva dimensió específica, així com sobre la importància d’identificar les causes del caràcter del paisatge com a fet integral.

Habitants

Els qui construeixen i habiten els espais urbans, en societat, també esdevenen components identitaris del paisatge. El conjunt d’habitants, segons qui siguin, com es comportin i com s’expressin, determina trets distintius que impacten en el paisatge i arriba a aportar “notes de color”. La idiosincràsia i les diverses maneres de ser i fer de cada població poden ajudar a comprendre el concepte. Així, si es contrasten les poblacions brasileres

paulista (São Paulo) amb la carioca (Rio de Janeiro) o, a l'Argentina, la portenya (Buenos Aires) amb la cordovesa (Córdoba), es poden reconèixer diferents empremtes, des de les activitats i les celebracions fins a l'ús d'objectes o modes de vestir. Aquestes diferències influeixen en la dinàmica del paisatge i, en conseqüència, en els diferents contrastos cromàtics, generalment influïts per les condicions geogràfiques i, sobretot, pel clima.

Per què s'insisteix aquí que el color és rellevant com a component d'un paisatge i que fins i tot pot ser protagonista i decisiu en el seu caràcter? Perquè si visitem un indret on els murs són completament grocs serem a la ciutat d'Izamal (Mèxic). Si hi preval l'estuc rosat, es tractarà de Jaipur (l'Ín-



PAULISTA



CARIOCA



PORTENYA



CORDOVESA

Imatges 11 a 14. Cromàtiques de diverses ciutats, d'esquerra a dreta a la part superior: São Paulo (2004) i Rio de Janeiro (2009), al Brasil; a la part inferior: Buenos Aires (2010) i Córdoba (2018), a Argentina. Fotografies: Lucas Peries.

dia). Quan els autobusos i les cabines telefòniques són de color vermell i els taxis són negres, serem a Londres (Anglaterra). Però quan els taxis són d'un verd turquesa singular, serem en alguna ciutat de l'Àrabia Saudita. Si hi ha portes, finestres i cúpules blaves, serem al poble d'Oia a l'illa de Santorini (Grècia). Si pels canals navegables hi transiten embarcacions unificades en color negre, es tractarà de Venècia (Itàlia). Quan les façanes dels edificis exhibeixen les tonalitats naturals de la roca volcànica, podríem ser al centre històric de Ciutat de Mèxic. Quan els arbres es tornen d'un taronja tardorenc i entapissen el terra, però amb flors en comptes de fulles, podríem ser a Bucaramanga (Colòmbia) sota l'ombra i el perfum de les eritrines (*Erythrina fusca*). Per tant, el color és un dels trets distintius que indiquen a quin lloc som. En cadascun d'aquests casos hi ha un perquè i una història que fonamenta cada color i hi dona un sentit per construir tradició i perpetuar-la. En conseqüència, hi ha un paisatge de caràcter peculiar que en alguns casos posseeix reconeixement universal (paisatge arquetípic).

Amb els exemples ressenyats en aquest text es pretén assenyalar diverses qüestions entorn del paisatge i la seva relació amb la cromàtica. En primer lloc, que el color a la ciutat es pot planificar de manera intencionada per produir els efectes desitjats, aquells que enalteixin els paisatges, que emocionin i que siguin dignes de ser recordats, des de la intervenció en components naturals com la flora fins al mobiliari urbà o les edificacions. En segon lloc, que aquestes accions de disseny amb el pas del temps adquireixen rellevància —representativitat cultural—, aconsegueixen valor patrimonial. I en relació directa amb el punt anterior, que el color es pot convertir en un signe distintiu del paisatge que arriba a causar georeferenciació. Finalment, el reconeixement del caràcter paisatgístic i la seva valoració demanen bones pràctiques d'una gestió pública i privada que aposti per la conservació del paisatge i, si escau, per la potenciació. Perquè estudiar i determinar el caràcter d'un paisatge⁴ permet reconèixer els aspectes que estableixen la identitat de l'indret i, en alguns casos, és en el color on es troba la clau principal que cal preservar.

⁴ Per a la tasca de caracterització hi ha múltiples tècniques desenvolupades per diferents projectes. En el cas dels àmbits urbans i específicament del color, vegeu l'article científic sobre l'aplicació en catàlegs de paisatge urbà (Peries, Kesman i Barraud, 2020).

En definitiva i més enllà de l'element on aparegui, el color es comporta com qualsevol altre component del paisatge, ja que contribueix a forjar la “idea” que es té de qualsevol entorn percebut. Això és així perquè “el paisatge és una idea —individual i col·lectiva— derivada de la percepció multisensorial —directa i indirecta— d'un determinat espai urbà-arquitectònic que s'integra per múltiples components —biòtics i abiòtics, tangibles i intangibles— i, segons la seva valoració, s'ordenen en la ment per a la formació d'una imatge eidètica⁵, la qual està subjecta a variacions en el temps” (Peries i Barraud, 2024).

Referències bibliogràfiques

ANHOLT, Simon (2010). “Definitions of place branding: Working towards a resolution”, *Place Branding and Public Diplomacy*, núm. 6, p. 1-10.

ARANGO-DÍAZ, Lucas; PIDERIT, María Beatriz; ORTIZ-CABEZAS, Alejandro (2021). “Estudio de las discrepancias en los tipos de cielo para análisis dinámico de la luz natural según los archivos climáticos disponibles. Caso Colombia”, *Revista de Arquitectura*, núm. 24(1), p. 84-97. Disponible a: <<https://doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.1.4050>>.

ÁVILA, María Mercedes; POLO, Marta (1996). *Color Urbano: indagaciones en ámbitos de la Ciudad de Córdoba*. Córdoba: Eudecor.

LEWIS, Karen (2015). “Yellowtown: Urban Signage, Class, and Race”, *Design and Culture*, vol. 2, p. 183-198. Disponible a: <<https://doi.org/10.2752/175470710X12696138525668>>.

PERIES, Lucas (2021). “El paisaje es cultural por naturaleza. ¿Por qué insistir con el binomio paisajes culturales?”, *Esempi Di Architettura*, núm. 8, pàg. 103-113. Disponible a: <<https://doi.org/10.4399/978882553986810>>.

PERIES, Lucas; BARRAUD, Silvina (2023). *Estudiar el paisaje de la ciudad: metodología para catálogos de paisaje urbano*. Buenos Aires: Diseño.

PERIES, Lucas; BARRAUD, Silvina (2024). “El paisaje es una idea: La propuesta de un concepto desde la perspectiva urbano-arquitectónica”, *De Res Architettura*, núm. 9, p. 10-23.

PERIES, Lucas; KESMAN, Cecilia; BARRAUD, Silvina (2020). “El color como componente paisajístico en los catálogos de paisaje urbano”. *Revista de Arquitectura*, núm. 22(1), p. 58-66. Disponible a: <<https://doi.org/10.14718/RevArq.2020.2824>>.

SHARPE, Deborah (1975). *The Psychology of Color and Design*. Chicago: Littlefield Adams.

TAFALLA, Marta (2015). “Paisaje y sensorialidad”, dins Toni Luna; Isabel Valverde (ed.). *Teoría y paisaje. II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya i Universitat Pompeu Fabra, p. 115-135.

⁵ Nota dels editors: imatge mental extraordinàriament vívida i aparentment exacta, que pot correspondre a un record, un somni o una fantasia.



Cartes de colors de nuclis històrics: metodologia i protocols de gestió

Joan Casadevall Serra

Després de més de trenta-cinc anys dedicats a l'estudi dels colors del paisatge urbà, la redacció d'aquest text em dona l'oportunitat de reflexionar i posar en comú una metodologia que ja va ser pionera en el seu inici i encara avui es mostra eficaç i objectiva per investigar, documentar i gestionar el cromatisme dels nuclis històrics.

Metodologia d'un pla del color

La necessitat d'aprofundir en les tècniques i els processos adequats per a les intervencions de restauració de façanes urbanes em va portar a dissenyar el Pla del color de Barcelona. El nucli central del projecte fou l'*Estudi cromàtic de les àrees històriques*, que se'ns va encomanar per tal de dirigir un equip pluridisciplinari i desenvolupar unes tècniques analítiques específiques. Havíem de desxifrar els colors originals de l'arquitectura històrica de tots els barris de la ciutat de Barcelona, deduir-ne les pautes compositives a escala cromàtica i determinar criteris per al restabliment dels paraments i el cromatisme original. La metodologia emprada va suposar el cens de més de 100 ha, la catalogació i l'anàlisi de més de 7.000 edificis, amb extracció de mostres representatives, en les quals es duplicaren els colors originals per, posteriorment, seleccionar una carta de 70 tons. Aquests tons es van agrupar en diferents combinacions cromàtiques que harmonitzen amb els colors de la fusteria i altres elements de la façana. L'elecció de la combinació més adequada es va fer en funció del període de construcció de la façana i de la seva tipologia edificatòria.

El procés per fer un pla del color no tan sols significa fer una carta de colors, sinó també estudiar, documentar i reconèixer el passat i el present urbanístic, tècnic i cromàtic d'una ciutat. Per fer-ho d'una manera rigorosa i que ja tenim plenament comprovada, cal seguir diverses etapes:

1. Treball de camp: consisteix en un recorregut sistemàtic, edifici per edifici, elaborant fitxes individualitzades que recullin les característiques essencials de cada un, és a dir, l'època de construcció, el valor historicoartístic, l'estil, els materials, els acabats, els colors, l'estat de conservació i els elements arquitectònics bàsics.

2. Recerca documental: es tracta de cercar en els arxius administratius l'any de construcció, l'autor i les intervencions dutes a terme de cada edifici. Paral·lelament, es fa un exhaustiu estudi bibliogràfic sobre la terminologia, les tècniques artesanals i la formació acadèmica dels autors dels edificis estudiats. En el cas de Barcelona, això va suposar la consulta de més de 4.000 expedients, 800 dibuixos originals, 600 llibres i nombrosos catàlegs de l'època.

3. Tria: en aquesta etapa es fa una selecció dels edificis més representatius fent atenció a una sèrie de premisses. Aquestes premisses són: disposar de prou documentació, que l'edifici s'hagués construït abans del 1936, no haver estat restaurat durant els darrers deu anys i que cromàticament fos representatiu i permetés extrapolar els resultats.

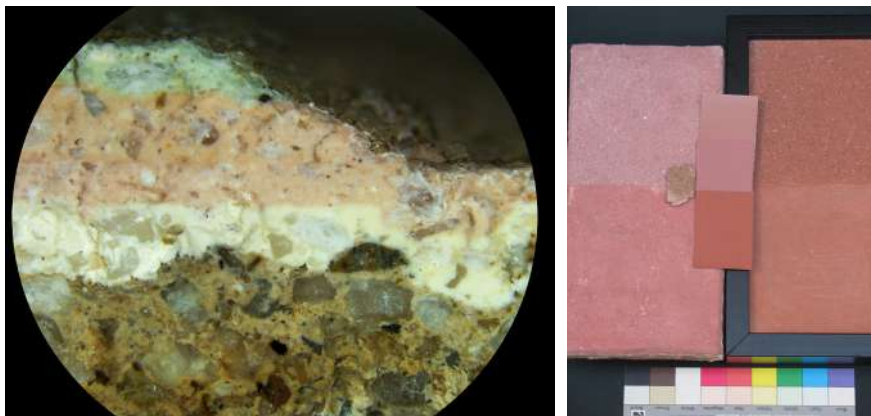


Imatge 1 i 2. Després del treball de camp i la recerca cal fer una selecció dels edificis més representatius (imatge de l'esquerra). Un cop s'han escollit els edificis es fa un mostreig dels materials, acabats i colors de les façanes (imatge de la dreta). Font: Gabinet del Color.

4. Mostreig: un cop s'han seleccionat els edificis representatius, s'estudien les façanes més detalladament i s'identifiquen els seus materials, acabats i colors. Per fer-ho cal extreure mostres dels revestiments, prioritzant tots els edificis que havien de ser restaurats.

5. Anàlisi de les mostres: en aquesta part del procés es va disposar de la col·laboració de l'Institut Jaume Almera i d'IDAEA, dependents

del Consell Superior d'Investigacions Científiques i amb seu a Barcelona. Aquí es dugueren a terme els mètodes més avançats d'anàlisi: difracció de raigs X, microscòpia electrònica, anàlisi química, porosimetria, etc. Es van fer més de 2.000 cales i altres tantes anàlisis, per deduir els materials emprats, les tècniques d'aplicació i pigmentació, l'estat de conservació i els colors originals.



Imatge 3 i 4. A la imatge de l'esquerra es pot veure un exemple d'estratigrafia d'una mostra d'esgrafiats a 20 augments. A la dreta contratiptatge cromàtic d'estucs. Font: Gabinet del Color.

6. Assaigs: mitjançant assaigs amb estucs confeccionats per aquest efecte, s'establiren uns paràmetres inequívocs entre el color que havia arribat als nostres dies i el color de l'acabat original. Per aquest motiu, va caldre adoptar un sistema de codificació cromàtica. L'escala escollida fou el sistema ACC¹, acceptat internacionalment. Aquest sistema parteix de l'antiga carta Munsell², però permet, amb un programa informàtic, codificar i reproduir potencialment 2.400.000 tons.

7. Informatització: amb una informació de més de cinc milions de dades sobre unes 7.000 façanes, va ser necessari crear un fitxer informatit-

¹ Nota dels editors: El sistema ACC (Acoat Color Codification) és un mètode europeu de classificació del color basat en la percepció humana. Aquest sistema permet una identificació precisa mitjançant colorímetres i programari.

² Nota dels editors: el codi de colors Munsell o carta Munsell és un codi emprat internacionalment per a definir el color dels sòls en funció de les variables del matís, la lluisor i el croma.

zat per confrontar resultats, establir conclusions estadístiques i determinar pautes cromàtiques en funció de l'època de construcció, el barri estudiat, l'estil arquitectònic, els elements ornamentals, etc. Tot això es va mapar per disposar, d'aquesta manera, d'informació de cada edifici prèvia a la restauració.



Imatge 5. Contrapatge de la colorimetria original. Una vegada coneguts els colors originals, mitjançant pigments adequats, el colorista el reproduïx sobre paper. Font: Gabinet del Color.

8. Colorimetria: una vegada coneguts els colors originals, mitjançant pigments adequats, el colorista els va reproduir sobre paper (mostra física codificada cromàticament). Aquesta informació s'incorporava a la fitxa individualitzada de cada edifici i es facilitava un informe als professionals que feien la restauració.

9. Sintetització: finalment, arribà la necessitat de sintetitzar conclusions, seleccionar colors (teníem més de 2.000 tons diferents) i establir

unes recomanacions generals. L'extrapolació estadística i l'experiència adquirida en les obres executades a Barcelona durant els dos anys de recerca es plasmaren en diferents combinacions entre el color del parament, l'emmarcament i la fusteria, classificades en funció del període històric, l'àrea geogràfica i la textura d'acabat. Si bé aquesta era la part més vistosa, també es va fer l'esforç de recopilar tota la documentació i recerca duta a terme. Això es resumí en els volums de les memòries dels sectors estudiats (justificació dels àmbits d'estudi, metodologia, síntesi històrica i resultats de les anàlisis fetes a partir del mostreig de les façanes); en les fitxes individualitzades de tots els edificis; en un plec de recomanacions sobre processos i materials, i en el mapatge informatitzat pertinent. Era una ocasió única per documentar al màxim el nostre patrimoni i no volíem limitar-nos només a una carta de colors.

10. Divulgació: la difusió va consistir en quatre exposicions (Fundació Miró, 1991; Construmat, 1992; Casa Elizalde, 1993, i Rehabi-tec, 1994), l'edició de tríptics municipals i un llibre catàleg per a l'aplicació de la carta de colors titulat *Els colors de l'Eixample* (Ajuntament de Barcelona, 1993).

El Pla del color dels barris històrics va servir per posar de manifest la complexitat cromàtica que ha tingut l'arquitectura al llarg de la història i, sobretot, per evidenciar que existeix un cromatisme diferenciat per a cada moment històric i per a cada tendència estilística. Ara sabem quins verds són característics del modernisme de l'Eixample, o els diferents tons de la pedra de Montjuïc. Però no n'hi ha prou de saber quin és el to característic de cada període històric per afrontar correctament una restauració. Els materials i les textures d'acabat, la tècnica de pigmentació original o les intervencions patides al llarg del temps en condicionen la restauració futura.

Aquesta mateixa metodologia l'hem continuat aplicant en més de 40 municipis tant nacionals com internacionals (Málaga, Melilla, Toledo, Madrid, Girona, Lleida, Figueres, Trinidad —Cuba—, Salvador de Bahia —Brasil—, etc.). Així va arribar, entre d'altres, el Pla del color d'Olot.



Imatge 6. Carta de colors d'Olot per a la tutela i la gestió del paisatge urbà. Font: Gabinet del Color.

L'exemple d'Olot

El Pla del color del nucli històric d'Olot respon a l'encàrrec fet el desembre del 2008 de l'Àrea d'Urbanisme de l'Ajuntament d'Olot per a la redacció de la *Carta de colors i ordenança reguladora del paisatge urbà del nucli històric d'Olot*. Aquest treball va ser adjudicat per concurs públic a l'equip del Gabinet del Color i va ser aprovat l'any 2009. Amb l'experiència en aquest tipus d'ordenances, érem conscients dels riscos que comporten aquests treballs: d'una banda, la seva banalització i, de l'altra, la seva dogmatització. En cada treball sobre el patrimoni arquitectònic heretat intentem identificar, documentar i preservar els signes d'identitat que el fan singular i exclusiu del seu territori i períple històric. En el cas del paisatge urbà i el seu cromatisme, tan important com la seva recerca és la seva gestió i, per això, hem triat el cas d'Olot com a paradigma de treball integrat. L'Ordenança cromàtica d'Olot va tenir dues fases: una primera de recerca i regulació i una segona de gestió i posada en pràctica.

Fase I. Pla del color d'Olot (2008-2009)

La primera fase de la carta de colors parteix de l'anàlisi tant dels colors històrics com de les tècniques constructives locals. Per aquest motiu, aquest pla del color va tenir una metodologia específica:

Estudi de la geologia i el paisatge natural de l'entorn: la geologia volcànica de la Garrotxa es manifesta també en el llegat constructiu local. Així, un dels factors que caracteritzen l'arquitectura volcànica és l'arrelament al territori tant en la utilització de la pedra per als murs com de les escòries eruptives en els revestiments. Una de les aportacions del treball va ser la documentació i la recuperació d'aquestes tècniques i el seu trasllat a l'ordenança final. Olot presenta unes singularitats en les seves edificacions històriques que li confereixen un signe d'identitat únic en la construcció tradicional catalana. Fruit de la utilització sostenible dels recursos locals, els materials extrets de la terra serveixen per aixecar i revestir les seves façanes. Geològicament, podem distingir tres tipus bàsics de roques en el Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa: laves, basalts i gresos. Les tonalitats més fosques del volcà Montsacopa contrasten amb les granatoses i les brunes del volcà Croscat, però, a més de les seves particularitats cromàtiques, aquests elements també singularitzaven les solucions constructives en els acabats de les façanes.



Imatges 7 i 8. La geologia volcànica de la Garrotxa es manifesta també en el llegat constructiu local (imatge de l'esquerra). A la dreta es mostra el contratipatge dels diferents tons de la greda. Font: Gabinet del Color.

Evolució urbana i anàlisi arquitectònica: l'evolució urbana d'Olot està marcada per un fet singular, el terratrèmol del 1427, que va destruir la vila vella, recolzada als marges del riu Fluvià. L'antiga vila tenia els seus orígens al segle IX i va tenir un primer recinte emmurallat vers l'any 1221. La reconstrucció de la ciutat va ser gradual, però la seva configuració actual ve marcada per la traça de l'Eixample Alou. La seva ortogonalitat, pròpia de les ciutats de nova creació de l'època de Jaume I, va marcar la fesomia urbana d'Olot i va crear un model edificatiu basat en les parcel·les d'uns 5 m d'amplada i de doble crugia. Gràcies a la Llei de barris, es va fer una delimitació del nucli històric més representatiu amb la trama que seria objecte d'especial protecció i d'ajuts a la rehabilitació. En les 12 ha d'aquest àmbit, es va fer un recorregut de camp que va comportar un cens de totes les façanes: des de les més d'un centenar amb traces de coloració antiga a les ja intervingudes o fins i tot contemporànies. De totes les façanes se'n van seleccionar les més representatives, per extreure'n mostres dels seus acabats originals i superposicions. Es prengueren referències sobre la composició general de l'alçat, els materials dominants i la tipologia constructiva, amb una atenció especial a les pedres locals utilitzades tant en els acabats com en el paredat.

Anàlisi dels acabats i els colors originals de les façanes: un cop fet el recorregut per tot l'àmbit, vam extreure mostres dels revestiments de les façanes, de la fusteria i del tipus de maçoneria, com ja és característic en tots els treballs del Gabinet del Color. Aquestes anàlisis es basen en tècniques petrogràfiques i estratigràfiques de caracterització i permeten deduir amb rigor els materials i els colors originals de les façanes. Aquestes cales es practiquen a les zones menys degradades del parament i un cop al laboratori s'analitzen els materials constitutius (aglomerant, àrid, pigments), els colors originals, les patologies, les superposicions i les textures.

Ordenança del paisatge urbà: amb tota la informació recopilada, vam establir una ordenança on es classificaren les intervencions en funció de l'arquitectura sobre la qual s'intervenien i el nivell d'actuació previst (des del manteniment fins a la substitució, etc.). Diferenciàrem les prescripcions en funció de tres models arquitectònics bàsics: el model rural (del segle XVII al XIX), l'eclèctic (segles XIX i XX) i el contemporani. De cadascun en vam exposar les constants constructives i les combinacions cromàtiques dominants, amb una voluntat més de pedagogia urbana i difusió que

no pas de restriccions o receptes recurrents. Però les recomanacions no acabaven amb la carta de colors. L'Ordenança d'Olot té unes disposicions annexes on s'expliquen des de les dosificacions amb les quals es feien els arrebossats olotins fins a com fer-los actualment amb àrids no procedents de pedreres protegides, sinó de material de rebuig. Analitzant els morters amb què es feien els arrebossats, vam corroborar que la barreja de la calç amb les putzolanes locals els conferien unes propietats no sols cromàtiques i plàstiques, sinó també físiques i de durabilitat, pròpies dels fonaments romans, però mantingudes en la tradició constructiva olotina més recent. Per això, s'intentà documentar i preservar tots els arrebossats fets amb aquesta tecnologia precursora de la bioconstrucció. Les ordenances estableixen també les regles de bones pràctiques de la intervenció en el patrimoni constructiu, des de materials i acabats fins a processos o elements arquitectònics que cal preservar, i la informació que sobre aquesta qüestió s'ha de recollir en la tramitació de llicència.

Fase II. Estudi cromàtic de la plaça de Campdenmàs (2010-2011)

Olot, gràcies a tenir diverses fases d'acolliment a la Llei de barris de la Generalitat de Catalunya, es va poder beneficiar no tan sols d'una planificació en la protecció del nucli antic, sinó també de subvencions a les restauracions individuals i d'arranjament del conjunt de les façanes de la plaça de Campdenmàs. Partint d'un projecte urbanístic obra dels arquitectes Eduard Callís i Guillem Moliner, que van pavimentar una plaça fruit d'un buidatge d'edificació, l'any 2010 se'ns va encarregar l'estudi cromàtic del conjunt de les façanes que en delimitaven el perímetre. La rehabilitació d'aquest conjunt de vint edificacions va néixer amb la voluntat municipal de servir d'impuls exemplificador del Programa de millora del barri i com a paleta general de la carta de colors. Entre el març i el juliol del 2010, amb un pressupost molt reduït però un equip de pintors molt entusiastes i professionals, es va escometre el repte de recuperar la tradició cromàtica i constructiva dels revestiments olotins. Es van triar i combinar colors per requalificar l'espai i l'arquitectura, amb detalls de mestratge com ara filetejats i ombrejats que els pintors ja no prodigaven, i un esforç per recuperar les tècniques tradicionals, però utilitzant materials actuals, tant en l'elaboració dels morters i les pedres locals com en la utilització de pintures ecològiques, a l'aigua,

de baixa emissió de CO₂ i fàcil manteniment, emprant colors fets amb pigments minerals i amb un resultat molt ben avaluat tant pels residents com pels visitants. Tot plegat va fer d'un indret oblidat i arraconat un motiu d'orgull i millora de la qualitat de vida dels seus residents.



Imatge 9. Exemple de l'aplicació de la carta de colors a la plaça de Campdenàs d'Olot. Font: Gabinet del Color.

Protocols de gestió i tutela del paisatge urbà: els estudis cromàtics

Tan important com investigar i deduir els colors d'un edifici o conjunt urbà és vetllar perquè siguin portats a la pràctica per preservar o recuperar un paisatge urbà. Aquesta tasca no és fàcil i calen també estratègies compartides entre el sector públic i privat. Per això, des de l'Ajuntament de Barcelona i el Servei de Patrimoni es va consolidar "l'estudi cromàtic", per a la restauració de façanes, com un mecanisme previ a la concessió de llicències. El nostre equip ha fet més de 12.000 estudis d'aquest tipus, i els tenim tots informatitzats i actualitzats a mesura que s'hi intervé. Però, tot i això, cada nova petició suposa un nou repte i un motiu de reflexió: no és

el mateix fa 40 anys, quan les façanes estaven totes per fer, que ara, quan la majoria ja són noves restauracions amb nous productes i criteris d'intervenció evolucionats (de repintats a decapats). En el cas de Barcelona, l'anàlisi dels colors i els materials originals s'ha de fer en sol·licitar una llicència d'intervenció en una façana catalogada individualment o com a part d'un nucli històric protegit (Eixample, Ciutat Vella, Barceloneta, Horta, Gràcia, etc.). L'aplicació continuada d'aquests estudis cromàtics ha marcat una manera d'entendre les obres de restauració de façanes a Barcelona. S'ha recuperat la varietat cromàtica de l'arquitectura, fet que ha demostrat que els estudis cromàtics previs a la intervenció arquitectònica són una eina eficaç, objectiva i rigorosa per a la conservació del patrimoni arquitectònic de la ciutat. Però si bé a la nostra ciutat tenim el privilegi de la proximitat, aquest fet no ha de ser inconvenient per aplicar els criteris marcats pels plans del color en altres ciutats. Això s'ha aconseguit establint una etapa transitòria de tutela i seguiment de les primeres restauracions, que ha comportat la formació d'un equip tècnic municipal que després ja fa la gestió de la carta de colors sense el nostre suport (com, per exemple, Málaga, Toledo, el Prat de Llobregat, Girona, etc.). En altres casos com el d'Olot, se'ns ha demanat puntualment fer l'estudi cromàtic d'un edifici en particular o d'un conjunt urbà concret. Aquest va ser el cas ja comentat de la plaça de Campdenmàs, però amb motiu del Pla de millora urbana de l'àmbit de la plaça Major s'ha tornat a repetir de manera més puntual.

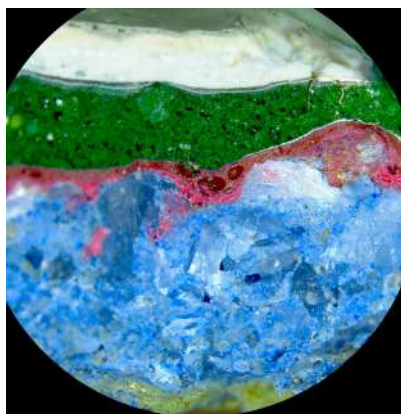
Els arquitectes autors del projecte eren els mateixos de la plaça Campdenmàs (Eduard Callís i Guillem Moliner), amb la participació d'altres professionals (Quim Domene i Pep de Solà-Morales, entre d'altres). En aquest cas, ells ja van fer tot el projecte d'arranjament de mobiliari, façanes i cromatismes de la plaça i nosaltres vam ser reclamats per la Direcció de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya per fer l'anàlisi de dos edificis catalogats, que van esdevenir exemples concrets d'estudis cromàtics com els que fem a altres municipis (Barcelona, especialment). Centrant-nos en el municipi d'Olot, explicaré dos estudis cromàtics concrets que exemplifiquen una mateixa metodologia però amb resultats diferents: el cas de Ràdio Puig, establiment catalogat com a Bé Cultural d'Interès Local (BCIL) i situat al xamfrà entre el carrer de Sant Esteve, 1, i el carrer de Sant Ignasi, 2, a l'extrem occidental de la plaça Major; i l'edifici de Can Casabona, també

catalogat com a BCIL i situat al número 7 de la plaça, també amb façana al carrer de les Carnisseries, 1. Vegem-los amb més detall.

Ràdio Puig: edifici projectat pel mestre d'obres Joan Cordoní el 1889, però que va ser objecte de reforma i ampliació de pisos per Antoni Prat poc més tard. El local comercial emblemàtic de la planta baixa va ser projectat per Lluís Carbonell el 1943 en estil *art déco* i va patir diverses alteracions estètiques en funció de les diferents ocupacions comercials



Imatges 10 i 11. A l'esquerra local de Ràdio Puig abans de la intervenció, i a la dreta proposta resultat de l'estudi cromàtic del Gabinet del Color. Font: Gabinet del Color.



Imatges 12 i 13. A l'esquerra projecte de la façana, i a la dreta anàlisi del Gabinet del Color on es pot veure la seva seqüència estratigràfica. Font: Gabinet del Color.

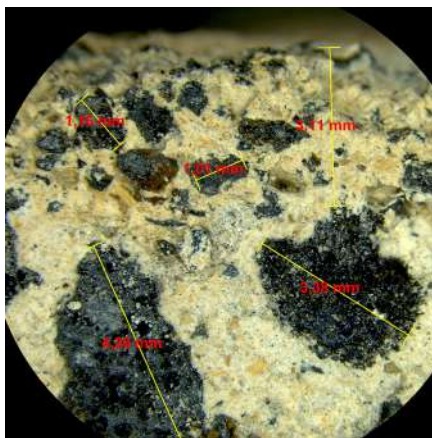
(Ràdio Puig, Caixa Penedès, Can Vallès). Per fer-ne la deducció cromàtica original, va caldre un treball estratigràfic tant amb decapats *in situ* com amb anàlisi en laboratori.



Imatge 14. Resultat final de la intervenció. Font: Gabinet del Color.

A les imatges adjuntes (vegeu les imatges 11 i 13) es pot veure com analíticament es va deduir l'acabat original del local de Ràdio Puig, en què destaquen els pilars prisats acabats de color coure i el gran rètol de fons blau. La resta de la façana, basant-nos en imatges d'arxiu, es va compondre amb una decoració esgrafiada en els plafons del xamfrà, que finalment s'ha recreat amb altres ornaments pintats.

Can Casabona: aquest edifici és el més antic de la plaça Major i està catalogat com a BCIL. El projecte del 1885 també va ser fet pel mestre d'obres Joan Cordoní; per això, ha aparegut el mateix tipus d'arrebossat de Ràdio Puig. Es tracta d'uns arrebossats molt característics d'Olot, fets amb calç i greda volcànica negra (imatge 16), que els confereix unes propietats



Imatges 15 i 16. L'edifici més antic de la plaça Major d'Olot, Can Casabona, abans de la intervenció (imatge esquerra) i anàlisi per descobrir l'original arrebossat olotí de greda volcànica negra (imatge dreta). Font: Gabinet del Color.



Imatges 17 i 18. A la l'esquerra proposta del Gabinet del Color per deixar l'autòcton acabat olotí vist i a la dreta resultat final amb els plafons centrals mantenint aquest criteri. Font: Gabinet del Color.

i una resistència semblants a les putzolanes romanes. D'aquí ve l'interès a conservar i revalorar aquesta tecnologia local. Per això, l'estudi cromàtic proposava deixar-lo vist i recuperar els emmarcaments negres. En la realització final es va optar per seguir el criteri de deixar l'arrebossat olotí vist.

Conclusions

Com s'ha descrit, els estudis cromàtics són uns treballs previs necessaris per documentar els acabats originals del paisatge urbà, siguin com a complement als plans del color fets per al conjunt del municipi o bé com a estudis individualitzats de monuments catalogats. En l'àmplia trajectòria del Gabinet del Color, hem pogut demostrar que la nostra metodologia, pionera a tot el món, dona resposta a la necessitat de revalorar el paisatge urbà dels centres històrics. Esperem que aquest text serveixi per sensibilitzar els ens públics i privats de la necessitat de conèixer els colors originals del nostre paisatge urbà que en el cas de la plaça Major d'Olot ha estat àmpliament guardonat.



Imatge 19. Castellfolit de la Roca, equilibri entre paisatge urbà i paisatge construït. Font: Gabinet del Color.

Resúmenes en castellano

El color, la sensibilidad de un lenguaje transversal

Glòria Jover

Entender la psicología del color se ha convertido en un imperativo del diseño y de cualquier dinámica creativa, entendiendo que el color es totalmente intuitivo y uno de los criterios más decisivos a la hora de seleccionar cualquier producto. Nuestra tarea como diseñadores consiste en analizar el comportamiento de los consumidores, las tendencias culturales y la evolución socioeconómica al objeto de establecer puentes sólidos entre creadores y usuarios. El color nos permite rastrear influencias creativas, culturales y sociales, y es por eso por lo que cada año se definen tendencias que se expresan precisamente a través de él.

El Pantone Color Institute, creado en 1999, se ha consolidado como una de las principales fuentes de información sobre el color para la comunidad del diseño. Desde 2017, la revista *Viewpoint Colour* ofrece una mirada transversal sobre el color y anticipa los imaginarios cromáticos que marcarán el futuro. El número 14 de la revista, publicado en 2023 con el título “Human Nature”, es especialmente revelador, porque reflexiona sobre cómo el antropoceno ha transformado de forma radical el paisaje y nuestra relación con la naturaleza. El cambio climático, las guerras, la deforestación o los residuos han convertido paisajes llenos de vida en escenarios de devastación, y ello nos obliga a replantearnos nuestra relación con la naturaleza.

Los paisajes naturales, antaño protectores, nos alertan hoy de los peligros de la desconexión. Las cenizas de un bosque quemado o los mares cubiertos de plásticos son testigos de un desequilibrio profundo. Aun así, la naturaleza nos sigue ofreciendo pistas para la regeneración: trabajar en simbiosis con ella, comprender su capacidad de autoequilibrio y reconocer que todo está conectado. El filósofo ambiental Glenn Albrecht propone abandonar el antropoceno y entrar en el *simbioceno*, una era en la que humanos y naturaleza coexistan en armonía.

En este contexto, el color del paisaje se convierte en símbolo de adaptación y supervivencia. Igual que los animales que se metamorfean, nosotros también podemos evolucionar e imaginar paisajes híbridos donde lo natural y lo artificial se funden. La IA y la realidad ampliada nos permiten proyectar futuros en los que humanos, máquinas y naturaleza conviven en una simbiosis multisensorial y bioinclusiva. Si hay voluntad, la devastación puede convertirse en curación y el miedo en optimismo.

La *biofilia*, término acuñado por el biólogo Edward O. Wilson en 1984 como nuestra afinidad innata por todo lo que está vivo, se convierte en esencial. En el mundo del diseño, este concepto está muy presente, y proyectos como *Broken Spectre* de

Richard Mosse son un ejemplo de ello. Sus imágenes infrarrojas transforman la selva amazónica en un paisaje de otro mundo, de tonos rosados y rojos, creando una belleza fascinante a partir de la devastación ecológica.

Es a partir de este marco conceptual que el número “Human Nature” de la revista *Viewpoint Colour* desarrolla cinco grandes narrativas cromáticas: simbiosis, regeneración, mutante, edén y sagrado. No son simples paletas, sino formas de pensar el paisaje a través de colores, texturas y materiales.

Simbiosis

La *simbiosis* es un estado de interdependencia equilibrada y beneficiosa. La paleta de colores expresa esta reconexión con la naturaleza: desde los azules de los océanos profundos hasta los marrones intensos de la tierra y la turba, pasando por los tonos más claros de la hierba y los alimentos. El camuflaje deja de ser militar para convertirse en una estrategia de respeto: integrarse en el paisaje es minimizar el impacto. Algunos ejemplos de esta simbiosis son las joyas de Mabel Pena, elaboradas con bolsas recicladas, o los proyectos bioinclusivos de Studio Hendrix y Hassan Ragab.

Regenerativo

El concepto *regenerativo* es esencial: no podemos diseñar si no podemos regenerar. La paleta se inspira en los tonos terrosos del suelo, en la piel tierna de los gusanos, los amarillos de los capullos, los grises de los caparzones o los matices semitransparentes de las alas de insecto. Es una gama cromática que celebra la transformación constante de la naturaleza y de la vida como ciclo. Espacios como el FabLab de Roth Architecture, construido con técnicas ancestrales y formas biomórficas, ejemplifican esta mirada.

Mutante

La paleta *mutante* explora la metamorfosis y nos transporta a un universo acuático y anfibio. Son tonos húmedos, viscosos, gelatinosos, que se transforman: verdes anfibios, azules oxigenados, pasteles líquidos que derivan en rojos tóxicos o rosas *kitsch*. Este imaginario combina mito y realidad, e imagina un mundo donde la IA y la tecnología interactiva generan ecosistemas inquietantes y fascinantes. Las obras de Sandra Keja Planken, con formas fantásticas y traslúcidas, y la innovación biotecnológica de Colorifix, que produce pigmentos con microorganismos, refuerzan esta narrativa.

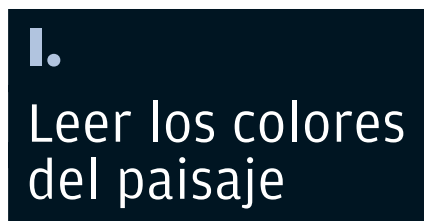
Edén

Edén es una paleta diversa e integradora, donde cada color convive con los demás: turquesa radiante, tomate *cherry*, azul cielo puro, verde rana, amarillo canario. Una paleta para expresar, atraer y señalar. Pero también recuerda que la naturaleza, como los humanos, utiliza el rojo y el amarillo como advertencia. El cuadro *El jardín de las delicias* de El Bosco inspira esta explosión cromática.

Sagrado

La gama cromática *sagrado* celebra el poder de la fauna y la naturaleza, venerando objetos y animales con significados espirituales. Son colores con connotaciones ancestrales, potentes, introspectivos y eternos: malva neblinoso, verde óxido, rojo arcilla, turquesa cristalino, polvo de oro, azul mirlo, marrón sagrado. Una paleta sobria, pero cargada de fuerza simbólica.

En definitiva, este recorrido muestra cómo el paisaje inspira nuevas gamas cromáticas y cómo la relación entre humanos, animales y tecnología redefine el diseño contemporáneo.



Divagaciones de unos años de pintura en La Vall d'en Bas

Àlex Nogué

Lo que explico en este texto tiene que ver con los métodos de creación, pero no me refiero a los procesos de creación donde “primero tengo una idea, después la escribo, a continuación la fotografía y al final la desarrollo”, sino a aquella otra parte del proceso creativo que tiene que ver con entender por qué hago lo que hago, y por qué lo hago así. Esta comprensión no llega mientras trabajas; a menudo, llega años después, o incluso antes.

La creación no es patrimonio de los artistas. Todas las personas viven procesos de creación, aunque no tengan el título de artistas, porque el mero hecho de vivir ya es en sí mismo una creación de suma importancia. Por ello, cuando hablo de mis divagaciones en La Vall d'en Bas, no hablo solo de pintura, sino de vida.

El título del texto es una apropiación de un libro de Jaume Morera Galicia, *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones de unos años de pintura entre las nieves*, publicado en 1927. Me fascinó el título y tardé años en encontrar un ejemplar. Cuando por fin lo leí, me decepcionó, porque es un libro que explica básicamente anécdotas. Pero había una idea que me marcó: Morera explica que el primer año en la sierra fue “como un colonizador”, y que el segundo año,

cuando ya no quería “coger nada”, la sierra le dio muchísimas cosas. Esta idea de dejar de imponerse al paisaje y dejarse afectar por él me aturdió profundamente.

Primera divagación: “Era mentira (1978... 1981)”

A finales de los años setenta, inicié un proyecto que pretendía estudiar el paisaje de La Vall d'en Bas desde un punto de vista formal. Quería identificar los colores, las texturas, las estructuras. En plena era analógica, desarrollé una forma pseudocientífica para identificar qué colores eran los dominantes de La Vall d'en Bas. El resultado fue una gama de doscientos o trescientos colores, cada uno con su numeración, para poder repetirlos y compararlos. Fue una tarea ingente y, por ello, cuando en 1982 me concedieron la II Beca de Artes Plásticas de la Ciudad de Olot, destiné toda la dotación económica a pagar a una persona para que me echara una mano, porque era imposible asumirlo yo solo.

Este proyecto tuvo bastante eco en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, en un momento en que en Cataluña todavía no existían los estudios de paisajismo. Pero un día, mientras daba una conferencia en el País Vasco, tuve una revelación. Estaba explicando las cartas de colores y, de repente, pensé que todo era mentira. Fue un momento difícil, pero terminé la charla. Y después llegó la calma, y sí: todo era mentira.

¿Qué significaba “era mentira”? Que aquel proyecto en realidad no era una investigación científica. Era una estrategia inconsciente para hacerme amigo del paisaje. Un paisaje que había rechazado por motivos biográficos, familiares y culturales. Mirarlo, analizarlo, interpretarlo... era la forma que había encontrado para reconciliarme con el paisaje.

Al cabo de un tiempo, sentí la necesidad de llevar a cabo otro proyecto relacionado con el paisaje de La Vall d'en Bas. Cargué una cámara con un carrete para diapositivas y recorrí los lugares que habían sido importantes para mí: mi casa natal, el patio de la escuela, casas de amigos, el campo de fútbol... No miraba por el visor; andaba y hacía *clec, clec, clec*. Después, agrupé las diapositivas por temas, por lugares, y las encolé en paquetes; era imposible ver las imágenes. Era un gesto íntimo, una forma de reconocer que lo que buscaba no era representar el paisaje, sino revisitarlo emocionalmente.

Este proyecto me enseñó que, cuando estamos creando, a menudo no sabemos qué estamos haciendo. Como dice Stefan Zweig, no puedes escribir y al mismo tiempo mirarte cómo escribes. Solo después de crear puedes entender qué hacías y por qué, y esto es una satisfacción.

Segunda divagación: “Guaita, l'Alejandro encara està trevaïant” (“Mira, el Alejandro todavía está trabajando”)

Como muchos artistas, me he preguntado a menudo por qué hago lo que hago, para quién trabajo y cuál

es el sentido de dedicar tiempo y dinero a obras que quizás duermen en un almacén. Un día, dos hermanas de una masía próxima a mi casa me dijeron: “Cada noche, antes de acostarnos, salimos a ver las estrellas y decimos: ‘Guaita, l’Alejandru encara està trevaïant’” (“Mira, el Alejandru todavía está trabajando”). Aquella frase me impactó. Pensé: ahora ya sé para quién trabajo.

A partir de ahí, empecé a observar las luces de las casas por la noche. Puntos de luz en medio de la oscuridad, como pequeñas presencias humanas. De ahí nacieron las fotografías de la serie *Human landscape* (2007), imágenes de gran tamaño con uno o dos puntos de luz que evocan vidas, pensamientos, actividades invisibles.

En conversaciones con científicos descubrí el concepto de *espacio recíproco*, que consiste en que existen cosas que no podemos ver con ningún instrumento, pero que pueden trasladarse a un espacio recíproco, donde sí puedes ver cómo están construidas. Las velas del santuario de la Mare de Déu de la Salut (Garrotxa) se convirtieron para mí en una metáfora de ese espacio. Cada llama representaba un deseo, un dolor, una plegaria. La pieza resultante combinaba una proyección de gran formato en un extremo de la sala con una fotografía pequeña retroiluminada en el lado opuesto.

Estos son algunos de los proyectos que he creado, donde el color y la luz desempeñan un papel destacado, junto con varias divagaciones sobre el arte y la figura del artista. Todos los trabajos combinan una dimensión que va hacia fuera y una dimensión más introspectiva, y me interesaba compartir algunos aspectos.

“Soraya Green”. Reflexiones sobre sucesión ecosocial y la alegoría cromática

Jordi Morell

“Soraya Green” es el título de la exposición que reúne una serie de obras y tanteos cromáticos realizados a lo largo de los últimos años, en torno a unos parajes con agua, como, por ejemplo, una marisma recuperada en L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona), un estanque artificial cerca de Darmstadt (Alemania), un abrevadero en Menorca, una piscina cualquiera o la propia laguna veneciana.

Esta muestra propone una reflexión sobre situaciones y lugares en “entretiempo”, así como una exploración del color y su percepción. El punto de partida es la idea de que la sucesión y acumulación de capas —y, por lo tanto, de información— es un concepto compartido tanto en la práctica pictórica como

en la comprensión del territorio en el que transitamos desde una perspectiva ecosocial.

La investigación artística se presenta a modo de casos de estudio, en los que cada situación particular puede generar resonancias en contextos más amplios. En un primer enfoque, el interés principal es el color de las aguas de lagos, pozas y otros lugares parecidos, que ofrecen tanto superficies reflejantes como densidades turbias, como resultado de múltiples circunstancias. Y, en último lugar, ofrece una perspectiva singular para investigar la complejidad del territorio, con sus fragilidades e inexactitudes.

El verde Soraya es un color que descubrí mientras observaba vasos, otras piezas de vidrio y objetos manufacturados durante una de mis derivas por Venecia. Es el nombre que la fábrica Nason Moretti de Murano da a una gama cromática de sus creaciones.

La serie pictórica *SG* (2024) son recuerdos de este color indeterminado, que me evocó las aguas de la laguna veneciana, traducidos en forma plástica con todas sus inexactitudes y fragilidades.

Dos fotografías de *Algues brunes* (2023) sirven de contrapunto, puesto que, además de identificar un tipo de algas llamadas feófitos, que abarcan una amplia gama de tonalidades pardas —que puede ir desde el dorado hasta el negro, pasando por tonalidades bruno-oliváceas, bruno-rojizas—, también hacen referencia a una especie invasora del orden Fucales, que está proliferando en la laguna de Venecia.

Laguna Suite (2023-) es una serie de postales venecianas, ligeramente intervenidas para mostrar solo partes impresas relacionadas con el agua. Empecé a recoger este material con una mezcla de nostalgia y análisis sociológico, vinculada al turismo y la representación de la ciudad. Pensé que podría ser un puente visual hacia otras obras. He decidido mostrar algunas de ellas por varias razones, como, por ejemplo, la elocuencia de lo que se esconde en la imagen a pesar de los cortes imprecisos, las gamas cromáticas descontextualizadas, y la fragilidad de las tintas, que inevitablemente mudarán con el tiempo.

Una sala de la exposición estaba dedicada al tríplico *La Pletera*, 13.05.2015 (2018) y a la serie *Taninos* (2018), que forman parte del proyecto personal “La Pletera: un caso de entretiempo (2015-2018)”. Este proyecto se vinculó con la iniciativa artística *Lloc, memòria i salicòrnies* (Lugar, memoria y salicornias) y el proyecto europeo LIFE-Pletera, que seguía el proceso de desurbanización y restauración ecológica de unas marismas en L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona).

El tríptico es una panorámica en tres partes efectuada el 13 de mayo de 2015 en La Pletera, acompañada de un listado de leyes sobre el territorio, referencias a la vegetación y datos biográficos que reflejan los tres años de seguimiento del lugar. Este proyecto me permitió reflexionar sobre cómo el territorio acumula capas narrativas superpuestas a lo largo del tiempo, todas ellas vinculadas a las nocio-

nes de valor que se le han proyectado. En La Pletera, el interés y el olvido han oscilado al ritmo de los intereses económicos, la expansión urbanística y la preservación natural.

La serie *Taninos* es una especulación cromática sobre el agua encontrada en las pozas y las lagunas. Durante este proyecto, aprendí del ecólogo Xavier Quintana sobre los taninos, sustancias complejas que influyen, junto con microorganismos y sedimentos, en las variaciones cromáticas de las lagunas de La Pletera —como si se tratara de tazas de té.

Una obra que sigue explorando los taninos y las ideas sobre acumulación ecológica y social es *Goetheteich* (2021-2024), compuesta por distintos elementos: vidrios coloreados, una imagen tramada del lugar y un librito viejo sobre el plancton de lagos de la misma zona. Este lugar es un pequeño estanque de bosque artificial en Darmstadt (Alemania) bautizado en los setenta con el nombre del poeta J. W. von Goethe. Me interesa por ser un lugar del entorno donde frecuento, y por su conexión emocional con un pensador fundamental en la teoría del color y la observación del mundo natural.

El librito recoge las observaciones efectuadas por biólogos entre 1908 y 1929 en lagos de la zona. Aparte de la conexión temporal de unos cien años, me interesó la clasificación sobre diferentes elementos acuáticos por su capacidad evocadora de los colores y la imaginación que despierta. Por ejemplo, el caso revisado de las cianofíceas (hoy consideradas bacterias fotosintéticas), conocidas como algas azul-verdes, se dice que su color celular puede variar del rojo al verde, del cian al azul, así como hacia el marrón y el negro. Esta variación puede estar influida por la luz disponible en cualquier microhábitat particular, por lo que las cianobacterias tienen plasticidad y adaptación cromática. También se cuenta que estas cianobacterias, que son los principales productores primarios de fitoplancton, pueden “contaminar” los suministros de agua superficiales, principalmente durante los meses más cálidos. Y da al agua un olor de moho, de hierba húmeda o de fosa séptica.

En la exposición también se presenta un abrevadero de animales encontrado en Menorca, una fotografía cedida por la artista Tónia Coll y el vídeo titulado *Redención* (2021), que documenta la acción “Vaciar para rellenar”. Esta acción, llevada a cabo con el escritor Joan Pons y la artista Tónia Coll, tenía por objetivo recuperar un antiguo abrevadero de piedra abandonado. El lugar servía antiguamente para recoger agua de lluvia para los animales, como los cerdos, y, con nuestra intervención, Joan realizó un acto simbólico de redención personal por su experiencia de joven en aquellos bosques.

Otra pieza destacada es una fotografía de una piscina, titulada simplemente *Piscina* (2024), que podría ser una cualquiera, pero en este caso pertenece a un archivo de imágenes de la piscina de la casa de mis padres. Al principio, me inspiré en los inicios del ecólogo Ramon Margalef, que de pequeño ob-

servaba el estanque del jardín de su casa, en el barrio barcelonés de Gràcia. Sin embargo, estas imágenes han acabado construyendo una historia paralela sobre la problemática del agua dulce, las sequías, la expansión urbanística, o de los diferentes usos que se pueden dar según las necesidades del momento.

Junto con las fotografías de la piscina y el abrevadero, se muestran dos *Formes negres* (2024) que evocan estos contenedores de agua. Este tipo de agujeros pintados se articulan desde la vertiente poética (que conecta con sentimientos de extrañeza, enigma y deseo), pero también en la política (atendiendo su presencia constante en el contexto urbano y mediático).

Hasta la fecha, mis indagaciones artísticas se han centrado sobre todo en una perspectiva urbana. Los temas del “agujero” y de los espacios urbanos desolados son recurrentes en mi obra, y los considero representativos de la mutabilidad del territorio y de la inestabilidad del destino humano.

Ante las inquietudes de nuestro tiempo, marcadas por crisis ecológicas y sociales, la exposición propone una mirada hacia el exterior para reconocer el mundo que nos rodea. No se trata de volver a una idea romántica de la naturaleza, sino de aceptar el binomio cultura-naturaleza en el que vivimos inmersos. Pese al imaginario idílico asociado a menudo a los lagos, estos espacios también son testigos clave de las problemáticas y de las reivindicaciones eco-sociales contemporáneas.

Lugar verde

Ariadna Rodríguez e Iñaki Álvarez

La relación con el Observatorio del Paisaje de Cataluña nos ha situado en un lugar de experimentación, prueba-error, escucha y “hacer mientras ocurre”, espacios propios de nuestra práctica artística. La dimensión perceptiva y subjetiva del paisaje fue nuestra puerta de entrada a este universo y, explorando y aprendiendo, entendimos que los valores socialmente consensuados del paisaje pueden generar emociones individuales y lecturas diversas y corales. Todo ello se cruzaba con nuestro trabajo, con nuestra práctica y con nuestra concepción de la cultura, del arte e incluso de la vida.

Todo este camino empezó con Joan Nogué, geógrafo, mentor y amigo. Las conversaciones con él y con su esposa Adela nos llevaron, casi sin darnos cuenta, a vivir en Mieres, un micropueblo de 220 habitantes donde hemos arraigado nuestra práctica y donde damos forma al Espai Nyamnyam. Se trata de un lugar dedicado a apoyar a la investigación en creación contemporánea en la órbita del decrecimiento, donde generamos ciclos, encuentros y aperturas con personas vinculadas a la práctica artística, el pensamiento crítico, el decrecimiento, la agroecología o la

filosofía, siempre con una visión transdisciplinaria. Todo esto es importante, porque no trabajaríamos como trabajamos ni abordaríamos la relación con el entorno, el paisaje y el color si no fuera por vivir y trabajar en este contexto.

Cada junio, en el trayecto de Mieres a Olot, cuando los campos verdes son segados, vuelve a nuestra mente la reflexión del payés Marcel de Collbahí sobre este “verde tan verde” de los monocultivos de cereal, fotografiado por todo el mundo, pero que también es el resultado de un exceso de purines que impregna tierra, agua, flora, fauna e, inevitablemente, nuestros cuerpos. Esta tensión entre apariencia y realidad es un hilo que atraviesa toda nuestra investigación.

En 2021 iniciamos “Geografías invisibles”, una investigación de largo recorrido que pudimos desarrollar gracias a una beca y una residencia en el Observatorio y en el Museu de la Garrotxa. Durante meses, consultamos materiales del Centro de Documentación del Paisaje, dialogamos con los equipos, nos adentramos en los fondos del museo y establecimos relaciones que nos ayudaban a entender lo que hacíamos “durante o incluso después de hacerlo”. Esta proximidad nos permitió trabajar de forma situada, con una escucha atenta al territorio.

De este proceso nació *Desenfocar l'anècdota*, una pieza videográfica de 50 minutos presentada en 2024 en el Museu de la Garrotxa. El título procede de conversaciones con Xevi Roura, técnico del museo, quien nos explicaba que, en la pintura del siglo XIX, la “anécdota” designa figuras humanas, animales o humos que impiden que el paisaje sea autónomo: la presencia y la visión antropocéntrica eran dominantes. El pintor Joaquim Vayreda luchó toda su vida para liberarse de esta presencia antropocéntrica. Nosotros quisimos llevar esa idea más allá: desenfocar la anécdota para cuestionar la instrumentalización del paisaje.

El trabajo se centró en el cuadro *El verano*, de Joaquim Vayreda, que hicimos bajar de las salas del museo para situarlo en el centro de la exposición. El vídeo proyectado en el dorso del cuadro proponía entrar y salir de la obra con una mirada crítica. El “fuera” del cuadro lo construimos a partir de una lectura coral del paisaje, con aportaciones de geografía, restauración, climatología, filosofía o historia del arte. El “dentro” lo exploramos grabando la búsqueda de un rebaño de vacas de L'Albera (Alt Empordà) con el ganadero Josep Caldas. La dificultad de encontrarlas —a pesar de estar presentes en el cuadro— revelaba la imposibilidad de reconstruir aquel paisaje y su naturaleza estereotipada, próxima a las estrategias del cine comercial.

Como ocurre a menudo en nuestro trabajo, después de la pieza videográfica iniciamos un proceso para convertir todo este material en una pieza escénica. Gracias a la invitación de la directora artística Tena Busquets, estrenamos *Lloc* (Lugar) en el festival Sismògraf 2024. La pieza profundiza en la idea

de que los lugares no son solo realidades materiales, sino también construcciones culturales y sociales con un fuerte componente intangible. Recuperando las palabras de Joan Nogué, entendemos que “el lugar no se aborda como una localización, sino proponiendo la imaginación como un espacio geográfico”.

También resuena en nosotros su afirmación de que “el paisaje es a la vez significativo y significado, continente y contenido, realidad y ficción”. Esta condición de espacio intermedio nos llevó a pensar que con el teatro o el cine ocurre lo mismo: son *inbetweens* que existen entre sujeto y objeto. *Lloc* (Lugar), como denominamos la pieza, proponía habitar este intersticio. En un momento determinado, la pantalla desaparecía y el espacio sonoro —la radio— se convertía en un espacio desde donde espectral y poder hacer una escucha profunda del lugar.

Es en este punto que la radio narraba la historia del color verde, un relato resumido que utilizamos ahora para cerrar el texto:

Todo el mundo se ha lanzado al verde: zonas verdes, energía verde, economía verde, ciudades verdes, vehículos verdes, etiquetas verdes... [...]

El símbolo es demasiado bonito para ser verdad, el verde no es un color simple. [...] Un color, cuya verdadera naturaleza es la inestabilidad... ¡No la sostenibilidad! Siglos atrás, el verde era transgresor, turbulento e incluso excéntrico. Era un color químicamente inestable. [...] En 1775 aparece un verde intenso, luminoso, mágico y brillante. Se crea de manera artificial oxidando cobre con vinagre o incluso orina, y mezclándolo con arsénico: puro veneno verde. [...]

Color del azar, del juego, del destino, de la suerte, de la fortuna... En la época feudal, los contrincantes se enfrentaban en duelo sobre un prado verde; juglares, bufones, cazadores vestían de verde [...]. En todas partes se coloca el dinero, las cartas o las fichas encima del color verde. Las tablas de los consejos de administración de las grandes empresas y gobiernos son verdes.

El verde representa la suerte, pero también la mala suerte [...]. Un color ambiguo. Son de tono verdoso los malos espíritus, los demonios, los dragones, las serpientes y otras criaturas errantes en el vacío que separa el mundo terrestre y el más allá. [...] En el mundo de la edición, existe la creencia de que las cubiertas verdes de los libros tienen menos éxito, y los joyeros saben que las esmeraldas se venden menos que otras piedras preciosas, porque tienen fama de atraer la mala suerte. El origen de estas supersticiones se remonta a unos tiempos en que el verde era inestable y venenoso.

En el siglo XVIII, los químicos se inventaron una teoría pseudocientífica que definía unos colores “primarios” y unos colores “complementarios”. Esto influyó en los artistas de los siglos XIX y XX, hasta el punto de que muchos pintores decidieron trabajar solo con los colores “primarios”. [...] Y nuestro verde quedó rebajado a un segundo rango. [...] La teoría de los colores primarios que todavía se

enseña hoy en día es una ficción. No corresponde a ninguna realidad social, y se niega a admitir que el color es, en primer lugar, un fenómeno cultural. Es una clasificación que muestra una sorprendente ignorancia de la historia.

Esto ha creado otra simbología del verde: puesto que es considerado “complementario” del rojo —color de lo prohibido—, se ha convertido en su contrario, es decir, el color de la permisividad. Esta idea se impuso a partir de 1800, cuando se inventó una señalización internacional para barcos, que después pasó a los trenes y los coches. [...]

Resulta que, hasta el siglo XVIII, la naturaleza se definía sobre todo por cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. [...] Probablemente, fue el islam primitivo el primero en asociar verde y naturaleza. [...] Este color era sagrado en el mundo musulmán, lo cual parece que contribuyó a su infravaloración a ojos cristianos.

En Occidente no se empieza a relacionar verde y naturaleza hasta la época romántica. Después, a mediados del siglo XIX, con la aparición de las señales en los comercios, se decide poner una cruz verde para indicar las primeras farmacias, lugares donde se hacían remedios a base de plantas. [...]

En la actualidad, todo lo verde se presenta como una prueba de frescura y vida natural. El verde se ha convertido en ecología y limpieza. [...] En otros tiempos, el color del desorden; hoy, “aparente” color de la libertad.

Postales a todo color en el país de las maravillas (bienvenidos al colorido mundo de las tarjetas postales)

Cristina Arribas

El paisaje, o más bien su representación y como consecuencia de un sistema de producción y consumo capitalista, se presenta bajo las pautas del fenómeno turístico, en definitiva, de consumo, para convertirse también en una mercancía más del engranaje del capital. Dentro de las estrategias de la publicidad turística y para vender una imagen deseable y estereotipada de los lugares y los paisajes, la edición y la manipulación del color desempeña un papel esencial. Sin profundizar de entrada en la complejidad del término *paisaje*, partimos de la premisa de que el paisaje —y, por supuesto, su representación— es una construcción. Una construcción que delimita un fragmento de su infinitud, que lo maquilla y adecua para elevarlo al podio del producto de escaparate.

Pensamos el paisaje del turismo en color porque las postales turísticas nos han enseñado a ver el mundo como una cuatricromía flamante y luminosa, como una realidad montada en capas cromáticas

superpuestas que dan sentido a las experiencias contemporáneas del ocio y del placer. Fue el color el que inventó la postal turística moderna y la transformó en una paleta cargada de pigmentos saturados, en una carta de colores artificiales —y, en ocasiones, irracionales—, cuyo objetivo no era otro que realzar y “dar nueva vida” a las imágenes fotográficas del turismo.

Las tarjetas postales despliegan interpretaciones cromáticas lúdicas y alegres de los destinos representados. El color las embellece y adorna, pero también ayuda a vender, transformando los lugares en mercancías turísticas. Para llamar la atención del turista, las postales fuerzan sus colores, llevándolos, a veces, al límite de la estridencia y la disonancia, en busca del espacio color ideal (los cielos y mares más azules, las nubes más blancas, los árboles más verdes, el atardecer más naranja, el rojo más rojo). El color acicala la ficción del turismo y suaviza las consecuencias nefastas sobre el territorio: la construye, la cosifica, la hace tarjeta postal.

Paisaje y color comparten, en su esencia, el aspecto visual: el observador es esencial para la existencia del paisaje como concepto, y el color es una impresión producida por un tono de luz en los órganos visuales. Así pues, el observador del paisaje y de su color es el sujeto receptor y su consumidor.

Según parece, la cromofobia ha estado latente en la cultura occidental desde la antigüedad, evidente en todos aquellos intentos de eliminación del color en el arte, la arquitectura, la literatura o la fotografía, tildándolo de no esencial, de oriental y cosmético. La modernidad de la primera mitad del siglo XX, en su faceta más culta y de altas esferas, ha sido especialmente cromofóbica: la arquitectura moderna y de autor es siempre en blanco y negro, la fotografía sería y de autor es siempre en blanco y negro, un buen libro de arquitectura o fotografía moderna será siempre también en blanco y negro, un buen retrato, etc. Pero parece ser que estas premisas no se cumplen para el mundo de la publicidad y de la tarjeta postal. Es notable la presencia del color en los medios más populares y de masas, en contraposición con los ámbitos más cultos y de autoría identificada y remarcable. Y es que, en palabras del fotógrafo almeriense y pionero en el uso del color, Carlos Pérez Siquier, “el color era *postalero*”. Y me refiero sobre todo al color en el *súmmum* de su esplendor, vivo, reluciente, desinhibido y campante, el color expresamente y es posible que artificiosamente desmedido.

En el universo de la publicidad, donde el mensaje del impacto visual es vital, el mundo de la fotografía satura los colores y colorea “naturalmente” hasta los límites de la (in)credulidad, simplificando las formas hasta lograr formatos simplificados y semiabstractos, a menudo rozando los territorios del kitsch. El color será garantía de venta, de herramienta indispensable para hacer deseables los lugares.

A partir de 1957, la postal española cambió a la impresión en offset color (ideal modelo comercial),

obteniendo postales plastificadas y a todo color, que incidirían en la alegría y el optimismo necesarios de un país con sed de promoción. A partir de aquí, otra edad de oro de la tarjeta postal, un estallido de modernidad, alegría y color.

La tarjeta postal, además de representar una realidad con colores exagerados y desorbitados, también la recrea resumida y reducida en clave de paleta pictórica: el mundo se puede explicar en clave pictórica a través de una paleta de pintor literal. A cada color, un aspecto, una belleza de la ciudad, un rincón pintoresco, una vista parcial, un paisaje. Porque el mundo se resume fragmentado y a todo color, que en color es un mundo más feliz, más alegre, más bello y, en definitiva, más deseable.

Un ejemplo referencial en el mundo de la edición cromática de la fotografía para convertirse en tarjeta postal es el caso del fotógrafo británico y editor cartófilo John Hinde (1916-1997, Reino Unido): John Hinde Studios. Postales de deslumbrantes cielos azules y paisajes de colores vibrantes para plasmar el optimismo de aquellas décadas de la segunda mitad del siglo xx, cuando el Reino Unido por fin salía de la austeridad de la posguerra. Las postales de John Hinde acentuaron —e incluso cambiaron— los colores de las imágenes originales para conseguir imágenes más optimistas y felices. Parece ser que Hinde encontró un paisaje y una realidad imperfectos que hacía falta embellecer y mejorar: escenas perfectamente escenificadas y pobladas de familias alegres y sonrientes que indicaban un nuevo futuro para el Reino Unido. Las fotografías editadas de Hinde —ahora postales— iban dirigidas a un grupo demográfico en rápido crecimiento, el de los turistas. John Hinde es uno de los referentes indispensables y más importantes en el mundo de la fotografía en color y, sobre todo, en la fotografía del mundo de la tarjeta postal.

Así, desde los inicios del medio fotográfico, los fotógrafos han anhelado “pintar” sus imágenes monocromas, y la pintura a mano de fotografías impresas es un método ampliamente utilizado durante el siglo xix. ¿Para hacerlo más próximo a la realidad mostrada? ¿Para embellecer esa realidad? ¿Mejorarla? Esta es la cuestión, porque a menudo la coloración era tan sumamente irreal, fantástica o inverosímil que quedaba muy lejos de la realidad fotografiada —y quizás, muy lejos de mejorarla—. También es verdad que el mundo y los paisajes son en color; por lo tanto, la voluntad de documentarlos y representarlos en color tendría que ser, en principio, más próxima a la realidad y con una intención de fidelidad.

Una evidencia ya mencionada es que el color vende, y la tarjeta postal se vende y vende los paisajes que representa. Así pues, los paisajes en venta se venden en color. Paisajes naturales de verdes prados y montañas, mares y cielos de azules luminosos, pero también pueblos y ciudades con colores vivos y alegres, escenas muy bien escenificadas de colores

exagerados que ratifican y aseguran la vida feliz, un mundo de color. Esta es la realidad enfatizada de la tarjeta postal. Que la realidad sea fotografiada en color no es suficiente para asegurar su éxito comercial, su venta garantizada. Es necesario exaltarla para conseguir imágenes del deseo, el mundo y los paisajes perfectos: paisaje de dudosa credibilidad, realismo enfático.

Y el color, insisto una vez más, era “postalero” y, además, “era” en pretérito imperfecto —muy imperfecto— nostálgicamente en color, porque los paisajes de ayer suman puntos hoy igual como el color sumaba puntos ayer. Modernidad fotográfica de ayer, nostalgia idílica y pop de hoy, mundo perfecto en pretérito imperfecto. Glorioso Technicolor.

En el país de las maravillas, los paisajes son de postal, “a toda máquina”. Y lo más maravilloso... ¡a todo color!

II.

Actuar en el paisaje desde el color

Color de tierra húmeda. El color del paisaje como herramienta ecológica y perceptual para la gestión sostenible del territorio

Miriam García García

Más allá de su función estética, el color refleja procesos ecológicos, culturales y sociales, facilitando la comprensión y valoración del paisaje. Y es que la percepción del paisaje es un proceso complejo, condicionado por la memoria, la cultura, la biogeografía y el contexto socioeconómico; en este marco, el color es una importante variable sensorial. Son numerosos los estudios que han puesto de manifiesto que los colores del entorno influyen en el bienestar humano, la identificación territorial y las decisiones colectivas sobre uso y conservación del paisaje (Gobster *et al.*, 2007; Kaplan y Kaplan, 1989).

Asimismo, desde la ecología del paisaje, el color refleja la fenología de la vegetación, la composición del suelo, la geología, el clima y la presencia de con-

taminantes, y constituye un indicador visible de los procesos biofísicos que estructuran el territorio.

La psicología ambiental ha documentado, asimismo, cómo los colores influyen en la percepción de naturalidad, seguridad o artificialidad del espacio.

Por todo ello, es posible afirmar que el color constituye un componente esencial en la percepción humana del entorno y un indicador relevante en la planificación y la conservación del territorio.

El color como indicador ecológico multiescala

El color del paisaje permite caracterizar atributos ecológicos como la biodiversidad, la fenología, el estado fisiológico de la biomasa y los ciclos bioquímicos. Cambios en parámetros cromáticos —tono, saturación y contraste espectral— pueden funcionar como indicadores tempranos de procesos de desertificación, fragmentación del hábitat o expansión urbana. Herramientas como NDVI, EVI, SAVI y métricas multispectrales derivadas de series temporales permiten evaluar la heterogeneidad estructural, la productividad primaria y la diversidad ecosistémica.

El empleo de sensores satelitales, UAV, LiDAR y algoritmos de aprendizaje automático posibilita un análisis dinámico del paisaje a múltiples escalas, integrando percepción visual, teledetección y ecología del paisaje. La diversidad espectral, representada a través de *clustering* espectral o el concepto de *spectral species*, se correlaciona con la biodiversidad vegetal y animal y ofrece indicadores cuantificables para la gestión territorial.

Las series temporales de imágenes (Landsat, Sentinel-2) capturan variaciones estacionales del color, reflejando brotes foliares, floraciones, sequías o incendios, y mejoran significativamente los modelos de hábitat frente a mapas estáticos de uso del suelo. Estas métricas también permiten evaluar impactos de catástrofes naturales, ofreciendo información relevante para la planificación y la conservación.

El cambio climático y la transformación del paisaje cromático

El cambio climático altera aceleradamente la paleta cromática del paisaje, afectando a ecosistemas naturales y urbanos. En el Mediterráneo, se observa un amarilleo de la vegetación arbórea asociado a sequías prolongadas y altas temperaturas, mientras que especies vegetales modifican su pigmentación UV para protegerse de radiación intensa, afectando la percepción de polinizadores y la fertilidad floral (Koski *et al.*, 2022).

En áreas urbanas, la combinación de estrés hídrico, intensificación del efecto isla de calor y degradación de materiales de construcción modifica la coloración de la vegetación y la infraestructura, empobreciendo la paleta cromática urbana y afectando la percepción de confort, habitabilidad e identidad territorial.

Los colores de la adaptación climática: verde y azul

Las infraestructuras verdes y azules representan estrategias urbanas clave para la adaptación al cambio climático, mitigando el efecto isla de calor, restaurando funciones ecológicas y regulando el ciclo hidrológico. Su eficacia depende de la integración con planificación urbana que limite la impermeabilización del suelo, fomente techos verdes, pavimentos permeables y sistemas de drenaje sostenible (SuDS).

Ejemplos urbanos ilustrativos incluyen el High Line en Nueva York, donde se adaptó vegetación resistente a condiciones locales y escasez hídrica, y la Potsdamer Platz en Berlín, que combina cubiertas verdes y cuerpos de agua para alcanzar escorrentía cero. Estos proyectos muestran que el verde y azul urbanos no son meramente estéticos, sino componentes funcionales de la resiliencia urbana y la gestión eficiente del agua.

El color como herramienta de activismo climático

El color del paisaje ofrece un indicador perceptible de los efectos del cambio climático, accesible a la ciudadanía, que facilita la comprensión de fenómenos abstractos como la alteración de ciclos ecológicos, el estrés hídrico y la pérdida de biodiversidad. Desde una perspectiva socioespacial, el paisaje es a la vez contenedor físico y construcción cultural, donde la transformación cromática evidencia impactos ambientales, sociales y ecológicos, contribuyendo a la concienciación y la acción sobre la sostenibilidad territorial.

El paisaje y el color como herramienta de diseño regenerativo

El paisaje contemporáneo se concibe como un sistema vivo donde convergen dinámicas ecológicas, sociales y culturales. En este contexto, el color se convierte en una herramienta de diseño fundamental, capaz de articular experiencias perceptivas que valorizan los procesos naturales y regeneran ecosistemas degradados. La percepción social de los espacios restaurados está estrechamente vinculada con los tonos naturales: los ciudadanos asocian verdes y azules con entornos saludables y accesibles, mientras que colores grises o saturados se perciben como indicadores de degradación o intervención humana intensa. Este vínculo permite que los proyectos de restauración ecológica y planificación territorial comuniquen sus objetivos sostenibles de manera inmediata y comprensible.

La integración de los ciclos de floración en el diseño paisajístico genera paisajes cambiantes, donde la variación estacional de tonalidades y texturas enriquece la experiencia del usuario y fomenta una conexión directa con la temporalidad de la naturaleza. La selección de especies autóctonas o naturalizadas adaptadas a las condiciones locales asegura resiliencia.

cia ecológica, reduce necesidades de mantenimiento y riego y refuerza los servicios ecosistémicos.

Ejemplos como las Superillas Verdes de Barcelona muestran cómo la transición del gris del asfalto a superficies verdes y pavimentos permeables mejora la biodiversidad urbana, la calidad del aire y la percepción de los barrios como espacios más amables y saludables.

El diseño del color, concebido desde la ecología y los ciclos naturales, permite revalorizar los territorios, fortalecer la resiliencia ecológica y ofrecer experiencias estéticas y culturales arraigadas en la naturaleza viva. En palabras de Piet Oudolf, “quiero trabajar con plantas que mueran maravillosamente. El marrón también es un color”, recordándonos que la belleza paisajística puede surgir de la interacción continua entre procesos naturales y decisiones proyectuales, no solo de la saturación o el artificio.

De dioses y *siurells*. El maquillaje del paisaje

Ignasi Esteve

Como pintor, acompaño al lector en un recorrido que parte de mi experiencia sensorial y artística, pasa por el análisis de cómo se aplica el color en las construcciones y acaba proponiendo estrategias de “maquillaje cromático” en el paisaje.

Las artes plásticas y visuales nos proporcionan una base metodológica para analizar los elementos del paisaje y para proyectar las intervenciones. El paisaje se convierte en una imagen. La estética, con baremos formales y cromáticos, es la referencia académica que facilita su análisis. La sensibilidad personal, nutrida del periplo creativo, es el motor y la base en la toma de decisiones. El marco natural y la funcionalidad hacen aterrizar los proyectos a la realidad.

En mi camino creativo, la pintura empieza en el caballete y, para tener un sentido de utilidad contemporánea, busca salir y se proyecta hacia el paisaje. Se trata de perseguir una utopía del confort visual en el que siempre está presente el ensueño.

En los años noventa del siglo xx, las combinaciones cromáticas de ritmos intensos y contrastes de colores complementarios de las telas autobiográficas mudaron del soporte a los escaparates y a los muros exteriores. La posibilidad de intervención en el entorno rural próximo pasaba por el compromiso con el vecindario para compartir una cooperativa donde la conservación de las variedades antiguas de aves de corral pedía colores y texturas para explicar la empresa. Los pigmentos y las texturas de los menajes tradicionales, con la cal como protagonista, abrían las puertas a la búsqueda de un patrimonio frágil que iba ligado a la identidad colectiva. Las pasiones mortecinas exudaban el conocimiento y la convivencia

con los sistemas naturales, las aves de corral, el ganado y los jardines.

La comprobación de la pérdida de los valores de la dinámica rural se manifiesta tanto en la desaparición de razas autóctonas de fauna como en el desconocimiento de los oficios y las técnicas constructivas tradicionales. Hemos perdido variedades de fruteros, flores y verduras, pero también los pavimentos de yeso con ceniza, los encalados y el ciclo de la cal. Con la pérdida de diversidad y resiliencia, han desaparecido gustos y perfumes, texturas y colores.

El desconocimiento deja un vacío que se ha llenado popularmente con nuevas creencias desatadas de las preexistencias. Para un retorno a lo “natural y auténtico” se han acabado de “limpiar” los vestigios de los antiguos colores y de los materiales de los menajes. El *repicantismo* ha cambiado el rostro de los paisajes eliminando la blancura de la cal y el sentido funcional y protector de los recubrimientos. Esta inclinación “naturalista” se ha llevado por delante el motivo de estudio de los estudiosos del barroco popular, por ejemplo.

La afición por las construcciones o muros despejados nos hace pensar en las falsas creencias que se mantenían sobre las apariencias visuales del mundo clásico durante centurias. La pureza del estilo se asociaba a la pulcritud, a la blancura del mármol, de esculturas y columnas. Todavía nos resulta difícil, a día de hoy, digerir los estudios que desde hace un siglo nos demuestran la presencia omnipresente de la policromía en templos e imágenes de las civilizaciones de la antigüedad.

La necesidad de humanizar todo lo que nos rodea y significa proviene de los orígenes de la cultura. La pintura, como maquillaje y como lenguaje simbólico, pervive a lo largo de los siglos, aunque a menudo se ha optado para lograr lo sublime y selecto apelando a la sobriedad o, incluso, al silencio cromático.

Los *siurells* mallorquines¹ son un vestigio de los dioses clásicos, como lo son los santos de Olot, y las modas de ropa o el regreso de los tatuajes. El color significa e identifica, tanto por su presencia como por su ausencia.

Para valorar el patrimonio arquitectónico y artístico y, por lo tanto, higienizar el paisaje, la tecnología y el conocimiento actuales nos empujan a explicar y difundir unos valores que permiten recuperar una lectura más clara y armoniosa. A la vez, pueden desenmascarar falsas creencias y el desconocimiento que ha llevado a las modas que dejan a las casas y las iglesias sin piel. Las argumentaciones históricas con las fotografías del paisaje intervenidas cromática-

1. Nota de los editores: los *siurells* son figuras de barro, típicas de Mallorca, que incorporan un silbato, siendo una pieza fundamental de la artesanía popular de la isla.

mente y que muestren el antes y el después pueden ser una herramienta bastante convincente.

Una nueva mirada al color blanco, imagen de la cal, con sus matices, nos permite analizar el presente y el pasado del paisaje humano.

Las dinámicas constructivas vertiginosas causan el efecto de “espuma blanca” que refuerza con luz, blancura, medida y visibilidad las nuevas construcciones de urbanizaciones y polígonos que se esparcen sin complejos por el territorio en detrimento del apagón cromático de los centros antiguos. Lo vemos en las villas de interior, de montaña y, sobre todo, en la costa, donde los barrios pescadores quedan apagados y fundidos por la masificación de nuevas “casas marineras” en rascacielos que se ensartan en las terrazas de los montes desdibujando repentinamente los crecimientos históricos y orgánicos.

Para convencer a los incrédulos y ofrecer alternativas con contenido, podemos exponer el concepto de la *cima innivada*. Hace referencia al retorno de la potenciación visual de los núcleos generadores de las poblaciones, con carga simbólica e identitaria, a través del tratamiento cromático. Hoy en día podemos leer el paisaje desde los vuelos en avión o vistas de dron y podemos comprobar como los cascos urbanos se deshacen en olas “de espuma blanca”. Con simulaciones de maquillaje cromático podemos ver un antes y un después en que los núcleos originarios con tonalidades claras, enclavadas, se resaltan y, en cambio, se amortiguan y “se integran” las naves industriales o los bloques desproporcionados y ex-céntricos.

Si utilizamos el blanco como estrategia de intervención, rehabilitamos la cal y sus colores en los núcleos históricos y en las construcciones antiguas o tradicionales.

En las construcciones, los revestimientos pintados son la piel guarnecida que identifica el espacio perteneciente a un lugar con personalidad. El color humaniza los habitáculos y los integra en una comunidad, del mismo modo que lo hacen el maquillaje, las máscaras, los tejidos étnicos y la ropa de moda. La pintura es cultura, engaño, máscara, maquillaje: humanidad. Con estas premisas esperamos convencer a los agentes que trabajan en la construcción y el paisaje para que puedan defender y recuperar el recubrimiento de fachadas, interiores y muros históricos con técnicas de pintura mural con base de cal o de pinturas respetuosas con el medioambiente como los procedimientos a la caseína, al silicato o a la sueca.

Los festivales de pintura mural y urbana establecen un nuevo diálogo entre la arquitectura marginal y los espectadores. La escala que tratan y el impacto visual que provocan pueden convertirse en un canal para el retorno del espíritu cromático a nuestro entorno construido y a una nueva composición del paisaje contemporáneo con procedimientos que hermanen función con natura y sueño.

El color como componente del paisaje y su incidencia en el carácter

Lucas Peries

El color es un aspecto de la percepción del paisaje que permite establecer interpretaciones particulares, a partir de principios emocionales, porque ya es sabido que la cromática de las cosas y los espacios impacta en las personas como emoción. Desde una definición técnica, el color es una sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda. Por tanto, el color se corresponde con la luz que ingresa a la retina y, por eso, es relativo a quien percibe determinado entorno con su particular iluminación o condición lumínica. Entonces, existe una relación directa e intrínseca entre el concepto de *paisaje* y el de *color*, porque, así como el color es una sensación, el paisaje también lo es. Las sensaciones son relativas a cada persona, según la forma en la que el cerebro interpreta los estímulos que recibe de su entorno a través de los sentidos, para formar una impresión de manera consciente o inconsciente. En el caso del paisaje prevalece un acto consciente, para poder organizar los conjuntos de elementos —objetos y sujetos o componentes paisajísticos— y sensaciones percibidas, y así dotarlos de sentido como imaginario paisajístico.

El paisaje es inherente a la mirada, una percepción reflexiva y profunda sobre una determinada realidad espacial que se traduce en una imagen mental, la cual es la síntesis de lo observado, el resultado de la acción de habitar, contemplar y sentir un determinado territorio o espacialidad. Esta imagen es un pensamiento o constructo intelectual que no se restringe a lo visual, se genera con todo el sistema sensorial humano, desde una percepción multisensorial. Tal imagen considera los sonidos, olores, sabores, texturas, luminosidades y colores, entre otros aspectos de la “forma” —en el sentido amplio del término—, y también la háptica: el conjunto de sensaciones no visuales, auditivas, olfativas ni gustativas que experimentan las personas con integridad corporal, incluyendo el tacto, el equilibrio, la propiocepción y la interocepción. En tal sentido, se podría cuestionar lo argumentado si se referencian los paisajes sonoros, aquellos exclusivos a la percepción auditiva, pero lo que se oye es interpretado por la mente y, entonces, también se construye una imagen mental, e incluso allí aparece el aspecto cromático en el pensamiento.

Está claro que tanto el paisaje como el color son el resultado de la conjunción de componentes afines con los factores: biótico y abiótico, cultural y natural, tangible e intangible. En relación con ello, cabe hacer énfasis en el último factor, al entender que el paisaje es intangible, porque, al igual que el color, es

incorpóreo, no se puede tocar. Ambos también son dinámicos, porque están sujetos a la temporalidad. Por lo tanto, se reconoce el paisaje como un hecho inmaterial, cultural y humano, que es susceptible de ser percibido, interpretado, representado y valorado. Y el color, en particular, depende de la luz —sea de origen natural o artificial—, y esta, del paso del tiempo —desde los momentos más dramáticos como en los crepúsculos a los efectos de artefactos eléctricos—. Pero el paisaje y el color son disímiles e independientes, porque hay espacios en los que el color no es relevante o pasa desapercibido y no es valorado como parte esencial del paisaje. Sin embargo, el color, cuando forma parte significativa de un sitio, cuando es un componente protagonista, cuando incide en el carácter del paisaje, se impregna en la memoria, pasa a ser memorable y se sella en la imagen-paisaje.

El color va a significar, denotar y connotar, además de resaltar particularidades de los objetos, las edificaciones, la flora y la fauna, la geomorfología, las personas, los vehículos y cuanto otro elemento constituya parte importante de un paisaje. El color en las cosas —ya sean corpóreas o incorpóreas, naturales o artificiales, concretas o virtuales— que componen los espacios habitados se manifiesta de tres maneras:

- Color natural, desde la propia materialidad o sustancia constitutiva de las cosas.
- Color aplicado, desde los pigmentos o pinturas que cubren a las cosas.
- Color lumínico, desde los rayos de luz coloreada que emiten o reciben las cosas.

La cromática del paisaje puede derivar de cualquiera de estas tres categorías y sus interrelaciones. Por ejemplo, en el barrio de Nueva Córdoba (ciudad de Córdoba, Argentina) predominan las edificaciones de ladrillo cocido y es ese material el que aporta la cromática predominante del paisaje. En el Cerro Bellavista (Valparaíso, Chile), y en la mayoría de los barrios de la misma ciudad, las edificaciones están pintadas de múltiples colores y es el pigmento allí lo principal, sin importar si los paramentos son de ladrillo, chapa o madera. Pero en el barrio de Santa Teresa (Río de Janeiro, Brasil), el color aparece en el predominio del componente vegetal y de las edificaciones con los tejados de cerámica y los muros pintados de blanco; es el color natural de los materiales y la pintura aplicada lo que aporta la cromática principal. Cuando el color aparece por causa de la luz artificial, el caso emblemático puede ser Times Square (Manhattan, Estados Unidos de América): allí priman los tubos de neón actualizados en led y megapantallas, donde el constante movimiento de imagen provoca un caleidoscopio multicromático incesante, que es indiferente al día o la noche. Está claro que en los cuatro ejemplos hay más elementos que aportan otros tonos; sin embargo, lo que

interesa en la mirada paisajística es el predominio cromático, lo que Ávila y Polo (1996) denominan *color ambiental*: “[...] esa particular impresión cromática generalizada de la misma que es percibida en relación con la luz incidente según su latitud, las distintas estaciones climáticas, las diferentes horas del día y en virtud de su conformación y configuración” (Ávila y Polo, 1996: p. 41).

¿Por qué se insiste aquí en que el color es relevante como componente de un paisaje, y que incluso puede ser protagonista y decisivo en su carácter? Porque si se visita un sitio donde los muros son completamente amarillos se estará en Izamal (México). Si prevalece el estuco rosado se tratará de Jaipur (India). Cuando los autobuses y las cabinas telefónicas son de color rojo y los taxis son negros, se estará en Londres (Inglaterra). Pero cuando los taxis son de singular verde turquesa, se estará en alguna ciudad de Arabia Saudita. Si hay puertas, ventanas y cúpulas azules, es el pueblo de Oia (Grecia). Si por los canales navegables transitan embarcaciones unificadas en color negro, se tratará de Venecia (Italia). Cuando las fachadas de los edificios exhiben las tonalidades naturales de la roca volcánica, se podría estar en el centro histórico de Ciudad de México. Cuando los árboles se toman de un naranja otoñal y tapizan los suelos, pero con flores en lugar de hojas, se podrá estar en Bucaramanga (Colombia) bajo la sombra y el perfume de los búcaros (*Erythrina fusca*). Por lo tanto, es el color uno de los rasgos distintivos que indican de qué lugar se trata. En cada uno de estos casos hay un porqué y una historia que fundamenta cada color y da un sentido para construir tradición y perpetuarla y, en consecuencia, hay un paisaje de carácter peculiar que en algunos casos posee reconocimiento universal —paisaje arquetípico.

Con los ejemplos reseñados en este escrito se pretende señalar varias cuestiones en torno al paisaje y su relación con la cromática. Por un lado, que el color en la ciudad se puede planificar de manera intencionada para producir los efectos deseados, aquellos que enaltezan los paisajes, que emocionen y sean dignos de ser recordados —desde la intervención en componentes naturales como la flora al mobiliario o las edificaciones—. Por otro lado, que esas acciones de diseño con el paso del tiempo adquieren relevancia —representatividad para la cultura—, alcanzan valor patrimonial. Y en relación directa con lo anterior, que el color se puede convertir en un signo distintivo del paisaje que llega a causar georreferenciación. Por último, el reconocimiento del carácter paisajístico y su valoración demandan buenas prácticas de una gestión pública y privada que apueste por la conservación del paisaje y, en su defecto, por la potenciación. Porque estudiar y determinar el carácter de un paisaje permite reconocer los aspectos que establecen la identidad del lugar y, en algunos casos, es en el color donde se encuentra la clave principal por preservar.

En definitiva y más allá del elemento en que aparezca, el color se comporta como cualquier otro componente del paisaje, en cuanto a que contribuye a forjar la “idea” que se representa de cualquier entorno percibido, porque “el paisaje es una idea—individual y colectiva— derivada de la percepción multisensorial—directa e indirecta— de un determinado espacio urbano-arquitectónico que se integra por múltiples componentes—bióticos y abióticos, tangibles e intangibles— y, según su valoración, se ordenan en la mente para la formación de una imagen eidética, la cual está sujeta a variaciones en el tiempo” (Peries y Barraud, 2024).

Cartas de colores de núcleos históricos: metodología y protocolos de gestión

Joan Casadevall Serra

Cuando ya es compartido por todos los profesionales e instituciones que participamos en la intervención de los centros históricos que el tema de las ordenanzas del paisaje no puede reducirse a la receta “los colores serán los tradicionales de la zona salvo el blanco”, en este artículo reflexiono y muestro la metodología desarrollada en Gabinet del Color, para elaborar cartas de colores. Las cartas no pueden limitarse a un abanico o pantone, sino que es necesario establecer las reglas de juego para saber interpretar la arquitectura local y las gamas cromáticas y armonías propias de cada tipología o periodo estilístico, y es lo que se conoce como plan del color.

Pero los más de cuarenta planes realizados por el Gabinet del Color, en municipios de diversos países, han demostrado que para su correcta aplicación y disciplina es necesaria su incorporación al planeamiento (planes especiales, ordenanzas de paisaje, etc.) y que sean fáciles de localizar en las webs municipales para que los profesionales puedan no solo “elegir” colores, sino también elaborar auténticos proyectos de restauración cromática. Esto es lo que hemos denominado estudios cromáticos.

Estos estudios tienen que ser previos al proyecto básico, y consisten en un análisis individualizado de las preexistencias en los revestimientos y acabados de la arquitectura histórica. Incluyen la descripción histórica y estilística del edificio, su composición arquitectónica y contexto urbano, la diagnosis del estado constructivo de los diferentes elementos que componen la fachada y la realización de calas para poder analizar con rigor los materiales, las texturas y los colores. Todo ello debe desembocar en una propuesta detallada de intervención para los técnicos participantes en la obra.

En el capítulo empiezo hablando del caso de Barcelona, que me llevó a definir la metodología de

trabajo y a crear un equipo pluridisciplinar siguiendo un calendario y un presupuesto acotados. No se trata de estudios académicos eruditos, sino de auténtica investigación de aplicación práctica.

Tras detallar los diez pasos que estructuran esta metodología, expongo el ejemplo concreto del Pla del color d'Olot (plan del color de Olot). Este fue un encargo municipal de 2008, incorporado a ordenanza en 2009, y que— a pesar de realizarse veinte años después del de Barcelona—, sigue sus mismos pasos. Se desarrolló en dos fases. La primera consistió en el análisis y la diagnosis, que incluía el estudio geológico y natural del entorno, la evolución urbana, la clasificación de las tipologías arquitectónicas, el análisis de los revestimientos originales de las fachadas y, por último, la redacción de unas ordenanzas de intervención en el paisaje urbano, que perseguía la protección de unos signos de identidad locales, tanto ligados en el territorio como describiendo y poniendo en valor los enlucidos olotenses, considerados una tecnología de proximidad con características físicas y cromáticas muy relevantes.

La segunda fase del encargo buscaba ejemplificar la utilidad del trabajo, mediante una intervención práctica. En 2011 realizamos un estudio cromático de la veintena de edificaciones de la plaza Campdenmàs de Olot, aplicando estrictamente las directrices del plan del color. No se trataba de una rehabilitación urbana profunda, sino de una recalificación del paisaje que mejorara la identificación de los residentes con su entorno y que pudiera servir de ejemplo para el resto del núcleo. Este mismo enfoque se aplicó más recientemente en la plaza Major.

Una vez explicada la metodología de un plan del color, muestro cómo puede ejercerse la tutela del paisaje urbano mediante estudios cromáticos. Para ello analizo dos edificios concretos de la plaza Major de Olot: Ràdio Puig y Can Casabona. Después de deducir su historia y los materiales y cromatismos originales, expongo cuáles serían los acabados más coherentes con su tipología. Aunque en las recientes rehabilitaciones de estos dos únicos casos donde he intervenido no se han seguido las propuestas efectuadas, confío en que hayan servido como motivo de reflexión previa a la intervención y que permanezcan como documento técnico para futuras generaciones. Olot, tierra de artistas, siempre se ha caracterizado por propuestas en el espacio urbano generadoras de polémica y debate y espero que así continúe por muchos años.

Abstracts in English

Colour, the sensibility of a transversal language

Glòria Jover

Understanding the psychology of colour has become an imperative in design and in any creative endeavour, given that colour is entirely instinctive and one of the most decisive factors in the selection of any product. Our task as designers is to analyse consumer behaviour, cultural trends, and socio-economic change in order to build solid bridges between creators and users. Colour allows us to trace creative, cultural, and social influences, which is why, year after year, colour is used to define and express new trends.

The Pantone Color Institute, founded in 1999, has established itself as one of the leading sources of colour information for the design community. Since 2017, *Viewpoint Colour* magazine has offered a transversal perspective on colour, anticipating the chromatic imaginaries that will shape the future. Issue 14, published in 2023 with the title “Human Nature”, is particularly revealing in its reflection on how the Anthropocene has radically transformed the landscape and our relationship with nature. Climate change, war, deforestation, and waste have turned once-living landscapes into scenes of devastation, compelling us to rethink our bond with the natural world.

Natural landscapes, once a source of protection, now alert us to the dangers of disconnection. The ash of a burnt forest or seas blanketed in plastic are witnesses to a profound imbalance. And yet nature continues to offer us pathways to regeneration: working in symbiosis with it, understanding its capacity for self-equilibrium, and recognising that everything is interconnected. Environmental philosopher Glenn Albrecht proposes that we move beyond the Anthropocene and into the Symbiocene, an era in which humans and nature coexist in harmony.

In this context, the colour of the landscape becomes a symbol of adaptation and survival. Like animals that metamorphose, we too can evolve and envision hybrid landscapes in which the natural and the artificial merge. Artificial intelligence and augmented reality allow us to project futures in which humans, machines, and nature coexist in a multisensory and bio-inclusive symbiosis. If we are willing, devastation can become care, and fear can become optimism.

Biophilia, the term introduced by biologist Edward O. Wilson in 1984 to describe our innate affinity for all living things, becomes essential. This concept is well established in the design world, and projects such as Richard Mosse’s *Broken Spectre* are a clear example. His infrared images transform the Amazon rainforest into an otherworldly landscape

of pink and red tones, conjuring a captivating beauty from ecological devastation.

It is from this conceptual framework that the “Human Nature” issue of the magazine unfolds across five major chromatic narratives: Symbiosis, Regeneration, Mutant, Eden, and Sacred. These are not simply colour palettes, but ways of thinking about landscape through colour, texture, and material.

Symbiosis

Symbiosis is a state of balanced and mutually beneficial interdependence. The colour palette expresses this reconnection with nature: from the blues of deep oceans to the rich browns of earth and peat, through the lighter tones of grass and food. Camouflage here sheds its military associations and becomes a strategy of respect: to become integrated in the landscape is to minimise our impact. Examples of this symbiosis include the jewellery of Mabel Pena, made from recycled bags, and the bio-inclusive projects of Studio Hendrikx and Hassan Ragab.

Regeneration

The concept of *regeneration* is fundamental: we cannot design if we cannot regenerate. This palette draws on the earthy tones of soil, the tender skin of earth worms, the yellows of cocoons, the greys of shells, and the semi-transparent hues of insect wings. It is a chromatic range that celebrates nature’s constant transformation and life as a cycle. Spaces such as the FabLab by Roth Architecture, built using ancestral techniques and biomorphic forms, exemplify this vision.

Mutant

The *Mutant* palette explores metamorphosis and carries us into an aquatic, amphibian world. These are damp, viscous, jelly-like tones in constant transformation: amphibian greens, oxygenated blues, liquid pastels that drift into toxic reds and kitsch pinks. This imaginary world combines myth and reality, conjuring a future in which AI and interactive technology generate unsettling yet fascinating ecosystems. The fantastical, translucent forms of Sandra Keja Planken’s work, alongside the biotechnological innovation of Colorifix, which produces pigments using microorganisms, reinforce this narrative.

Eden

Eden is a diverse and inclusive palette in which every colour coexists with the others: radiant turquoise, cherry tomato red, pure sky blue, frog green, canary yellow. A palette for expressing, attracting, and signalling. Yet it also reminds us that nature, like humans, uses red and yellow as a warning. Bosch’s *The Garden of Earthly Delights* inspires this chromatic explosion.

Sacred

The *Sacred* palette celebrates the power of fauna and the natural world, venerating objects and animals imbued with spiritual meaning. These colours have ancestral connotations that are potent, introspective, and timeless: misty mauve, oxide green, clay red, crystalline turquoise, gold dust, blackbird blue, sacred brown. A sober palette, yet charged with symbolic force.

Taken together, this journey through the five narratives shows how landscape inspires new chromatic ranges and how the relationship between humans, animals, and technology is redefining contemporary design.

I.

Reading the Colours of the Landscape

Wanderings through years of painting in the Vall d'en Bas

Alex Nogué

What I describe in this text has to do with methods of creation, though not the kind of process where “first I have an idea, then I write it down, then I photograph it, and finally I develop it”. I’m referring to that other part of the creative process: understanding why I do what I do, and why I do it the way I do. This understanding rarely arrives while you are working; it often comes years later, or sometimes even before.

Creation is not the exclusive domain of artists. Everyone lives through processes of creation whether or not they hold the title of artist, because the simple act of living is itself an act of immense creation. And so when I speak of my wanderings in the Vall d'en Bas (Garrotxa), I am speaking not only of painting, but also of life.

The title of this text is borrowed from a book by Jaume Morera i Galícia called *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones de unos años de pintura entre las nieves* (In the Guadarrama Mountains. Wanderings through years of painting among the snows), published in 1927. This title fascinated me, and it took me years to track down a copy. When I fi-

nally read it, I was disappointed; it is mainly a book of anecdotes. But one idea stayed with me: Morera describes how, in his first year in the mountains, he went there “like a settler”, and how in his second year, once he no longer wished to “take anything”, the mountains gave him so many things. This idea of ceasing to impose oneself on the landscape and allowing oneself to be shaped by it resonated with me deeply.

First wandering: “It was a lie (1978–1981)”

In the late 1970s, I embarked on a project that set out to study the landscape of the Vall d'en Bas from a formal standpoint. I wanted to identify its colours, its textures, its structures. In the fully analogue era, I developed a quasi-scientific method to determine the dominant colours of the Vall d'en Bas. The result was a range of two or three hundred colours, each one numbered so that they could be reproduced and compared. It was an enormous undertaking, which is why, when I was awarded the *II Beca d'Arts Plàstiques de la Ciutat d'Olot* in 1982, I used the entire grant to pay someone to help me. It was simply impossible to do it all alone.

The project attracted considerable attention in the fields of architecture and urban planning, at a time when landscape studies had yet to be established in Catalonia. But one day, while giving a talk in the Basque Country, I had a moment of revelation. I was presenting the colour charts when, suddenly, it struck me that the whole thing was a lie. It was a difficult moment, but I finished the talk. Afterwards, there came a calm, settled quiet, and yes: it had all been a lie.

What did I mean by “a lie”? I meant that the project was not, in truth, a scientific inquiry. It was an unconscious strategy for befriending the landscape; a landscape I had long rejected for biographical, familial, and cultural reasons. Looking at it, analysing it, interpreting it: this was the way I had found to reconcile myself with it.

Some time later, I felt the need to make another project connected to the Vall d'en Bas landscape. I loaded a camera with a slide film and walked through the places that had been important to me: the house where I was born, the school playground, friends' houses, the football field. I did not look through the viewfinder; I walked and *clicked, clicked, clicked*. Afterwards I grouped the slides by theme and by place, then glued them together in bundles, it was impossible to see the images. It was an intimate gesture, a way of acknowledging that what I was seeking was not to represent the landscape, but to revisit it emotionally.

This project taught me that, when we are in the act of creating, we often do not know what we are doing. As Stefan Zweig puts it, you cannot write and at the same time watch yourself writing. Only after creating can you understand what you were doing and why, and there is a deep satisfaction in that.

Second wandering: “Look, Alejandru is still working”

Like many artists, I have often asked myself why I do what I do, for whom I work, and what sense there is in devoting hours and money to works that may end up packed away in a storage room. One day, two sisters from a farmhouse near my home said to me: “Every night, before we go to sleep, we go outside to look at the stars and say: ‘Look, Alejandru is still working’”. That phrase struck me. I thought: now I know who I am working for.

From that moment I began to observe the lights of houses at night. They are points of light in the midst of darkness, like small human presences. From this came the photographs of the series *Human Landscape* (2007): large-format images with one or two points of light that evoke lives, thoughts, and invisible activities.

In conversations with scientists, I came across the concept of reciprocal space: the idea that certain things cannot be seen directly by any instrument, but can be transposed into an alternative space where their underlying structure becomes visible. The candles of the Sanctuary of the Mare de Déu de la Salut became metaphors for this space. Each flame was the representation of a wish, a grief, a prayer. The resulting work combined a large-format projection on one side of the room with a small back-lit photograph on the other.

These are some of the projects I have created in which colour and light play a central role, alongside various reflections on art and the figure of the artist. All of the works combine an outward-facing dimension with a more introspective one, and it felt important to share something of both.

“Soraya Green”. Reflections on eco-social succession and chromatic allegory

Jordi Morell

“Soraya Green” is the title of the exhibition bringing together a series of works and chromatic explorations made over recent years, centred on water landscapes: a restored marshland in L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona), an artificial pond near Darmstadt (Germany), a drinking trough in Menorca, an everyday swimming pool, and the Venetian lagoon.

The exhibition reflects on situations and places existing in an “in-between time”, as well as exploring colour and its perception. Its point of departure is the idea that the succession and accumulation of layers, and therefore of information, is a concept shared by both painterly practice and the eco-social

understanding of the territory through which we move.

The artistic research is presented as a series of case studies, in which each particular situation may resonate in broader contexts. The primary focus is the colour of the waters of lakes, pools, and similar places, which offer both reflective surfaces and turbid depths as the result of many circumstances. At its furthest reach, the work offers a singular perspective for investigating the complexity of territory, with all its fragilities and inaccuracies.

Soraya Green is a colour I discovered while observing glasses, other pieces of glassware, and manufactured objects during one of my drifts through Venice. It is the name that the Nason Moretti factory in Murano gives to a chromatic range within its collection.

The painting series SG (2024) consists of recollections of this indeterminate colour, one that evoked for me the waters of the Venetian lagoon, translated into painted form with all their imprecisions and vulnerabilities.

Two photographs, *Algues brunes* (Brown Algae) (2023), serve as a counterpoint: in addition to identifying a type of algae known as phaeophytes, which encompass a wide range of brown tones, from golden through olive-brown and reddish-brown to near black, they also refer to an invasive species of the order Fucales that is proliferating in the Venice lagoon.

Laguna Suite (2023–) is a series of Venetian postcards, lightly altered to reveal only the printed areas relating to water. I began collecting this material with a mixture of nostalgia and sociological curiosity linked to tourism and the representation of the city. I thought it might serve as a visual bridge to other works. I decided to show some of them for several reasons: the eloquence of what remains hidden in the image despite the imprecise cuts, the decontextualized chromatic ranges, and the fragility of the inks, which will inevitably change over time.

One room of the exhibition was dedicated to the triptych *La Pletera*, 13.05.2015 (2018) and to the series *Taninos* (2018), both forming part of the personal project “La Pletera: un caso de entretiempo (2015-2018)” (*La Pletera*: a case of inbetween Time). This project was linked to the artistic initiative *Lloc, memòria i salicòrnies* (Place, Memory and Marsh Samphire) and the European LIFE-Pletera project, which followed the process of de-urbanisation and ecological restoration of a marshland in L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona).

The triptych is a panoramic view in three parts made on 13 May 2015 at La Pletera, accompanied by a list of territorial legislation, references to the vegetation, and biographical notes reflecting three years of monitoring the site. This project allowed me to reflect on how territory accumulates overlapping narrative layers over time, all of them bound up with the notions of value that have been projected onto the area. In La Pletera, interest and neglect have

alternated in rhythm with economic interests, urban expansion, and natural preservation.

The *Taninos* series is a chromatic speculation on the water found in pools and lagoons. During this project, I learned from the ecologist Xavier Quintana about tannins. These are complex substances that, together with microorganisms and sediments, influence the chromatic variations of the lagoons of La Pletera. The effect is not unlike that of tannins in a cup of tea.

Goetheteich (2021-2024) is also a work that explores tannins and ideas of ecological and social accumulation. Composed of several elements, coloured glass, a halftone image of the site, and an old booklet on lake plankton, it centres on a small pond in an artificial woodland in Darmstadt, Germany, named in the 1970s after the poet J. W. von Goethe. The place attracts me both as somewhere I frequently visit and for its emotional connection to a thinker who was fundamental to colour theory and the observation of the natural world.

The booklet records observations made by biologists between 1908 and 1929 in lakes in the area. Beyond the temporal distance of roughly a hundred years, what drew me to it was the classification of various aquatic elements in relation to the evocative power of their colours and the imagination these awaken. One example concerns the cyanophytes (today classified as photosynthetic bacteria and commonly known as blue-green algae), whose cellular colour, the booklet notes, can range from red to green, from cyan to blue, and through to brown and black. This variation may be influenced by the light available in any particular microhabitat, giving cyanobacteria a remarkable chromatic plasticity and adaptability. It is also noted that these cyanobacteria, as the principal primary producers of phytoplankton, can “contaminate” surface water supplies, particularly during the warmer months, giving the water a smell of mould, damp grass, or septic matter.

The exhibition also presents a drinking trough for animals found in Menorca, a photograph kindly provided by the artist Tònia Coll, and the video *Redención* (2021), (Redemption, 2021), which documents the action “Vaciar para rellenar” (Emptying to refill). This action, carried out by the writer Joan Pons and the artist Tònia Coll, aimed to restore an old, abandoned stone drinking trough. The place had once served to collect rainwater for animals, such as pigs, and the intervention became the occasion for Joan to perform a symbolic act of personal redemption connected to his experiences as a young man in those woods.

Another work in the exhibition is a photograph of a swimming pool, called simply *Piscina* (2024). It could be any pool, but in this case it belongs to an archive of images of the pool at my parents’ house. The initial inspiration came from the early years of the ecologist Ramon Margalef, who as a child observed the pond in the garden of his family home

in the Barcelona neighbourhood of Gràcia. Over time, however, these images have come to construct a parallel story about the problems of fresh water, drought, urban expansion, and the different uses a space can have according to the needs of the moment.

Alongside the photographs of the pool and the drinking trough hang two *Formes negres* (2024) (Black forms), evoking these containers of water. These painted “holes” operate on a poetic level (connecting with feelings of strangeness, enigma, and desire) but also on a political one, given the constant presence of these water containers in urban and media contexts.

To date, my artistic investigations have focused primarily on an urban perspective. The themes of the “hole” and of desolate urban spaces are recurrent in my work, and I consider them representative of the mutability of territory and the instability of human destiny.

Faced with the anxieties of our time, marked by ecological and social crisis, the exhibition proposes looking outward towards a recognition of the world around us. This is not a return to a romantic idea of nature, but an acceptance of the culture-nature continuum in which we are immersed. Despite the idyllic imagery so often associated with lakes, these spaces are also key witnesses to contemporary eco-social problems and struggles.

Green place

Ariadna Rodríguez and Iñaki Álvarez

Our relationship with the Landscape Observatory of Catalonia has placed us in a space of experimentation, trial and error, attentive listening, and “making as it happens”, which are all intrinsic to our artistic practice. The perceptive and subjective dimensions of landscape were our point of entry into this universe, and through exploration and learning we came to understand that the socially shared values of landscape can generate individual emotions as well as diverse and collective readings. All of this intersected with our work, our practice, and our understanding of culture, art, and life itself.

This journey began with Joan Nogué: geographer, mentor, and friend. Conversations with him and his wife Adela led us, almost without our realising it, to settle in Mieres, a village of 220 inhabitants. It is here that we have rooted our practice and built the Espai Nyamnyam. This is a space dedicated to supporting research in contemporary creation within the area of degrowth, where we bring together cycles of activity, gatherings, and open sessions with practitioners from artistic practice, critical thinking, agroecology, and philosophy, always with a transdisciplinary outlook. None of this is incidental: it is

precisely because we live and work in this context that we approach the environment, landscape, and colour in the way we do.

Each June, on the road from Mieres to Olot, as the green fields are cut, we find ourselves returning to a reflection made by the farmer Marcel de Collbahi about this “green so green” of cereal monocultures; landscapes that everyone photographs, yet which are also the result of an excess of slurry that permeates the soil, the water, the flora, the fauna, and, inevitably, our own bodies. This tension between appearance and reality is a thread running through all our research.

In 2021 we began “Geografies Invisibles” (Invisible Geographies), a long-term research project made possible by a grant and a residency at the Observatory and the Museu de la Garrotxa. For months we consulted materials at the Landscape Documentation Centre, talked with the teams there, explored the museum’s collections, and developed relationships that helped us understand what we were doing, “while, or even after, we were doing it”. This closeness allowed us to work in a focused way, with a careful attentiveness to the territory.

From this process emerged *Desenfocant l’Anècdota* (Taking focus off the anecdote), a fifty-minute video work presented in 2024 at the Museu de la Garrotxa. The title came from conversations with Xevi Roura, a museum technician, who explained that in nineteenth-century painting the “anecdote” referred to human figures, animals, or wisps of smoke that prevented the landscape from standing on its own, without the anthropocentric presence and gaze. Joaquim Vayreda struggled throughout his life to free himself from that anthropocentric presence. We wanted to take this idea further: to blur the anecdote in order to question the instrumentalisation of landscape.

The work focused on Vayreda’s painting *Summer*, which we brought down from the museum’s galleries and placed at the heart of the exhibition. A video projected onto the reverse of the canvas invited the viewer to move in and out of the work with a critical eye. The “outside” of the painting was constructed through a collective reading of the landscape, drawing on contributions from geography, restoration ecology, climatology, philosophy, and art history. The “inside” was explored by filming the search for a herd of Alpera (Alt Empordà) cattle with the farmer Josep Caldas. The difficulty of finding them, despite their presence in the painting, revealed the impossibility of reconstructing that landscape and its stereotyped nature, one not far removed from the strategies of commercial cinema.

As so often happens in our work, after the video piece we began to transform all this material into a stage piece. Thanks to an invitation from Tena Busquets, we premiered *Lloc* (Place) at the Sismògraf Festival 2024. The piece deepens the idea that places are not merely material realities but cultural

and social constructions with a powerful intangible dimension. Returning to the words of Joan Nogué, we understand that “place is not approached as a location, but by proposing imagination as a geographical space”.

We are equally struck by his observation that “landscape is simultaneously signifier and signified, container and content, reality and fiction”. This quality of in-between space led us to reflect that the same holds true of theatre and cinema: they are *in-betweens* that exist between subject and object. *Lloc* (Place), the title we gave the piece, proposed inhabiting that interstice. At a certain moment, the screen disappeared, and the sonic space (the radio) became a space from which to speculate and to listen deeply to the place.

It was at this point that the radio narrated the history of the colour green. We close this text with a condensed version of that account:

Everyone has rushed towards green: green zones, green energy, green economies, green cities, green vehicles, green labels. [...]

The symbol is too beautiful to be true; green is not a simple colour. A colour whose true nature is instability — not sustainability! Centuries ago, green was transgressive, turbulent, even eccentric. It was a chemically unstable colour.

[...] In 1775, an intense, luminous, magical, brilliant green appeared. It was created artificially by oxidising copper with vinegar or even urine, and mixing it with arsenic: pure green poison. [...]

Colour of chance, of gambling, of destiny, of luck, of fortune. In the feudal era, opponents faced one another in duels on green meadows; jesters, jugglers, and hunters dressed in green. Everywhere, money, cards, and gambling chips are placed on green. The boardroom tables of great corporations and governments are green.

Green represents good luck, but also bad. It is an ambiguous colour. Evil spirits, demons, dragons, serpents, and other wandering creatures take on green tones, inhabiting the void that separates the earthly world from the beyond. In publishing, there is a belief that green book covers perform less well. Jewellers know that emeralds are harder to sell than other precious stones, as they have a reputation for bringing bad luck. The origins of these superstitions reach back to a time when green was unstable and poisonous.

In the eighteenth century, chemists invented a pseudoscientific theory defining certain colours as “primary” and others as “complementary”. This influenced artists of the nineteenth and twentieth centuries to the point where many painters chose to work only with the “primary” colours, and our green was demoted to second rank. The theory of primary colours still taught today is a fiction. It does not correspond to any social reality and refuses to admit that colour is, first and foremost, a cultural phenomenon. It is a classification that reveals a startling ignorance of history.

This gave rise to another symbolism of green: regarded as the “complementary” of red, the colour of the forbidden, it became its opposite, the colour of permissiveness. This idea took hold after 1800, when an international signalling system was devised for ships, which was later adapted to trains and cars. [...]

Until the eighteenth century, nature was defined above all by four elements: fire, air, water, and earth. It was probably early Islam that first associated green with nature. [...]. Green is sacred in the Muslim world, which appears to have contributed to its being undervalued in Christian eyes.

In the West, the association of green with nature did not begin until the Romantic era. Then, in the mid-nineteenth century, when commercial signage appeared, a green cross was chosen to mark the first pharmacies, as these were places where plant-based remedies were prepared. [...]

Today, everything green is presented as evidence of freshness and natural life. Green has become ecology and cleanliness. [...] It was once the colour of disorder, now it is the “apparent” colour of freedom.

Full colour postcards in wonderland (welcome to the colourful world of the picture postcard)

Cristina Arribas

Landscape, or rather its representation, is shaped by the capitalist system of production and consumption, and presented according to the logic of tourism: reduced to a commodity, it becomes one more product in the machinery of capital. Within the strategies of tourist promotion, and in the service of selling a desirable and stereotyped image of places and landscapes, the editing and manipulation of colour plays an essential role. Without going deeply into the complexity of the term *landscape* at this point, we begin from the premise that landscape, and of course its representation, is a construction: one that delimits a fragment of its own infinity, dresses it up and tailors it, and elevates it to the pedestal of the shop-window product.

We think of the landscape of tourism in colour because tourist postcards have taught us to see the world as a dazzling, luminous four-colour print, as a reality assembled from superimposed chromatic layers that give meaning to contemporary experiences of leisure and pleasure. It was colour that invented the modern tourist postcard and transformed it into a palette laden with saturated pigments, into a chart of artificial and, at times, irrational colours, whose sole purpose was to enhance

and “breathe new life” into the photographic images of tourism.

Picture postcards unfold ludic and cheerful chromatic interpretations of the destinations they represent. Colour beautifies and adorns them, but it also helps to sell, transforming places into tourist commodities. In order to catch the tourist’s eye, postcards push their colours to the limit, sometimes to the point of stridency and dissonance, in search of the ideal colour space: the bluest skies and seas, the whitest clouds, the greenest trees, the most orange sunsets, and the reddest reds. Colour dresses up the fiction of tourism and softens its damaging consequences for the territory: it constructs it, glorifies it and turns it into a postcard.

Landscape and colour share, in their essence, the visual dimension: the observer is essential to the existence of landscape as a concept, and colour is an impression produced by a tone of light on the visual organs. The observer of landscape and of its colours is thus both the receiving subject and its consumer.

It would appear that chromophobia has been latent in Western culture since antiquity, evident in every attempt to eliminate colour from art, architecture, literature, and photography, dismissing it as non-essential, as oriental, as merely cosmetic. The modernism of the first half of the twentieth century, in its most cultivated and elite manifestations, was particularly chromophobic: serious modern architecture is always in black and white, as is authored photography, serious books on architecture or design, good portraits, and so on. Yet these principles seem not to apply to the world of advertising and the picture postcard. The presence of colour is striking in the most popular and mass-market media, in sharp contrast to the more cultivated spheres of identified and celebrated authorship. As the Almerian photographer and pioneer of colour Carlos Pérez Siquier put it, “colour was for *postcards*”. And this means colour at the height of its splendour, vivid, gleaming, uninhibited, and unabashed: colour that is expressly, and perhaps deliberately, excessive.

In the universe of advertising, where visual impact is everything, photography saturates colours and “naturally” enhances them to the limits of (in)credulity, simplifying forms until they reach streamlined, semi-abstract formats that often brush against the territory of kitsch. Colour becomes a guarantee of sales, an indispensable tool for making places desirable.

From 1957, the Spanish postcard shifted to full-colour offset printing (the ideal commercial model), producing laminated, full-colour cards that projected the delight and optimism needed by a country hungry for promotion. From this point, another golden age of the picture postcard unfolded: an explosion of modernity, joy, and colour.

The picture postcard not only represents reality in exaggerated, exorbitant colours, but also recreates it in condensed form as a kind of painted palette: the

world can be explained pictorially through a literal painter's palette. For each colour there is an aspect, a beauty of the city, a picturesque corner, a partial view, a landscape. The world is summed up in fragments and in full colour, because in colour the world is a happier, more delightful, more beautiful, and ultimately more desirable place.

A key reference point in the world of chromatic photo editing for postcard production is the British photographer and postcard publisher John Hinde (1916-1997): John Hinde Studios. His cards featured dazzling blue skies and vibrantly coloured landscapes, capturing the optimism of those decades in the second half of the twentieth century when the United Kingdom was finally emerging from post-war austerity. Hinde's postcards accentuated, and at times altered, the colours of the original images to produce more optimistic and cheerful results. It appears that Hinde found the landscape and reality before him imperfect, in need of beautification and improvement. He presented scenes perfectly staged and populated by happy, smiling families, signalling a new future for the United Kingdom. Hinde's edited photographs, now postcards, were aimed at a rapidly growing demographic: the tourist. John Hinde is one of the most important and indispensable figures in the world of colour photography, and above all in the photography of the picture postcard.

From the very beginnings of photography, photographers longed to "paint" their monochrome images. The hand-colouring of printed photographs became a widely used method throughout the nineteenth century. Was this to bring the image closer to the reality it showed? To beautify that reality? To improve it? This is the question, because the colouring was often so utterly unreal, fantastical, or implausible that it bore little resemblance to the photographed reality, and perhaps did little to improve it either. It is also true that the world and its landscapes exist in colour; therefore, the desire to document and represent them in colour ought, in principle, to bring us closer to reality and reflect an intention of fidelity.

It is clear that colour sells, and the picture postcard sells: it sells the landscapes it represents. And so, landscapes for sale are offered in colour. Landscapes of green meadows and mountains, seas and skies of luminous blue, but also towns and cities in vivid, joyful colours; perfectly staged scenes of exaggerated colour that confirm and guarantee a happy life in a world of colour. This is the emphatic reality of the picture postcard. But photographing reality in colour is not enough to ensure commercial success or guarantee sales. Colour must be exalted to achieve images of desire, perfect worlds and perfect landscapes: landscapes of dubious credibility and emphatic realism.

And colour, I insist once more, was "for postcards", and that "was" sits in the imperfect tense, very imperfect, bathed in nostalgic colour, because

yesterday's landscapes are just as coveted today as colour itself once was. The photographic modernity of yesterday has become today's idyllic pop nostalgia: a perfect world in the imperfect tense. Glorious Technicolor.

In Wonderland, the landscapes are picture-postcard perfect. And the most wonderful of all..., they are in full colour!

II.

Acting in the Landscape Through Colour

Colour of damp earth. The colour of the landscape as an ecological and perceptual tool for sustainable land management

Miriam García García

Beyond its aesthetic function, colour reflects ecological, cultural, and social processes, facilitating the understanding and appreciation of landscape. The perception of landscape is a complex process, conditioned by memory, culture, biogeography, and socioeconomic context. Within this framework, colour is an important sensory variable. Numerous studies have demonstrated that the colours of our surroundings influence human wellbeing, territorial identity, and collective decisions regarding land use and conservation (Gobster *et al.*, 2007; Kaplan & Kaplan, 1989).

From the perspective of landscape ecology, colour also reflects the phenology of vegetation, soil composition, geology, climate, and the presence of pollutants, constituting a visible indicator of the biophysical processes that structure a territory.

Environmental psychology has also documented how colours influence the perception of a space as natural, safe, or artificial.

It can therefore be affirmed that colour constitutes an essential component in human perception of the environment and a relevant indicator in land use planning and protection.

Colour as a multi-scale ecological indicator

The colour of the landscape makes it possible to characterise ecological attributes such as biodiversity, phenology, the physiological condition of biomass, and biogeochemical cycles. Changes in chromatic parameters (hue, saturation, and spectral contrast) can function as early indicators of desertification, habitat fragmentation, or urban expansion. Tools such as NDVI (Normalised Difference Vegetation Index), EVI (Enhanced Vegetation Index), and SAVI (Soil-Adjusted Vegetation Index) and multi-spectral metrics derived from time series allow us to evaluate structural heterogeneity, primary productivity, and ecosystem diversity.

The use of satellite sensors, UAVs, LiDAR, and machine learning algorithms enables dynamic landscape analysis at multiple scales, integrating visual perception, remote sensing, and landscape ecology. Spectral diversity, represented through spectral clustering or the concept of “spectral species”, correlates with plant and animal biodiversity, offering quantifiable indicators for land management.

Time series imagery (Landsat, Sentinel-2) captures seasonal variations in colour, reflecting leaf emergence, flowering, drought, and fire events, and significantly improves habitat models compared to static land-use maps. These metrics also enable assessing the impacts of natural disasters, providing relevant information for planning and conservation.

Climate change and the transformation of the chromatic landscape

Climate change is rapidly altering the chromatic palette of the landscape, affecting both natural and urban ecosystems. In the Mediterranean, a yellowing of arboreal vegetation has been observed in association with prolonged drought and high temperatures, as plant species modify their UV pigmentation to protect themselves from intense radiation. This affects pollinator perception and floral fertility (Koski *et al.*, 2022).

In urban areas, the combination of water stress, an intensifying heat island effect, and the degradation of building materials is modifying the colouration of vegetation and infrastructures, impoverishing the urban chromatic palette and affecting perceptions of comfort, habitability, and territorial identity.

The colours of climate adaptation: green and blue

Green and blue infrastructures are a key urban strategy for climate adaptation, mitigating the heat island effect, restoring ecological functions, and regulating the hydrological cycle. Their effectiveness depends on the integration into urban planning strategies that limit soil impermeabilization, and promote green roofs, permeable paving, and sustainable drainage systems (SuDS).

Illustrative urban examples include the High Line in New York, where vegetation was selected for resilience to local conditions and water scarcity, and Potsdamer Platz in Berlin, which combines green roofs and water features to achieve zero surface runoff. These projects demonstrate that green and blue infrastructures in the urban landscape are not merely aesthetic elements, but functional components of urban resilience and efficient water management.

Colour as a tool for climate activism

The colour of the landscape offers citizens a tangible indicator of the effects of climate change, making it easier to understand abstract phenomena such as the disruption of ecological cycles, water stress, and biodiversity loss. From a socio-spatial perspective, the landscape is simultaneously a physical container and a cultural construction, in which chromatic transformation reveals and evidences environmental, social, and ecological impacts, contributing to awareness and action towards territorial sustainability.

Landscape and colour as a tool for regenerative design

The contemporary landscape is conceived as a living system in which ecological, social, and cultural dynamics converge. In this context, colour becomes a fundamental design tool, capable of articulating perceptual experiences that give value to natural processes and regenerate degraded ecosystems. The social perception of restored spaces is closely linked to natural tones: citizens associate greens and blues with healthy and accessible environments, while grey or highly saturated colours are perceived as indicators of degradation or intensive human intervention. This connection allows ecological restoration and land planning projects to communicate their sustainable objectives in an immediate and understandable way.

The integration of flowering cycles into landscape design generates ever-changing landscapes, in which the seasonal variation of tones and textures enriches the visitor's experience and fosters a direct connection with nature's rhythms. The selection of native or naturalised species adapted to local conditions ensures ecological resilience, reduces maintenance and irrigation requirements, and reinforces ecosystem services.

Examples such as Barcelona's Superilles Verdes (Green Superblocks) show how replacing the grey of asphalt with green surfaces and permeable paving improves urban biodiversity, air quality, and the perception of neighbourhoods as more welcoming and healthful spaces.

Colour design rooted in ecology and natural cycles can restore value to territories, strengthen ecological resilience, and offer aesthetic and cultural experiences grounded in nature. As Piet Oudolf puts it: “I want to work with plants that die beautifully. Brown is also a colour”, reminding us that the

beauty of landscape can emerge from the continuous interplay between natural processes and design decisions, and not only from saturation or artifice.

Of gods and *siurells*. The make-up of landscape

Ignasi Esteve

As a painter, I invite the reader on a journey that begins with my own sensory and artistic experience, moves through an analysis of how colour is applied in built structures, and concludes by proposing strategies of “chromatic make-up” in the landscape.

Plastic and visual arts provide us with a methodological foundation for analysing the elements of landscape and for projecting interventions within it. Landscape becomes an image. Aesthetics, with its formal and chromatic criteria, is the academic reference that facilitates analysis. Personal sensibility, nourished by the creative journey, is the driving force and the basis for decision-making. The natural setting and functional considerations bring projects into reality and down to earth.

In my own creative process, painting begins at the easel and, in its search for contemporary relevance, seeks to move outward and project itself into the landscape. It is a pursuit of a utopia of visual comfort in which reverie is always present.

In the 1990s, the chromatic combinations of intense rhythms and complementary colour contrasts in my autobiographical canvases migrated from the support to shop windows and exterior walls. The possibility of intervening in the nearby rural environment was the result of a commitment to the local community, in collaboration with a cooperative dedicated to the conservation of heritage poultry breeds that needed colours and textures to express its identity. The pigments and textures of traditional domestic materials, with lime as their central protagonist, opened the door to the search for a fragile heritage connected to collective identity. The faded passions of rural life still carried within them an intimate knowledge of natural systems — poultry, livestock, and gardens.

The loss of the values embedded in rural ways of life is evident both in the disappearance of indigenous animal breeds and in the ignorance of traditional crafts and building techniques. We have lost varieties of fruit trees, flowers, and vegetables, but also gypsum-and-ash floors, limewashed walls, and the whole cycle of lime. With this loss of diversity and resilience, tastes and perfumes, textures and colours have also vanished.

This ignorance has left a void that has been filled, in popular culture, with new beliefs severed from old ways. For the sake of a return to the

“natural and authentic”, the last traces of the old colours and traditional domestic materials have been “cleaned away”. *Repicantismo*, the stripping back of rendered surfaces, has changed the face of landscapes, eliminating the whiteness of lime and the functional, protective logic of traditional coatings. This “naturalist” tendency has, for example, destroyed the very subject matter that scholars of popular Baroque once studied.

The fashion for stripping buildings and walls invites reflection on the false beliefs about the visual appearance of the classical world that persisted for centuries. Purity of style was associated with cleanliness, with the whiteness of marble sculptures and columns. Even today we find it difficult to digest the studies that have demonstrated, for over a century, the omnipresent polychromy of the temples and sacred images of ancient civilisations.

The need to humanise everything that surrounds us and carries meaning for us is as old as culture itself. Painting, as make-up and as symbolic language, has persisted across the centuries, though the pursuit of the sublime and the refined has often led to a preference for sobriety, or even chromatic silence.

The Mallorcan *siurells*¹ are a vestige of the classical gods, as are the saints of Olot, clothing fashion, and the return of tattoos. Colour signifies and identifies through its presence as much as through its absence.

In order to appreciate architectural and artistic heritage to restore clarity to the landscape, current technology and knowledge impel us to explain and disseminate values that allow for a cleaner, more harmonious reading of our surroundings. At the same time, they can unmask the false beliefs and ignorance that have given rise to fashions which leave houses and churches without their skins. Historical arguments accompanied by chromatically altered before-and-after photographs of the landscape can be a remarkably persuasive tool.

A fresh look at the colour white, the very image of lime, with all its nuances, allows us to analyse both the present and the past of the human landscape.

The breakneck pace of construction produces a “white foam” effect, in which light, whiteness, scale, and visibility reinforce the new buildings of housing estates and industrial zones that spread unapologetically across the territory, resulting in a chromatic dimming of historic centres. We see this in inland and mountain villages, and above all along the coast, where traditional fishing cottages are muted and swallowed up by the proliferation of new “seaside houses”, tower blocks strung along

1. Editors’ note: *siurells* are clay figures, typical of Mallorca, that incorporate a whistle; they are a fundamental part of the island’s popular craft tradition.

mountain terraces, abruptly erasing the organic, historically layered character of these settlements.

To persuade the sceptical and offer substantive alternatives, we can put forward the concept of the *snow-capped mountain summit*. This refers to using chromatic treatment to restore visual prominence to the historic cores of settlements, which are places charged with symbolic meaning and a strong sense of identity. Today we can read the landscape from the air, in aeroplane views or drone footage, and observe how urban centres dissolve into waves of “white foam”. Through chromatic make-up simulations we can visualise a before and after in which the original settlement centres, with their pale lime-washed tones, are brought back into relief, while industrial sheds and disproportionate, incongruous apartment blocks are softened and made to “integrate” into their surroundings.

If we use white as a strategy of intervention, we rehabilitate lime and its colours in historic centres and in old or traditional buildings.

In the built environment, painted surfaces are the clad skin that identifies a space as belonging to a place with its own character. Colour humanises dwellings and integrates them into a community, just as make-up, masks, ethnic textiles, and fashion do. Painting is culture, illusion, mask, make-up: humanity. With these premises, we hope to persuade those working in construction and landscape to champion and restore the coating of façades, interiors and historic walls using lime-based wall painting techniques, or environmentally respectful paints such as casein, silicate, or Swedish painting processes.

Building and urban painting festivals establish a new dialogue between marginal architecture and its audience. The scale at which they operate and the visual impact they generate can open a channel for chromatic vitality to return to our built environment, and for a new composition of the contemporary landscape through processes that bring together function, nature and dream.

Colour as a component of landscape and its influence on character

Lucas Peries

Colour is an aspect of landscape perception that enables particular interpretations rooted in emotional principles. It is well established that the chromatics of things and spaces affect people as emotional experiences. In technical terms, colour is a sensation produced by light rays that stimulate the visual organs, and depends on wavelength. Colour therefore

corresponds to the light that enters the retina and is, for this reason, relative to the person perceiving a given environment with its particular illumination and quality of light. There is thus a direct and intrinsic relationship between the concept of *landscape* and that of *colour*, for just as colour is a sensation, so too is landscape. Sensations are relative to each individual, according to the way in which the brain interprets the stimuli it receives from its surroundings through the senses, forming an impression consciously or unconsciously. In the case of landscape, a conscious act predominates, allowing us to organise the assembled elements (objects, subjects, and landscape components) and the sensations perceived, and thereby invest them with meaning as a landscape imaginary.

Landscape is inherent to the act of looking: a reflective and profound perception of a given spatial reality that translates into a mental image. It is the synthesis of what has been observed, the result of inhabiting, contemplating, and feeling a particular territory or space. This image is a thought, an intellectual construct that is not restricted to the visual; it is generated by the entire human sensory system, through multisensory perception. Such an image takes into account sounds, smells, tastes, textures, luminosities, and colours, among other aspects of “form” in the broadest sense of the term, as well as haptics: the full range of non-visual, non-auditory, non-olfactory, and non-gustatory sensations experienced by people with bodily integrity, including touch, balance, proprioception, and interoception. One might object that soundscapes — landscapes perceived exclusively through hearing — have no chromatic dimension, but even what is heard is interpreted by the mind, which constructs a mental image, and colour finds its way into that image too.

It is clear that both landscape and colour are the result of a conjunction of elements bound up with biotic and abiotic, cultural and natural, tangible and intangible factors. In this regard, it is worth placing particular emphasis on the last of these, since landscape is intangible; like colour, it is incorporeal, it cannot be touched. Both are also dynamic, subject as they are to temporality. Landscape is therefore recognised as an immaterial, cultural, and human fact, one that can be perceived, interpreted, represented, and valued. Colour in particular depends on light — whether natural or artificial in origin — and light, in turn, depends on the passage of time, from the most dramatic moments of dusk and dawn to the effects of electric light. Yet landscape and colour are also distinct and independent, for there are spaces in which colour is not relevant, passes unnoticed, and is not valued as an essential part of the landscape. However, when colour does form a significant part of a place, when it is a defining element, when it shapes the character of the landscape, it becomes embedded in memory, memorable and sealed into the landscape-image.

Colour signifies, denotes, and connotes, as well as highlighting the particular qualities of objects, buildings, flora and fauna, geomorphology, people, vehicles, and whatever other elements make up a large part of a landscape. Colour in the things that compose inhabited spaces, whether corporeal or incorporeal, natural or artificial, concrete or virtual, manifests in three ways:

- Natural colour, arising from the intrinsic materiality or substance of things.
- Applied colour, from the pigments or paints that cover things.
- Luminous colour, from the coloured rays of light that things emit or receive.

The chromatics of landscape can derive from any of these three categories and their interrelations. In the neighbourhood of Nueva Córdoba (Córdoba, Argentina), for example, fired brick buildings predominate, and it is this material that provides the dominant chromatics of the landscape. In Cerro Belavista (Valparaíso, Chile), and in most of the city's neighbourhoods, buildings are painted in many colours, and it is the pigment that is primary there, regardless of whether the surfaces are brick, corrugated metal, or wood. In the neighbourhood of Santa Teresa (Rio de Janeiro, Brazil), colour appears in the predominance of vegetation, ceramic rooftiles, and whitewashed walls; here it is the natural colour of materials and applied paint that provides the main chromatic character. When colour arises from artificial light, the emblematic case is Times Square (Manhattan, USA): here, neon tubes updated to LED and giant screens prevail, their constantly moving images producing a ceaseless multi-chromatic kaleidoscope day and night. Clearly, in all four examples there are many other elements contributing further tones; however, what matters in the landscape perspective is chromatic predominance, what Ávila and Polo (1996) call *ambient colour*: "[...] that particular generalised chromatic impression of a place as perceived in relation to incident light according to latitude, the different seasons, the different times of day, and by virtue of its form and configuration" (Ávila and Polo, 1996: p. 41).

Why insist that colour is relevant as a component of landscape, and that it can even be defining and decisive in its character? Because if you visit a place where the walls are entirely yellow, you are in Izamal, Mexico. If pink stucco predominates, you are in Jaipur, India. When the buses and telephone boxes are red and the taxis are black, you are in London. But when the taxis are a distinctive turquoise green, you are in a city in Saudi Arabia. If there are blue doors, windows, and domes, you are in the village of Oia, Greece. If the boats on the canals are uniformly black, you are in Venice. When building façades display the natural tones of volcanic rock, you may be in the historic centre of Mexico City. And when the trees turn to autumn orange and carpet the

ground, not with leaves but with flowers, you may be in Bucaramanga, Colombia, beneath the shade and fragrance of the búcaro tree (*Erythrina fusca*). Colour is therefore one of the defining features that tells us where we are. In each of these places there is a reason and a history behind each colour, a meaning that builds tradition and perpetuates it. The result, in each case, is a landscape with a distinctive character that in some instances enjoys universal recognition: an archetypal landscape.

The examples discussed here are intended to illuminate several questions about landscape and its relationship to colour. First, that colour in the city can be planned intentionally to produce desired effects — enhancing landscapes, stirring emotion, and creating something worthy of being remembered — whether through intervention in natural elements such as flora, in street furniture, or in buildings. Second, that such design decisions acquire significance over time, becoming representative of a culture and attaining heritage value. And directly related to this, that colour can become a defining sign of a landscape capable of producing geo-referencing, that is, a means by which a place is instantly located in the mind. Finally, the recognition and appreciation of landscape character demands sound practice in both public and private management committed to the conservation of landscape, or, where conservation is not possible, to its enhancement. Studying and determining the character of a landscape allows us to recognise the aspects that establish the identity of a place, and it is sometimes in colour that the main key to preservation lies.

Ultimately, and whatever the element in which it appears, colour behaves like any other component of landscape in that it contributes to forging the "idea" that is formed of any perceived environment, because "landscape is an idea (individual and collective) derived from the multisensory perception (direct and indirect) of a given urban-architectural space, integrated by multiple components (biotic and abiotic, tangible and intangible), which, according to their value, are ordered in the mind to form an eidetic image, subject to variation over time" (Peries and Barraud, 2024).

Colour charts for historic centres: methodology and management protocols

Joan Casadevall Serra

It is now broadly accepted among the professionals and institutions involved in the restoration of historic centres that landscape ordinances cannot be reduced to the prescription "colours shall be traditional to the area, with the exception of white". In

this article I reflect on and present the methodology developed at the Gabinet del Color for producing colour charts. These charts cannot be limited to a fan or a Pantone swatch; it is necessary to establish the ground rules for interpreting local architecture and the chromatic ranges and harmonies specific to each building typology or stylistic period. This is what is known as a colour plan.

The more than forty colour plans produced by the Gabinet del Color in municipalities across several countries have demonstrated, however, that for their correct application and observance, they need to be incorporated into planning instruments (special plans, landscape ordinances, and so on) and made easily accessible on municipal websites, so that professionals can not only “choose” colours but also carry out genuine chromatic restoration projects. This is what we have called chromatic studies.

These studies must precede the basic project brief and consist of an individualised analysis of the pre-existing surfaces and finishes of historic architecture. They include a historical and stylistic description of the building, its architectural composition and urban context, an assessment of the constructive condition of the various elements making up the façade, and the taking of samples to allow rigorous analysis of materials, textures, and colours. All of this must culminate in a detailed intervention proposal for the technical team working on the project.

In this chapter I begin with the case of Barcelona, which led me to define my working methodology and to assemble a multidisciplinary team within a defined schedule and budget. These are not erudite academic studies, but genuine research with practical application.

After setting out the ten steps that structure this methodology, I present the specific example of the Pla del color d'Olot (Olot Colour Plan). This was a municipal commission from 2008, incorporated into ordinance in 2009, which — despite being carried out twenty years after the Barcelona plan — follows the same steps. It was carried out in two phases. The first consisted of analysis and diagnosis, encompassing a geological and environmental study of the surroundings, urban development history, a classification of architectural typologies, an analysis of the original surface finishes of façades, and finally the drafting of urban landscape intervention ordinances aimed at protecting locally distinctive features, both those tied to the territory and those describing and valorising the traditional Olot plasterwork, considered a local technology with highly significant physical and chromatic characteristics.

The second phase of the commission sought to demonstrate the practical value of the work through hands-on intervention. In 2011 we carried out a chromatic study of the twenty or so buildings in Plaça Campdenmàs in Olot, applying the Colour Plan guidelines strictly. This was not a comprehen-

sive urban rehabilitation, but a landscape requalification intended to strengthen residents' identification with their surroundings and to serve as a model for the rest of the historic centre. The same approach was applied more recently to Plaça Major.

Having explained the methodology of a colour plan, I go on to show how the stewardship of the urban landscape can be exercised through chromatic studies. Examining two specific buildings in Plaça Major in Olot: Ràdio Puig and Can Casabona. After establishing their history and original materials and colours, I set out what finishes would be most consistent with their typology. Although the recent renovations of these two buildings (the only cases in which I have been directly involved) did not follow the proposals I put forward, I trust that they may have served as a point of reflection prior to the intervention, and that they will remain as a technical document for future generations. Olot, a town of artists, has always been characterised by proposals in the urban realm that generate debate and controversy, and I hope that this continues for many years to come.

Notes sobre els autors

Cristina Arribas és arquitecta, urbanista i professora de Teoria i Història de l'Arquitectura. És doctora en Arquitectura i té un interès especial en els mitjans visuals de representació de la modernitat i el paisatge. Un dels seus eixos principals és la targeta postal com a mitjà essencial de representació, així com el cinema. Té publicacions sobre imatge turística, modernitat, ciutat, representació del paisatge, cinema i fotografia.

Joan Casadevall Serra és arquitecte i mestre-estucador, amb una àmplia trajectòria en restauració, reconeguda amb el Premi Ciutat de Barcelona. El 1989, l'Ajuntament de Barcelona li va encarregar el Pla del color de Barcelona, que el va portar a definir una metodologia per descobrir i recuperar els colors originals de la ciutat. D'aquest treball en va néixer el Gabinet del Color, una consultoria d'arquitectura, color i ciutat des d'on ha aplicat aquesta metodologia en més de quaranta ciutats, generant plans del color premiats i convertits en articles i ponències.

Ignasi Esteve Bosch és pintor i paisatgista català, llicenciat en Belles Arts i màster en Arquitectura del Paisatge. Ha combinat la creació artística amb la docència i ha participat en nombroses exposicions, individuals i col·lectives, nacionals i internacionals. Com a dissenyador de jardins i del paisatge, ha dissenyat el paisatge del Molí del Mig de Torroella de Montgrí, els patis de la Facultat de Dret de la Universitat de Girona i el paratge dels Desmaís, a prop del llac de Banyoles, entre d'altres. Té el taller a Can Gustà (Bàscara) i una selecció de la seva obra forma part del fons de l'Ajuntament de Girona.

Miriam García García és doctora arquitecta, urbanista i paisatgista. Sòcia fundadora de LANDLAB - Laboratorio de Paisajes, oficina especialitzada en planificació, paisatge, disseny urbà i adaptació al canvi climàtic. Compagina la pràctica professional amb la recerca i la docència. Actualment, és professora a la Universitat Politècnica de Catalunya i a La Salle Barcelona. Així mateix, és membre del Comitè Científic de European Europe i investigadora sènior a l'Institut d'Hidràulica Ambiental de la Universitat de Cantàbria.

Glòria Jover és llicenciada en disseny de moda a l'Escola d'Arts i Tècniques de la Moda de Barcelona, especialitzada en concepte: color, material i textura. Fundadora d'Estudio Gloria Jover i de The Colour Community, té una àmplia trajectòria en tota la cadena tèxtil i de moda. Des del 1997 és membre de l'equip internacional de *Pantone View Colour Planner*, publicació internacional de tendències de

color. Professora en diverses escoles de disseny, actualment investiga la connexió entre color, salut i benestar.

Jordi Morell és professor agregat al Departament d'Arts Visuals i Disseny de la Universitat de Barcelona. És artista visual que viu i treballa entre Darmstadt (Alemanya) i Barcelona. La seva obra explora situacions i indrets en "entretemps". I mitjançant l'exploració del color i la seva percepció, proposa una revisió transversal sobre la pintura i la cultura visual, aportant noves perspectives i significats.

Àlex Nogué és artista visual i catedràtic emèrit de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, on ha desenvolupat una llarga trajectòria docent i investigadora. La seva obra explora la relació entre paisatge, percepció i memòria, combinant pintura, instal·lació i pràctiques transversals. Ha fet nombroses exposicions individuals en l'àmbit nacional i internacional. És fundador i editor de la revista de recerca *BRAC (Barcelona Research, Art, Creation)* i ha publicat diversos llibres sobre processos de creació artística.

Lucas Peries és doctor en Arquitectura per la Universitat de Buenos Aires. Màster en Arquitectura Paisatgista per la Universitat Catòlica de Córdoba (UCC, Argentina). Arquitecte per la Universitat Nacional de Córdoba (UNC, Argentina). Professor i investigador a la UNC i la UCC. Codirector executiu de LALI - Iniciativa Llatinoamericana del Paisatge. Director de l'Institut del Paisatge de la UCC (2016-2021). Membre del Comitè Permanent d'Educació i Assumptes Acadèmics de l'IFLA-AR. Creador de la càtedra Fonaments del Paisatge Urbà a la UNC.

Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez són nyamnyam. Unint les seves formacions i deformacions en diverses disciplines, el seu treball té com a objectiu promoure la creació, la difracció i l'intercanvi de coneixement a través d'estratègies d'interacció en cada context (g)local en el qual treballen. En aquesta cruïlla entre arts en viu, arts visuals, pensament crític i pedagogies, el treball de nyamnyam es mou entre la creació de projectes i la curadoria entesa com a espai transdisciplinari de relació i disruptió, friccionant amb la visió estandarditzada de la mercantilització de la cultura.

