



Des que es va inventar, la fotografia ha tingut un paper principal com a eina per descriure els territoris i els seus paisatges. La fotografia, a diferència de la literatura i les representacions pictòriques, assegurava la presència real de l'autor *in situ* i la representació fidel de la realitat. Tot i la relativa curta història de la fotografia, aquelles primeres imatges i les actuals són una font documental enorme que permet conèixer els paisatges i la seva evolució. Avui dia, la fotografia és plenament present en la nostra vida diària, tots en fem i tots tenim accés a imatges d'arreu del món.

L'enorme pes de la imatge en la societat contemporània i la relació cada cop més rellevant que té amb el paisatge va motivar, l'any 2017, la celebració a Girona del seminari biennal Paisatge i Imatge, que dona com a fruit la publicació que el lector té a les mans i que és el primer volum de la col·lecció homònima "Paisatge i Imatge". Els seminaris aniran tractant temes com la fotografia, el videoart, el cinema, la imatge virtual, els videojocs i la publicitat, entre

d'altres. L'objectiu és conèixer el paisatge i reflexionar sobre el paper que té en aquestes disciplines.

El llibre és, doncs, un tast del seminari esmentat organitzat pel Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de l'Ajuntament de Girona i l'Observatori del Paisatge de Catalunya, en el qual es va analitzar el paper de la fotografia com a eina per interpretar i gestionar el paisatge des d'una perspectiva interdisciplinària i internacional.

La publicació parteix de la conferència inaugural del fotògraf Joan Fontcuberta, titulada "Orogènesis: notes sobre el postpaisatge", a partir d'aquí el llibre s'estructura en tres blocs. El primer permet conèixer com s'ha utilitzat i com es pot utilitzar la imatge com a eina per gestionar i interpretar el paisatge. S'inicia amb "Aproximacions a la història de la fotografia del territori", de la crítica d'art Elena Vozmediano, fa un recorregut per la història de la fotografia. I l'equip Terra-lab.cat descriu el seu projecte "Terra-lab.cat: un laboratori coral de pensament, creació i ac-

tualització visual amb el territori i el paisatge català com a camps de joc”, realitzat per més de 30 artistes i especialistes i mereixedor del primer premi Lluís Carulla 2015.

El segon bloc explora noves perspectives en la gestió de la imatge. Jon Uriarte, fotògraf i professor, hi ha contribuït amb el text “Preservar captures de pantalla. Cap a una nova concepció de la imatge digital en línia”. Tot seguit, David Iglésias, cap de la Secció de Documentació Fotogràfica i Audiovisual de l’Ajuntament de Girona, explica les iniciatives i els projectes desenvolupats per aquest centre en el text “Noves perspectives en la gestió de la imatge. El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge”. A continuació, la documentalista del Centre de Documentació de l’Observatori del Paisatge de Catalunya, Gemma Bretcha, descriu el projecte de l’Arxiu d’Imatges de l’Observatori del Paisatge, en funcionament des del 2017. La segueix el polifacètic Vittorio Curzel, psicòleg, doctor en ciències socials i director de cinema, amb el text “La construcció col·lectiva d’un arxiu iconogràfic dels paisatges col·lectius”,

en el qual explica el cas concret del projecte Paesaggi di Comunità de la comunitat italiana Alta Valsugana i Bersntol.

Al'últim bloc "La nova fotografia de paisatge", l'artista Clara Nubiola mostra els resultats de la taula rodona "Darrere l'enquadrament: xerrada amb fotògrafs contemporanis sobre el paisatge més enllà de la fotografia", amb la contribució d'Adrià Goula, Albert Carre-ras, Borja Ballbé, Carma Casulá, Jordi Bas, Rafael López-Monné i Roger Serrat-Calvó.

La publicació que teniu a les mans, doncs, recull els continguts del seminari i convida a explorar el paisatge des de la fotografia i la fotografia des del paisatge, des d'un enfocament transversal i des de múltiples mirades: artística, estètica, documental, territorial, urbanística, patrimonial, o editorial, entre d'altres. Desitgem que sigui del vostre interès.

Pere Sala i Martí

Director de l'Observatori del Paisatge
de Catalunya

Joan Boadas i Raset

Director del Centre de Recerca i Difusió
de la Imatge (CRDI) de l'Ajuntament de
Girona

PAISATGE I IMATGE

LA FOTOGRAFIA

1/2

15

JOAN FONTCUBERTA
**OROGÈNESIS: NOTES SOBRE
EL POSTPAISATGE**

BLOC 1.
LA FOTOGRAFIA COM A EINA
PER INTERPRETAR I GESTIONAR
EL PAISATGE

31

ELENA VOZMEDIANO
**APROXIMACIONS A LA HISTÒRIA
DE LA FOTOGRAFIA DEL TERRITORI**

49

EQUIP COORDINADOR
DE TERRA-LAB.CAT
**TERRA-LAB.CAT: UN LABORATORI
CORAL DE PENSAMENT, CREACIÓ
I ACTUALITZACIÓ VISUAL AMB EL
TERRITORI I EL PAISATGE CATALÀ
COM A CAMPS DE JOC**

BLOC 2.
NOVES PERSPECTIVES
EN LA GESTIÓ DE LA IMATGE

67

JON URIARTE
**PRESERVAR CAPTURES
DE PANTALLA. CAP A UNA NOVA
CONCEPCIÓ DE LA IMATGE
DIGITAL EN LÍNIA**

83

DAVID IGLÉSIAS
**NOVES PERSPECTIVES EN
LA GESTIÓ DE LA IMATGE. EL
CENTRE DE RECERCA I DIFUSIÓ
DE LA IMATGE (CRDI)**

93

GEMMA BRETCHA
**L'ARXIU D'IMATGES DE
L'OBSERVATORI DEL PAISATGE
DE CATALUNYA**

105

VITTORIO CURZEL
**LA CONSTRUCCIÓ COL·LECTIVA
D'UN ARXIU ICONOGRÀFIC DELS
PAISATGES COL·LECTIUS**

BLOC 3.
LA NOVA FOTOGRAFIA
DE PAISATGE

123

CLARA NUBIOLA
**DARRERE L'ENQUADRAMENT.
XERRADA AMB FOTÒGRAFS
CONTEMPORANIS SOBRE
EL PAISATGE MÉS ENLLÀ
DE LA FOTOGRAFIA**

129

INTERVENCIONS
**ADRIÀ GOULA, ALBERT CARRERAS
BORJA BALLBÉ, CARMA CASULÁ,
JORDI BAS, RAFAEL LÓPEZ-
MONNÉ, ROGER SERRAT-CALVÓ**

NOTES DELS AUTORS

JOAN FONTCUBERTA

OROGÈNESIS: NOTES SOBRE EL POSTPAISATGE

I

El biòleg Midas Dekkers, en el text d'introducció d'un catàleg meu del 1989, es preguntava: què és bell? La resposta: alguns artistes i molts biòlegs ho saben. Es pot preguntar a deu biòlegs i nou d'ells opinaran el mateix: només la natura és bella. El camp d'acció dels biòlegs és precisament la bellesa. Els biòlegs saben, a més, per què la natura és bella: és el nostre bressol. De la mateixa manera que un nen troba preciosa la seva mare, i un peix, l'aigua en la qual neda, qualsevol persona gaudeix amb tots els seus sentits de la natura de la qual brolla. Els caps de setmana, és freqüent veure els passejants deambular per camins travessant boscos i prats amb el mateix somriure beatífic que els visitants d'un museu d'art o d'una galeria. Un cop a casa, tant els visitants del bosc com els del museu, a més de l'obligat quadre sobre el sofà, també tenen fora la seva pròpia galeria viva: el jardí.

Els pintors i els dibuixants han estat abusant de la bellesa de la natura durant segles. La copien amb un llapis o amb un pinzell, col·loquen un marc al voltant i *voilà*: l'art està servit. Durant molt de temps, la norma va ser també "veritat respecte a la natura", fins que es va començar a fer avorrit. La fotografia també estava començant a fer pur realisme redundant. A més, estava resultant més i més obvi que la bellesa natural no podia ser capturada tan fàcilment dins d'un marc.

A banda dels artistes, els científics també s'han sentit atrets des de temps immemorials per la bellesa de la natura. Amb microscopis i telescopis més potents han estat pul·lulant al voltant de cada planta o nebulosa, registrant pol·linitzacions encreuades o constatant el nai-

xement de noves estrelles. Més d'un secret ha estat robat d'aquesta manera a la natura, però mai el secret de la seva bellesa. En això, microscopis i telescopis continuen rebotant en la superfície.

Observem-ho ara des d'una perspectiva diferent. Tal com diu l'escriptor i filòsof Vilém Flusser (1983), el concepte d'*informació* incumbeix de manera bàsica tant a la biologia com a la fotografia. La biologia es pot considerar fonamentalment l'estudi dels canvis successius en la informació genètica, des del principi de la vida sobre la terra fins al present... La fotografia, per la seva banda, es pot considerar una tècnica l'objectiu de la qual consisteix en la producció d'informació mitjançant els canvis químics provocats per la llum quan incideix sobre superfícies sensibilitzades. Naturalment, ja que la biologia i la fotografia són dues disciplines molt diferents i poques vegades es relacionen entre si, cal preguntar-se si en tots dos casos el concepte d'informació vol dir el mateix o si tan sols es fa servir aquest terme de manera metafòrica.

La direcció que imprimim a la fotografia manté oberta aquesta qüestió i apunta cap a respostes diferents. Successius nivells d'informació es poden solapar també, però l'operació més important consisteix a desplaçar l'èmfasi d'una informació *semàntica* a una informació *estètica*. Aquesta és una operació summament perversa, perquè implica una suplantació de codis: el *realisme* es converteix en *abstracció*. Allò que és físic i tangible es torna merament formal i simbòlic.

II

De la mateixa manera que les paraules desplaçades del seu context adquireixen ressonàncies misterioses i poètiques, les imatges evadides del seu arxiu experimenten de sobte una metamorfosi paradoxalment profunda i invisible. Mirar és construir una experiència i organitzar allò visible, però aquest procés requereix la bastida estable del coneixement. Només sabent el que mirem arribem a veure-ho. Només sabent el que mirem emergeix el sentit.

El 1977, dos artistes californians, Mike Mandel i Larry Sultan, van publicar un llibre titulat concisament *Evidence*. Mancat de qualsevol tipus de text, en passar les pàgines el lector només hi troba fotografies documentals d'angoixant trivialitat. Es tracta d'imatges asèptiques i obedièntes de les convencions del documentalisme pur, és a dir, sense més aspiració que la de transmetre una informació visual de la manera més clara i concisa possible, desproveïda de qualsevol mena d'*empremta d'autor*. Probablement, la classe de material gràfic servil a les necessitats del món de la indústria o de la ciència. No obstant això, en escrutar el significat d'aquestes fotografies, el més profund surrealisme emergeix de la seva banalitat radical. En l'extremitat (?) semipeluda d'un simi (?) algú injectava un sèrum (?); un astronauta (?) reptava (?) sobre

la moqueta (?); una densa fumera (?) indicava l'esclat controlat (?) d'un nou explosiu (?). Són algunes interpretacions que es poden donar, i després de tants anys d'haver adquirit el llibre continuo fascinat per la incertesa i el desassossec que em produeixen.

Mandel i Sultan havien obtingut les imatges de diferents laboratoris de recerca, de departaments de veterinària i criminologia, dels arxius dels bombers i de diversos hospitals, d'instituts aeronàutics i d'estudis agrícoles. En l'àmbit dels seus respectius llocs de procedència, aquestes fotografies eren tant avorridament comprensibles com perfectament útils; es limitaven a complir el paper característic de transmetre una informació precisa, i ningú no hauria tingut dificultat a desxifrar-les. I això ho aconseguien per una senzilla raó: l'espai cultural i funcional en què estaven inserides ancorava l'eventual disseminació dels seus significats. Allò que acotava aquest significat, per dir-ho amb altres paraules, era el lligam entre el quadre de la imatge i el que l'envoltava. De fet, per transgredir aquest llaç i, d'aquesta manera, constatar la fragilitat del sentit, la parella d'artistes s'havia limitat a posar en pràctica la tècnica dadaïsta de l'estranyament de l'objecte: de l'arxivador del laboratori de recerca al paper cuixé del llibre d'art; de la finalitat descriptiva a l'especulació estètica; una mateixa cosa veia trastocat fonamentalment el seu contingut i, per tant, la seva relació amb l'usuari. La descontextualització no tan sols modificava un valor d'ús, sinó que sobretot feia miques la noció mateixa que la fotografia és la prova d'alguna cosa, el suport d'una evidència. Evidència de què?, ens hem de preguntar. Potser evidència només de la seva pròpia ambigüïtat. Què en queda, llavors, del document?

III

L'any 1994 vaig participar en una residència d'artistes que es va fer al Banff Centre for Arts and Creativity (Canadà) amb el títol de *The Transient Image*. El propòsit era que un grup internacional d'artistes visuals que treballaven en projectes creatius molt dispars intercanviessin experiències respecte a l'impacte que les noves tecnologies produïen en la naturalesa de les imatges. Banff és un enclavament privilegiat de les muntanyes Rocalloses canadenques i el desig de conservar el seu paisatge va conduir a la fundació el 1885 del primer parc nacional del Canadà. La majestuositat de boscos, llacs, glaceres i muntanyes, de cels nets amb núvols dramàtics, proporciona un estat d'ànim especial que, com el Walden per a Thoreau (2006 [1854]), segurament fomenta alhora el recolliment espiritual i la inspiració creativa. Però per als qui com jo procedíem d'un entorn urbà amb aglomeracions, fums i soroll, la paradoxa era que tanta pau i tanta puresa, més que una reserva natural, semblava el decorat artificial amb tots els clixés que un espera trobar a les làmines dels calendaris. Aquella natura tan perfecta no podia ser veritat. O, si més no, era una veritat que el món contemporani ja no es mereix.

Imatge 1.

El Centre for Arts and Creativity de Banff és troba en un enclavament privilegiat de les muntanyes Rocalloses canadenques, on el desig de conservar el paisatge de la zona va conduir l'any 1885 a la creació del primer parc nacional del Canadà.



Imatge 2.

Instal·lació interactiva del projecte *Topophony: Terrestrial Music* (1993), centrat en la simbologia de la muntanya.



Un parell d'anys abans, en col·laboració amb els germans Roc i Narcís Parés, havia creat *Topophony: Terrestrial Music*, una instal·lació interactiva centrada en la simbologia de la muntanya. En Roc (artista visual) i el seu germà Narcís (enginyer informàtic) havien desenvolupat una iniciativa anomenada Galeria Virtual en què convidaven creadors de diferents disciplines a treballar conjuntament en obres específiques basades en tecnologia de realitat virtual. En sintonia amb el meu interès per les negociacions semiòtiques que tenen lloc en el camp de la representació, els vaig proposar dur a terme un projecte que recuperés la vella hipòtesi dels alquimistes medievals: la creença en la unitat de la natura, les diferents qualitats sensibles de la qual són contingents i interdependents. Davant el model interactiu d'una serralada en 3D, l'observador podia triar un punt de vista precís i, en fer-ho, formava el perfil orogràfic d'aquestes muntanyes. Aquest perfil constituïa una gràfica que se superposava a un pentagrama i donava lloc a l'execució d'una seqüència de notes musicals. L'experiència exemplificava metafòricament que la matèria és freqüència tant com la freqüència és matèria –una hipòtesi que lluny del seu aparent esoterisme va ser verificada més tard per la física quàntica. El procés podria haver estat reversible: un fragment musical s'hauria convertit en una morfologia muntanyosa determinada. Amb això es posaven de manifest les correspondències

fractals entre formes visuals de la natura i formes acústiques que considerem musicals, i s'assenyalava, més genèricament, l'arbitrarietat de tot codi de representació. També es demostrava una cosa més: els alquimistes s'equivocaven perseguint la pedra filosofal; el que de debò necessitaven era un potent ordinador de Silicon Graphics.

IV

A Banff vaig descobrir un programari de simulació de paisatge en 3D anomenat Vistapro, amb copyright de John Hinkley i datat del 1987. Segons la publicitat del programa, "Vistapro utilitza una combinació d'intel·ligència artificial, matemàtiques del caos i una sèrie de valors definibles per l'usuari per recrear paisatges del món real amb una gran precisió i amb tot detall" i, per fer-ho, interpretava fitxers DEM (sigla anglesa de *digital elevation model*) facilitats pel Servei Geològic dels Estats Units. De fet, Vistapro i tota la gamma de *scenery renderers* que van sorgir posteriorment estaven basats en el concepte de geometria fractal que havia divulgat el matemàtic Benoit Mandelbrot. A finals dels anys setanta, Mandelbrot i el seu ajudant Sig Handelman van fer assajos incipients de muntanyes fractals. A principis dels anys vuitanta, Richard Voss va ajudar Mandelbrot a generar els primers paisatges realistes, implementats a finals de la dècada per F. Kenton Musgrave, que va aconseguir ja resultats convincentment fotorealistes. Musgrave concebria el popular programa Mojo World i fou l'autor el 1993 de l'estudi *Methods for Realistic Landscape Imaging*. La llista de programes similars –alguns de simples i d'altres de molt complexos– a poc a poc es va anar fent extensa: Bryce, World Builder, Leveller, Genesis, Byosphere, Vue d'Esprit... Entre aquests programes convé destacar Terragen, per la senzillesa del seu funcionament i la qualitat versemblant dels seus resultats. Aquest programa, llançat per Matt P. Fairclough el 1999 amb desenvolupament per a plataforma Mac de Jo Meder, suma milers de practicants entusiastes, que connectats a través de diversos fòrums a Internet formen una espècie de fraternitat. Els adeptes a Terragen sembla que acatin dos manaments principals: reproduir la bellesa de la natura i obtenir el màxim grau de realisme possible. Curiosament, quan la majoria d'aquests programes funcionen amb els seus ajustaments per defecte, el resultat ens sol acostar al kitsch de les targetes postals i dels cartells turístics.

Sens dubte, aquestes eines són molt útils aplicades a la ciència o a l'entreteniment, però a les mans d'un artista no es podien limitar a satisfer la paranoia de la mimesi. L'experiència directa, a Banff, d'aquella reserva de natura verge es confrontava a unes tecnologies incipients que aspiraven a reconstruir-la virtualment: la deriva de transmutar simbòlicament allò natural en artificial. Si més no, era clar que s'iniciava un procés de suplantació del seu mitjà més fidedigne de representació, la fotografia, i això suscitava qüestions estètiques i epistemològiques ben

interessants. Dues m'interessen particularment. La primera es refereix a la manera com el refinament d'aquests programes amenaça l'estatus icònic de la fotografia com a transcripció literal de la realitat. Si els ordinadors i el programa Terragen haguessin existit llavors, hauria sortit Ansel Adams a fotografiar els parcs nacionals?

La segona qüestió apunta a la crisi del paisatge en l'art i en la fotografia contemporanis. El paisatge és l'expressió del lloc i el lloc és l'espai habitat, l'espai fet cultura, l'espai del qual s'ha apropiat la consciència. La crisi del paisatge com a gènere sorgeix de plantejar sota quins dispositius polítics, culturals i estètics l'entorn es converteix justament en paisatge. Tanmateix, com es pot representar el lloc quan el que preval és el no-lloc, quan el buit i la dislocació passen a ocupar el territori?

La crisi del paisatge actual està lligada, doncs, a una consciència de pèrdua de l'espai natural i, de retruc, de l'esvaiment de la bellesa. No ens queda més capital de *terra ignota* que el que puguem arrabassar al cosmos, i per això ens resulten tan fascinants les prospeccions gràfiques de la NASA. Guardem dol per una natura sacrificada en profit de perifèries comercials o industrials, amb els seus nusos de comunicacions, amb el seu extraradi esquitxat de suburbis dormitori i amb els seus extensos *terrain vague*, la lletjor dels quals ha estat tan ben sublimada per la fotografia actual des de la "New Topographics".¹ Els programes de simulació apareixen com una forma de consolació enfront d'aquest dol?

V

En aquest punt irromp la tensió entre allò natural i allò artificial. En una contribució per a una publicació francesa, *Une autre curiosité / Another Curiosity*, on s'abordava la qüestió entre la *naturalitat* de la ciència i l'*artificialitat* de l'art, vaig voler adaptar alguns dels aforismes de Jorge Wagensberg (2003). Diguem amb ell que allò natural es definiria com l'obra de Déu (sigui quin sigui l'abast que donem a aquesta entitat) i allò artificial seria l'obra de l'ésser humà. Amb aquesta premissa s'obren dos possibles fils discursius. Un: l'ésser humà és obra de Déu, per tant també és natural i, per tant, allò artificial –les obres dels éssers humans– és allò natural en un segon grau, és allò natural manufacturat. Dos: tant se val si l'ésser humà és obra de Déu o si Déu és obra de l'ésser humà, tot és natural (no hi pot haver res artificial) o tot és artificial (no hi pot haver res natural). En definitiva, allò artificial seria la realitat modificada pel coneixement humà on el coneixement és un èxit natural de la realitat. Per tant, podria existir una natura natural? La resposta és que no. És a dir, ja no: la presència de l'ésser humà artifi-

1. "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" fou una exposició organitzada l'any 1975 que presentà 168 obres de deu artistes. Des de llavors les seves imatges han estat vinculades a un canvi transcendent en la manera de percebre el paisatge com a tema fotogràfic, però també com una qüestió social i cultural.

cialitza la natura. La Creació fins al sisè dia era natura, però el setè dia es va convertir en artifici. Que potser l'Edèn en què van habitar Adam i Eva va ser el primer jardí botànic de la història i, com a tal, el resultat d'un esforç per posar la natura sota control? Així, doncs, lligant caps, l'obra d'art és un metaartifici: l'artificialització d'allò natural que és al seu torn un altre artifici. Aquests paisatges virtuals són la il·lustració d'aquesta gran paradoxa?

Per a la vella filosofia idealista, la realitat no preexisteix a la nostra experiència, sinó que és un efecte de construcció intel·lectual. No existeix la realitat, sinó models de coneixement, de la mateixa manera que no existeix la veritat, sinó punts de vista. La noció que manegem de realitat depèn de processos de gestió i traducció de dades.

VI

Va ser en aquesta cruïlla d'idees on va sorgir Orogènesis, un projecte en el qual ens adonem de com la construcció del territori pot no dependre de les lleis orogèniques de la geologia i de la geografia física, sinó de l'arbitrarietat d'uns codis. L'orogènesi és la part de la geografia física que estudia la formació del relleu i, per tant, l'aparició de muntanyes i planes. Però en aquest projecte la dislocació òbvia de l'entorn real es veu corresposta per una altra dislocació molt més subtil: la dels codis de representació. Aquests programes han estat dissenyats per interpretar *mapes*, és a dir, abstraccions codificades que proporcionen una informació cartogràfica (corbes de nivell, dades topogràfiques, etc.) i permeten modelitzar un territori sense necessitat d'interpretar els codis de representació cartogràfica. A partir de certs fitxers digitals que contenen la informació altimètrica, el programari fa una simulació del relleu i concedeix a l'operador el control d'algunes funcions *cosmètiques*, com ara fixar la direcció de llum i ombres, afegir textures (de roques, de vegetació, d'aigua, etc.) o decidir la presència de boires, de neu o d'ones al mar. Atès que tot fitxer digital (sigui del format que sigui, tant si es tracta de text, imatge o so) no és més que una certa seqüència d'algorismes, l'estratègia ha consistit a pervertir les finalitats del programa forçant-lo a interpretar com a paisatges el que no són sinó altres paisatges anteriors.

Com que aquests programes són estúpidament especialitzats, disposen d'un vocabulari restringit que *només* permet generar formes de valls, llacs o núvols; qualsevol input (la imatge font que actua de *mapa*) serà transformat dins d'aquest repertori limitat d'outputs gràfics. Pertanyen de fet a una generació de programes rudimentaris, incapaços, per exemple, d'introduir vegetació, animals, arquitectures o persones. Exempta, doncs, tant de botànica i zoologia com de l'acció intrusiva de la civilització, la natura es limita a la seva dimensió geològica, a la solidesa de la seva estructura mineral, cosa que no fa sinó emfatitzar

el procés de gènesi d'aquesta orografia quimèrica com a efecte de la seva equivalència metafòrica amb les relíquies de la nostra cultura artística –com resulten ser aquelles fites en la història del gènere paisatgístic. Per tant, aquests romàntics paisatges que compleixen tots els requisits del gènere (no en va, la meua primera experiència la vaig fer amb el carismàtic *Caminant sobre un mar de boira* de Caspar David Friedrich) són la conseqüència d'un engany: burlar un programa informàtic per forçar-lo a transformacions no previstes en la seva missió. Per forçar-ho, en altres paraules, a un transvestisme de signes que s'ha d'entendre com un gest de subversió il·luminadora que ens mostra com l'art –una altra manera de donar sentit a la realitat– ja no depèn de l'experiència sinó d'un imaginari precedent, d'una experiència aliena i ja prèviament codificada i digerida. A la representació del territori l'afecten menys les forces que han modelat físicament aquest territori que no pas les imatges que filtren la nostra cultura visual, bé es tracti de models canònics com els de Constable o bé els de Turner o Cézanne. Els mapes, que servien per orientar-nos, s'han convertit en jeroglífics que ens estan confonent.



Imatges 3 i 4.

Exemple del projecte Orogènesis, l'obra de referència és la *Muntanya a la boira* (a dalt) de Chu Ta, Museu Nacional de Xina (Pequín). L'obra resultat del procés digital (a baix) *Orogènesis: Chu Ta*, Joan Fontcuberta (2004).



Addicionalment, aquest gest desconstructiu al·ludeix també al *no man's land* que enllaça allò virtual amb allò real i potser ens dona a entendre no tan sols que tota imatge és un parany, sinó també que ja només la ficció és possible. Que vivim instal·lats en la ficció. I ens mostra finalment que hem ensenyat a les màquines –els ordinadors– a produir al·lucinacions. Metafòricament, podríem convenir que l'ordinador representa la ment; el programa i el programador actuen com la consciència d'aquesta ment, mentre que aquest projecte artístic revelaria possibles efectes del seu inconscient, d'un potencial imaginatiu submergit i no disponible en l'ordre d'allò racional, com si es produís l'emergència d'uns inconscients tecnològics. Es tracta, doncs, de provocar la irracionalitat allà on només sembla que hi ha lloc per a la computació i la lògica. Els resultats ens traslladen finalment a la fantasia virtual delirant i barroca dels paisatges encriptats.

VII

La pintura realista perseguia la transcripció literal de la natura i els seus tres aferrissats enemics eren allò sentimental, allò pintoresc i allò anecdòtic. L'aparició de la fotografia va afavorir aquest model de visió, encara que molt aviat els fotògrafs van advertir que la seva oportunitat no implicava tant mostrar la natura a través de la càmera, com haurien pogut desitjar, sinó a constatar empíricament com la càmera mostrava la natura. La fotografia prefigura, d'aquesta manera, l'especulació visual que haurà de superar una simple transposició de la representació pictòrica. El fotògraf –i en això s'erigeix en paradigma de la modernitat– no s'accontenta a reproduir les aparences, sinó que s'afanya a trobar en una creació autònoma l'equivalent de la realitat transmès per l'experiència sensible, una realitat que està per si mateixa en plena fase de transformació, de creació o, si es prefereix, de fabricació. No hi ha una recerca de similitud, sinó d'equivalència.

Es pot concloure, escriu l'historiador i crític d'art Jean François Chevrier, que el paisatge va ser i és encara per als fotògrafs l'ocasió de trobar una espècie d'identitat de substància, o almenys una analogia de matèria, entre la realitat de l'experiència visual de la natura i la matèria mateixa de l'art. Construir el paisatge mitjançant la fotografia equival a estudiar simultàniament la natura i la fotografia, explorar concretament i experimentalment l'una i l'altra, més que no pas intentar reproduir els paisatges *preexistents*, és a dir, les imatges ja fetes. Construir un paisatge –en el sentit d'intervenció en el terreny– ha significat sempre fabricar una imatge.

Caldrà insistir sobre la importància que va tenir en l'aparició de l'art modern la revelació de l'estranyesa primitiva de la natura, amb la seva grandesa àrida i buida en els paisatges de mar i de muntanya. Rainer Maria Rilke va escriure a principis del segle xx que calia mirar el pai-

satge com una cosa llunyana i estranya, com una cosa perduda i sense amor, que se satisfés en si mateixa, a fi que pogués arribar a servir de punt de partida a un art autònom. Cal, en efecte, que el paisatge es trobi lluny de nosaltres per poder esdevenir una paràbola alliberadora del nostre destí. Cal, en definitiva, que en la seva indiferència sublim es mostri gairebé hostil per poder afavorir la reconciliació entre ésser humà i natura. El postmodernisme, la societat de l'espectacle, el capitalisme de ficció, l'era de la malenconia, no han fet sinó consolidar una filosofia de la sospita enfront d'una realitat composta per simulacions, que es manifesta en una allau d'imatges edulcorades i seductores, a les quals s'imposa replicar críticament.

VIII

“Alps sense eco”, escriu l'historiador de l'art i crític de fotografia Hubertus von Amelnxen (2002). Paisatges erms, *wasteland*, terres sense testimonis, despullades d'arquitectura, intactes a l'acció del temps, alienes a l'experiència de l'espai, territoris infinits, de velocitat congelada, en la solemne memòria que elimina la natura i la primitivitat per determinar horitzons a partir d'informació. A primera vista, aquestes composicions podrien evocar els paisatges muntanyencs dels mestres Joachim Patinir, Thomas Gainsborough o Caspar David Friedrich, pintures que presentaven l'horitzó com a inaccessible a l'ésser humà o que més aviat suscitaven la incertesa en l'observador, pel fet de no poder advertir on es troba el llinard entre el món real proper i un món imaginari, més enllà. Els paisatges alpins nus, desproveïts de tota expressió arquitectònica, de tota mesura humana, completament sumits en el silenci del misteri de la matèria, eren, segons ha descrit Georg Simmel (2013) a la perfecció, “com la massa desarticulada d'allò informe, que ha adquirit un contorn només per l'atzar i sense una determinació pròpia de la forma”.

En les primeres seqüències de *2001: Una odissea de l'espai*, el talent de Stanley Kubrick (1968) aconsegueix transmetre'ns la colpidora impressió d'estar presenciant llocs no trepitjats mai abans per ningú, a l'espera que la vida i la intel·ligència s'estenguin sobre la Terra. La il·lusió es manté en aquests postpaisatges del projecte Orogènesis, el territori dels quals no ha requerit moviments tectònics ni la lenta erosió de milions d'anys, sinó un simple procés de *rendering* que transforma dades alfanumèriques en muntanyes, cràters o llacs. Darrere d'aquests bucòlics edens digitals, subjau una tecnologia demiúrgica que fa innecessària la natura i els seus fenòmens. Són paisatges –anomenar-los així resulta ja dolorós– sense memòria, sense història, res no hi ha passat, no han estat testimonis de cap expedició ni de cap batalla. Són paratges muts, muntanyes sense eco, aigües sense murmuri, casca-des sense estrèpit...

En summa, aquests paisatges són comunicats purs d'informació. L'*identity-rendering* s'escapa de tota mesura de desig humà, d'afecció a la vida. No hi ha tampoc la petjada d'un "allunyament de la vida" en què es fixin els símbols d'allò transcendent. Són paisatges que no distingeixen la mesura de la qualitat que produeix la forma a partir del coneixement conscient dels fenòmens, sinó que parteixen de la quantitat i la densitat de les informacions. Aquest treball, que naturalment és al·legòric, mostra què succeeix quan una traducció deixa de seguir el llenguatge del significat –de traduir-lo en l'espai d'una possible realització semàntica i social– i passa a convertir la imatge en el corresponent tautològic d'una identitat que es resol en el procés binari de la tecnologia informàtica de la representació. Mostra també la consolidació d'un gir epistemològic cabdal: a la darrera dècada, la intel·ligència artificial i els algorismes aplicats a la fotografia prevalen sobre l'ull humà en l'acte de veure.

Serveixi així aquesta reflexió plàstica d'exponent de les qüestions que sempre m'han intrigat: les condicions que afecten la informació i el coneixement, la versemblança i la credibilitat, el món dels simulacres i les aparences, les tortuositats de la representació, l'art com a canonització d'una cultura visual... En resum, les zones de penombra entre la realitat i la ficció, on tan sovint els horitzons de la ciència i de l'art es troben i es destoben.

Referències bibliogràfiques

Amelunxen, Hubertus von (2002). "Els Alps sense eco de Joan Fontcuberta", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Núm. 233, p. 50-51.

Dekkers, Midas (1989). "[Introducció]", dins Joan Fontcuberta i Pere Formiguera. *Fauna*. [Sevilla]: Photovision.

Flusser, Vilém (1983). *Eine Für Philosophie Der Fotografie*. Göttingen: European Photography.

Mandel, Mike; Sultan, Larry (1977). *Evidence*. [S.l.]: Clatworthy Colorvues.

Mandelbrot, Benoît (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*, traducció de Josep Llosa. Barcelona: Tusquets. [Títol original *The Fractal geometry of nature* de 1982].

Musgravae, F. Kenton (1993). *Methods for Realistic Landscape Imaging*. Presentació per optar al grau de doctor en filosofia a la Universitat de Yale.

Rilke, Rainer Maria (2010). *Worpswede*, traducció de Ibon Zubiaur. Barcelona: Trea. [Ed. original de 1902].

Simmel, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*, traducció de Mathias Andlau. Madrid: Casimiro. [Títol original "Philosophie der Landschaft", *Die Gùldenammer Norddeutsche Monatshefte*, núm. 3, pàgs. 635-644].

Thoreau, Henry David (2006). *Walden, o la vida als boscos*, traducció d'Anna Turró i Armengol. Sant Cugat del Vallès: Símbol. [Títol original *Walden or the life in the Woods*, de 1854].

Wagensberg, Jorge (2003). *Si la natura és la resposta, quina era la pregunta? I uns altres cinc-cents pensaments sobre la incertesa*, traducció de Màrius Serra. Barcelona: Tusquets.

BLOC 1.

LA FOTOGRAFIA COM A EINA

PER INTERPRETAR I GESTIONAR

EL PAISATGE

ELENA VOZMEDIANO

APROXIMACIONS A LA HISTÒRIA DE LA FOTOGRAFIA DEL TERRITORI

1827. La primera fotografia de la història va ser un paisatge (rural): mostrava allò que Nicéphore Niepce va poder contemplar durant vuit hores, el temps que va requerir l'exposició, des d'una de les finestres de la seva casa de camp a Le Gras. El paisatge ha estat des d'aleshores per a la fotografia un dels gèneres fonamentals. Però potser sorprendrà saber que els artistes fotògrafs van mostrar fins als anys setanta del segle xx poc interès per la geografia real, ja que traduïen en molts casos des del terreny pictòric una mirada convencional i genèrica sobre la natura. Tanmateix, el territori sí que va ser observat atentament a través de la càmera en usos extraartístics –o no principalment artístics– de la fotografia.

En els anys immediatament posteriors a la invenció de la fotografia, el món travessava unes circumstàncies geopolítiques, econòmiques i culturals en què el territori se situava en el punt de mira: la gran expansió colonial, inclosa la *conquesta* del Far West americà, la creació de noves xarxes de transport (sobretot ferroviari), l'auge de les expedicions científiques, el naixement de la indústria turística i el consum creixent d'imatges a les llars, sense oblidar el perfeccionament de l'estratègia bèl·lica. La representació fotogràfica del paisatge es va convertir en un instrument de gran utilitat per donar forma i ressò social a aquestes transformacions, amb un abast molt superior al que podia tenir la pintura paisatgística. Va ser una eina de dominació científica, econòmica i política.

Tot això té un interès històric enorme, però també visual, ja que aquests usos extraartístics del paisatge fotogràfic comporten innovacions en la representació, perspectives inèdites a les quals ens acostarem. Daten

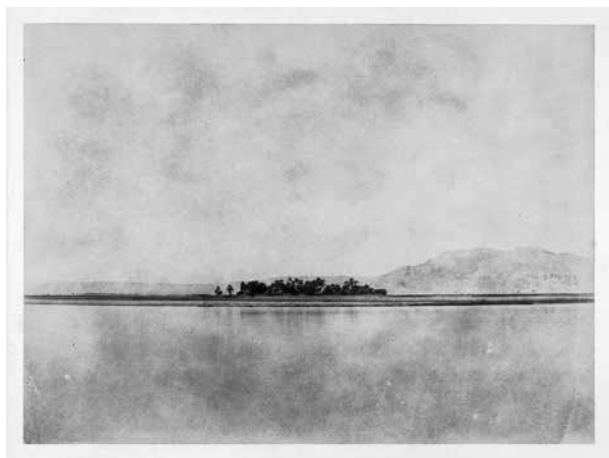
ja de la segona meitat del segle XIX o de les primeres dècades del segle XX. Abans, les particulars complicacions de la fotografia de paisatge en comprometien els resultats: davant de la fotografia d'estudi que permetia un control de la llum, el paisatge s'havia de fotografiar, òbviament, a l'aire lliure. Les llargues exposicions necessàries feien que els cels sortissin blancs, i qualsevol moviment del vent, de l'aigua, enterbolia la imatge. Amb les millores dels procediments, com el negatiu de col·lodió humit, es van reduir els temps d'exposició i va augmentar la nitidesa de les imatges, però calia traslladar al lloc de la presa tot un laboratori químic, ja que les plaques s'havien de preparar just abans i revelar-se immediatament. I fins i tot amb aquestes dificultats, la fotografia de paisatge aviat va començar a proliferar. Quan es van inventar els negatius secs i, sobretot, quan es van començar a vendre rodets de pel·lícula, la fotografia es va integrar amb obligatorietat a qualsevol empresa exploratòria.

EXPEDICIONS ARQUEOLÒGIQUES I CIENTÍFIQUES

Hi ha un factor que determina l'èxit del gènere paisatgístic al segle XIX: la importància que cobra el viatge, en diferents esferes. I totes les modalitats de paisatge que revisarem a continuació estan relacionades amb el viatge, d'un tipus o d'un altre. Començarem per l'exploració de territoris desconeguts per l'home blanc, en la qual la fotografia contribueix en gran manera al mapatge visual, l'apropiació, la colonització i el control simbòlic d'aquests territoris. Les imatges aconsegueixen que allò desconegut sigui cognoscible i dominable.

Les primeres campanyes fotogràfiques relacionades amb el territori i amb el viatge van estar dedicades a la catalogació de monuments històrics i llocs arqueològics, pròxims o llunyans, i algunes van prestar ja una atenció considerable a la representació del paisatge en el qual s'inserien aquells llocs d'interès monumental. Són especialment notables, en aquest sentit, les fotografies de John Beasley Greene (vegeu la imatge 1), egipci, que va ser pioner de la fotografia arqueològica.¹ Els seus paisatges, de gran bellesa, evidencien una mirada fins a cert punt lliure dels convencionalismes del paisatge pictòric. Són buits i nets, al límit de l'evaporació, i els monuments s'hi empetiteixen, envoltats de cel i de sorra. Aquesta va ser la tònica del paisatge orientalista fotogràfic, que contrasta amb l'orientalisme pictòric, el qual exagera l'exotisme i l'embolcall vegetal, incorpora il·luminació expressiva i concedeix una gran importància a l'element humà, tot sovint absent a les fotografies.

1. Va finançar la seva pròpia expedició el 1853 a Egipte i Núbia, i en tornar va publicar un àlbum de 94 fotografies el títol del qual recull la diversitat d'enfocaments que aquests viatges inclouen: *El Nil, monuments, paisatges, exploracions fotogràfiques*. Va tornar a Egipte per excavar a Medinet-Habu, al temple funerari de Ramsès III, i poc després va morir a Algèria, molt jove.



Imatge 1.
Fotografia de l'egiptòleg John
Beasley Greene, pioner de la
fotografia arqueològica (Gezira,
1853-1854).

Les particularitats de la representació fotogràfica es revelen també en la feina de Désiré Charnay, que a partir del 1857 va viatjar en diferents ocasions a Mèxic, on va fotografiar una gran quantitat de ruïnes precolombines i fins i tot va descobrir les ruïnes maies de Comacalco a Tabasco. Amb el suport del Ministeri d'Instrucció Pública francès, va seguir les passes de l'arqueòleg John Lloyd Stephens, que havia publicat uns llibres il·lustrats amb els dibuixos del seu company d'expedició al Yucatán, Frederick Catherwood (Stephens i Catherwood, 1969 [1841], 1996 [1843]). Aquests dibuixos eren d'una gran precisió en el detall arquitectònic, perquè per fer-los va utilitzar una càmera lúcida, però guarnien i transformaven l'entorn. Les fotografies de Charnay, les quals, atesa la localització boscosa de bona part de les ruïnes, estan mancades de perspectiva, són aspres, ruïnoses, però sense encant romàntic. I encara més que a les fotografies de Greene, l'arquitectura és engolida pel paisatge, per la vegetació i fins i tot pels usos agrícoles del terreny, com veiem a les seves imatges de les piràmides de Teotihuacán. Si bé aquestes expedicions podrien semblar estrictament científiques, la veritat és que responien a una ideologia colonialista, que donava a governs i especialistes estrangers control i drets sobre la història d'un país i que va comportar una intensa activitat d'espoli patrimonial.²

Darrere les empreses arqueològiques, aviat van venir les empreses científiques, que en un primer moment, no sempre van disposar de fotògrafs professionals o d'estratègies clares de representació. Per exemple, la segona exploració del doctor Livingstone, que va remuntar el riu Zambezi el 1858, va recórrer successivament al germà de l'explorador, Charles –que es va mostrar incapaç de fer anar els productes químics

2. Aquestes contaminacions són molt evidents en el cas de Charnay, que va participar després en expedicions clarament imperialistes, com la que el va dur a Madagascar el 1863.

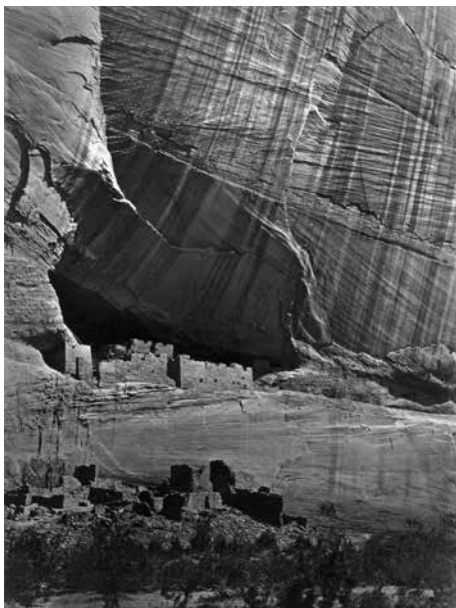
fotogràfics en les condicions climàtiques africanes—, i a John Kirk, metge i naturalista, que era més destre en la tècnica però no tenia un pla visual definit, per la qual cosa va documentar sense mètode paisatges, arbres i plantes, poblacions i gent.

La primera gran expedició científica de l'era fotogràfica va ser l'expedició de l'*HMS Challenger*, entre el 1872 i el 1876, que encara reflecteix, com el projecte arqueològic de Charnay, les compatibilitats i les friccions entre fotografia i dibuix/pintura, mitjans que fins aleshores havien estat dominants en la il·lustració científica. Amb una tripulació de 200 homes, el *Challenger* va recórrer durant tres anys i mig més de 120.000 quilòmetres a través dels oceans Atlàntic, Índic i Pacífic, estudiant els corrents marins i els animals pelàgics, catalogant prop de 5.000 noves espècies i avançant en el coneixement dels fons marins i les conques oceàniques.³ El vaixell es va dotar de laboratoris de química i d'història natural, però també d'un laboratori fotogràfic. Malgrat que l'activitat fotogràfica va ser intensa, amb prou feines sabem res dels autors de les imatges, que estaven subordinats a l'artista oficial de l'expedició, John Wild. Les il·lustracions de plantes i animals es continuaven confiant als dibuixants, que eren capaços d'aportar més detall, ajudant-se d'una càmera lúcida; els fotògrafs van documentar sobretot els paratges que es van travessar i els aspectes antropològics de l'aventura.

Les fotografies més primerenques de l'oest nord-americà estan molt vinculades als *surveys* (“expedicions”) finançats pel Govern, que tenien propòsits científics però sobretot volien traçar mapes per a l'exèrcit, avaluar els sòls i la disponibilitat d'aigua per a l'agricultura, detectar els recursos minerals i planificar vies de comunicació. Hi participaven científics, enginyers i militars. L'exploració de l'oest va incorporar sistemàticament la documentació fotogràfica a partir dels anys seixanta del segle XIX, amb l'objectiu immediat de mostrar als patrocinadors, públics o privats, els avenços de la missió i, d'aquesta manera, aconseguir els fons necessaris per a la campanya següent. Amb aquesta finalitat, s'utilitzaven les fotografies per il·lustrar informes i publicacions de tirada reduïda o es reunien en àlbums d'edició acurada, tot i que també es van publicar milers de fotografies estereoscòpiques per a ús domèstic.

Carleton Watkins, William Henry Jackson, Timothy O'Sullivan o Thomas Bell, que van ser contractats amb aquestes finalitats, van haver d'inventar noves maneres de mirar uns paisatges extrems, i les seves obres van tenir una influència enorme en la imatge que els nord-americans es van formar de l'oest com a terra d'oportunitats (vegeu la imatge 2), transformant les seves fites naturals en mites visuals, amb tints

3. Entre els seus propòsits n'hi havia alguns de més prosaics, com ara dissenyar el recorregut de les línies de telègraf submarines.



Imatge 2.

Les obres com les de Timothy O'Sullivan van tenir una influència enorme en la imatge que els nord-americans es van formar de l'oest com a terra d'oportunitats, transformant les seves fites naturals en mites visuals. A la imatge canyó de Chelly (Arizona, 1873).

sublims i fins i tot religiosos. Però quan hi trobem l'empremta de la presència humana, no és espiritual, bucòlica, agrícola o ramadera, sinó industrial.

Watkins és una figura paradigmàtica en aquesta interacció de forces econòmiques, científiques i purament artístiques. Va arribar a Califòrnia el 1851 de la mà del seu amic Collis Huntington, que va arribar a ser un dels Big Four, constructors i propietaris del Central Pacific Railroad. Watkins va participar en l'enregistrament visual d'aquella gesta, que va ser també una operació especulativa dominada pel tràfic d'influències polítiques, i a més va estar sota les ordres d'empreses fustaires i mines.⁴ Aquestes activitats el van entrenar en la fotografia del territori, i Watkins va abocar després el seu mestratge en allò que al llarg de la seva carrera, durant 35 anys, va ser el seu motiu predilecte, la vall de Yosemite, que protagonitza 500 estereografies i 175 fabuloses plaques Mammoth, realitzades amb una càmera gegant per a plaques de vidre que s'havia fet fabricar.⁵ Relacionem Watkins amb la preservació dels espais virginals, però el cert és que va fer també, en aquella altra àrea de treball al servei dels magnats d'aleshores, moltes fotografies que mostren de manera aparentment acrítica agressions a la natura: passa en moltes de les seves imatges ferroviàries, com també en les que documenten la industrialització de les mines d'or, la qual implicava uns procediments d'arrasament del terreny mitjançant aigua a pressió i ús

4. El seu primer gran encàrrec va ser documentar les mines de l'explorador John C. Frémont a Mariposa –per captar inversors– i va aportar documentació fotogràfica en casos judicials sobre propietat de jaciments.

5. El 1862, les seves primeres 30 fotografies es van exposar a la galeria Goupil de Nova York, i es pensa que van ser determinants perquè el president Lincoln protegís aquell paratge, que poc després va passar a ser parc natural.

de mercuri que encara avui contamina les muntanyes californianes. Així es procedia, per exemple, a les mines Malakoff que ell va fotografiar (vegeu la imatge 3).

Watkins va tenir, d'altra banda, vincles amb les exploracions científiques: va col·laborar amb el geòleg Josiah Dwight Whitney en la seva expedició a Yosemite el 1863, emmarcada al Servei Geològic de Califòrnia, que Whitney dirigia (vegeu la imatge 4). Aquesta dualitat es va donar també en el cas de William Henry Jackson, que a partir del 1871 va acompanyar durant vuit anys a Ferdinand V. Hayden, director del Servei Geològic dels Estats Units, en les seves expedicions científiques a Yellowstone –que fou el primer parc nacional dels Estats Units– i en diverses incursions més enllà de les muntanyes Rocalloses fins a Nou Mèxic i Arizona,⁶ però també va documentar la construcció de grans infraestructures, per exemple amb un encàrrec promocional per a la companyia ferroviària Union Pacific Railroad. Tanmateix, Jackson ens interessa aquí sobretot com a màxim exponent d'un ús de la fotografia a mig camí entre l'art i el naixent negoci editorial de producció massiva

Imatges 3 i 4.

L'obra de Carleton Watkins es pot relacionar amb la preservació dels espais virginals com la vall de Yosemite (imatge superior, de 1872) però també va documentar la industrialització de les mines d'or com la de Malakoff a Califòrnia (imatge inferior, de 1873).



6. En aquests viatges, igual que feia Watkins, Jackson utilitzava la difícil tècnica del col·lodió humit i una càmera gegant per a les fotografies més ambicioses, complementades amb nombrosíssimes estereografies, que constituïen el negoci més segur.

d'imatges que va acompanyar l'arrencada del turisme. Abans d'unir-se a Hayden, ja havia rebut un encàrrec per produir 10.000 fotografies estereoscòpiques de l'oest, i quan el 1897 va rebre l'oferta de la Detroit Publishing Company per unir-se a l'empresa –que produïa postals i fotografies estereoscòpiques i que havia adquirit els drets en exclusiva del procés suís del fotocrom als Estats Units–, Jackson va aportar el conjunt més complet de negatius de l'oest reunits per un sol home.

CAP AL GEL I ELS CIMS

Un tipus diferent d'expedició científicomilitar, la polar, va adquirir igualment implicacions geopolítiques, ja que l'heroica conquesta dels pols es va convertir en una esforçada competició internacional, en una qüestió de demostració de poder i d'orgull patriòtic. En aquest àmbit es va perfilar la funció de la fotografia en la divulgació ja moderna dels avenços expedicionaris, i es van assajar nous formats de distribució i exhibició de les imatges.

Tot i que l'Expedició Àrtica Britànica del 1875, que no va assolir el seu objectiu, ja va dur fotògrafs a bord, va caldre esperar fins al segle xx per trobar la primera gran gesta fotogràfica polar, protagonitzada per Herbert Ponting a bord del *Terra Nova*, a l'Expedició Antàrtica Britànica del 1910-1913. Ponting havia estat reporter a la guerra russojaponesa, i havia viatjat per Àsia com a *freelance* per a diverses publicacions britàniques en un moment en què la premsa il·lustrada gaudia ja d'un gran èxit. Les funcions de Ponting a l'expedició van anar més enllà del paisatgisme, atès que va participar en experiments i enregistrament de dades. Tot i això, la seva missió principal va ser mostrar les activitats de l'equip, reflectint-ne també els moments de lleure, i fins i tot va tenir temps per fer publicitat de les marques patrocinadores. Ponting va tornar amb més de 1.700 imatges extraordinàries, professionals i perfectament compostes, que havia d'organitzar perquè el capità Scott les utilitzés a les seves conferències i als actes de captació de fons quan tornés a Europa (vegeu la imatge 5). Però Scott no va tornar: ell i un grup dels seus homes van morir al continent glaçat, i Ponting va dedicar tota la seva vida a recordar-ne la gesta i es va guanyar la vida amb això. El 1921 va publicar *The Great White South* ("El Gran Sud blanc"), narrativa fotogràfica de l'expedició, i va produir dues pel·lícules amb les gravacions cinematogràfiques que havia fet. A més, va fer moltes conferències amb el material fotogràfic: només al Philharmonic Hall de Londres va pronunciar més de 1.000 vegades la conferència que es titulava "Amb el capità Scott a l'Antàrtida".

Darrere les seves passes, el fotògraf i aventurer australià Frank Hurley –que, curiosament, també fou fotògraf de guerra, i a més com a oficial en les dues guerres mundials– es va unir a l'Expedició Imperial Transantàrtica de Shackleton, entre el 1914 i el 1917. Hurley va con-

Imatge 5.

Herbert Ponting va ser el fotògraf de l'Expedició Àrtica Britànica (1910-1913), va realitzar més de 1.700 fotografies que mostraven els paisatges i les activitats de l'equip de l'expedició.



tinuar a l'estil de Ponting, amb imatges molt planificades que fins i tot manipulava per fer-les més belles i impactants. I entendrem que això era necessari quan sapiguem que Shackleton va contractar Hurley en bona part amb el propòsit de vendre posteriorment còpies de les seves fotografies per ajudar a finançar l'expedició. Això ens dona una idea del pes que tenia l'activitat fotogràfica en el desenvolupament i la posterior divulgació de les expedicions.

Un altre dels àmbits geogràfics en què la fotografia adquireix usos determinants és la muntanya, que observem principalment des de les perspectives científica i turística, parant atenció a les innovacions que hi sorgeixen, en les formes i els processos de producció i distribució. A Europa, la meca dels amants de la muntanya va ser la serralada dels Alps, un territori no desconegut però fins a cert punt verge per a la representació artística, ja que havien predominat fins aleshores les visions convencionals que no sempre s'interessaven per la realitat geològica i paisatgística. Entre els pioners de la fotografia alpina hi trobem els germans Bisson, que van fer expedicions als Alps a partir del 1853, convidats pel geòleg i rellotger suís Daniel Dollfus-Ausset. L'especialitat dels Bisson van ser les fotografies panoràmiques, molt habituals fins i tot avui en la fotografia de muntanya, que feien mitjançant la tècnica del col·lodió humit i que tenien una amplada propera al metre (vegeu la imatge 6). Van prendre vistes de la serralada del Mont Blanc cada cop a més altitud fins que el 1861 van aconseguir fer les primeres fotografies des del cim, a 4.810 m, utilitzant neu desfeta per revelar les plaques.



Imatge 6.
L'especialitat dels germans Bisson, pioners de la fotografia alpina, van ser les fotografies panoràmiques. La imatge mostra el Mont Blanc des de Planpraz (1860).

També tenim Adolphe Braun, que va crear amb els seus fills una empresa fotogràfica, Braun et Cie., especialitzada en el paisatge. Als anys seixanta del segle XIX havia industrialitzat la producció fotogràfica i venia milers i milers de vistes estereogràfiques dels Alps tant a Europa com als Estats Units. Cal tenir en compte que aleshores el viatge alpi ja ofería certes comoditats –trens, camins, hotels...– i la fotografia es va convertir en el mitjà de promoció per a aquesta naixent forma de turisme.

En aquells mateixos anys, Ernest Edwards orientava la seva activitat alpina cap a un àmbit més científic. Es va unir a l'expedició del 1865 de l'*Alpine Journal*, enfocada a l'estudi de les glaceres. El director de l'expedició era H. B. George, l'autoritat del qual s'estenia fins als aspectes visuals, ja que indicava exactament al fotògraf el que havia de documentar. Edwards compartia el to escenogràfic gairebé inevitable de la fotografia alpina, però una part de les seves fotografies perseguïen més el detall informatiu, la il·lustració geològica, que no pas l'estètica, en particular quan mostrava les formes i els materials de les morenes. En aquesta línia va treballar Aimé Civiale, que havia estat enginyer a l'exèrcit francès i que, al servei de l'Institut de França, va fer entre el 1859 i el 1868 ni més ni menys que 41 amplis panorames i 600 fotografies individuals, amb els quals pràcticament va completar els perfils de tot el sistema alpi: formaven una mena de *superpanorama* que permetia contemplar els Alps com no s'havia fet mai abans. És l'intent més primerenc de sistematitzar l'aplicació de la fotografia a les ciències de la terra.

El volcà és un altre tipus de relleu que ha donat lloc a conjunts fotogràfics d'enorme interès, en els quals conviuen igualment ciència i ús comercial. L'abril del 1872, Giorgio Sommer, que era un gran paisatgista, va fer el que es creu que és la primera fotografia d'una erupció volcànica: la del Vesuvi. L'esdeveniment geològic va ser ja en aquells moments –es podria dir– mediàtic, i va provocar una allau de científics i turistes per contemplar-ne els efectes, cosa que el fotògraf va explotar

comercialment. Però aquí ens interessen més els projectes fotogràfics sistemàtics, i en l'àmbit de la vulcanologia destaca Tempest Anderson, un oftalmòleg britànic que a partir del 1885 va recórrer el món per estudiar i documentar, amb ull clínic, els volcans més famosos, i va produir unes 10.000 diapositives de vidre que utilitzava a les seves conferències a la Societat Filosòfica de Yorkshire (vegeu la imatge 7). Tot i que en principi només era un aficionat, va arribar a acumular tants coneixements i experiència que el 1902 la Royal Society de Londres el va enviar al Carib per estudiar les erupcions d'aquell any a Martinica.

Propera a la muntanya hi ha una modalitat de fotografia del territori que continua sent un àmbit poc difós però molt productiu i innovador pel que fa a les imatges paisatgístiques: la fotografia excursionista. Catalunya hi ocupa un lloc d'honor gràcies al Centre Excursionista de Catalunya, fundat el 1890 per la fusió de diverses associacions prèvies amb finalitats semblants. Des del principi, el centre va tenir entre els seus objectius crear una biblioteca i un arxiu: hi ha centenars d'autors catalogats, molts d'ells aficionats però d'altres, sense dedicar-se professionalment a la fotografia, paisatgistes admirables i molt prolífics. És el cas de Juli Soler, pioner pirineista els primers anys del segle xx; de Lluís Estasén, escalador i esquiador als anys vint, o d'Albert Oliveras, d'origen uruguaià i gran coneixedor de l'alta muntanya, que va produir

Imatge 7.
Fotografia de Saint Vincent i les Grenadines (1902) de Tempest Anderson, que va estudiar i documentar els volcans més famosos d'arreu del món.



Imatge 8.
Fotografia de l'antic refugi d'Ulldeter (1920) d'Ignasi Canals, un exemple de fotografia excursionista molt prolífica a Catalunya.



més de 30.000 negatius i 180 àlbums. Però el més destacat de tots és segurament Ignasi Canals, per les qualitats artístiques de les seves panoràmiques captivadores dels cims més alts dels Pirineus i els Alps, que eren sovint, com passa en una proporció notable de les fotografies de l'arxiu històric del centre, estereoscòpiques (vegeu la imatge 8). Aquestes imatges no es produïen només com un trofeu personal: les millors es publicaven a les revistes de les associacions d'excursionistes, s'editaven en forma de postal i s'utilitzaven, projectades, en conferències divulgatives.⁷

OBRES PÚBLIQUES, GUERRA I NOVES TECNOLOGIES DE VISIÓ

Són paisatges les fotografies que documenten la construcció d'obres públiques en entorns no urbans? No estrictament, però a aquest *gènere* li devem un ampli repertori d'originals imatges del territori.⁸ A Europa va tenir un caràcter governamental, davant del caràcter empresarial que dominava als Estats Units, i a l'Espanya del segle XIX va adquirir una rellevància enorme i va involucrar alguns dels fotògrafs més cotitzats que aleshores estaven en actiu. La intensiva modernització del país, amb el traçat de carreteres i vies fèrries, i la dotació de ports o infraestructures d'abastiment van comportar una transformació del paisatge espanyol. Eren encàrrecs de les companyies adjudicatàries o del govern, que es presentaven en àlbums luxosos i en exposicions oficials. Entre el 1857 i el 1858, el gal·lès Charles Clifford va dur a terme un ampli reportatge sobre la construcció del canal d'Isabel II, que ens ha deixat algunes de les perspectives sobre el terreny més originals d'aquest període (vegeu la imatge 9). El 1867, el francès Jean Laurent i l'espanyol José Martínez Sánchez van completar un catàleg de noves obres públiques per a l'exposició universal que aquell any es va celebrar a París. Van ser 169 fotografies, algunes editades ja anteriorment, reunides en cinc àlbums, *Puentes de fábrica, Puentes de hierro, Faros, Vistas de obras antiguas i Vistas varias*, que es van exposar juntament amb l'àlbum de Clifford sobre el canal. És igualment destacable el treball de José Spreáfico, italià establert a Màlaga, que va documentar les obres del ferrocarril de Còrdova a Màlaga, encàrrec que li va proporcionar la feina de fotògraf del cos d'enginyers de la província de Màlaga, per al qual va registrar la construcció del gran pont sobre el riu Guadalhorce o la portada d'aigües de Torremolinos. I, ja al segle XX, una de les empreses fotogràfiques

7. El tipus de fotògraf esportista o científic també es va donar en altres indrets. A l'Aragó, per exemple, destaca Aurelio Grasa, gran esquiador i soci fundador de Montañeros de Aragón, que als anys vint va fer magnífics paisatges nevats del Pirineu aragonès, a més d'una sorprenent sèrie sobre el Mont Blanc des d'una avioneta, el 1933. És igualment important la sistemàtica documentació fotogràfica, de caràcter etnogràfic i turístic, del farmacèutic Ricardo Compañé a Osca, amb més de 4.000 plaques conservades.

8. En els orígens destaca a França l'encàrrec a Édouard Baldus, fotògraf del Segon Imperi, per recórrer la xarxa ferroviària de la Compagnie des Chemins de Fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, que va tenir com a resultat un àlbum amb més de 70 planxes que mostren monuments històrics, construccions com ara estacions, ponts, viaductes i túnels..., i paisatges.



Imatge 9.
Una de les fotografies del reportatge sobre la construcció del canal d'Isabel II (Almenara del Obispo) fetes per Charles Clifford el 1856.

més grans relacionades amb les obres públiques va ser la que va detallar l'estesa de cablejat de Telefónica, amb la participació de coneguts reporters de premsa com els Alfonso i Marín per a Madrid, Ramon Claret i Gaspar per a Barcelona i Martín Vidal per a València. Els llargs camins enlairats que creuen extensions buides i el nou i rígid arbrat que voreja camins i vies fèrries constitueixen una alteració molt visible del territori i porten l'atenció de la càmera a llocs gens pintorescos, als quals l'art no hauria prestat mai atenció: aquesta és una de les característiques principals d'aquest tipus de fotografies, que amplien les tipologies i els motius d'imatges paisatgístiques i, d'altra banda, reflecteixen la creixent i canviant intervenció humana sobre l'entorn rural.

Tots els fotògrafs que hem esmentat fins aquí han deixat una certa empremta, més o menys evident, en la manera com mirem els paisatges. Però hi ha una altra branca de producció i distribució de fotografies de natura, també relacionada amb la ciència però amb la seva faceta més divulgativa, que ha tingut un impacte social màxim. Es tracta de *National Geographic*, que ha imposat un estil de fotografia, vistós i fins i tot espectacular, traslladat a tota mena de revistes il·lustrades i al reportatge de natura. Tanmateix, aquesta influent publicació no està exempta de complexitats *utilitàries*. La National Geographic Society es va fundar el 1888, i aviat va passar a ser un dels òrgans d'expressió d'un ordre capitalista universal en el qual els Estats Units reclamava el lideratge. La revista, promoguda per un grup d'acadèmics i exploradors, es va consagrar a portar la geografia a les llars nord-americanes. Per fer-ho, va adoptar un llenguatge no especialitzat i, a partir del 1905, va incloure reportatges fotogràfics, amb la intenció d'acostar i humanitzar allò llunyà i exòtic. A més, la National Geographic Society es va obrir a petits subscriptors, que van contribuir a finançar les expedicions

i la publicació. La idea va ser un èxit i l'organització va arribar a estar constituïda per 10,5 milions de membres el 1982.

La ideologia subjacent va estar marcada per l'expansionisme nord-americà, i la revista va ser un òrgan de propaganda de l'exèrcit en tota la seva acció exterior, sobretot a partir de la Primera Guerra Mundial.⁹ En paral·lel, *National Geographic* imposava un estil visual a la representació de la natura, en el marc de reportatges sobre arqueologia, antropologia, geologia o ecologia. Va començar a publicar fotografies en color a principis dels anys trenta, estrenant tots els avenços tècnics del mitjà, amb l'objectiu de ser la revista amb més i millors il·lustracions. Amb el temps es va arribar a definir un cànon en el qual conflueixen la nitidesa, la saturació i els efectes.

Tornem a insistir en la confluència d'esferes i interessos en la fotografia de paisatge. Ja hem vist que les expedicions que van fer un mapatge fotogràfic de l'oest nord-americà en moltes ocasions van estar dirigides per militars, i els fotògrafs que van contribuir a la protecció de llocs com ara Yosemite i Yellowstone o a la conquesta dels pols tan aviat treballaven per a empresaris ferroviaris com ho feien com a fotògrafs de guerra. I no es pot deixar d'esmentar aquí la fotografia bèl·lica, que va fer conèixer, sobretot a través de reportatges en mitjans il·lustrats, no tan sols les heroïcitats dels soldats patris, sinó també els llocs, tot sovint llunyans –recordem que partim de l'època colonial– en els quals tenien lloc les batalles. Des que el 1855 l'editorial Agnew & Son va enviar el britànic Roger Fenton a Crimea a fer el primer gran reportatge bèl·lic de la història, la guerra ha estat, amb els reporters fotogràfics primer i amb els noticiaris cinematogràfics i les noves tecnologies d'observació després, una qüestió mediàtica. Però també ha propiciat metamorfosis radicals en la representació del territori i la *invenció* del paisatge.

Una n'és la fotografia aèria. Ja al segle XIX es van fer fotografies des de l'aire, i sabem que el 1858 un dels pioners del mitjà, Nadar, va fer des d'un globus aerostàtic una fotografia de París, que no es conserva. El meteoròleg anglès E. D. Archibald va ser un dels primers, el 1882, a aconseguir fer fotografies des d'estels, que havia de muntar en cadena perquè poguessin sostenir el pes de la càmera. A principis de segle, el cos de coloms de Baviera –que era un cos militar– utilitzava aquestes aus per dur a terme reconeixements aeris, fixant-los a les petites potes unes càmeres dissenyades especialment per a això, amb un disparador automàtic que prenia fotos cada 30 segons. La primera fotografia aèria des d'un aeroplà la va fer el 1909 Wilbur Wright, a Itàlia. De seguida es va entendre que aquesta modalitat de fotografia, aplicada al territori, unia els avantatges de la representació cartogràfica amb

9. Els directors de la National Geographic Society van ser sovint homes d'estat, grans industrials o militars; molts dels col·laboradors tenien feines governamentals, i el seu amplíssim arxiu fotogràfic va ser utilitzat per l'exèrcit i pels serveis d'intel·ligència, la qual cosa en subratlla la vinculació amb els poders establerts.

la visió directa i representava una autèntica revolució visual. Els seus usos militars es van desenvolupar gairebé a l'instant, durant la Primera Guerra Mundial, quan els avions de reconeixement d'ambdós bàndols es van equipar amb càmeres (vegeu la imatge 10). Finalitzat el conflicte, els geògrafs s'hi van bolcar, alhora que el públic es familiaritzava cada cop més amb aquesta mena d'imatges, que servien tant per planificar la reconstrucció de ciutats bombardejades com per traçar mapes dels territoris colonials menys coneguts, i *inventariar-ne* les riqueses. Un cop més, la complexitat d'àmbits que hem anat observant: militar, científic, econòmic...

Cada nova tecnologia d'imatge ha suposat innovacions en la fotografia de paisatge, que s'escapen tot sovint de l'àmbit artístic. Els viatges espacials ens han ofert fotografies de la Terra des del firmament i fins i tot hem recorregut arran de terra el planeta Mart (vegeu la imatge 11). Els satèl·lits i els drons han perfeccionat la modalitat de fotografia aèria. Les càmeres de visió nocturna, els infrarojos, el làser, els instruments de detecció de temperatura, etc., són totes formes de fotografia que ens han fet veure el món d'una altra manera, en un procés que no podem donar per acabat.

Imatge 10.

La fotografia aèria unia els avantatges de la representació cartogràfica amb la visió directa i representava una autèntica revolució visual. Fotografia aèria de França durant la Primera Guerra Mundial (1914-1918).



Imatge 11.

Cada nova tecnologia d'imatge ha suposat innovacions en la fotografia de paisatge. Per exemple aquesta imatge del paisatge marcíà fotografiat per la sonda espacial Mars Pathfinder de la NASA.



Laurent, Jean; Martínez Sánchez, José (1867). *Obras públicas de España: vistas fotográficas de algunas obras importantes y de algunos monumentos antiguos* [material gràfic]. Disponible en línia a la Biblioteca Nacional d'Espanya: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047500>> [consulta: 05.05.2020].

Ponting, Herbert (1921). *The Great White South: being an account of experiences with Captain Scott's South Pole expedition*. Londres: Duckworth & CO.

Stephens, John Lloyd; Catherwood, Frederick (1969). *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. Nova York: Dover Publications, 2 vol. [Ed. original de 1841].

– (1996). *Incidents of Travel in Yucatan*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2 vol. [Ed. original de 1843].

EQUIP COORDINADOR
DE TERRA-LAB.CAT

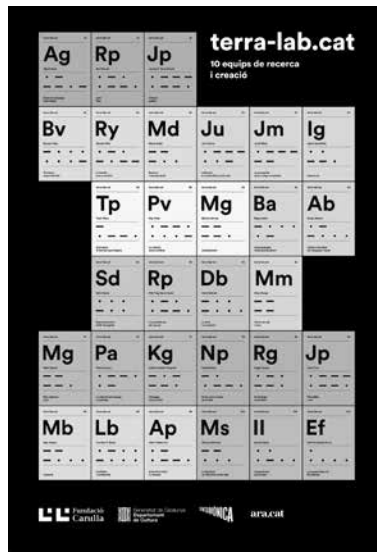
TERRA-LAB.CAT: UN LABORATORI CORAL DE PENSAMENT, CREACIÓ I ACTUALITZACIÓ VISUAL AMB EL TERRITORI I EL PAISATGE CATALÀ COM A CAMPS DE JOC

“Hi ha una saviesa del seny i una altra –més alta– de la follia. Per l'alta vida de l'ànima, el seny solament serveix per decidir quan cal llançar-se a la follia.”

Ramon Lull

Terra-lab.cat és una plataforma de creació col·lectiva estructurada en deu equips de treball que té la finalitat de generar una actualització lliure de l'imaginari visual de Catalunya per mitjà d'un procés coral de recerca geogràfica, conceptual i generacional. Amb el territori i el paisatge catalans com a camp de joc, es tracta d'un encàrrec independent de metodologia coral a una generació d'autors visuals i de pensadors nascuts després del 1968. L'objectiu és generar noves maneres de veure i entendre els conceptes de *territori* i de paisatge català en el procés de globalització, amb una pluralitat visual i conceptual que doni lloc a una coreografia fotogràfica contemporània.

Terra-lab.cat és un projecte impulsat i coordinat per un equip de quatre editors o coordinadors: Vicenç Altaió, poeta, assagista i traficant d'idees; Ignasi López, fotògraf, dissenyador i editor; Sergi Opisso, dissenyador i director d'art, i Román Yñán, fotògraf, editor i docent. Cadascun dels deu equips de treball està integrat per dos autors visuals i un de cultural, els quals, en sinergia i en contacte amb deu àrees territorials, generen nou paisatge. Els autors visuals són fotògrafs i artistes, que creen un context de visibilitat coral, de creativitat i de conjunt de noves idees per al debat contemporani. Pel que fa als autors culturals, inclouen filòsofs, poetes, músics, crítics, urbanistes, historiadors, assagistes, arquitectes i tecnòlegs, entre d'altres.



Imatge 1.
Cartell de presentació del
projecte Terra-lab.cat

Terra-lab.cat es defineix com un projecte de reivindicació generacional. Com dèiem, tots els autors que hi participen han nascut després de l'any 1968. Des d'aleshores han crescut dues generacions de fotògrafs altament formats en cultura visual. En els darrers anys hem assistit a una explosió creativa del treball de molts d'ells que els ha donat reconeixement internacional, sovint per mitjà de publicacions autoeditades i de projectes editorials independents. Paradoxalment, malgrat aquesta explosió de creativitat fotogràfica, hi ha hagut certa manca de visibilitat pública aquí, com a conjunt, com a generació i, per tant, com a suma d'idees noves. Per aquest motiu, Terra-lab.cat ha volgut generar un context de visibilitat coral, de creativitat i de conjunt en relació amb aquestes dues generacions de fotògrafs.

Cal destacar que el projecte Terra-lab.cat va ser mereixedor el 2015 del primer premi Lluís Carulla a l'estímul d'un projecte cultural, dotat amb 100.000 euros, la qual cosa va permetre dur a terme la primera fase de treball de camp i de creació de continguts per part dels deu equips creatius.

CONTEXT/OS

El procés de globalització, que s'inicià amb la revolució tecnològica en la xarxa aèria i en la xarxa comunicacional, no va ser aliè a la societat del coneixement que proposava, des de la filosofia i l'art contemporani, noves maneres d'entendre els conceptes de territori i de paisatge. El territori que habitem viu moments de profunds canvis socials i culturals. N'encarem el futur amb un imaginari dinàmic en l'assoliment de nous models polítics, si més no mirant de resoldre vells problemes de dinamisme i representació democràtica, però ho fem amb una imat-

ge, entesa com a geografia natural, humana i social, en certa manera obsoleta. La marca de la varietat geogràfica en nuclis urbans i rurals o paisatgístics ha estat el resultat de tot un esforç de racionalitat que tant la geografia moderna com la ciència van posar a l'abast d'unes determinacions polítiques que es desenvoluparen en el període de la Segona República i que es van portar a la pràctica plenament a partir del desenvolupament autonòmic que va des de la Transició fins avui. Cal una renovació en la mirada sobre el territori i també –i sobretot– en els conceptes que l'interpreten. Els nous problemes derivats d'una certa homogeneïtzació, després del desplegament del comerç en tot el territori, de la industrialització generalitzada, dels desequilibris i els reequilibris territorials i urbans, del turisme i de la vastitud de la xarxa viària exigeixen una anàlisi nova i una readequació del territori. Aquesta és una tasca política. Però hi ha una tasca cultural per fer. Retratar per diagnosticar i per transformar. Debatre i actualitzar la percepció del territori i el seu imaginari. Veure no és només mirar, captar i analitzar, sinó també proposar. Uns nous conceptes i uns nous intèrprets per a una nova visió de Catalunya. El nostre territori d'avui, que, com tota l'anomenada *cultura occidental*, està experimentant el pas de la vella cultura material a la societat del coneixement, demana noves perspectives d'anàlisi per encarar nous problemes i nous continguts.

D'aquí neix el projecte Terra-lab.cat. Un projecte que planteja la seva utilitat, a la vegada, per la seva dimensió d'anàlisi de la geografia natural i humana i per la renovació conceptual i de creació d'un nou imaginari adequat als problemes contemporanis. La cultura, doncs, a l'avançada.

METODOLOGIA

Selecció d'autors i encàrrec

En una fase prèvia es van preseleccionar 45 fotògrafs nascuts a partir del 1968 i residents a Catalunya, als quals es va convidar a respondre un qüestionari propositiu. D'aquest procés, l'equip coordinador en va escollir vint a partir d'uns barems que depenien de les propostes que tenien més afinitat amb el projecte i amb el conjunt proposat. Un cop seleccionat, cada autor va presentar una idea de preprojecte que plantegés una dialèctica entre fotografia geogràfica i projecte fotogràfic d'autor. Cada fotògraf-autor tenia una idea pròpia del paisatge, que, un cop iniciat el procés de treball, calia confrontar de manera dialogada amb un altre fotògraf-autor, amb un àmbit territorial-conceptual i amb un autor cultural que escollien entre tots dos, a conseqüència del tipus de projecte i concepte escollit. L'equip de Terra-lab.cat els va proposar que, en aquest encàrrec, cada autor indagés, a través del territori, en el límit entre la interpretació i la creació, entre la representació i la proposició visual. Se'ls va convidar a crear conjuntament a partir de la suma de conceptes propis i de la confrontació grupal i territorial dels mateixos conceptes.

El paisatge com a laboratori visual

El paisatge és molt més que el territori pel qual transitem, és també una invenció cultural generada a partir de la manera com el percebem. Podríem dir, per tant, que el paisatge és en certa manera una suma de representació, transformació, experiència, emoció i cultura. Així doncs, el projecte Terra-lab.cat també ha de ser la suma de percepcions, representacions, experiències i emocions interpretades per deu equips de perfils creatius diferents.

En comunitat

Terra-lab.cat és un projecte coral i interdisciplinari de recerca i innovació en el camp de la creació visual, amb una valoració especial de processos experimentals que utilitzen diversos llenguatges, formats i noves estratègies visuals. Terra-lab.cat és un treball de reflexió, de diàleg d'idees i de creació artística que va, simultàniament, en dues direccions: cap al coneixement de les interioritats d'un país en plena transició territorial i social i, alhora, cap a les profunditats i les possibilitats del mateix mitjà fotogràfic en relació amb les noves perspectives del pensament contemporani i del coneixement. Cal generar un qüestionament i una resposta visual als reptes constants que suposen els conceptes associats a les idees de territori que habitem, entès com a camp de joc i d'experimentació.

Un procés experimental

Terra-lab.cat és un laboratori obert de debat d'idees, que convida diferents autors visuals i pensadors a treballar conjuntament i cooperativament. Vam convidar i ens vam convidar a compartir l'autoria de deu projectes, duts a terme per deu equips de treball, de recerca i de creació. Aquests equips es van desplegar en un territori i en un espai-temps específic per generar deu projectes creatius que, en contacte amb uns conceptes i uns microllocs determinats, van generar reaccions i respostes visuals diferents. Cada equip es va autoorganitzar, diferint dels altres quant a perfils creatius, metodologies, conceptes interpretats o territoris de límits més o menys definits, entre d'altres.

El punt de partida dels projectes es va orientar a partir del desenvolupament de les idees següents: fotografia com a pensament, idees i valors; fotografia com a subjecte i punts de vista; fotografia com a antropologia i arqueologia; fotografia com a procés i com a relat; territori com a espai mental; territori tecnològic i ciberespai; territori urbà, rururbà; territori experimental; paisatge com a permanència; paisatge intervingut i sota pressió; paisatge com a cos i com a gènere; paisatge inassolible, i la ciència com a infiltrat.

ELS REFERENTS DEL PROJECTE

Des de l'aparició del mitjà fotogràfic com a tècnica de representació i reproducció d'imatges, arreu del món s'han anat succeint projectes que pretenen representar, documentar, explicar, controlar i promoure el territori en tots els seus aspectes. Terra-lab.cat pren com a punts de partida alguns trets de diversos projectes corals que han tingut lloc al llarg de la història de la fotografia. Per començar, la *Mission héliographique* va ser la primera missió fotogràfica de documentació enciclopèdica, impulsada el 1851 per la Comissió dels Monuments Històrics de la República Francesa. Ja al segle xx, el Govern federal nord-americà va promoure entre el 1934 i el 1944 la *Farm Security Administration*, un projecte de detecció, documentació i propaganda a partir dels estralls de la crisi del 1929 a les zones rurals dels Estats Units. També des dels Estats Units es va dur a terme a Moscou *Glimpses of the USA* (1959), un gegantí projecte de propaganda basat en les avantguardes creatives del moment, coordinat i generat per l'estudi Eames amb la col·laboració de Buckminster Fuller. A Catalunya, el 1961 l'editorial barcelonina Lumen va engegar *Palabra e Imagen*, un projecte de creació i publicació en equip sobre conceptes icònics de l'Espanya dels anys seixanta, amb els grans fotògrafs i escriptors del moment. Posteriorment, l'editorial Tàber va fer i publicar *Catalunya Visió*, un projecte editorial dut a terme entre el 1968 i el 1978, en el qual Ton Sirera i Josep Vallverdú (un fotògraf i un escriptor) es van dedicar a viatjar, fotografiar i descriure el teixit físic i humà de tot Catalunya, que estava començant a mutar de manera sobtada. Tornant un cop més als Estats Units, el 1975 la George Eastman House (Rochester, Nova York) afegia un pas més a aquest particular i persistent lligam entre fotografia i territori. William Jenkins hi va presentar el projecte-exposició "New Topographics", que pretenia mostrar i posar al dia els grans canvis en el paisatge produïts durant els anys seixanta i setanta a Amèrica i Europa a partir de l'urbanisme modern. Un projecte coral amb autors que exercirien una enorme influència en la seva concepció de fotografia de paisatge que encara perdura. Tanmateix, el gran encàrrec coral i creatiu sobre el territori i el paisatge va arribar el 1984, a França, amb la *Mission photographique DATAR* (sigla de Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale), en el qual grans fotògrafs francesos i internacionals van contribuir a la gestió estatal del territori a partir d'una actualització visual, tant en l'àmbit de la documentació com en el de la representació. Més recentment, entre el 1991 i el 1998 Susan Meiselas va desenvolupar *AKA Kurdistan* per a Magnum Photos. Mitjançant la recopilació de milers de fotografies anònimes en un projecte de *crowdsourcing* sense precedents, Meiselas va donar existència i entitat visual a un poble sense estat a partir

de la recopilació col·lectiva dels arxius visuals de la seva població. Finalment, entre molts altres projectes podem destacar *Linia di Confine* (Itàlia, 2005) i també *Rieres/Rambles* (Catalunya, 2007), dut a terme de manera col·laborativa per l'Osservatorio Nomade, Can Xalant i Acció Cultural Metropolitana. *Rieres/Rambles* va ser un projecte coral que va agrupar, durant la seva elaboració i execució, diverses persones i col·lectius interessats a conèixer les dinàmiques de creixement de la metròpolis de Barcelona.

PROCÉS/SOS

El valor afegit de Terra-lab.cat

Les interconnexions entre la ciència, el territori i el pensament contemporanis permeten generar nou coneixement. Terra-lab.cat vol facilitar i provocar que aquestes interconnexions alimentin, també, la creació i el pensament visual, i que donin lloc a metàfores actualitzades, vàlides per comprendre el paisatge contemporani. Per això es va plantejar una proposta de recerca geogràfica en forma d'encàrrec processual a autors no geògrafs, amb l'objectiu que generessin una nova proposta de coneixement i representació del paisatge.

Terra-lab.cat va ser un treball en procés i un procés de creació. No va ser un encàrrec amb uns objectius finals predefinitos, però sí que es van preestablir alguns aspectes metodològics, un dels quals era que Terra-lab.cat no havia de ser un projecte de documentació visual del territori, sinó un projecte de creació d'idees. La voluntat era proposar paisatge i generar diferents maneres visuals d'entendre'l. En conseqüència, Terra-lab.cat no consistia a escollir un territori delimitat i formular-ne una representació o documentació, sinó que cada equip va escollir, de manera autogestionada, un concepte o més que li interessava tractar i posteriorment es va consensuar treballar-los i implementar-los en els territoris de Catalunya –incloent-ne els transfronterers– on aquests conceptes eren més presents o es podien treballar millor. La metodologia creativa va ser, en tot moment, una decisió autònoma de cada equip.

D'altra banda, es volia qüestionar alguns aspectes del treball de l'artista o fotògraf individual que *imposa o emet* la seva visió a un món ja hipersaturat de visions individuals. En comptes d'això, es van proposar als autors noves maneres visuals de pensar-lo –el món i el país–, en sinergia amb d'altres, en equip i en comunitat, a fi de sumar en coneixement i enriquir-ne el resultat. Es tractava, doncs, d'un procés experimental de creativitat conjunta i de creixement col·lectiu que pretenia generar una suma de codis visuals; una idea oberta, conjunta i actualitzada de paisatge.

ELS RESULTATS

Els resultats d'aquest procés de treball es van anar fent públics entre els anys 2017 i el 2019 per mitjà de deu exposicions, publicacions i debats repartits pels territoris en els quals s'havia treballat. En aquesta fase de Terra-lab.cat hi van col·laborar el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i entitats i institucions locals.

Paisatge en joc

A partir de la fotografia, la poesia i la intervenció directa, els tres artistes components de l'equip 1 es van proposar jugar amb el paisatge català i, al mateix temps, fer-lo més visible perquè aquest mateix paisatge no desaparegués dins del caos magmàtic de la postmodernitat del segle XXI. Tot plegat, amb la intenció de dibuixar unes noves coordenades que ajudessin a establir l'essència del principat de Catalunya perquè les generacions posteriors poguessin aconseguir uns referents teòrics i pràctics.

Els membres de l'equip de *Paisatge en joc* van ser Albert Gusi (artista visual, fotògraf, docent i director de GrisArt), Rut Panusé (artista visual i fotògrafa) i Jaume C. Pons Alorda (poeta, escriptor i assagista). El projecte es va desenvolupar a l'Espluga de Francolí, a les Muntanyes de Prades, al Delta de l'Ebre i a la Franja, i es va exposar al Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí entre el maig i el juliol del 2017.



Imatge 2.
Fotografia del projecte *Paisatge en joc*, d'Albert Gusi, Rut Panusé i Jaume C. Pons Alorda.

La cambra fluida: La riera com a dispositiu de visió // Vinyes revelades
 Fruit d'una recerca duta a terme en diverses poblacions del Maresme, aquest projecte presenta una descoberta insòlita. Les rieres, en els seus trams subterranis, revelen una segona naturalesa del tot desconeguda: són susceptibles d'esdevenir una cambra fosca i, per la seva morfologia, poden funcionar com a autèntics enginyers òptics. Si es fan servir adequadament com a artefactes fotogràfics l'encert dependrà del seu usuari, ja que estant a l'abast de tothom obren un camp molt ampli de possibilitats, entre les quals hi ha la de reconèixer allò que, justament, sol quedar a l'ombra del paisatge.

L'equip que va dur a terme aquest projecte estava format per Blanca Viñas (artista visual i fotògrafa), Román Yñán (artista visual, fotògraf, editor i docent) i Marta Dahó (comissària internacional i investigadora en fotografia). *La cambra fluida: La riera com a dispositiu de visió // Vinyes revelades* es va desenvolupar a l'espai comprès entre la desembocadura del Besòs i la de la Tordera i es va exposar a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac i a Can Manyé d'Alella entre la tardor del 2017 i la tardor del 2018.

1 arbre, 2 arbres, 3 arbres... 23 arbres: 1 bosc

Aquest projecte planteja un passeig pel bosc i la xarxa, incloent-hi el codi on conviuen el saber i la desinformació. El bosc i la xarxa són distribucions semàntiques interconnectades del paisatge. El bosc ha estat històricament el lloc on anàvem per accedir al coneixement o per adquirir un saber més elevat. Avui, Google funciona com a bosc del saber, el lloc on entrem i ens perdem cercant informació, dades i aprenentatge. Igual que els boscos, Google també està fet d'arbres, en aquest cas, però, d'arbres de codi, estructures per organitzar no tan sols els coneixements sinó també l'arquitectura del mateix bosc.

Imatges 3.
 Fotografia del projecte *La cambra fluida: La riera com a dispositiu de visió // Vinyes revelades*, de Blanca Viñas, Román Yñán i Marta Dahó.

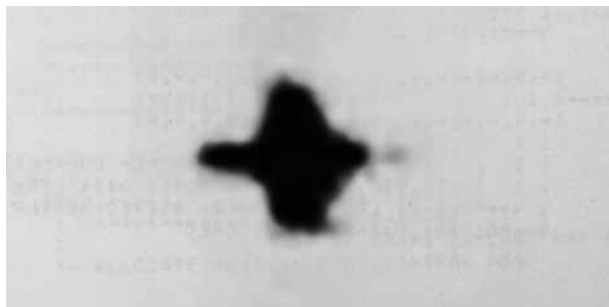


El projecte va ser dut a terme per Tanit Plana (artista visual, fotògrafa i docent), Pep Vidal (artista visual i científic) i Marina Garcés (filòsofa i docent). Desenvolupat en boscos de diferents latituds (eix Z).

Ésser expropiat / un anarxiu

Els Aspres és un paisatge expropiat, desclassificat, militaritzat, de convivència múltiple i complexa. Aquest equip d'artistes planteja l'*anarxiu* del lloc com a eina de cohabitació i comprensió d'aquest palimpsest de capes semàntiques i vitals. Els autors fan de (re)col·leccionistes i de cronistes de la naturalesa paradoxal del lloc. El projecte és una anti-guia que permet apropar-se a la complexa fesomia de àrea de l'Albera.

Els integrants de l'equip van ser Íngrid Guardiola (professora de nous formats audiovisuals i productora cultural), Jordi Mitjà (artista visual i editor) i Jon Uriarte (artista visual, fotògraf, investigador i docent). El treball es va centrar en la zona de Sant Climent Sescebes, el massís de les Alberes i els Aspres (Alt Empordà) i es va exposar al Museu Memorial de l'Exili (la Jonquera) i a l'Espai Empordà (Figueres) entre el novembre del 2018 i el març del 2019.



Imatge 4.
Fotografia del projecte *1 arbre, 2 arbres, 3 arbres... 23 arbres: 1 bosc*, de Tanit Plana, Pep Vidal i Marina Garcés.



Imatges 5 i 6.
Fotografies del projecte d'*Ésser expropiat / un anarxiu*, d'Íngrid Guardiola, Jordi Mitjà i Jon Uriarte.



Imatge 7.
Fotografia del projecte *Brignamita / 90 % terra original*, d'Arnau Blanch, Bego Antón i Mau Morgó.

Brignamita / 90 % terra original

La brignamita és el mineral més abundant del nostre planeta, format per una barreja molt densa de silicats de ferro i magnesi. Compon fins al 38 % de la Terra, o el 93 % de la part inferior del mantell terrestre, des d'aproximadament 2.700 km de profunditat cap a la superfície cortical. Aquest projecte vol proporcionar una visió de l'escorça terrestre de Catalunya des del *big bang* fins a l'aparició de les primeres formes de vida. Un viatge en el temps a través d'una proposta artística de geologia virtual.

Els artistes encarregats de *Brignamita / 90 % terra original* són Arnau Blanch (artista visual i fotògraf), Bego Antón (artista visual i fotògrafa) i Mau Morgó (artista electrònic multiplataforma). *Brignamita / 90 % terra original* es localitza en el triangle geogràfic format entre els jaciments del Montsec, els del Prepirineu i la Cerdanya.

Hiber Ticer

Una arqueologia dels sediments. Memòria unificada de l'Ebre i del Ter des d'una interpretació poètica interconnectada a través dels seus mites, història i conflictes. *Hiber Ticer* és una mostra fotogràfica en la qual es contraposen els paisatges del nord i del sud de Catalunya, buscant-ne les diferències i els punts en comú.

Hiber Ticer és una iniciativa de Rita Puig-Serra (artista visual i fotògrafa), Salvi Danés (artista visual i fotògraf) i David Bestué (artista visual i arquitecte). Desenvolupada al delta de l'Ebre i al curs baix del Ter, es va exposar al Museu Can Mario de Palafrugell entre el juny i el novembre del 2018.

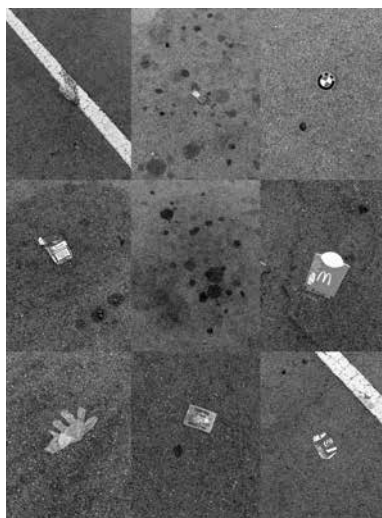


Imatge 8.
Fotografia del projecte *Hiber Ticer*, de Rita Puig-Serra, Salvi Danés i David Bestué.

Cultures de cinturó

El paisatge periurbà s'ha transformat definitivament en un procés inaturable, cíclic i mimètic respecte a transformacions paisatgístiques foranes. El paisatge no s'ha deslliurat del procés globalitzador que crea pautes de consum homogènies en tots els països i ens porta a una pèrdua de la identitat visual de les cultures. Les xarxes de comunicacions no són només vies que ens faciliten l'arribada als espais de consum, són també recorreguts guiats per un paisatge comercialitzat i franquiciat.

Cultures de cinturó, desenvolupat als cinturons metropolitans i industrials de Barcelona i Tarragona, és un projecte de Pedro Arroyo (investigador visual, fotògraf i docent), Martí Gasull (artista visual, fotògraf i dissenyador) i Kathrin Golda-Pongratz (arquitecta i professora d'urbanisme internacional).



Imatge 9.
Fotografia del projecte *Cultures de cinturó*, de Pedro Arroyo, Martí Gasull i Kathrin Golda-Pongratz.

Imatge 10.

Composició de tres fotografies del projecte *El miracle / L'eficàcia del megàlit*, de Noelia Pérez, Roger Guaus i Joan Pons.



El miracle / L'eficàcia del megàlit

Una revisió del megalitisme entès com a taula rasa per a un nou marc d'interpretació de la història, dels ritus i dels processos vitals. Quan els homes moren, entren en la història. Quan les pedres són mortes, entren al museu. La història ho ha devorat tot.

Aquest projecte, desenvolupat per Noelia Pérez (artista visual i fotògrafa), Roger Guaus (artista visual, fotògraf i editor) i Joan Pons (músic, poeta i productor), es va centrar en diferents comarques de la Catalunya Central (Bages, Osona, Anoia, Solsonès) i al Baix Empordà.

Signis

Mont Signis és una expressió provinent del llatí que significa “muntanya senyal”. A més, *signis* significa “senyal” o “signe”, prové del grec i vol dir “unir”. Tres autors han treballat durant un any i mig al Montseny.

Han mirat la muntanya amb els ulls d'avui, sense oblidar com es va mirar, caminar, escriure, cantar i pintar fa uns quants anys, i fins i tot uns quants segles. El Montseny viu un moment especial i únic on conflueix el vell món i el nou, dos mons molt diferents que xoquen perquè no saben conviure junts. Un món acaba donant pas a l'altre. La vella muntanya s'adapta contínuament a qui l'habita, la camina i la pensa. Sempre ha estat així, sempre cohabita i uneix mons i vides. No sabem

Imatges 11 i 12.

Fotografies del projecte *Signis*, d'Aleix Plademunt, Lurdes R. Basolí i Mau Boada.



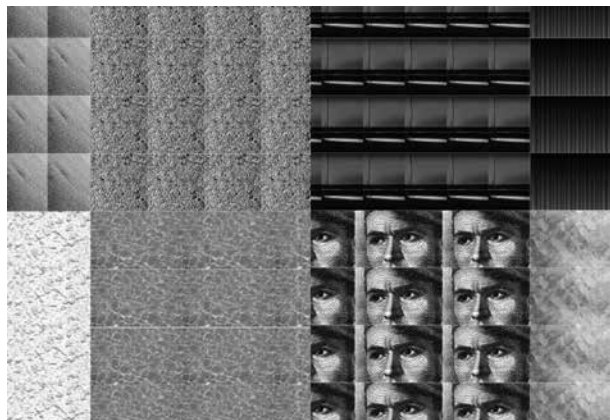
com serà el Montseny en el futur, però els autors d'aquest projecte s'han esforçat per entendre com és avui, malgrat que la complexitat de la muntanya i del context social que els toca viure no els ho ha deixat saber. El Montseny no s'acaba, no es pot conèixer.

Els artistes participants en *Signis* van ser Aleix Plademunt (artista visual, fotògraf i editor), Lurdes R. Basolí (artista visual i fotògrafa) i Mau Boada (músic i productor). El projecte es va centrar en el massís del Montseny, entre les comarques de la Selva, Osona i el Vallès Oriental, i es va exposar al Museu de Granollers durant la tardor del 2017.

OMNIVOYEUR RESORT! Sobre música, territori i especulació

Els paisatges de la postveritat. Desconstrucció dels indrets d'atracció i reconstrucció d'una alteritat autèntica. *Omnivoyeur Resort* és una ficció visual i sonora que reformula una etnografia del turista com a representant de l'ésser postmodern i planteja una classificació analítica i piramidal dels codis de disseny dels catalans. Catalunya com a mite i reclam. Catalunya com a *self-real estate*. *Omnivoyeur Resort* construeix, als grans cercles de regatge del Segrià, allò que la resta de Catalunya ja és: un enorme parc temàtic de si mateixa. Un Omnivoyeur Resort.

Els artistes participants en aquest projecte són Mónica Sánchez (arquitecta, artista visual i fotògrafa), Ignasi López (artista visual, grafista, fotògraf i editor), Eloy Fernández-Porta (assagista i professor d'art contemporani i noves narratives a la Universitat Pompeu Fabra) i Carles Gilabert (actor i dramaturg). *Omnivoyeur Resort* es va mostrar a la Fundació Joan Brossa el desembre de 2019 dins el cicle Post-Brossa.



Imatge 13.
Composició del projecte
Omnivoyeur Resort, de Mónica
Sánchez, Ignasi López, Eloy
Fernández-Porta i Carles
Gilabert.

BLOC 2.
NOVES PERSPECTIVES
EN LA GESTIÓ DE LA IMATGE

JON URIARTE

PRESERVAR CAPTURES DE PANTALLA. CAP A UNA NOVA CONCEPCIÓ DE LA IMATGE DIGITAL EN LÍNIA

La influència de la fotografia en el món en què vivim no para de créixer dia rere dia. Fa temps que ha deixat de ser un element extern que es limita a documentar allò que passa des d'un hipotètic espai aïllat, si és que mai ho va ser. És per això que, per introduir-nos en una nova concepció de la imatge digital en línia, hem de començar per qüestionar-nos-en el lloc i l'impacte en la construcció de la societat en què vivim, una societat global en crisi. Si busquem un exemple relacionat amb aquesta publicació sobre fotografia i paisatge, hom es podria preguntar quines mesures pren un fotògraf activista ambientalista, involucrat en la lluita contra el canvi climàtic i la defensa del medi ambient, per minimitzar l'impacte de la seva pràctica sobre el planeta.

Seguint el camí obert ja durant el postmodernisme per alguns corrents de creació fotogràfica, cal reconèixer que la fotografia ha contribuït i contribueix a moltes de les crisis sistèmiques que vivim actualment. Al mateix temps, ha demostrat ser una potent eina per lluitar contra aquests mateixos mals. Un cop ha quedat clar que seria ridícul culpar de tots aquests mals exclusivament la fotografia, hem d'admetre que, si analitzem el moment en què vivim, podem afirmar que la seva missió no ha estat gaire reeixida. Per evitar caure en un determinisme tecnològic que obviï el context en el qual es desenvolupen una sèrie d'eines, els qui malgrat tot continuem creient tant en la fotografia o en la imatge per continuar-hi apostant no hem de perdre de vista aquestes consideracions per no tornar-hi a caure.

En efecte, per parlar de la imatge digital en línia cal descriure, encara que sigui de manera resumida, alguns dels trets més rellevants de l'època en què vivim. En primer lloc, estem experimentant una crisi cli-

màtica acotada per l'àmbit científic (la geologia, per ser més precisos) a l'era de l'Antropocè, en la qual l'ésser humà és el causant principal dels canvis en l'ecosistema i, per tant, es col·loca al centre del planeta com una mena de creador universal, ja sigui per bé o per mal. En segon lloc, vivim en un món globalitzat tant des del punt de vista físic com digital; una forma de vida que flueix en contacte asimètric, irregular, divers però constant. És fonamental superar la idea que la globalització és merament digital i intangible, ja que l'espai tangible està tan globalitzat com el digital o fins i tot més. En tercer lloc, el capitalisme cognitiu ha esdevingut un sistema econòmic en el qual, a l'hora de valorar l'aportació que les persones fem a l'economia, les dades i la informació, estan substituint la força de treball que duen a terme diferents automatismes. El tret següent fa referència a la desigualtat econòmica creixent; aquesta qüestió ha esdevingut una de les preocupacions principals fins i tot per a les institucions més emblemàtiques del capitalisme, com el Banc Mundial i el Fons Monetari Internacional, ja que amenaça l'estabilitat del sistema que representen. Un cinquè aspecte és l'existència d'una cultura patriarcal i racista regida per les lògiques de l'home blanc neoliberal, les conseqüències més perverses de la qual són visibles diàriament en els assassinats de gènere i racials. L'últim tret que cal destacar és la crisi de representació política i la mobilització social global actuals, amb els partits hegemònics en clar descens i amb l'auge de noves iniciatives populars de tota mena en punts molt distants del planeta.

És cabdal tenir aquest context en ment per demanar-nos no tan sols què ha fet la fotografia per arribar fins aquí o per mirar d'impedir-ho, sinó també què pot fer la fotografia per canviar-ho.

TECNOLOGIA DIGITAL, INTERNET I DISPOSITIUS MÒBILS

Si centrem l'atenció en la relació entre les imatges i els àmbits de l'art i el pensament, cal analitzar l'impacte que està provocant l'arribada de les noves tecnologies. Malgrat que hem superat ja la fase d'implantació i hem integrat aquestes noves eines, llenguatges i estètiques en la rutina del nostre dia a dia, la gran velocitat a la qual tot plegat ha succeït i la profunditat del seu abast fan necessària una revisió crítica dels tres factors principals.

Comencem per la tecnologia digital, que en el cas de la fotografia és avui predominant i permet una immediatesa en la captura i la visualització que ha multiplicat la velocitat i ha posat fi a la mística que els processos de la fotografia analògica oferien al laboratori. La immensa majoria de les fotografies que es creen avui són digitals en origen. No tenen un suport tangible com a punt de partida, ni tampoc un artefacte final al qual es puguin transferir o imprimir a perpetuïtat. Les imatges s'emmagatzemen en dispositius físics com ara discos durs, servidors o

targetes de memòria, però s'han d'executar per poder ser vistes de manera esporàdica en pantalles que també mostraran una altra quantitat devastadora de continguts. La intangibilitat de la imatge ha causat un gran impacte en les seves estètiques i formes, ja que l'absència d'un suport físic i estable ha posat fi a la idea de la fotografia com a objecte de representació concret i específic. Avui dia visualitzem les imatges en pantalles que inevitablement les amaneixen. Fins i tot encara que fem l'exercici de comparar la mateixa imatge en dos dispositius del mateix model de la mateixa companyia, saltaran als ulls les diferències en les qualitats estètiques. La fotografia ha esdevingut una eina de visualització irregular, variable i informal. Aquesta nova condició no solament la podem analitzar des de la visualització, sinó també en els processos de creació. Començant per la certesa que la majoria de les imatges que es produeixen avui no les fa algú, sinó alguna cosa. Les màquines de visió (Virilio, 1998) en forma de satèl·lits, drons i especialment càmeres de seguretat han desplaçat l'ésser humà com a principal productor actiu d'imatges. Actualment són les càmeres automàtiques les primeres a produir imatges, a fi que, si calgués, algú les acabés visualitzant. De la mateixa manera que les persones hem delegat la vigilància i el control presencial i conscient, l'arribada de la tecnologia digital ha permès a la fotografia renunciar a l'obligatòria plasmació en un suport físic, la qual cosa ha simplificat i multiplicat els diferents processos de transformació de les imatges. La idea de la imatge que flueix, de la fotografia líquida en canvi constant, extremadament fàcil d'alterar, reenquadrar, filtrar i tornar a transformar fins que s'escola entre cables i connexions sense fils és avui la predominant. Una fotografia que ha deixat enrere els estàndards estètics i de qualitat de la fotografia impresa, per plasmar-se majoritàriament com a imatge "pobra" (Steyerl, 2014), en baixa resolució, que circula recontextualitzant-se –i, per tant, resignificant-se– constantment. En definitiva, l'estètica i el valor de la fotografia com a empremta dels esdeveniments, com a translació directa, com a mort, ha quedat obsoleta, i la idea de la imatge com a virus, com a element de propagació i difusió, com a element viu, s'obre camí.

El segon dels tres grans avenços tecnològics seria sens dubte Internet. Internet significa noves estructures i canals en la comunicació entre individus, comunitats i grans masses. A les estructures de comunicació dels *mass media* d'"un per a molts" predominants fins al segle passat, la xarxa hi suma les estructures de comunitat i d'"un a un". La comunicació lineal jeràrquica es trenca, i apareixen noves estructures construïdes a partir de nodes que superen algunes de les barreres geogràfiques, polítiques i legals que hi havia en el passat. Lamentablement, l'horitzontalitat amb què es va desplegar la xarxa s'ha vist ràpidament retallada. Internet és avui una estructura altament centralitzada a les mans d'un nombre limitat de xarxes socials i conglomerats d'informació que en molt poc temps han aconseguit monopolitzar el trànsit en línia per assolir els objectius econòmics i les agendes polítiques dels accionistes que els controlen (Staltz, 2017). Fa temps que hem deixat de

navegar per la web d'enllaç en enllaç, ja que els ecosistemes web imperants, els servidors *sirena* (Lanier, 2014), malden per tots els mitjans perquè no sortim dels seus dominis ni tan sols per accedir a continguts creats per tercers. Cada xarxa social i mitjà de comunicació imposa les seves condicions econòmiques i morals, a les quals els usuaris ens pleguem en acceptar uns termes i unes condicions que, induïts pel seu disseny i llenguatge capciós, no llegim mai. Companyies com Facebook, Google o Amazon han assolit ràpidament les quotes més altes d'influència política i cotització borsària a partir dels continguts que tots nosaltres, els usuaris, hi hem afegit. Si tenim en compte que es calcula que més del 80 % del trànsit a Internet és visual (Cisco, 2017), la importància que les imatges tenen en tot aquest nou escenari global és transcendental. Els vídeos i les fotografies que compartim per Instagram, Whatsapp, Twitter, Snapchat, Tumblr o qualsevol altra xarxa social són en bona part el benefici sobre el qual es fonamenta el nou ordre econòmic del capitalisme cognitiu.

Si ens centrem en l'impacte que Internet ha tingut en el que podríem considerar els tres actes de la fotografia, que són la captura, el processament i la circulació, és precisament aquesta darrera la que s'ha vist beneficiada espectacularment, davant de la pèrdua de valor dels altres dos. Com he esmentat abans, la tecnologia digital permet un processament il·limitat i Internet ha fet el mateix quant a la disseminació. Els processos que abans implicaven hores, dies o mesos, ara els podem fer en qüestió de segons. El valor indiciari de la imatge, aquella relació anàloga que guardava amb el que havia succeït, ha quedat relegat davant la importància del context en línia en el qual la fotografia se situa i davant de l'abast que pot arribar a tenir. Els paràmetres que marquen les qualitats, les estètiques i els usos han canviat: ja no es pretén demostrar allò que ha passat, sinó difondre alguna cosa que encara no ha arribat. No es tracta de deixar constància, sinó de provocar reacció. No es tracta d'embalsamar un succés, sinó de crear impacte viral.

La proliferació de dispositius mòbils amb càmeres digitals connectats a Internet és el tercer avanç tecnològic que aglutina els dos anteriors. Si la tecnologia digital ha simplificat el processament, i Internet, la circulació de les imatges, els telèfons mòbils n'han multiplicat la creació i el consum. La idea de la càmera com a extensió del cos que neix a partir de les avantguardes ha fet un altre gran salt endavant i al seu pas ha posat fi al privilegi dels fotògrafs com a únics testimonis. Avui tothom fotografia i es fotografia. Però són les institucions acadèmiques i les grans companyies les que investiguen al voltant de la fotografia i la ciutadania és qui hi experimenta, ja que, pel que sembla, els estaments fotogràfics han adquirit un posicionament defensiu, abstrerts en les seves tradicions, històries, economies i prejudicis que en gran mesura els estan impeding explorar la nova realitat del mitjà fora de les seves cotilles. És habitual retreure a la ciutadania que fa un ús exclusivament egòlatra i consumista en les seves pràctiques de fotografia

popular, sense arribar a aprofundir en les noves formes d'autorepresentació en línia. Aquesta actitud ha permès una evolució potser més lliure, espontània i despreocupada, alhora que ha deixat el camp obert per incrementar encara més els usos violents de les imatges com a eines per al xantatge, l'adoctrinament, la vigilància, l'ajusticiament públic o la propaganda.

Cal recordar que el disseny del primer model de telèfon amb càmera, l'SCH-V200 de Samsung, incitava a autofotografiar-se en dirigir la càmera directament a l'usuari del dispositiu. I el segon, el J-SH04 de J-Phone, produït per Sharp (vegeu la imatge 1), a més de permetre enviar les fotografies electrònicament, incorporava un petit mirall al costat de l'objectiu perquè l'usuari es pogués enquadrar el rostre sense dificultat. Un detall que deixa entreveure que el fenomen de la *selfie* no és només una derivada visual generacional, sinó que les empreses que han produït aquests dispositius van incentivar aquestes pràctiques des d'un bon principi.

La interacció d'aquests tres elements fonamentals (tecnologia digital, Internet i telèfons mòbils) ens ha dut fins a aquest nou escenari en el qual generem tantes imatges que no hi ha prou ulls per veure-les, ni per entendre-les; milers de bilions d'imatges a l'any són xifres que excedeixen la capacitat de comprensió humana. És per això que la tasca de la significació de les imatges, com també la de la producció per a la vigilància i el control esmentats anteriorment, també l'estem relegant a les màquines, per mitjà de la intel·ligència artificial. Els algoritmes són els encarregats de revisar tot aquest material visual que produïm diàriament, d'etiquetar-lo i, si escau, de mostrar-nos allò que val la pena ser vist. Tots aquests canvis accelerats i radicals ens col·loquen en un nou escenari que ens obliga a replantejar-nos el valor, els temps, les estètiques, les polítiques i l'impacte de la fotografia.



Imatge 1.

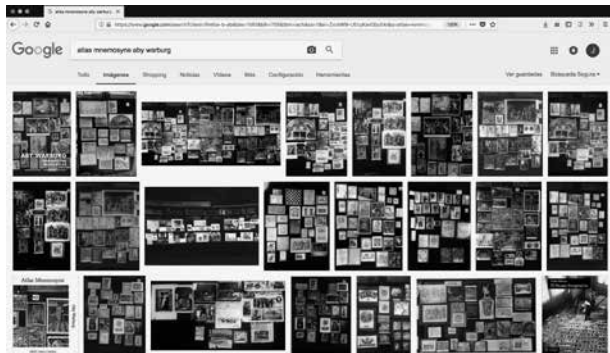
El segon telèfon comercial amb càmera, el J-SH04 de J-Phone produït per Sharp, a més de permetre enviar les fotografies electrònicament, incorporava un petit mirall al costat de l'objectiu perquè l'usuari es pogués enquadrar el rostre sense dificultat.

NOVES ICONOLOGIES

Els atemptats de l'11 de setembre de 2001 als Estats Units van confirmar les idees que pensadors com ara Jean Baudrillard i Guy Debord havien vaticinat sobre el poder i la influència popular dels mitjans en la societat global occidental. Aquell dia, un grup de fanàtics no tan sols va segrestar quatre avions, sinó que a més va arrossegat tots els telespectadors, atents a les imatges que els nous canals de notícies 24 hores emetien en directe. Allò que resulta sorprenent és que, malgrat que la majoria de la població mundial ha vist centenars o milers d'imatges d'aquell dia, ja sigui en directe o en documentals o reportatges commemoratius, si ens volguéssim posar d'acord sobre una sola imatge icònica que resumís tot el que va succeir, ens seria molt difícil aconseguir-ho. A diferència d'esdeveniments públics anteriors com ara la Guerra Civil espanyola o la guerra del Vietnam, on no tindrem dificultat per coincidir en una sola fotografia que les resumeixi, la profusa documentació de les manifestacions, revolucions o guerres dels últims anys ens ha dut a utilitzar la iconologia per sobre de la iconografia. El poder icònic d'una imatge continua existint, però la possibilitat d'identificar-la, llegir-la i assumir-la per separat s'ha vist molt minvada, si no impossibilitada. Avui signifiquem les fotografies no solament a partir de la seva descripció formal i tècnica, sinó també a partir de la relació amb les altres imatges creades alhora i al mateix lloc, el context en el qual es mostren, la informació que les acompanya, l'autoria o l'absència d'autoria i un sens fi d'informació que hem de considerar o rebutjar. Els panells de l'Atlas Mnemosyne que l'historiador de l'art Aby Warburg va idear fa més d'un segle han esdevingut una eina tan fonamental que fins i tot la seva semblança amb Google Images (vegeu la imatge 2), la funcionalitat de cerca d'imatges a Internet per excel·lència, no sembla que sigui una pura coincidència (Didi-Huberman, 2010).

Imatge 2.

Captura de pantalla on es mostra les imatges resultat de la cerca de Google de l'Atlas Mnemosyne.



Però la gran diferència amb el treball iconològic que va fer Warburg i el que nosaltres hem de fer avui a Internet és que, com deia abans, Warburg treballava amb fotografies mortes. Fotografies estables tretes de llibres, diaris o dibuixos que només revivien i mutaven en ser remesclades als seus coneguts panells. Les imatges digitals en línia d'avui, tanmateix, es mouen, transmuten, flueixen i provoquen impactes constantment. Fins i tot durant l'era de la televisió i els mitjans de comunicació massius, els canals pels quals circulaven les imatges estaven altament jerarquitzats i controlats, com també ho estaven la seva circulació i impacte. Internet, malgrat que funciona també majoritàriament amb imatges, fa una funció molt diferent, atès que no tan sols és un espai de representació, sinó també d'experiència. A diferència de la ràdio, els diaris i la televisió, on ens limitem a contemplar, a Internet treballem, ens relacionem, ens entretenim, comprem i venem, ens avorrim, ens posicionem políticament, gestionem la nostra economia, ens informem, etc.

El documental *TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard* (Klose, 2013) (vegeu la imatge 3) narra la història dels creadors de The Pirate Bay, un popular motor de cerca i rastreig de fitxers BitTorrent que els grans estudis de cinema nord-americans van portar a judici, acusat de violar els drets de propietat intel·lectual. En una de les sessions del judici, a Peter Sunde, un dels tres acusats, li pregunten on va conèixer els seus companys, i ell respon que no ho recorda, però que suposa que en un fòrum d'Internet. A continuació li tornen a demanar on els va conèixer "IRL", acrònim d'*In Real Life* ("a la vida real"), a la qual cosa respon que ells s'estimen més l'acrònim "AFK", *away from keyboard* ("allunyat de la pantalla"), ja que per a ells Internet és real, tan real com l'espai físic i tangible.



Imatge 3.
Cartell del documental *TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard* (Klose, 2013), que narra la història dels creadors d'un motor de cerca acusats de violar els drets de propietat intel·lectual.

L'acceptació que Internet és real, fent èmfasi fins i tot en la terminologia, és un pas que encara estem fent. Fins i tot els creadors de The Pirate Bay van caure en l'error de no considerar-ho així, per la qual cosa van haver de passar per un dels llocs més terriblement reals que hi pot haver: la presó. Hem d'assumir ja d'una vegada per sempre que l'espai en línia és tan real i afecta les nostres vides tant o fins i tot més que el físic. De fet, els primers a adonar-se de l'impacte real que té Internet han estat (quina sorpresa!) els poders econòmics i polítics. Governos i empreses estan mirant d'aplicar les mateixes lògiques que ordenen i controlen l'espai físic a l'espai en línia, deixant la *deep web*, aquella àrea de la xarxa no indexada pels buscadors, com a única àrea lliure i desendreçada.

En la preponderància visual d'Internet, no hi ha dubte que són les imatges digitals en línia les que canvien tendències d'opinió, fan pujar valors a la borsa, ofereixen informació científica, s'utilitzen com a eina fonamental per a la vigilància i el control i com a element primordial per a l'adoctrinament fonamentalista. Són la matèria primera sobre la qual es planeja i s'executa la publicitat i la base de la comunicació diària de la majoria de la població global. L'impacte i la sensació de flux i mal·leabilitat dels continguts en línia no tan sols venen donats per la substància líquida de la imatge digital. L'essència tant del maquinari com del programari que sostenen la xarxa també està en actualització i inestabilitat constants. Ni la tecnologia digital ni Internet no van ser inventats per arxivar informació i preservar-la, sinó per fer-la circular amb la màxima velocitat i eficiència. I aquesta qüestió fonamental és un maldecap per a la funcionalitat que la fotografia ha representat des del principi, la de la documentació de temps passats.

CONSERVACIÓ I PRESERVACIÓ DIGITAL

La conservació de les fotografies físiques, com poden ser les còpies impreses, els negatius, les diapositives, etc., està sotmesa a les condicions climàtiques i a la correcta gestió per part de les persones que les custodien. Els continguts digitals en línia, tanmateix, a aquests factors n'hi sumen d'altres de més complexos i fonamentals, com són l'obsolescència tant del maquinari com del programari, la compatibilitat de formats d'arxius i la potència dels processadors, entre d'altres.

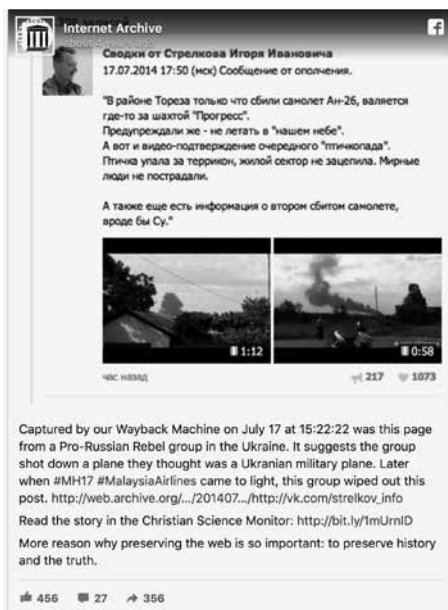
Un dels clixés habitualment transmesos per la mercadotècnia de les empreses en línia és la idea que Internet és una tecnologia perfecta i lliure de problemes. Tanmateix, tothom coneix i pateix cada dia la infinitat d'errors que inunden la xarxa: errors d'enllaços perduts per continguts reanomenats o esborrats, desajustos en la visualització de dissenys obsolets, lentitud per la manca d'actualització, incompatibilitat amb exploradors i dispositius i un llarg etcètera que ni tan sols inclou el que potser és un dels perills més grans d'aquesta tecnologia: el seu

creixent impacte ambiental (en el qual no puc entrar en profunditat per manca d'espai).

En els darrers anys s'han invertit molts diners i temps en la digitalització de continguts físics. Milers de museus i biblioteques han digitalitzat i penjat els seus continguts a Internet. Aquesta política, encara que sigui lògica i necessària, ha provocat una gran confusió entre l'accés i la preservació de continguts, i la *digitalització* i la *preservació digital*. Com va alertar el pioner d'Internet Vinton Cerf, val més que imprimeixis totes les fotos que vulguis guardar, ja que avui el mitjà imprès és molt més estable i durador que cap altre format digital (BBC, 2015).

Si a la naturalesa inestable dels continguts digitals en origen hi sumem el fet que quan es parla d'*arqueologia d'Internet* o de *folklore digital* (Lialina, Espenschied, 2009) encara hi ha molta gent que aixeca les celles i se sorprèn, és clar que ens queda molt per fer a l'hora d'enfrontar-nos a la conservació de continguts digitals en origen. Un bon exemple és el cas de GeoCities, el primer servei d'allotjament web de la història que va permetre la creació de pàgines web personals i que va arribar a tenir milions de pàgines web i d'usuaris registrats. A les pàgines de GeoCities, les primeres persones amb accés a Internet van crear els seus webs, experimentant amb la nova eina i posant-se en contacte entre ells d'una manera completament nova. Però després que Yahoo el comprés el 1999 i decidís posteriorment tancar el servei i destruir-ne els servidors i els continguts el 2009, la passivitat institucional va provocar que fossin les iniciatives independents i descentralitzades vinculades al món *hacker* i al programari lliure les que agafessin el timó per a la seva necessària preservació. Vet aquí una de les primeres iniciatives d'arxiu i preservació de continguts digitals en línia en origen, en descarregar-se tota la informació allotjada als servidors de GeoCities per oferir-la de manera gratuïta i lliure a investigadors i a la ciutadania en general per mitjà d'un arxiu *torrent* descarregable i accessible a Internet (Archive Team, 2009-2017).

Malgrat que algunes institucions públiques internacionals s'han associat sota el paraigua del Consorci Internacional de Conservació d'Internet i que hi ha diverses iniciatives privades dedicades a la conservació d'aquests continguts, el problema encara és lluny de solucionar-se. Han sorgit diverses eines impulsades per institucions públiques i privades, com pot ser The Wayback Machine (vegeu la imatge 4), desenvolupada per Internet Archive (Internet Archive, 1996), o The Web Recorder, impulsada per Rhizome i el New Museum (Webrecorder, 2018). Però la immensa quantitat de continguts que es generen i la complexitat del problema que hem d'abordar evidencien que encara queda molt per fer quant a la preservació de continguts digitals en línia. Un exemple d'això podria ser el dels videojocs abandonats per les empreses que els creen, les quals fins fa ben poc en prohibien la preservació i l'actualització per part de tercers desinteressats. Arran dels nombrosos



Imatge 4.

The Wayback Machine és una eina per arxivar i preservar continguts digitals en origen creada per Internet Archive.

esforços d'ONG defensors de les llibertats digitals, en alguns països s'han aprovat lleis per permetre que investigadors o fins i tot jugadors, si així ho desitgen, puguin preservar, pel seu compte i a càrrec i risc seu, els continguts desenvolupats en aquests espais en línia (Electronic Frontier Foundation, 2014). La complexa articulació de drets indispensables com el de la intimitat –la monopolitzadora mercantilització de la qual nodreix la majoria d'empreses d'Internet– genera alhora obstacles importants per preservar uns continguts dotats d'un valor que creixerà sens dubte a llarg termini. El respecte per aquests drets impossibilita en gran mesura l'accés i la conservació de la comunicació epistolar digital (en forma de correus electrònics o de missatgeria instantània), com també la de la interacció d'afinitats i afectes a les xarxes socials. Una manera de comunicar-se que hem de recordar que ja es donava en forma de cartes escrites a mà, l'arxiu i la preservació de les quals ha estat font indispensable d'informació en innumbrables àrees del coneixement del qual avui gaudim tots.

LA PRESERVACIÓ DE CONTINGUTS DIGITALS EN ORIGEN EN L'ÀMBIT ESTATAL

Després d'haver analitzat els exemples geogràficament més propers, on en alguns casos no hi ha cap organisme que es dediqui a la preservació digital en línia, ens podem felicitar que tres institucions estatals sí que hagin pres la iniciativa: Ondarenet del Govern Basc (Govern Basc, 2007), Padicat de la Biblioteca de Catalunya (Biblioteca de Catalunya, 2005) i Archivo de la Web Española (Biblioteca Nacional de España, 2009), a escala estatal. Però si aprofundim en els webs de preservació de con-

tinguts en línia de cada institució i en els continguts que han arxivat, trobem uns buits d'informació immensos. Amb vista a preparar aquest article, vaig dur a terme un petit experiment buscant el perfil de Facebook del lehendakari Urkullu a Ondarenet, el del president Puigdemont a Padicat i el del president Rajoy a l'Archivo de la Web Española. En els dos primers casos ni tan sols se n'havien arxivat els perfils, i en el cas de Rajoy, tot i que sí que hi constaven algunes captures seves, com que estaven subjectes a la propietat intel·lectual no es podien visualitzar. Malgrat que no es tracta d'un exercici científic ni concloent, sí que crec que pot ser indicatiu, i encara més tenint en compte que el seminari que va donar lloc a aquesta publicació es va dur a terme els dies 18 i 19 d'octubre de 2018, en uns dies de gran tensió política i social a escala estatal. Si els governs ni tan sols arxiven o preserven les seves pròpies xarxes socials, que són els principals canals de comunicació política amb la ciutadania d'avui dia, ens podem fer una idea de la importància que s'atorgarà a la resta de continguts digitals en línia.

El 17 de juliol de 2014, Igor Girkin, líder separatista prorús, va reivindicar al seu perfil de VK (la xarxa social més popular de Rússia, Ucraïna i Bielorrússia) que havia abatut un avió de transport militar ucraïnès incloent dos vídeos en els quals es veia una gran columna de fum (Internet Archive, 2014). Pocs minuts després, en publicar-se la notícia que l'aparell abatut era un avió comercial de Malaysia Airlines amb desenes de passatgers a bord, Girkin va eliminar l'apunt. Però aleshores aquella informació ja havia estat documentada amb una captura de pantalla, arxivada i oferta obertament a Internet gràcies a The Way Back Machine, l'eina per arxivar i preservar continguts digitals en origen creada per Internet Archive. Aquella valuosa informació posteriorment ha servit com a element acusatori del crim presumptament comès per Girkin i els seus companys d'armes.

Amb aquest exemple i els anteriors que he esgrimit en aquest article pretenc aportar el meu granet de sorra per conscienciar la ciutadania sobre la importància dels continguts digitals en origen i la seva inestabilitat, especialment en el cas de les imatges, com també sobre la influència del folklore digital i la història d'Internet a les nostres vides. Per completar-ho, m'agradaria apuntar una sèrie de propostes que potser ens podrien ajudar a continuar recorrent aquest camí obert. En primer lloc, davant la inabastabilitat del contingut visual que es genera i circula avui dia, primer cal preguntar-nos què cal preservar. En segon lloc, és bo ajudar-nos d'automatismes per arxivar i conservar els continguts. També cal tenir en compte que, tot i que com hem vist hi ha iniciatives per preservar els continguts en línia, no totes les imatges digitals són a Internet, sinó que moltes es troben en discos durs i targetes que també hauríem de preservar. En quart lloc, cal continuar qüestionant, reformulant i vigilant els dos drets principals que regeixen els continguts digitals actualment: els relatius a la intimitat i al comerç. Finalment, és

important que institucions especialitzades assumeixin la tasca de recopilar, catalogar, preservar i difondre els continguts digitals en origen del seu àmbit, especialment les fotografies digitals en origen creades de manera espontània per la ciutadania, a fi que les generacions futures puguin entendre les seves pròpies històries gràcies a aquestes fotografies.

- Archive Team (2009-2017). *GeoCities* [en línia]. <<https://www.archiveteam.org/index.php/GeoCities>> [consulta: 19.10.2020].
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*, traducció de Pedro Rovira. Barcelona: Kairós. [Títol original *La precession des simulacres*; *L'effet Beaubourg*].
- BBC (British Broadcasting Corporation) (2015). *Google's Vint Cerf warns of 'digital Dark Age'* [en línia]. <<https://www.bbc.com/news/science-environment-31450389>> [consulta: 18.07.2018].
- Biblioteca de Catalunya (2005). *L'Arxiu Web de Catalunya* [en línia]. <<https://www.padicat.cat/>> [consulta: 19.10.2020].
- Biblioteca Nacional de España (2009). *Bienvenido al Archivo de la Web Española* [en línia]. <<http://www.dl-e.es/openwayback/wayback/>> [consulta: 19.10.2020].
- Cisco (2017). *Cisco Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2016-2021* [en línia]. <<https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/complete-white-paper-c11-481360.html>> [consulta: 19.10.2020].
- Close, Simon (2013). *TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard* [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=41rwckQQ0IA>> [consulta: 19.10.2020].
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*, traducció de José Luis Pardo. València: Pre-Textos. [Títol original *La société du spectacle* de 1967].
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: TF Editores / Museo Reina Sofía.
- Electronic Frontier Foundation (2014). *And The Games Play On: EFF Fights For Users' Rights to Play and Preserve Abandoned Video Games* [en línia]. <<https://www.eff.org/deeplinks/2014/11/and-games-play-eff-fights-users-rights-play-and-preserve-abandoned-video-games>> [consulta: 19.10.2020].
- Gobierno Vasco. Departamento de Cultura y Política Lingüística (2007). *Ondarenet* [en línia]. <<http://www.ondarenet.kultura.ejgv.euskadi.eus:8085/ondarenet/>> [consulta: 19.10.2020].

Internet Archive (1996). *The Way Back Machine* (2014) [en línia]. <http://web.archive.org/web/20140717152222/http://vk.com/strelkov_info> [consulta: 19.10.2020].

Lanier, Jaron (2014). *¿Quién controla el futuro?*, traducció de Marcos Pérez Sánchez. Madrid: Debate. [Títol original *Who Owns the Future?* de 2013].

Lialina, Olia; Espenschied, Dragan (2009). *Digital Folklore*. Stuttgart: Merz & Solitude.

Staltz, André (2017). *The web began dying in 2014, here's how* [en línia]. <<https://staltz.com/the-web-began-dying-in-2014-heres-how.html>> [consulta: 19.10.2020].

Steyerl, Hito (2014). "En defensa de la imagen pobre", dins Hito Steyerl. *Los condenados de la pantalla*, traducció de Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, p. 33-48.

Virilio, Paul (1998). *La máquina de visión*, traducció de Antolín Rato. Madrid: Cátedra. [Títol original *La Machine de vision* de 1988].

Webrecorder (2018). *Collect and revisit the web* [en línia]. <<https://webrecorder.io/https://webrecorder.io/>> [consulta: 19.10.2020].

DAVID IGLÉSIAS

NOVES PERSPECTIVES EN LA GESTIÓ DE LA IMATGE. EL CENTRE DE RECERCA I DIFUSIÓ DE LA IMATGE (CRDI)

El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de l'Ajuntament de Girona té ja un llarg recorregut en la gestió de conjunts fotogràfics. El 2017 va celebrar el vintè aniversari, encara que l'existència de l'Arxiu fotogràfic es remunta al 1981. Aquesta data ens situa en uns moments embrionaris per a la professió al nostre país, ja que l'especialització en el camp de la imatge ha estat un fenomen molt posterior. En els moments inicials, l'interès dels arxius per conèixer i salvaguardar el patrimoni fotogràfic ja era quelcom excepcional que cal valorar molt positivament. El coneixement sobre aquest patrimoni, la metodologia desenvolupada i la revalorització de la fotografia com a fenomen cultural és quelcom que s'ha anat assumint amb els anys. Per això, a l'hora de parlar de noves perspectives i orientar-nos cap al futur, és necessari fer una breu revisió dels fonaments construïts. Sense fonaments no hi ha projecció, perquè el discurs tan repetit entorn de les possibilitats de canvi que aporta la tecnologia només adquireix sentit si parlem d'un arxiu plenament constituït.

El CRDI ofereix avui dia un model de gestió exportat a bastament. És un model basat en l'experiència com a centre especialitzat que ha apostat decididament pel patrimoni fotogràfic i audiovisual i que ha cregut, des d'un principi, en la transparència a l'hora de compartir coneixements. Les bases d'aquest model de gestió van quedar recollides a la publicació del *Manual de gestión de fondos y colecciones fotográficas* (Boadas, Casellas, Suquet, 2001), que ofereix, principalment, un recull de documents per a la gestió en un sentit ampli: l'ingrés de conjunts, l'autorització per a la reproducció i l'ús, la cessió de fotografies per a l'exposició, l'adquisició de reportatges i un llarg etcètera. També ofereix un recull ampli de conceptes per entendre els materials fotogràfics, afrontar el repte de la

conservació o introduir-se en els treballs de catalogació. És important per a aquest model el fet d'haver creat un fòrum per al debat intel·lectual sobre la fotografia, les jornades Imatge i Recerca, organitzades des del 1990. Aquest fòrum ha estat important per acostar la professió als màxims especialistes mundials de diferents àmbits, però també ho ha estat per donar a conèixer els professionals i les experiències del nostre país. Amb aquestes prop de tres dècades de jornades, s'ha aconseguit una base de literatura científica que constitueix un sediment extraordinari per a la recerca. Complementen el model les principals actuacions que han guiat els treballs del CRDI i, molt especialment, la creació d'uns dipòsits freds el 1999, la creació d'una estació de digitalització que va arrencar el 1990 i el desenvolupament d'un programari específic per a la catalogació i la publicació dels fons fotogràfics també d'aquesta data. Tots aquests treballs han estat superats per la mateixa dinàmica evolutiva de la professió i de la tecnologia, però sense aquests precedents difícilment podríem considerar les perspectives de futur que s'exposen en aquest text. En qualsevol cas, la concessió el 2009 del IV Premi Nacional de la Societat Espanyola de Documentació i Informació Científica a la qualitat i a la innovació per a Col·leccions Fotogràfiques en Arxius, Biblioteques i Centres de Documentació és un colofó a un treball orientat precisament a la consolidació de les bases que abans comentàvem.

Les perspectives sobre la gestió en el CRDI, exemplificades amb els projectes en curs que s'expliquen a continuació, s'orienten en bona part cap a la socialització del patrimoni fotogràfic i, més concretament, cap a la potenciació de l'accés i la difusió per noves vies, més d'acord amb les expectatives d'una societat que ha situat la imatge al centre de la seva activitat comunicativa.

LES DADES A L'EPICENTRE DE LA CERCA

Situar les dades a l'epicentre de la consulta és l'objectiu principal proclamat del web semàntic, en contraposició al web de documents que existeix avui. Per assolir el repte ja hi ha un seguit de tecnologies en funcionament i, per tant, la possibilitat, per part dels centres patrimonials, d'iniciar aquest recorregut. Aquesta circumstància aporta un potencial enorme per a la comunicació pública de la fotografia, ja que l'enllaç de dades ha de permetre un servei més personalitzat i adaptable a necessitats informatives concretes. No obstant això, és important centrar-se, *a priori*, en el tractament de les metadades, perquè el recorregut per assolir el web semàntic comença per disposar de dades estructurades i estandarditzades, per les codificacions universals úniques que ofereixen els noms de lloc dels estàndards, per l'estructuració adequada de dades en els fitxers, pels valors *skosificats*¹ dels vocabularis controlats, etc. En definitiva, es tracta d'afegir significat als codis perquè els continguts publicats al web tinguin un valor universal i, d'aquesta manera, es faciliti la interrelació entre conceptes.

A tall d'introducció, podem dir que quan parlem de web semàntic ens referim a tecnologies com ara RDF, LOD, SKOS, etc. L'RDF (sigla anglesa de *resource description language*) s'ha desenvolupat per a la descripció de dades que siguin interpretables per màquines i que, al mateix temps, estableixin relacions semàntiques en el web. És, possiblement, la tecnologia de base. Un altre element cabdal és el LOD (*linked open data*), un mètode per enllaçar automàticament recursos relacionats de manera significativa amb l'objectiu de poder compartir dades i en el qual els identificadors universals URI tenen un paper determinant. També és rellevant la creació de vocabularis en SKOS (*simple knowledge organization system*).

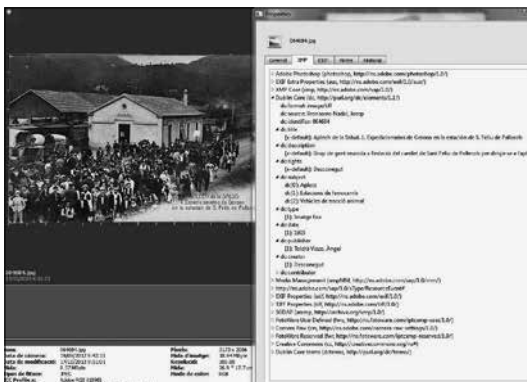
Podem dir que el CRDI va integrant aquesta tecnologia a partir de la seva participació en el portal europeu del patrimoni, Europeana,² constantment en vies de desenvolupament i evolució. La publicació de fotografies al portal Europeana porta implícites tot un seguit de qüestions metodològiques. Les exigències de publicar en aquest portal suposen un benefici per a cada institució, pel plantejament general de tot el procés tècnic de la publicació i per les necessitats tecnològiques que cal resoldre.

Al marge de les tecnologies, és important tenir present que per compartir catàlegs en línia o publicar dades en altres sistemes és imprescindible disposar d'informació ben estructurada, sistematitzada i basada en estàndards. També cal destacar que la codificació universal de metadades potencia de manera significativa la interoperabilitat i facilita alhora qualsevol operativa per al mapatge de metadades quan ens comuniquem amb altres sistemes. En definitiva, es tracta d'entendre que, per orientar-se cap al web semàntic, cal un treball conceptual de base que permeti una transició amable.

No hi ha dubte que l'element central d'aquesta transició són les metadades. És per aquesta raó que el CRDI va optar per l'ús de metadades inserides i degudament codificades a partir d'identificadors universals (URI), la qual cosa significa un salt qualitatiu en la gestió. És avantatjós mantenir la informació documental estretament lligada a la imatge, disposar d'aquesta informació desvinculada de la servitud de qualsevol programari i tenir més sintonia, en el tractament de metadades, amb sectors aliens al patrimoni, com poden ser les agències de notícies, els bancs d'imatges i fins i tot els arxius personals i familiars. En aquest sentit, cal tenir present que la indústria de la imatge evoluciona favorablement cap a la gestió unificada. És a dir, que la informació referencial de la imatge forma part de l'objecte digital. Entenem que es produeix una confluència d'interessos que pot afavorir el sector del patrimoni.

1. El sistema de creació de vocabularis SKOS permet enllaçar entre diferents tesaurus i la disponibilitat d'un vocabulari multilingüe, un fet fonamental per a la recuperació de la informació textual.

2. El CRDI és membre actiu de Photoconsortium (<http://www.photoconsortium.net>), associació europea per a la fotografia patrimonial que actua com a agregadora de fotografia a Europeana.



Imatge 1.
Metadades codificades i agrupades
per diferents namespaces.
Exemple de descripció al CRDI.

LA DIFUSIÓ: LA UNIVERSALITZACIÓ DEL DISCURS

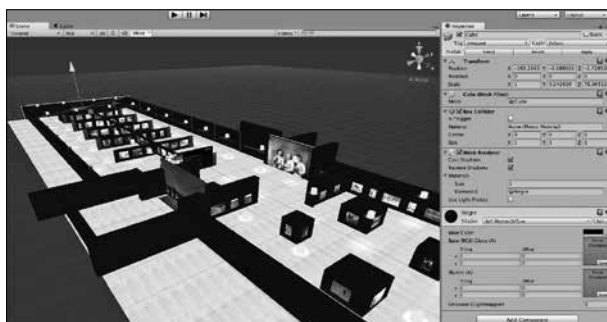
Les actuacions del CRDI en la difusió dels fons fotogràfics i de la tecnologia associada s'ajusten a la voluntat de vehicular iniciatives locals que tenen vocació universal. Un exemple d'aquest tipus de projectes és la col·laboració del CRDI amb el Museu del Cinema de Girona per a la creació d'una cronologia del patrimoni audiovisual.³ La cronologia descriu l'evolució de diferents tecnologies, com ara cinema, fotografia, so i vídeo, i compara el que està succeint en cadascuna d'aquestes tecnologies en diferents períodes. Conté 280 referències cronològiques, al voltant de 50 audiovisuals i 150 imatges. També hi ha una versió impresa, un pòster. Tots dos recursos es poden trobar en diverses llengües (anglès, francès, català i castellà), fet que els ha donat més recorregut en el marc del Consell Internacional d'Arxius.

Un segon projecte correspon a l'àmbit territorial de Catalunya i Andorra i es basa en l'experiència en la salvaguarda dels fons de televisió. Es tracta de la *Guia de bones pràctiques per a la creació d'un observatori permanent d'arxius i televisions locals*, en la qual se sistematitza part de la feina de l'Observatori Permanent d'Arxius i Televisions Locals (OPATL). La realització d'aquesta guia s'emmarca, doncs, en les experiències de l'OPATL de Catalunya i Andorra, creat l'any 2008 per iniciativa del CRDI, l'Arxiu Nacional d'Andorra, la Xarxa de Televisions Locals i l'Associació d'Arxivers de Catalunya. El recurs ofereix un punt de vista que transcendeix aquest àmbit territorial concret per aproximar-se d'una manera genèrica a les diferents realitats que puguin tenir lloc en altres territoris, amb la finalitat de contribuir a la preservació del patrimoni audiovisual i fomentar la cooperació estable entre els arxius i les televisions locals.

Per acabar, destaquem un tercer projecte, del 2013, dut a terme pel CRDI i que representa una clara aposta per l'experimentació i la inno-

3. Vegeu: https://www.girona.cat/web/sgdap/cat/CRDI_Cronologies/catala/index.html

vació. Es tracta del Museu de la Fotografia de Girona (MFGi),⁴ un museu virtual on es mostren aquelles imatges més representatives de la fotografia gironina, dels autors més destacats, dels principals gèneres fotogràfics i de les diferents manifestacions fotogràfiques vinculades a la ciutat. El museu es concep com un espai per a la difusió, el coneixement i la recerca de la fotografia i està centrat principalment en els fons i les col·leccions del CRDI. L'MFGi va ser desenvolupat per l'empresa Evol (Equipaments Virtuals Online), amb la mateixa tecnologia 3D que s'aplica en els videojocs. Per dur a terme aquests projectes es disposava d'equips informàtics d'altres prestacions i es treballava amb el programari més actual del moment: Autodesk Maya per a la modelització en 3D, Adobe Photoshop per a les textures fotogràfiques dels dissenys i Unity 3D com a motor gràfic de videojocs per poder desplaçar-se en els espais virtuals. L'aplicació funciona per a dispositius mòbils, com Ipad, i també des de qualsevol ordinador en un entorn web. En definitiva, es va desenvolupar un equipament virtual 3D d'última generació, realitzat amb tecnologia de videojoc a partir d'un potent motor gràfic, el qual permet incloure-hi diversos recursos interactius que el converteixen en un equipament altament atractiu per a l'usuari.



Imatge 2.
Aspectes del Museu de la Fotografia de Girona després de la renderització i el tractament de textures i llums.

L'EXPLORACIÓ DE NOVES VIES

Les actuacions del CRDI explicades en aquest text ens donen una idea real de com s'orienta la professió en el futur més immediat. L'evolució tecnològica coincideix amb la maduresa de la professió i aquesta circumstància, juntament amb la demanda creixent d'imatges per part de la societat, ens pot portar a un estadi de gestió molt superior al conegut fins ara. Les bases tècniques que ho han de fer possible hi són, encara que els esculls que representen la manca de planificació, a una escala territorial àmplia, l'excés d'ortodòxia, en els aspectes metodològics, i l'escassetat de recursos, en un país on la cultura no és la inversió prio-

4. Vegeu: <https://www.girona.cat/sgdap/cat/MFGi.php>.

ritària, podrien alentar la revolució que s'experimenta al voltant del patrimoni fotogràfic. En qualsevol cas, mentre es duen a terme les accions explicades més amunt, no deixem d'explorar noves vies en qualsevol dels àmbits de la gestió: la propietat intel·lectual, la cerca de continguts, la interacció amb l'usuari i la preservació digital.

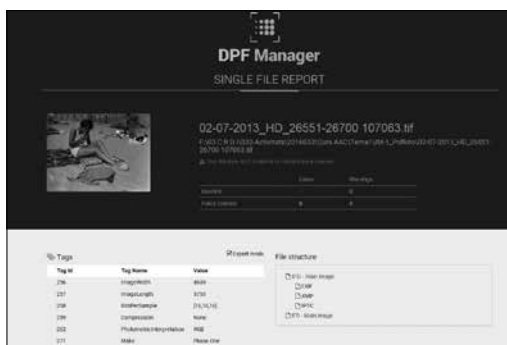
En l'àmbit de la gestió de la propietat intel·lectual del sector digital, podem parlar de l'existència de noves tècniques per identificar la imatge a partir de la codificació del píxel, el que s'anomena *fingerprinting*; de l'existència d'un *copyright hub*, promogut al Regne Unit, per centralitzar la gestió de llicències en línia, o dels *crawlers* que rastregen la xarxa en cerca d'imatges amb drets específics i subjectes al copyright.⁵

En l'àmbit de la cerca de continguts, és especialment rellevant l'aplicació de les tècniques de visió per computador, que evolucionen de manera notable i que cada vegada estan més a prop de convertir-se en una realitat estesa. En aquest sentit, el CRDI participa en el projecte europeu EuropeanKaleidoscope que treballa en el desenvolupament d'aquesta tecnologia.

En l'àmbit de la interacció amb nous públics, es comencen a veure alguns resultats amb la pràctica de la ludificació,⁶ encara en fase experimental però que es va constituint ja com una realitat molt propera.

Finalment, en l'àmbit de la preservació digital s'observen progressos importants, com ara el desenvolupament de programari per a la validació i l'estandardització de formats gràfics i les tècniques aplicades a la integritat de la imatge. Els resultats del projecte PREFORMA⁷ amb formats d'imatge fixa i audiovisuals estan orientats totalment cap a aquesta línia.

Imatge 3.
DPF Manager. Programari desenvolupat en el marc del projecte europeu de preservació PREFORMA per a la validació i la transformació del format TIFF.



5. El projecte europeu Ardito està centrat en el desenvolupament d'aquestes tecnologies.

6. La ludificació és un dels temes dels quals es va tractar a les jornades Imatge i Recerca. Les jornades han tingut sempre la vocació d'anticipar-se a la realitat dels arxius.

7. En el marc del projecte PREFORMA (<https://arxivivers.com/recerca/col%C2%B7laboracions/projecte-preforma/>) es va desenvolupar el DPF Manager, dedicat al TIFF, i el Media Conch, dedicat al format FFV1.

Ajuntament de Girona. *Jornades Imatge i Recerca* [en línia].
<https://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_presentacio.php>
[consulta: 4.05.2020].

Boadas, Joan; Casellas, Lluís-Esteve; Suquet, M. Àngels (2001).
Manual de gestión de fondos y colecciones fotográficas. Girona: CCG
Ediciones; Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Ajuntament de
Girona.

* El text "Noves perspectives en la gestió de la imatge. El centre de recerca i difusió de la imatge (CRDI)" va ser escrit l'any 2017.

GEMMA BRETCHA

L'ARXIU D'IMATGES DE L'OBSERVATORI DEL PAISATGE DE CATALUNYA

Des dels inicis, la fotografia va tenir un paper principal com a eina per descriure els territoris i els seus paisatges. A diferència de la literatura i les representacions pictòriques, la fotografia assegurava la presència real de l'autor *in situ* i la representació fidel de la realitat. Tot i la relativament curta història d'aquesta disciplina, gràcies a aquelles primeres fotos i fins a les actuals disposem d'una enorme font documental que permet conèixer els paisatges i la seva evolució. Avui, la fotografia de paisatge és plenament present en la nostra vida diària, i tenim accés a una gran quantitat d'imatges que ens ofereixen mirades molt diverses.

A l'Observatori del Paisatge vam apostar des del principi per la fotografia de paisatge, i no com un complement i una ajuda als estudis del paisatge (per ajudar-nos a interpretar-lo, o a explicar l'evolució que ha patit, o per entendre'n la identitat), sinó com un pilar fonamental per crear bones polítiques de paisatge i aplicar-les, tant en termes de comunicació i sensibilització com a l'hora de prendre decisions. Dit d'una altra manera, entenem la fotografia com una eina amb un gran potencial per a la reflexió i l'acció sobre el paisatge.

Aquest és l'origen de l'Arxiu d'imatges de l'Observatori del Paisatge, que va passar de ser concebut inicialment com una eina d'ús intern (per la necessitat de l'Observatori del Paisatge d'organitzar i catalogar les seves pròpies fotografies) a convertir-se en un portal –i una eina– plenament accessible que permet catalogar i compartir fotografies de paisatge a tothom qui ho desitgi. Aquest canvi de concepció a l'hora de desenvolupar l'Arxiu el va propiciar la participació de l'empresa Aigües Ter Llobregat, que va donar suport a aquest projecte des del principi. Així va ser com l'Arxiu va anar guanyant en ambició, fins al punt d'oferir

a la ciutadania col·laborar directament amb les seves fotografies, fos sin professionals o no.

L'Arxiu neix com una eina dinàmica, en actualització constant, oberta a col·laboracions ben diverses, des de l'àmbit professional fins a l'artístic, passant pels aficionats a la fotografia. Té com a objectiu incentivar la preservació, la catalogació, la producció, la difusió i la circulació de fotografies de paisatge digitals com a eines fonamentals per a la reflexió i l'acció sobre el paisatge.

ELS INICIS

Per entendre millor algunes de les característiques de l'Arxiu cal explicar breument la institució en la qual s'emmarca i la seva activitat principal. L'Observatori del Paisatge de Catalunya, creat l'any 2005, és un ens d'assessorament de l'Administració catalana i de sensibilització de la societat en matèria de paisatge que s'organitza en forma de consorci públic. Des de l'inici de l'entitat, les dues línies d'actuació principals que en vertebraven les activitats són, d'una banda, la sensibilització que es duu a terme mitjançant seminaris, conferències, publicacions de llibres, un centre de documentació o recursos web, entre d'altres, i d'altra banda, la col·laboració amb la Generalitat de Catalunya i l'Administració local per implementar polítiques de paisatge. La primera tasca en aquest sentit va ser l'elaboració dels catàlegs de paisatge de Catalunya, descrits i encomanats per la Llei de paisatge del 2005.¹ Els catàlegs són documents que identifiquen i descriuen els paisatges de Catalunya, els seus valors, la seva evolució, l'estat de conservació i les seves dinàmiques, entre altres aspectes. Tenen una importància cabdal, ja que, a més de ser les eines que ens permeten conèixer quins són els paisatges de Catalunya, també defineixen quin tipus de paisatges volem i com els podem assolir. La mateixa Llei de paisatge estableix quins són els continguts mínims que ha d'incloure cada catàleg, i entre aquests continguts menciona una base de dades amb totes les fotografies realitzades durant el procés d'elaboració del catàleg, degudament classificades per unitats de paisatge,² com també per altres criteris.

Al cap de pocs anys de treballar en l'elaboració dels catàlegs esmentats, les fotografies, classificades al principi en una simple taula on s'enumeraven, es geolocalitzaven i es descrivien mínimament, van sumar un bon nombre d'imatges que cada vegada es feia més difícil

1. Llei 8/2005, de 8 de juny, de protecció, gestió i ordenació del paisatge de Catalunya, desplegada pel Decret 343/2006, de 19 de setembre.

2. Una unitat de paisatge és un territori caracteritzat per una combinació d'elements naturals, culturals i simbòlics, que li confereixen un caràcter diferenciat de la resta i que és reconegut com a tal per la població; per tant, no responen a divisions administratives. Des de l'Observatori s'han identificat 134 paisatges a Catalunya, que han estat representats al *Mapa de les unitats de paisatge de Catalunya*.



Imatge 1.

Els catàlegs són documents que identifiquen i descriuen els paisatges de Catalunya, els seus valors, la seva evolució, l'estat de conservació i les seves dinàmiques, entre altres aspectes.

de consultar i gestionar. A més, calia afegir-hi les fotografies preses durant altres treballs de camp i sortides dels tècnics de l'Observatori. L'alt volum d'imatges va obligar a buscar una eina més adequada per gestionar-les.

Els primers passos per a la creació de l'Arxiu ens van dur a conèixer l'experiència d'altres entitats catalanes i internacionals per assessorar-nos. La diferència principal que hi havia amb els altres arxius consultats era que el nostre fons era digital en origen; no tenim cap fotografia analògica i, en realitat, si en tinguéssim, necessitaríem dipositar-les en algun altre arxiu, ja que no disposem dels mitjans tècnics necessaris per conservar i preservar, com cal, fotografies en aquest suport. D'altra banda, el fet que el suport fos digital ens permetia que les imatges fossin accessibles des d'un bon principi, sense necessitat de manipular-les.

ELS OBJECTIUS

L'Arxiu persegueix diversos objectius, alguns de comuns a la resta d'activitat de l'Observatori del Paisatge, com ara potenciar el coneixement del patrimoni paisatgístic català, sensibilitzar la societat o promoure la fotografia de paisatge com una eina per gestionar i ordenar aquest paisatge. Un altre objectiu és compartir el patrimoni fotogràfic: atès que avui la fotografia és plenament present en la nostra vida diària, amb la intenció de treure'n el màxim partit l'Arxiu promou l'ús, la circulació i fins i tot la creació d'imatges derivades i obre la porta a la recontextualització i la reinterpretació. Un altre propòsit és dinamitzar comunitats en un moment en què Internet ha obert les portes a la comunicació global i permet crear comunitats en línia i fer circular i difondre continguts digitals. En aquest sentit, l'Arxiu ofereix continguts a les comunitats de fotografia de paisatge existents a Internet i, al mateix temps, dinamitza i incentiva el diàleg, la difusió, la reflexió i l'acció en relació amb el paisatge a través de les xarxes socials (Instagram, Facebook i Twitter).

Finalment, l'Arxiu té la voluntat de catalogar i preservar les imatges digitals en origen dels paisatges contemporanis catalans, amb l'objectiu que puguin ser consultades per les generacions vinents, ja que la majoria de les fotografies que es fan avui són digitals, sense un suport físic que en garanteixi la pervivència.

EL FONS

L'Arxiu conté un ampli ventall d'imatges digitals dels paisatges contemporanis catalans procedents de l'activitat de l'Observatori, a més d'aportacions d'altres institucions, entitats, fotògrafs i particulars. El nom mateix del projecte, Arxiu d'Imatges de l'Observatori del Paisatge de Catalunya, i de l'entitat de la qual depèn, Observatori del Paisatge, ja revelen la temàtica de les imatges: els paisatges de Catalunya i, concretament, els paisatges contemporanis, la majoria a partir de l'any 2005 (data en què es va crear l'Observatori), i fins avui. El Conveni europeu del paisatge defineix el terme *paisatge* com a "qualsevol part del territori tal com la percep la població, el caràcter de la qual resulta de l'acció i la interacció de factors naturals o humans" (Consell d'Europa, 2000: 1a). Per tant, l'Arxiu recull imatges no tan sols dels espais més singulars o excepcionals, sinó que, a més, té la voluntat de no excloure cap part del territori. Així, té en compte els espais marginals i degradats, els quotidians –com ara els paisatges de les àrees comercials i els espais industrials– o els formats per infraestructures i equipaments (aeroports, grans nusos de comunicació, naus industrials, benzineres, etc.). L'abast és, doncs, global i va des dels espais naturals fins als urbans, passant pels rurals i els periurbans.

A més del fons propi inicial que s'ha mencionat, l'Arxiu es va nodrint de diverses fonts amb una doble finalitat: d'una banda, ampliar el nombre d'imatges, i de l'altra, recollir diferents mirades. En aquest sentit, l'Arxiu manté col·laboracions amb diverses entitats, institucions i particulars,

Imatge 2.
L'Arxiu recull imatges no tan sols dels espais més singulars o excepcionals, sinó que, a més, té la voluntat de no excloure cap part del territori.



com ara escoles de fotografia i institucions amb projectes similars al de l'Observatori (l'Escola d'Art i Disseny de Tarragona, el Museu de la Tècnica i la Ciència de Catalunya, etc.). Una altra font són els aficionats a la fotografia; qualsevol persona hi pot aportar imatges, cosa que esdevé un dels trets més rellevants d'aquest projecte. En aquest cas, són els mateixos usuaris qui fan la precatalogació de les fotografies i les penjen directament a l'Arxiu (a través de l'apartat del web "Penja la teva foto"). Per acabar, la compra indirecta de fotografies també permet ampliar el fons.

Des de l'any 2018, l'Observatori inclou al contracte de compra d'imatges una clàusula en què es demana al fotògraf poder incloure a l'Arxiu les fotografies adquirides. En aquest cas, es penja la fotografia en una mida més petita i l'autor és qui decideix sota quina llicència vol que es difonguin les seves imatges. Avui dia, aproximadament el 30 % del fons és fruit de col·laboracions amb altres entitats, institucions i particulars. L'Arxiu és, doncs, una oportunitat per mostrar diferents mirades del territori, des de disciplines i ens diversos.

Els requisits d'adquisició

Un dels requisits indispensables per incloure la imatge a l'Arxiu és que el suport sigui digital, ja que, com s'ha esmentat, l'Observatori no disposa de les eines i els equipaments necessaris per preservar material analògic. El següent requisit és l'àmbit territorial, que correspon a Catalunya.³

Als usuaris que agreguen fotografies a l'Arxiu se'ls demana que facin una precatalogació amb un mínim de dades indispensables (autor, adreça electrònica de contacte i localització de la imatge). A més, han d'acceptar el document de "Termes d'ús i condicions", on entre altres qüestions declaren que posseeixen els drets d'autor de les imatges i que permeten la distribució del material sota la llicència Creative Commons "Reconeixement-CompartirIgual". En cap cas l'autor de les imatges no en perd la propietat, i les pot distribuir o comercialitzar per la seva banda. L'Observatori com a servei públic no obté cap retribució econòmica derivada de la venda o la distribució de les imatges donades, ni de les pròpies. Un cop l'usuari ha penjat la fotografia, aquesta imatge encara ha de passar un tràmit previ per ser visible a l'Arxiu, ja que primer s'ha de validar. L'Observatori es reserva el dret a incloure les fotos d'acord amb els seus criteris tècnics, legals i de contingut, i a eliminar-les en el cas que infringeixin les seves normes i condicions. En tot cas, sigui validada o no, sempre s'informa l'autor de la decisió presa.

³. A conseqüència de la participació de l'Observatori en el Pla de paisatge transfronterer de la Cerdanya, també s'hi inclouen algunes fotografies de la Cerdanya francesa.



Imatge 3.
Exemple de la pàgina de resultats
d'una cerca a l'Arxiu d'Imatges
de l'Observatori del Paisatge de
Catalunya.

Els usos

Les imatges de l'Arxiu s'ofereixen sota una llicència Creative Commons, en versions diferents segons la procedència de la imatge. A la fitxa de cada foto s'indica la llicència, amb un enllaç que n'explica el significat i com cal citar la imatge. Es demana que les fotos se citin posant el nom de l'Arxiu i, entre parèntesis, el nom de l'autor. Des del primer moment es va decidir que les imatges que provenen directament de l'Observatori del Paisatge i les que es reben dels usuaris estarien disponibles a màxima resolució i s'oferirien sota la llicència "Reconeixement-CompartirIgual". Aquesta modalitat permet copiar, redistribuir i comunicar públicament l'obra, i crear obres derivades, amb qualsevol finalitat, fins i tot comercial, sempre que se'n citi l'autor. En la resta de casos, ja siguin col·laboracions o bé compres, és l'autor qui escull la llicència o en quines circumstàncies permet fer ús de la imatge; sempre que sigui possible, s'opta l'ús d'una llicència Creative Commons, encara que hi ha alguns casos en què l'autor prefereix que aparegui un text més directe indicant només l'ús acadèmic o de recerca. En la majoria d'ocasions s'indiquen les dades de contacte del fotògraf. Val a dir que al principi es va detectar una certa reticència entre els fotògrafs professionals a l'hora de permetre penjar les fotos a l'Arxiu –cal aclarir que mai no ha estat una condició *sine qua non* per treballar en projectes de l'Observatori–, però a mesura que l'Arxiu s'ha conegut més i alguns companys de professió, sobretot del món de l'art, hi han col·laborat, fins i tot de manera desinteressada, la reticència ha estat cada cop menor.

EL PORTAL D'ACCÉS

El portal de l'Arxiu d'imatges (<http://arxiu.catpaisatge.net>) és l'eina que dona accés a la base de dades i permet visualitzar i descarregar les fotografies gratuïtament i fer-ne cerques. Abans de la creació del web es va escollir un programa de gestió d'imatges, un programari lliure anomenat Pandora, que gestiona l'empresa Cran Consulting i que és utilitzat per altres arxius, no tan sols d'imatges sinó també de premsa o bibliogràfics, de dins i fora de Catalunya. Una de les característiques del programa és que permet personalitzar la informació que es vol recollir de cada imatge i com es vol presentar. Abans de decidir quines dades s'havien de recollir es va fer una recerca especialitzada i es van cercar i consultar altres arxius. La decisió final tant pel que fa als camps d'informació de la fotografia com pel que fa a les matèries per descriure el contingut es van consensuar amb els tècnics de l'Observatori del Paisatge, ja que són uns dels principals usuaris de l'Arxiu.

La informació que es recull de cada imatge s'ha agrupat en cinc apartats. En primer lloc, la "Identificació", que inclou el nom de l'autor, el contacte, el tipus de llicència, com cal citar la foto (anomenem aquest camp "crèdits") i dades internes com ara la data d'ingrés a l'Arxiu, si està catalogada, si és un donatiu, etc. El segon apartat és el que hem anomenat "Contingut", i s'hi descriu el contingut de la fotografia a través de la llista de matèries i elements que es va elaborar amb els tècnics; també hi ha un camp per descriure la imatge utilitzant text lliure i incloure qualsevol observació i un apartat reservat per al títol, en cas que en tingui. El tercer grup és el de la "Localització", que a més d'indicar el municipi, la comarca, les coordenades i els topònims també inclou el camp "unitat de paisatge". El quart grup és la 'Descripció física', que es refereix a la disposició de la foto (horitzontal o vertical), el format (jpeg, tiff...), les dimensions en píxels i el pes en bytes. L'últim



Imatge 4.
Pàgina principal del web de l'Arxiu d'imatges on hi figuren tres icones, dues per buscar imatges –a través de la barra de cerca i a través d'un mapa–, i la tercera permet col·laborar amb l'Arxiu amb l'apartat "Penja la teva foto".

grup és el “Currículum”, on es mencionen les publicacions i els usos que s’han fet de la imatge, almenys per part de l’Observatori, ja que la resta d’usuaris només cal que citin correctament la procedència de la foto i no cal que notifiquin quin ús en faran.

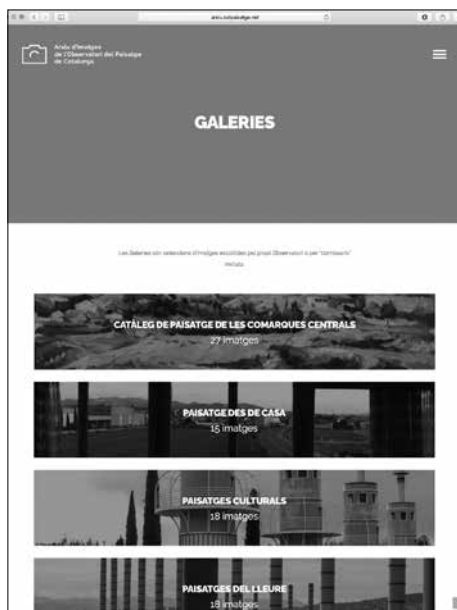
Per donar més visibilitat al projecte, en lloc d’incloure aquesta base de dades dins el web de l’Observatori del Paisatge es va crear un web exclusivament per a l’Arxiu. La pàgina d’inici del web mostra diferents tipus de paisatges, des dels més escènics fins als quotidians, seguint els principis del Conveni europeu del paisatge i la base del treball de l’Observatori. Les imatges que es mostren són un joc, una mescla de fotografies que tallades horitzontalment i combinades entre si creen nous paisatges. En aquesta pàgina hi figuren tres icones, dues que corresponen a dues possibles vies per buscar imatges –a través de la barra de cerca i a través d’un mapa–, i l’accés directe per col·laborar amb l’Arxiu, anomenat “Penja la teva foto”. Pel que fa als dos sistemes per cercar les imatges, el més tradicional consisteix en una barra de cerca on es pot buscar per paraula clau, municipi, unitat de paisatge o autor, o bé escollir les matèries que es prefereixin. L’altra opció és a través d’un mapa on es visualitzen les fotos geolocalitzades; aquesta eina permet als usuaris visualitzar i localitzar més de pressa les imatges del fons. A partir de les coordenades de GPS de latitud i longitud (utilitzades per Google Maps), que es recullen a l’hora de catalogar les imatges, es pot saber la localització exacta des d’on s’ha fet la fotografia i visualitzar-la en el mapa. Si bé no totes les imatges de l’Arxiu disposen encara d’aquesta informació, s’està treballant per oferir cada vegada més fotografies geolocalitzades.

Els resultats de la cerca es presenten en forma de mosaic, i la informació que es visualitza a sota de cada fotografia és el municipi, la comarca i la unitat de paisatge. Per accedir a més informació només cal clicar

Imatge 5.

Un dels sistemes per cercar imatges a l’Arxiu és a través d’un mapa on es visualitzen les fotos geolocalitzades.





Imatge 6.
Un dels apartats del web és l'anomenat "Galeries", són seleccions temàtiques d'imatges que poden estar relacionades amb activitats de l'Observatori, amb col·laboracions externes, amb donatius o bé amb altres mirades.

damunt la foto. Un cop dins la fitxa de la fotografia, l'usuari es pot descarregar directament i gratuïtament la imatge; no cal registrar-se ni fer cap tràmit per obtenir la fotografia. La fitxa també informa de la llicència d'ús i de quins crèdits cal fer-hi constar i inclou una selecció de tota la informació que es recull mencionada més amunt: l'autor, la localització, el format, les dimensions i el pes de la imatge, entre d'altres. Dins la fitxa també s'inclou l'opció de comentar errors o ampliar la informació mitjançant un correu electrònic.

Un altre apartat del web de l'arxiu són les "Galeries", que són seleccions temàtiques d'imatges escollides pel mateix Observatori o bé per comissaris convidats. Les galeries poden estar relacionades amb activitats de l'Observatori, amb col·laboracions amb persones externes, amb donatius o bé amb altres mirades. Normalment, cada tres mesos es mostra una galeria nova; entre les temàtiques escollides figuren "Paisatges en moviment", "Els paisatges de l'aigua", "Traçats" (en col·laboració amb l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tarragona), "Els paisatges del Penedès", "Els últims paisatges" (lligat al projecte homònim que inventaria els cementiris de Catalunya com a patrimoni paisatgístic), "Paisatges agrícoles", "Singularitats dels paisatges de Catalunya" (fruit de la coedició amb l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya del *Mapa de les unitats de paisatge de Catalunya*), "Paisatges del lleure" i "Paisatges culturals", entre d'altres.

La creació de l'Arxiu també va requerir obrir un compte d'Instagram amb el nom d'usuari @arxiucatpaisatge; des d'aquesta xarxa s'incentiva la gent a col·laborar amb l'Arxiu. Un altre recurs de difusió va ser

l'organització d'un concurs fotogràfic, l'any 2018, amb la col·laboració de l'empresa Aigües Ter Llobregat. Dedicat a la temàtica del paisatge quotidià, s'hi van presentar 268 fotografies, de les quals 263 es van validar per incorporar-les a l'Arxiu. Amb aquest concurs, l'Observatori pretenia aconseguir dos objectius principals: d'una banda, fomentar una mirada conscient cap als paisatges quotidians i, de l'altra, dinamitzar l'Arxiu d'imatges.

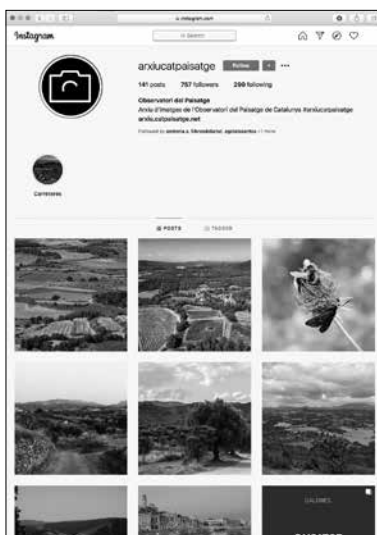
PROPER PASSOS

L'Arxiu d'Imatges de l'Observatori del Paisatge és un projecte viu, una eina dinàmica que no para de créixer. És per això que és més necessari que mai potenciar la col·laboració de professionals i aficionats a la fotografia perquè aportin imatges a l'Arxiu, on se'ls ofereix un espai per allotjar les seves fotografies i compartir-les, tot intentant reduir les reticències d'alguns sectors i empoderant-ne d'altres.

La dinamització de les comunitats també és un dels aspectes que s'han de treballar. Cal reforçar l'oferiment del contingut digital de l'Arxiu a les comunitats de fotografia de paisatge existents i les noves que es crearan en el futur, i potenciar-ne la dinamització. Quant a tipus de fons, si bé l'inici de l'Arxiu està relacionat íntimament amb les fotografies digitals, l'enorme pes que té la imatge en la societat contemporània i la relació cada cop més rellevant que guarda amb el paisatge obre les portes a ampliar-se en el futur amb altres formats (vídeo, il·lustració, etc.). De la mateixa manera que es podran diversificar els formats, en el futur es pot explotar la possibilitat d'ampliar l'àmbit geogràfic més enllà de Catalunya.

Imatge 7.

La creació de l'Arxiu també va requerir obrir un compte d'Instagram amb el nom d'usuari @arxiucatpaisatge.



VITTORIO CURZEL

LA CONSTRUCCIÓ COL·LECTIVA D'UN ARXIU ICONOGRÀFIC DELS PAISATGES COL·LECTIUS

Tota imatge produïda amb una càmera fotogràfica està relacionada de manera directa i recíproca amb un lloc i un instant específics. Dues fotografies d'un paisatge rural, fetes al mateix lloc abans i després de la construcció d'una autopista, són un testimoni inequívoc d'un canvi radical en aquesta porció d'espai. Ara bé, ens podem preguntar si n'hi ha prou amb aquesta obvietat per poder considerar la fotografia com a document amb tots els ets i uts. Quan mirem pel visor de la càmera per decidir quina part d'aquest paisatge enquadrem, ens trobem, d'una manera més o menys conscient, davant d'un dilema: reproduir el paisatge *tal com és* o fer-ne la nostra interpretació pròpia. Sigui quina sigui la tria, haurem de seleccionar els valors de tota una sèrie de variables i opcions: punt d'enfocament, distància focal de l'objectiu, angular o amplitud d'angle, temps d'exposició, obertura del diafragma i profunditat de camp, ús de filtres, etc., i cadascuna d'aquestes variables produirà efectes diferents. És a dir, que un cert grau de subjectivitat és ineludible. I malgrat tot, en el moment en què observem una fotografia, es mostra als nostres ulls com una reproducció objectiva de la realitat, i no tenim en compte el pes que hi té la intenció de qui executa l'acció de fotografiar, el seu punt de vista, la cultura a la qual pertany, la funció per a la qual s'ha produït aquesta imatge i el seu context històric, econòmic i social. Per tot plegat, no podem considerar una fotografia de paisatge com un document en sentit estricte. Ara bé, sí que pot ser una eina molt útil si la prenem com a font d'informació per investigar i comparar-la amb altres imatges fotogràfiques del mateix lloc, preses en el mateix moment o en moments diferents i amb motivacions o intencions diferents. També podem comparar-la amb altres tipus de fonts (bibliogràfiques, cartogràfiques, escrites, orals, etc.) o fer una visita per conèixer de primera mà l'indret representat. D'altra banda, haurem de tenir en

compte que una imatge canvia el seu significat amb el pas del temps i segons els qui l'observen, de manera completament independent de les intencions amb què es va produir i el significat originàriament atribuït per l'autor (Quintavalle, 2014: p. 24). Les variacions en els valors i els significats atribuïts a una mateixa fotografia per diferents usuaris, per diferents grups socials o en diferents moments de la història d'una comunitat són el resultat d'una constel·lació de factors causals, entre els quals hi ha també el grau de proximitat emocional entre aquell qui observa i allò que la fotografia reproduïx.

PAISATGES COL·LECTIUS

Els éssers humans creen llocs en l'espai, els habiten, hi donen sentit, els transformen i hi estableixen una relació afectiva i simbòlica, de manera que podem parlar d'una geografia emocional. El procés de percepció d'un paisatge té a veure amb les característiques naturals, però també amb les culturals: les tradicions, la cultura, la religió, l'organització social, la història, etc. Si la nostra manera d'observar el món que ens envolta està influïda pel nostre vocabulari, que a la vegada és producte del nostre llenguatge i de la nostra cultura, aleshores és probable que la nostra percepció d'un paisatge i la seva representació també estiguin, almenys parcialment, influïdes per la iconografia d'aquest paisatge, com a mínim per la més difosa i coneguda, així com per relats anteriors.

La significació dels llocs, la identificació del que diem el *sentit del lloc*, és una acció íntimament relacionada amb el fet d'habitar un territori. Les emocions subjectives se sedimenten en la consciència col·lectiva a través de la interacció social, contribueixen a formar els sistemes de representació d'una comunitat i esdevenen patrimoni cultural, visió del món, ideologia, identitat. En aquesta construcció identitària, el paisatge és un element fonamental, ja que es tracta de la configuració espacial que una comunitat identifica i reconeix com a indret de l'assentament, la història i el dia a dia propis. En un indret determinat observem les característiques que ens permeten reconèixer-ne el paisatge com a familiar. El paisatge esdevé així expressió concreta de la *Weltanschauung* o cosmovisió d'aquells que hi viuen i es constitueix com a possible punt de referència per a l'actuació contemporània, tant en la planificació i l'ús del territori com en les pràctiques de construcció. Aleshores, la fotografia de paisatge es pot convertir en testimoni de la identitat d'un indret, de la seva recognoscibilitat en la distància temporal o en una situació d'allunyament físic, o bé en memòria del que s'ha transformat o s'ha perdut. La representació iconogràfica dels llocs propis situa els resultats de l'acció humana en el temps davant els ulls dels habitants i evidencia la responsabilitat individual i col·lectiva en la construcció del paisatge.

EL PAISATGE I LA SEVA REPRESENTACIÓ COM A FONT D'INFORMACIÓ HISTÒRICA

Les disciplines històriques sovint han prestat molta atenció al paisatge. Hi ha un àmbit de recerca específic, sorgit a partir de la segona meitat del segle XIX, que té com a objecte d'estudi les formes d'assentament de les poblacions. La dimensió històrica del paisatge també té un paral·lel en la història del dret (modalitats d'apropiació i gestió de la terra, règims de propietat, usos hereditaris i règims successoris), així com en els processos socials, econòmics i polítics. El paisatge es considera una font històrica en la mesura que la seva aparença actual és un producte derivat de l'activitat de les generacions passades, a més de representar les formes d'ús de les del present. El paisatge es converteix així en un palimpsest,¹ una traça material, una font per a l'observació del procés històric que el va produir.

Els geògrafs, conscients de la utilitat que poden tenir els arxius fotogràfics, van figurar entre els primers investigadors que van fer ús de la fotografia per a l'estudi i l'observació del paisatge. L'interès que van mostrar per la fotografia de panoràmiques com a font i eina d'anàlisi per conèixer, catalogar i avaluar els recursos paisatgístics i la seva evolució aviat es va estendre a les ciències del territori (com ara l'urbanisme) i a les ciències socials. En efecte, un arxiu històric del paisatge (fotografia professional i amateur, il·lustracions populars i postals) pot constituir una font molt útil per observar la permanència i la transformació del territori. Al mateix temps, ens pot permetre explorar l'evolució de les formes de representació del paisatge, en correspondència amb la transformació de la manera de veure'l i comunicar-lo, amb els canvis de sensibilitats i punts d'atenció i amb l'aparició de nous conflictes. Juntament amb els arxius, les nombroses campanyes fotogràfiques públiques, promogudes pels estats des de les primeres dècades de la història de la fotografia, han contribuït a difondre el coneixement del patrimoni històric, cultural i paisatgístic d'un país i a construir-ne la identitat nacional.

Així, la fotografia d'un paisatge pot ser una font d'informació i una eina d'estudi, però no perquè sigui la reproducció fidel de la realitat d'un territori en el moment en què se'n va prendre la imatge, sinó perquè, si sabem analitzar-la i integrar-la amb altres fonts, constitueix un text ple de signes sobre la història d'aquest territori, la comunitat que hi viu i

1. El concepte de *palimpsest* en referència a l'estratificació dels signes de l'antropització en un hàbitat determinat ha estat utilitzat, entre d'altres, per Lucio Gambi (2008: p. 268). Recentment, aquest concepte ha estat reprès per l'arquitecte paisatgista João Ferreira Nunes.

les activitats que s'hi fan. També comunica el punt de vista i la visió del món a través dels quals s'ha observat, llegit i interpretat aquest indret i ens pot dir alguna cosa sobre les sensibilitats, els valors i els projectes que caracteritzen la interacció entre l'indret i els seus habitants. En altres paraules, la fotografia parla d'aquest territori, però també del clima cultural i social en què es va crear la imatge. Comparar i seqüenciar diverses representacions dels mateixos indrets realitzades en diferents moments ens permet reconstruir les fases successives de la història d'aquests llocs, caracteritzades per canvis en les sensibilitats i els requisits de disseny a través dels quals el territori s'ha convertit en paisatge, és a dir, en imatge.

ARXIU DE LA MEMÒRIA COM A EINES PER AL PROJECTE

A partir dels anys setanta del segle xx, hem assistit a una intensificació progressiva de les iniciatives que busquen incorporar les especificitats locals com a factors de desenvolupament econòmic i social. Amb la perspectiva d'una gestió dels recursos sostenible, responsable i compartida, les identitats col·lectives i els territoris poden oposar un model de desenvolupament local al model hegemònic de la globalització dels mercats i l'estandardització de les modalitats de producció i circulació de la cultura. I un dels recursos fonamentals del desenvolupament local és el patrimoni cultural i paisatgístic d'un territori, tenint en compte que l'única possibilitat de conservar aquest patrimoni és permetre que continuï evolucionant.

La qüestió de la representació iconogràfica del territori i del paisatge s'ha de situar en la intersecció entre les polítiques d'ordenació territorial i planificació del desenvolupament i les de promoció de la cultura i la formació de les comunitats locals. Les polítiques públiques en aquests àmbits tenen efectes directes en la vida quotidiana i en el futur dels territoris i revelen les actituds que una comunitat mostra cap al seu patrimoni territorial.

Els arxius dedicats a la fotografia de paisatge poden tenir un paper protagonista en les dinàmiques de potenciació de la biodiversitat cultural dels territoris. A més, la fotografia de paisatge, sigui amb campanyes fotogràfiques o bé per mitjà de la creació d'un arxiu iconogràfic, es pot convertir en una eina útil per al desenvolupament local, ja que afavoreix una bona ordenació territorial i una planificació arquitectònica i paisatgística de qualitat.

CONTENIDORS FÍSICS I ESTRUCTURES VIRTUALS

Pel que fa als contenidors físics, els últims anys del segle passat i els primers de l'actual han estat marcats per un important esforç econòmic i de planificació en la construcció o la reestructuració d'edificis museístics. En un context de reducció progressiva dels recursos públics i d'in-

crement dels costos per garantir l'eficàcia de les estructures existents, és convenient desenvolupar estratègies alternatives que també tinguin en compte les noves formes de consum cultural, com ara l'exigència d'ampliar en el temps i en l'espai la disponibilitat dels béns o els productes culturals, segons demanda i de manera personalitzada.

En el procés de creació d'estructures arxivístiques públiques dedicades a la fotografia de paisatge, solen tenir una importància estratègica els tres aspectes següents: primerament, la integració entre recerca, presa de decisions polítiques, planificació i implementació de les accions; en segon lloc, la capacitat de mobilització col·lectiva, i, finalment, la tendència a la innovació i a la hibridació de les disciplines i les praxis aplicant metodologies que afavoreixin les interaccions i el treball en equip, en contrast amb la fragmentació que sovint caracteritza els àmbits acadèmics, però també l'Administració pública, tant pel que fa als responsables polítics com a la burocràcia.

Una estratègia eficaç per a les accions de recuperació i millora del patrimoni cultural local hauria de comportar assignar més recursos als continguts afavorint activitats de recerca, planificació i formació innovadores com a factors del desenvolupament de la comunitat local. Així mateix, caldria contenir la despesa per als contenidors d'aquest patrimoni mitjançant modalitats de desmaterialització (gràcies a l'ús de les TIC), de desintermediació (amb modalitats d'accés directe als béns i els productes culturals) i de participació (construcció col·lectiva de l'arxiu). Finalment, seria convenient promoure la construcció de xarxes (interoperabilitat de fonts i contenidors, intercanvi dels resultats dels processos de recerca i de les experiències en la gestió).

L'EXPERIÈNCIA D'UN PROJECTE D'ARXIU ICONOGRÀFIC DELS PAISATGES COL·LECTIUS

En el context de l'orientació progressiva de la societat contemporània cap a la sostenibilitat ambiental, econòmica i social, s'han creat models econòmics de producció i consum de béns i serveis que són alternatius als habituals del mercat. L'economia col·laborativa (*sharing economy*) és un model basat a compartir i intercanviar béns materials, serveis, coneixement i informació, utilitzant el potencial que ofereix Internet i les xarxes d'agents. Aquest enfocament, que prefereix accedir al bé de consum en comptes de posseir-lo i que opta per la propietat col·lectiva més que per la propietat exclusiva, és possible gràcies a una orientació cap a la sostenibilitat que tendeix a maximitzar els beneficis ambientals, econòmics i socials, gràcies també a les relacions socials positives.

Per respondre al plantejament sobre si aquest marc col·laboratiu funcionaria en la construcció d'un arxiu iconogràfic del paisatge, es pot valorar el cas del projecte Paesaggi di Comunità de la comunitat italiana

Imatge 1.

El projecte Paesaggi di Comunità tenia com a objectiu recollir representacions iconogràfiques del territori (fotografies, postals, mapes, etc.), entre les autoritats locals, biblioteques i museus, associacions, col·leccionistes i famílies.



Alta Valsugana i Bersntol. Aquesta experiència pilot va estar promoguda entre els anys 2013 i 2015² per la comunitat d'aquesta vall alpina, en col·laboració amb la TSM-STEP (Trentino School of Management – Scuola per il Governo del Territorio e del Paesaggio) de la província autònoma de Trento.

La comunitat Alta Valsugana i Bersntol és un petit territori a la província autònoma de Trento, a la regió dels Alps del nord-est d'Itàlia, amb una superfície de 360 km² i uns 55.000 habitants. Aquesta comunitat va ser escollida per la gran varietat dels seus paisatges culturals, gràcies en part a la presència d'una antiga minoria de parla alemanya (prop de 1.600 persones); pel fort sentiment de pertinença de la població; per l'interès mostrat per les autoritats locals, disposades a donar suport a la iniciativa; per la xarxa capil·lar de biblioteques i associacions culturals que podien donar-hi suport logístic i organitzatiu, i per la nombrosa presència d'entusiastes de la història local i de col·leccionistes.

La iniciativa tenia com a objectiu recollir fotografies i postals amb imatges de paisatges, com també mapes i altres formes de representació iconogràfica del territori, entre les autoritats locals, biblioteques i museus, associacions, col·leccionistes i famílies. El material recollit es va duplicar en format digital i es va tornar immediatament als propietaris, el nom dels quals es va incorporar, amb autorització prèvia, a la fitxa de cada imatge. Les còpies digitals, ordenades i catalogades, estan disponibles, de manera lliure i gratuïta, en un lloc web específic.³

En la promoció de la iniciativa s'hi van implicar ajuntaments, biblioteques, escoles, associacions culturals de la zona, parròquies, associacions de

2. El projecte va ser concebut i coordinat per l'autor d'aquest article i es va presentar per primera vegada al seminari Landscape Observatories in Europe II, que va tenir lloc a Torí el setembre del 2014 (Curzel, 2015a).

3. Vegeu www.altavalsugana.paesaggiocomunita.it, en línia des del juliol del 2015.

jubilats i gent gran i mitjans de comunicació locals. En la fase de posada en marxa del projecte, es van organitzar una sèrie de trobades amb els habitants de la zona per presentar-los la iniciativa, que es proposava a la ciutadania com una oportunitat per construir junts el bé comú de la memòria dels seus paisatges, mitjançant la col·laboració en la realització d'un arxiu al qual tothom podria accedir lliurement per obtenir més informació sobre aquest patrimoni col·lectiu. El projecte també preveia la possibilitat d'involucrar emigrants del Trentino a l'estranger, mitjançant la col·laboració amb les seves associacions, així com ciutadans d'altres països que freqüenten les localitats de la comunitat per vacances o turisme.

Durant els primers sis mesos d'implementació del projecte, entre el gener i el juny del 2015, es van aplegar aproximadament 8.000 imatges (fotografies i postals), en 13 punts de recollida i gràcies a 14 institucions (administracions locals, ajuntaments, biblioteques, parròquies, associacions, etc.) i 37 col·leccionistes particulars i famílies. Les imatges publicades al lloc web representen tota la gamma de paisatges de la comunitat: els paisatges alpins dels cims i els altiplans, els boscos, les pastures i les cabanes, el paisatge del fons de la vall, el dels llacs i els



Imatges 2 i 3.

Durant els sis primers mesos d'implementació del projecte es van aplegar unes 8.000 fotografies i postals que representen tota la gamma de paisatges de la comunitat Alta Valsugana i Bersntol.



cursos d'aigua, el paisatge rural i el paisatge cultural de les minories lingüístiques, el paisatge urbà, el paisatge industrial i de les pedreres, el paisatge dels assentaments turístics, de les activitats termals, de les activitats esportives, de les infraestructures viàries, i, finalment, els paisatges de la Primera Guerra Mundial.

L'arxiu virtual en línia és una important col·lecció sobre la història i la memòria del paisatge de la comunitat, a la qual poden accedir acadèmics, investigadors i persones interessades en la història local, escoles i biblioteques municipals, associacions culturals, entitats de promoció turística i màrqueting territorial, com també qualsevol ciutadà que ho desitgi. Les imatges recollides també representen una documentació de gran importància per a la planificació territorial, així com per a la planificació i la requalificació urbanístiques i la regeneració i la reutilització de construccions, amb l'objectiu d'afavorir un desenvolupament equilibrat i sostenible del territori. D'entre les activitats i els productes derivats del projecte destaquen una exposició itinerant i un catàleg amb les imatges més significatives.

A la base del projecte per a la construcció col·lectiva d'un arxiu iconogràfic del paisatge com el de la comunitat d'Alta Valsugana i Bersntol hi ha els tres conceptes de desmaterialització, participació i xarxa que s'han esmentat anteriorment. Pel que fa a la desmaterialització, la creació d'arxius virtuals, al costat dels arxius físics imprescindibles per a la preservació i l'estudi dels originals, permet obtenir una àmplia documentació a un cost molt baix. A més, l'ús de sistemes de gestió de continguts (CMS o *content management system*), de bases de dades relacionals (mitjançant la cerca de paraules clau, obtingudes a partir de tesaurus estàndards) i de sistemes de georeferenciació de dades facilita la cerca, la consulta i la contextualització de les obres en el marc de la comparació entre diferents fonts, com també la recerca i la interpretació multidisciplinària dins de la producció cultural contemporània. Finalment, la interoperabilitat entre diferents arxius virtuals, per mitjà d'estàndards compartits de catalo-

Imatge 4.
La desmaterialització, la participació i el treball en xarxa són la base del projecte per a la construcció col·lectiva de l'Arxiu iconogràfic dels paisatges de la Comunitat d'Alta Valsugana i Bersntol.





Imatge 5.

Planificar la construcció col·lectiva d'un arxiu de paisatge significa, en primer lloc, identificar les maneres més efectives d'implementar la recollida de materials iconogràfics.

gació, classificació i creació de fitxes, i l'ús de plataformes de programari compatibles amplien aquesta possibilitat a tota una xarxa d'arxius, cosa que multiplica exponencialment la quantitat de materials per estudiar i investigar i en permet la consulta en qualsevol moment i lloc, gràcies a les xarxes telemàtiques i a l'ús de dispositius portàtils. A més de tots aquests avantatges, la creació d'arxius virtuals facilita una interacció continuada amb els usuaris (per mitjà del correu electrònic, les xarxes socials, etc.). Per exemple, en el cas d'un arxiu virtual de paisatges col·lectius, qualsevol persona, des de l'investigador expert fins a la gent gran d'un poblet qualsevol, pot contribuir a completar la fitxa d'una fotografia determinada de la qual no es coneix ni l'autor ni el lloc representat ni la data. Així mateix, tothom pot informar de la presència en el territori d'altres materials relacionats o posar-los a disposició per duplicar-los i, d'aquesta manera, augmentar-ne contínuament el patrimoni documental.

Com dèiem més amunt, la participació també és present en l'elaboració d'un arxiu iconogràfic d'aquestes característiques. Planificar la construcció col·lectiva d'un arxiu de paisatge significa, en primer lloc, identificar les maneres més efectives d'implementar la recollida de materials iconogràfics. L'heterogeneïtat dels participants en la iniciativa (organismes públics i privats, biblioteques i escoles, associacions, col·leccionistes, famílies) i la seva difusió capil·lar en el territori poden comportar certes dificultats des d'un punt de vista logístic i organitzatiu. Per tant, s'ha de tenir una cura especial en aspectes com ara: la implicació de la comunitat en els seus diferents components; els procediments de recollida de materials iconogràfics (inclosa la identificació dels llocs on la gent pot aportar les imatges); la comunicació i la promoció de la iniciativa (amb la preparació d'un pla de comunicació als mitjans, un calendari de trobades públiques, la redacció de comunicats de premsa per a diversos canals de comunicació, la producció de materials impresos, l'ús de les xarxes socials, etc.), i l'establiment de procediments de creació de fitxes, arxivament i publicació en línia (inclosa la plataforma de programari, l'arquitectura conceptual i les interfícies gràfiques del lloc web).



Imatge 6.
La participació és el recurs fonamental per a l'èxit d'un projecte d'aquest tipus.

Tot plegat pressuposa un enfocament sòlid del projecte en general i una planificació adequada de les fases d'implementació, però també l'experimentació en els procediments. Aquesta experimentació requereix que una comunitat sencera col·labori en la implementació d'un projecte prototip que comporta la possibilitat d'errors i la necessitat d'ajustos durant el procediment. Per tant, les reunions públiques han de preveure que els participants puguin expressar crítiques, contrarietats, suggeriments i, si s'escau, propostes originals per resoldre problemes organitzatius relacionats amb la fase de recollida i els mètodes per crear l'arxiu i fer-ne ús. La participació és el recurs fonamental per a l'èxit d'una operació d'aquest tipus, molt més que els recursos financers necessaris, que poden no ser gaire elevats. El procés requereix temps i la capacitat de despertar la confiança de les institucions i la població, com també de promoure l'adhesió i la col·laboració amb aquesta iniciativa.

Pel que fa al tercer concepte, la xarxa, les modalitats d'ús i l'arquitectura conceptual del lloc han de ser dissenyades per fer possible la interoperabilitat amb altres arxius, principalment amb els arxius iconogràfics dels paisatges que altres comunitats podran implementar després de la primera experiència pilot. Paral·lelament als convenis entre institucions, s'han de desenvolupar pràctiques quotidianes d'interacció i circulació de coneixements i experiències, basades en l'interès mutu per resoldre problemes comuns per aconseguir objectius generals compartits, orientats sempre a assolir la cooperació. Per a la construcció col·lectiva d'un arxiu iconogràfic de paisatges, entren en joc molts agents: autoritats públiques locals, com ara una administració regional o provincial; entitats administratives municipals, amb les seves estructures com ara serveis urbanístics, oficines tècniques, biblioteques, arxius, museus i ecomuseus locals, fundacions i associacions culturals; l'àmbit escolar; el món de la universitat i la recerca, i els mitjans de comunicació, però també el ciutadà, el col·leccionista privat, les famílies. Tots són útils i importants. Establir una xarxa per construir un arxiu col·lectiu constitueix un valor en si mateix, més enllà de la seva funció intrínseca en la recollida de

materials. Promou un creixement cultural col·lectiu, derivat de posar l'un davant de l'altre el coneixement local i el coneixement expert, així com la creació de noves relacions entre els agents. L'enfortiment del capital social que en deriva també pot servir per activar accions en altres camps. Això és possible gràcies al fet que s'adquireix la capacitat d'operar per mitjà de models oberts i flexibles, capaços de potenciar els recursos locals, i també hi contribueix la tendència a la cooperació i a la participació voluntària sense cost econòmic per a la construcció del bé comú.

CAMPANYES FOTOGRÀFIQUES SOBRE EL TERRITORI I ARXIUS ICONOGRÀFICS DE PAISATGE COL·LECTIUS

La multiplicació de les campanyes fotogràfiques sobre el territori indica l'interès pel paisatge, però alhora planteja el problema de poder fer ús dels resultats d'aquestes campanyes, en un termini que vagi més enllà d'una exposició temporal i amb una difusió de més abast que la d'un catàleg imprès. D'una banda, això significa reflexionar sobre la creació de sinergies entre els diferents promotors per a una programació amb un horitzó d'anys, amb una visió d'integració i complementarietat de les diferents campanyes fotogràfiques de caràcter públic, seguint l'exemple d'iniciatives experimentades amb èxit en diversos països europeus. De l'altra, es podria considerar la possibilitat de dipositar a l'arxiu iconogràfic dels paisatges col·lectius una còpia digital dels materials produïts a les campanyes fotogràfiques locals, amb l'objectiu de promoure'n la difusió i facilitar-ne la comparació entre les fonts, amb la qual cosa s'enriquiria el patrimoni d'imatges. L'arxiu també podria incloure una còpia dels materials recollits en recerques universitàries sobre el territori o en altres iniciatives, com ara concursos fotogràfics en l'àmbit del paisatge local, projectes de fotografia repetida o comparativa de les escoles, etc.

Ara bé, el fet d'arxivar els materials en línia no resol la qüestió de què cal mantenir i què cal descartar. Malgrat que les tecnologies actuals per emmagatzemar i consultar dades permetrien arxivar-ho gairebé tot, és evident que no tot es pot conservar, encara que només sigui pels costos de catalogació dels materials, sense la qual les col·leccions pràcticament són inútils.⁴

CONCLUSIONS

Una gran part de la història de la fotografia, des dels orígens fins avui, és la història de la fotografia de panoràmiques o de paisatge. En aquest àmbit, cohabituen els debats teòrics més intensos i l'experimentació tècnica i creativa més avançada, i els fotògrafs, com a intèrprets i lectors

4. Per a una reflexió més àmplia sobre el tema dels arxius en el món contemporani, vegeu Grazioli i Guadagnini, 2017.

atents del canvi, han exercit la seva funció social amb un compromís molt gran. La fotografia de paisatge i les campanyes sobre el territori han estat una part destacada de les iniciatives públiques: en són el primer i més recurrent objecte, amb encàrrecs que, de tant en tant, s'han centrat en l'enregistrament objectiu o l'observació subjectiva abans o després de transformacions profundes dels paisatges urbans i rurals, però també dels canvis en la manera de percebre'ls i retratar-los i de les ruptures en la relació identitària entre els habitants i els indrets en moments de transició o canvi radical.

L'experiència de les campanyes fotogràfiques públiques més importants del territori ens han descobert el valor de la cooperació entre diferents agents que, amb competències i funcions institucionals diverses, han compartit finalitats i temàtiques i s'han distribuït les tasques segons les capacitats, els interessos, les vocacions i les experiències prèvies. Els arxius fotogràfics –tant els tradicionals, basats en la conservació dels suports materials en estructures físiques *ad hoc*, com els virtuals, fets amb les TIC– constitueixen una eina indispensable per a l'ús de la fotografia, no tan sols com a element essencial de la memòria i el relat del territori, sinó també com a instrument per a una planificació territorial millor, més eficaç i més conscient.

Les campanyes fotogràfiques sobre el territori i la construcció col·lectiva d'arxius dels paisatges afavoreixen la valoració dels territoris i de les identitats locals i poden contribuir de manera útil als projectes de desenvolupament local. Les iniciatives d'aquesta mena poden ser un element clau en les accions de programació del desenvolupament i de planificació territorial pel seu potencial informatiu sobre la història i la identitat del territori. Això pot ajudar a contrarestar tant les operacions de falsejament de la memòria i la tradició, amb els riscos relacionats de banalització de les especificitats locals, com els processos d'estandardització que caracteritzen la globalització.

Adquirir un coneixement profund de les peculiaritats d'un territori i de les seves representacions i, també, sensibilitzar la població sobre el valor del paisatge enriqueixen el patrimoni immaterial d'una comunitat i n'enforteixen la capacitat de fer front a processos complexos, amb més flexibilitat i amb la capacitat de reformular la singularitat i la identitat pròpies en l'entramat entre consciència del passat i projecte del futur, entre allò local i allò global. Per tot això, l'estudi, la recerca i la innovació en la producció de representacions fotogràfiques del paisatge i l'arxivament, la gestió i l'ús d'aquesta producció no tan sols afavoreixen la millora del paisatge com a bé comú, sinó que es poden considerar, a més a més, factors de desenvolupament d'un territori.

Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso Books.

Cronon, William (1997). "The development of the aesthetic of the infinite", dins M. H. Nicolson. *Mountain Gloom and Mountain Glory*. Seattle, Londres: University of Washington Press. [Ed. original del 1959].

Curzel, Vittorio (2013). "Paesaggi storici e architetture contemporanee come costruzioni identitarie", *Sentieri Urbani*, vol. 5, núm. 11, p. 60-71.

Curzel, Vittorio (2015a). "Community Landscapes. Project for the Collective Construction of an Iconographic Archive of the Landscape of the Community Alta Valsugana and Bersntol (Autonomous Province of Trento)", *Uniscape En-Route*, vol. 1, núm. 1, p. 78-82.

Curzel, Vittorio (2015b). "Fotografia, territorio, paesaggio: elementi per una strategia della memoria e del progetto", dins Vittorio Curzel; Beppo Toffolon (ed.). *Fotografia, territorio, paesaggio*. Trento: Provincia Autonoma di Trento – TSM, p. 20-112.

Gambi, Lucio (2008). "Spunti paesistici negli scritti di Alfredo Oriani", dins M. P. Guermandi; G. Tonet (eds.). *La cognizione del paesaggio. Scritti di Lucio Gambi sull'Emilia Romagna e dintorni*. Bologna: Bononia University Press.

Gemignani, Carlo A. (2013). *L'occhio sul paesaggio. Archivi fotografici locali e patrimonio rurale della montagna appenninica*. Milà: FrancoAngeli.

Grazioli, Elio; Guadagnini, Walter (eds.) (2017). *European Photography. Time Maps, Memory, Archives, Future*. Cinisello Balsamo, Milà: Silvana Editoriale.

Quintavalle, Arturo Carlo (2014). "Fotografia: figure dei significati", dins G. P. Brunetta; C. A. Minici Zotti. *La fotografia come fonte di storia*. Venècia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, p. 23-38.

Raffestin, Claude (2005). *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*. Florència: Alinea.

BLOC 3.

LA NOVA FOTOGRAFIA DE PAISATGE

CLARA NUBIOLA

DARRERE L'ENQUADRAMENT. XERRADA AMB FOTÒGRAFS CONTEMPORANIS SOBRE EL PAISATGE MÉS ENLLÀ DE LA FOTOGRAFIA

Em va preguntar com era capaç de trobar llocs tan increïbles. “No sé què em passa amb les fotografies que fas”, va dir. “És com si em traslladessin a paisatges que ja no existeixen”. “És tot mentida”, li vaig contestar. “No et creguis res”.

Quan el 2 de juny de 2017 vaig rebre el correu electrònic en què se'm convidava a moderar la taula rodona que es faria al primer seminari de Paisatge i Imatge, amb la fotografia com a convidada principal, vaig dir que sí per il·lusió, per inconsciència, per no donar-hi més voltes. Després va passar el temps. Mires de ser valenta, de no enviar el missatge en el qual acceptes les pròpies debilitats i manifestes que, com a nefasta moderadora que ets i encara pitjor teòrica de la pràctica fotogràfica, potser seria millor que se'n busquessin un altre. Van respondre previsiblement, amb amabilitat, que de cap manera, que confiaven en mi, i mentre jugàvem al tu encara més, va, gràcies, segur que sí, bé, entesos, vaig decidir anar rumiant sobre la taula rodona, sobre la fotografia. Un altre cop la fotografia, un altre cop la primera.

Fotografia. Aquella fidel, actual i encara contemporània representació del que veiem, del paisatge, de qui som, del que fem, de la *realitat*. Un discurs caduc però encara vigent al nostre inconscient que accepta, submisament, la fotografia com a veritat inalterable malgrat que sabem que manipula, tria, descarta, retalla, retoca, contrasta, augmenta, enquadra, juga. “Segur que no n'hi ha per a tant”, diran alguns. “Però què dius, Clara, avui dia tothom sap que la fotografia posa l'ull on vol i com vol”, diran d'altres. Sí. Cert. Però el fet que ho sapiguem no vol dir que ho acceptem.

La taula en la qual seuriem vuit fotògrafs per parlar de fotografia, de paisatge, d'imatge ja era un fet en si, així que la possibilitat de convidar-los a xerrar, descorrent la tela que amaga el que hi ha més enllà del paisatge escollit, descartant la imatge emmarcada, fugint de la fotografia ensenyable, es presentava amb data i hora al calendari.

Diu Alain Roger al seu *Breu tractat del paisatge*: “Perquè el fet decisiu, que, a parer meu, els historiadors no han subratllat prou, és l'aparició de la finestra, d'aquesta veduta interior al quadre però que alhora l'obre a l'exterior. Aquesta troballa és, ni més ni menys, la invenció del paisatge occidental. Efectivament, la finestra és el marc que institueix la terra en paisatge tot aïllant-la i inserint-la dins el quadre. Aquesta substracció —extreure el món profà de l'escena sagrada— és, en realitat, una addició: el sufix -atge s'afegeix a la paraula país”.¹ Vaig adjuntar aquest i altres textos a un correu electrònic adreçat als fotògrafs que havien de compartir la taula amb mi. També hi vaig afegir els elements de rigor: la meva presentació, una breu explicació del títol escollit —“Darrere l'enquadrament. Xerrada amb fotògrafs contemporanis sobre el paisatge més enllà de la fotografia”— i la tasca d'enviar-me una petita ressenya d'ells mateixos —per allò d'anar-nos coneixent—, a més d'un exercici extra. Aquest exercici consistia a enviar-me la ubicació exacta d'una de les seves fotografies, com també la fotografia escollida perquè jo, des de Google Street View, pogués trobar aquell *darrere l'enquadrament*.

Així vaig arribar al dia de la taula rodona amb la sensació, amb la creença que sí, que tot estava controlat, i imaginava com serien els ritmes, qui parlaria, quin seria el conflicte, com acabaria. Era una bona manera de calmar els nervis, però queda demostrat que qualsevol previsió acaba sempre desarmada pel ritme de la molt aclaparadora realitat.

Va faltar temps, perquè es va sentir el timbre quan les trompetes sonaven anunciant l'inici del *plàcid litigi* i ens va tocar plegar quan la cadira començava a ser un lloc segur des del qual opinar. El que va passar és que es va revelar l'enquadrament. Perquè es van multiplicar les possibilitats, es van ampliar els horitzons, es van canviar els paisatges i es van reinterpretar els significats. *Darrere l'enquadrament* expandia els seus significats i sorgien una infinitat de temes des dels quals es podia parlar de fotografia excloent-ne l'enquadrament: la fotografia com a idealitzadora del paisatge, la construcció del paisatge des de la percepció subjectiva, la realitat com a fet canviant, les capes de discurs que conté una imatge, les lectures possibles, el que es descarta en fotografia, la feina prèvia a l'acte fotogràfic, el treball postfotogràfic o la responsabilitat del fotògraf amb el paisatge. Tots hi vam passar de

1. Roger, Alain (2000). *Breu tractat del paisatge. Història de la invenció del paisatge i denúncia dels malentesos actuals sobre la natura*, traducció de Lourdes Bigorra. Barcelona: Edicions La Campana, p. 81. [Títol original: *Court traité du paysage*, del 1997].

puntetes, esbossant només el que podrien haver estat deu hores més de conversa amena. Però es van apagar els llums, ens vam saludar, ens vam donar les gràcies i vam dir a reveure.

Tornant a Barcelona vaig recordar aquella fotografia. Té més de deu anys. Dues barques de fusta vella ancorades al costat d'un canal i el sol entre les canyes. Les cordes i les xarxes velles replenes de pàtina verda i, al darrere, sobre la calç blanca, la pintura blava que anuncia que es venen taronges. Vaig fer la fotografia des del cotxe enfilat a la vorera. Al costat, desenes de restaurants anunciaven la seva millor paella mentre una cua de pacients comensals esperaven el seu torn entre crits de sangria i tabac. A l'altra banda, centenars de cotxes aparcats i nens cridant "tinc pipi, mama!". Eren els meus llocs increïbles.



Imatges 1, 2 i 3.

Es va demanar als fotògrafs de la taula rodona que enviessin la ubicació exacta d'una de les seves fotografies, com també la fotografia escollida (per exemple la imatge superior de Rafael López-Monné) perquè la moderadora, Clara Nubiola, des de Google Street View, pogués trobar aquell darrere l'enquadrament.

INTERVENCIONS

ADRIÀ GOULA

PAISATGES ARTIFICIALS

“De la mateixa manera que l'impuls d'empatia com a premissa de la vivència estètica troba la seva satisfacció en la bellesa de l'orgànic, l'impuls d'abstracció troba la seva bellesa en els elements inorgànics que neguen la vida, en el cristal·lí o, universalment parlant, en tota legitimitat i necessitat abstractes.”

(Wilhelm Worringer, 1908: p.45)¹

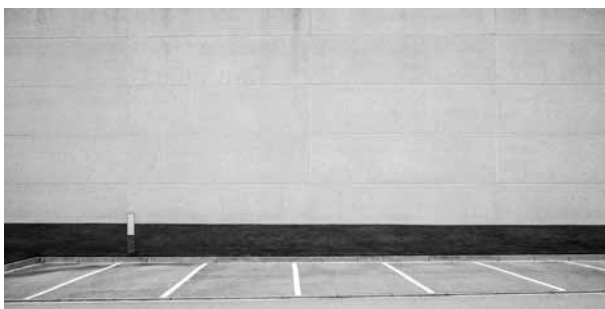
Actualment s'ha arribat a unes cotes altíssimes de producció. A través de mecanismes industrials som capaços de transformar milions de metres cúbics de matèries primeres que extraïem de la terra en uns nous materials aptes per a la construcció i per a tota mena d'objectes que s'han tornat imprescindibles per a nosaltres. Formigó, asfalt, metalls, ceràmica, plàstics, etc., són fets a partir de materials que es troben repartits de manera natural per tot l'entorn i que són extrets en grans quantitats, seleccionats, separats de la resta de materials i transformats en uns nous elements sempre homogenis, de formes abstractes i constants. Pensem, per exemple, en la producció de ceràmica per a la construcció: a partir del material original (el fang) es genera una forma abstracta (un maó en forma de paral·lelepípede), constant en tots els elements produïts i estable en el temps. El mateix podríem dir de la producció d'elements metàl·lics perfectament lineals o plans a partir d'un material prèviament distribuït de manera molt complexa a

1. Worringer, Wilhelm (1987). *Abstracció i empatia: una contribució a la psicologia de l'estil*, traducció d'Àngels Planella. Barcelona: Edicions 62. Fondo de Cultura Económica. [Títol original *Abstraktion und Einfühlung* del 1908].

la natura. El formigó i l'asfalt no tenen cap forma predeterminada (són elements més o menys líquids), però els sistemes d'aplicació a través d'encofrats o de disposició en un pla fan que tinguin els mateixos tipus de geometries finals. Així doncs, des d'aquest punt de vista, la producció industrial genera una sèrie d'elements repetitius i homogenis de formes pures i euclidianes a partir d'unes matèries primitivament ordenades en formes fractals, caòtiques i disperses en l'entorn.

I amb aquests elements construïm una part del món on vivim. Un món artificial fet de formes abstractes: plans, línies i volums. Carreteres, instal·lacions, cablejats, conduccions (línies); murs, cobertes, tanques, finestres, portes (plans); edificacions, naus i construccions en general (volums). Un món artificial que cada cop avança més sobre el món natural original, que amb el pas del temps ocupa més espai i en deixa menys al món tal com havia estat durant tota la seva existència prèvia. Podríem considerar que hi ha, per tant, dos pols oposats que entren en conflicte: un de natural, original, de formes fractals, i un altre d'artificial, de nova construcció per part de l'ésser humà, i de formes abstractes. El primer podria tenir la seva forma pura en un indret verge, on la intervenció humana hagués estat mínima, i el segon podríem considerar-lo representat per una ciutat totalment desnaturalitzada.

Per a mi, el paisatge és aquest camp de batalla entre aquests dos mons, en certa manera com el planteja Worringer: un lloc on allò natural va sent envaït per tota la producció humana artificial i negadora de vida (de tota vida que no sigui la humana). A la vegada, però, tan



Imatges 1 i 2.
L'ésser humà va crear artificialitat que el fa avançar sobre l'entorn, i la natura busca constantment les esclatxes per reconquerir l'espai perdut. Fotografies de la sèrie "Horitzons artificials", Adrià Goula.

bon punt badem, tot allò natural recupera terreny i s'apodera un altre cop dels elements que li havien estat imposats. L'ésser humà va creant artificialitat que el fa avançar sobre l'entorn, i la natura busca constantment les esclotxes per reconquerir l'espai perdut i fer tornar als seus orígens tota aquesta construcció humana. A la ciutat, l'acció d'allò natural està gairebé controlada, i al revés, hi ha espais naturals on la presència d'aquests elements artificials és quasi inexistent. Però en els espais intermedis, fora d'aquests dos pols, hi ha un cert equilibri entre els dos mons, i és on es visualitza millor el conflicte.

La meua obra parla d'aquests camps de batalla, d'aquests paisatges on es posa en relleu l'existència d'aquests dos mons i la seva pugna per guanyar espai. Elements d'edificació abstractes, plans, línies, elements perfectes, en contraposició amb el caos fractal d'allò natural. Les estructures metàl·liques de la sèrie "Estructures fòssils", per exemple, mostren anuncis de carretera que un cop abandonats es converteixen en un cos estrany enmig de la natura. Una estructura de línies pures que a poc a poc va perdent la seva perfecció fins que desapareix en l'entorn del qual un dia va formar part. En la sèrie "Horitzons artificials", els plans immensos de les naus industrials generen un element uniforme com a teló de fons que sembla que substitueixi els cels naturals. La vegetació apareix ara com un element estrany i aliè o, al contrari, ja domesticat, en aquest nou món artificial. Alguns altres projectes funcionen com una metàfora a petita escala del conflicte. En la sèrie "Murmurs", fragments de parets es mostren com a micropaisatges on la planitud i la puresa del pla vertical original van sent recuperades per una natura.



Imatges 3 i 4.
Les fotografies de la sèrie "Estructures fòssils" mostren anuncis de carretera que un cop abandonats es converteixen en un cos estrany enmig de la natura. Adrià Goula.

El desgast de la paret generat per la humitat, els fongs, etc., provoca un retorn a geometries fractals pròpies dels elements naturals, però encara contingudes en el marc abstracte i euclidià de la paret original.

ALBERT CARRERAS

**“ELS FETS SÓN ELS FETS, PERÒ LA REALITAT
ÉS LA PERCEPCIÓ QUE EN TENIM”¹**

Les persones assumim la realitat del paisatge visualment, de manera que el paisatge se'ns entrega o sense filtres o bé filtrat per un marc que un fotògraf, un pintor o un director de cinema han discriminat prèviament al servei d'una narració. D'aquesta manera podríem dir que, quan no observem un paisatge directament, l'estem veient filtrat, discriminat o enquadrat segons el criteri d'un creador i sota una narració. En efecte, la lectura d'un paisatge canvia molt segons qui el mira i els seus condicionants. Per exemple, al llibre *Ambient, territori i paisatge*, de Ramon Folch i Josepa Bru, s'explica un cas prou clarificador. Davant un antic canal de rec en desús al Parc Natural dels Aiguamolls de l'Empordà, es generaren dues percepcions contraposades: un observador del sector de l'arquitectura el veia com un element de potent força vertebradora sobre el paisatge, mentre que els ambientòlegs l'estaven percebent com una greu alteració sobre l'ecosistema (Folch i Bru, 2016).

L'enquadrament (i el reenquadrament) és, a parer meu, la tasca més difícil de tot procés fotogràfic, juntament amb el fet d'establir una narració estable. Tot fotògraf discrimina per crear una representació visual, una interpretació del paisatge que serà posada davant del públic com una nova proposta de percepció, ometent bona part dels fets en si (els que queden fora del límit de la imatge) i –tornant a la cita d'Einstein que titula aquest article– creant una realitat a partir de la percepció que en pugui

1. Cita atribuïda al científic Albert Einstein.

tenir l'espectador amb els seus propis condicionants. Si la narració funciona i es popularitza, es començaran a crear nous imaginaris socials o culturals d'èxit sobre aquell paisatge. En trobem molts exemples en el sector turístic, on una sola percepció idealitzada ha establert un imaginari en relació amb una destinació, i ho ha fet fins al punt d'autoreproduir-se des de multitud de percepcions i creadors, atrapats tots dins d'aquella perspectiva. En el camp de l'art també es donen casos en relació amb la percepció i l'obertura d'imaginari. El projecte de Richard Misrach sobre Cancer Alley² (Louisiana, Estats Units), editat per Aperture dins la publicació *Petrochemical America*, va ser treballat *a posteriori* per ampliar un imaginari visual que s'aboca al món audiovisual a la primera temporada de la sèrie *True Detective*, on el paisatge i la seva interpretació formen elements clau de la trama. La nova criatura provocava una obertura visual del treball de Misrach, el qual, tot i ser excel·lent, no podia pretendre arribar al gran públic d'una manera prou rellevant per encetar un debat de pes. Però una sèrie com *True Detective*, d'abast mundial, sí que podia.

Són exemples que l'obertura visual de certs espais colpeix la societat tant culturalment com socialment. Salvant les distàncies, i seguint la mateixa temàtica de *Petrochemical America*, l'obertura de l'autovia A-27, que actualment uneix Montblanc i Tarragona passant a escasos metres del complex petroquímic més gran del sud d'Europa, ha fet tornar a aflorar la preocupació social en relació amb la contaminació al Camp de Tarragona. Tot i que als anys vuitanta se'n va parlar molt, el tabú, l'opacitat d'estudis o els lobbys de pressió van anar aconseguint amagar el debat sobre aquest tema. Tanmateix, l'obertura visual que propicia la nova ruta ha revelat l'impacte brutal d'un paisatge que abans només eren unes llumetes a l'horitzó, i n'ha augmentat també l'impacte fotogràfic i audiovisual (Voltas, Arnau i Trilla, 2018). Aquest efecte és sens dubte una bona manera d'explicar la creació d'imaginari amb gran repercussió a la societat a partir de l'obertura de visió, la representació del paisatge i la percepció que se'n deriva.

2. Malnom que reben els aiguamolls que voregen el tram del Mississipi comprès entre Nova Orleans i Baton Rouge, caracteritzat per l'alta concentració de plantes petroquímiques. Nombroses veus atribueixen a aquesta indústria l'alt índex d'avortaments, càncers i altres problemes greus de salut.



Imatge 1.

L'obertura visual de certs espais colpeix la societat tant culturalment com socialment. Fotografia del complex petroquímic de Tarragona. Albert Carreras.

Referències bibliogràfiques

Folch, Ramon; Bru, Josepa (2016). *Ambient, territori i paisatge*. Barcelona: Editorial Barcino. (Observatori dels Valors; núm. 18).

Misrach, Richard; Orff, Katen (2012). *Petrochemical America*. Nova York: Aperture Foundation.

Voltas, Guillem; Arnau, Jordina; Trilla, Elisenda (2018). *La Vall del Francolí. L'alè del Camp*. Valls: Produccions Saurines.

BORJA BALLBÉ

QUÈ HI HA DARRERE L'ENQUADRAMENT?

Per parlar del que hi ha darrere l'enquadrament cal ampliar la mirada per incloure tot el que s'amaga darrere la imatge: el que existeix físicament però no apareix a la imatge; el missatge, que és a la imatge però no hi apareix directament; el que queda a la imatge del mateix fotògraf; el treball previ, i els referents.

Pel que fa a allò que existeix físicament però no apareix a la imatge, cal pensar que en el moment de capturar una imatge hi ha multitud de paràmetres que es poden modificar per aconseguir la fotografia que volem. Però, des del meu punt de vista, el més important és l'enquadrament. Quan el fotògraf fixa la càmera per capturar una escena, automàticament està descartant multitud d'informació que queda fora d'aquella captura. De ben segur, és l'eina que li dona més subjectivitat, la que li permet dirigir la mirada de l'espectador cap a on ell vol i amagar-li la resta. Com a fotògrafs, no podem ni volem ensenyar-ho tot; mirem de transmetre un missatge com més fort millor i per això descartem tot allò que pugui distreure de la lectura que nosaltres intentem transmetre. D'altra banda, també cal tenir en compte que hi ha impediments físics que no ens permeten obtenir una imatge com voldríem, elements del territori que no podem obviar i que ens obliguen a fer una fotografia d'una manera determinada.

En segon lloc, si parlem del missatge que s'inclou a la imatge malgrat que no hi aparegui directament, cal fixar-se en les capes de discurs que conté la imatge, allò que el fotògraf ens hi vol dir, com també les lectures que l'espectador en pot fer. En una època en què som bombardejats

Imatge 1.

Quan el fotògraf fixa la càmera per capturar una escena, automàticament està descartant multitud d'informació que queda fora d'aquella captura. Borja Ballbé, Tona (2018).



Imatge 2.

Estem bombardejats per estímuls visuals que en molts casos miren de transmetre alguna cosa que potser no és visible a primera vista. Borja Ballbé, Alcorcón (2013).



constantment per estímuls visuals, aquesta part és la més difícil d'identificar. En un dia veiem milers d'imatges, a les xarxes socials, pel carrer, a Internet, als mitjans, etc. Això fa que no ens aturem gaire a pensar què hi ha darrere d'aquestes imatges; les consumim de manera molt ràpida i directa. Tanmateix, en molts casos aquestes fotografies miren de transmetre alguna cosa que potser no és visible a primera vista.

Quan jo faig una foto d'un territori molt transformat, per exemple, mostro de manera directa aquelles transformacions, però indirectament parlo de la condició humana per mitjà del paisatge. Parlo de necessitats socials i econòmiques, de política, de corrupció, d'interessos, d'història. En definitiva, parlo de les persones que han transformat aquell territori i de les raons que els han dut a transformar-lo. I tot això, sense mostrar cap figura humana.

En aquest sentit, també cal tenir en compte que la lectura que l'espectador faci d'aquella imatge pot ser molt diferent de la que jo pretenia que fes. On jo veig decadència, algú pot veure opulència. On jo veig excés, algú pot veure progrés. On jo veig bellesa, algú pot veure lletjor. Per aquesta raó, els fotògrafs tenim multitud d'eines per intentar que el nos-

tre missatge es desvii el mínim possible. Tornant a l'exemple anterior, jo podria fer una foto més maca d'aquell territori, però utilitzo la llum, l'enquadrament i la distància per mostrar-lo de la manera que m'interessa. Si produeixo una imatge molt estètica d'algun aspecte que vull denunciar, és possible que aquesta bellesa passi per sobre del que vull transmetre; per aquest motiu, cal que imatge i missatge es complementin.

Si parlem de l'empremta que els fotògrafs deixen a les imatges que creen, cal partir de l'afirmació que tota fotografia té una part d'autoretrat. Encara que no sigui la intenció de l'autor, amb cada imatge que captura també ens parla d'ell mateix, dels seus interessos i de la manera com l'afecta allò que ens mostra. Aquesta capa d'autoretrat podria ser la més evident: si mostro imatges de paisatge, és perquè m'interessa, em crida l'atenció; de la mateixa manera, també és fàcil deduir què penso d'aquell paisatge pels factors que s'han explicat al punt anterior.

I, anant més enllà, podem pensar en com el resultat final es pot veure afectat per l'estat d'ànim del mateix autor en el moment de captar la imatge. Sembla evident que si el fotògraf està passant un procés de depressió, això es pot veure reflectit a la imatge, fins al punt que en alguns casos l'estat d'ànim es pot arribar a imposar, de manera involuntària, sobre el discurs que el fotògraf volia transmetre.

Un altre dels aspectes que influeixen sobre la imatge malgrat que no hi aparegui directament, molt lligat també a la qüestió del discurs, és el treball previ. Alguns projectes demanen una gran preparació, un treball de localització, de planificació, etc. Per exemple, per dur a terme el projecte Paisajes comunes, per manca de temps i de pressupost calia anar a buscar localitzacions molt concretes. Com que no em podia permetre simplement sortir a veure què trobava, vaig utilitzar fotos satèl·lit i Google Street View per determinar les localitzacions que m'interessaven més. Això em va permetre en un termini molt curt de temps trobar i fotografiar els punts que buscava i no passar-me hores fent tombos.



Imatge 3.
Encara que no sigui la intenció de l'autor tota fotografia té una part d'autoretrat. Borja Ballbé, Terol (2005).

Imatge 4.
Un dels aspectes que influeixen sobre la imatge malgrat que no hi aparegui directament és el treball previ. Fotografia del 2013, Leganés.



Això no impedeix una certa improvisació; tot sovint, anant cap a aquells punts ja coneguts, també trobava altres coses que m'interessaven. Dins d'aquest aspecte, però en un altre sentit, també es pot parlar de la preparació prèvia abans de la captura de la imatge. Per exemple, puc passar una llarga estona esperant a trobar les condicions perfectes per captar una fotografia, esperant que un cotxe marxi de davant d'un edifici, o que un núvol faci l'ombra necessària per tenir la llum que busco.

Finalment, cal fer menció dels referents que té cada fotògraf, i que de manera indirecta també són presents a la imatge. Habitualment, els fotògrafs som molt conscients dels nostres referents, i fins i tot ens n'enorgullim. En el meu cas, jo no puc –ni ho vull fer– amagar els fotògrafs, cineastes, pintors o escriptors que m'han influenciat i que continuen influenciant la meua obra, autors com ara Jordi Bernadó, Gabriele Basilico, Stephen Shore, Wes Anderson i Edward Hopper, per citar-ne alguns. Hi ha alguna cosa de cadascun d'ells a les meves imatges, i si l'espectador els coneix els hi podrà reconèixer. Tanmateix, en molts casos també tenim referents involuntaris que afecten la manera en què disparem automàticament.

CARMA CASULÁ

EL PAISATGE, MÉS ENLLÀ DE LA FOTOGRAFIA

Es podria dir que tot queda darrere l'evidència de l'enquadrament; allò que veiem i com ho veiem és subjectiu. La mateixa definició de paisatge del Conveni europeu del paisatge parla de subjectivitat en establir que és “una part del territori tal com la percep la població, el caràcter de la qual resulta de l'acció dels factors naturals i/o humans i de les relacions que s'estableixen entre si”.¹ Per tant, el paisatge és el territori quan és percebut i reconegut per les persones, i quan és observat des d'un vessant cultural.

La fotografia, entesa com subscriu la seva etimologia, és “escriptura de la llum”, un llenguatge i, per tant, un mitjà per a l'expressió. L'observació no rau en l'ull-ment del fotògraf, ja que la percepció no es limita a una actitud visiva, sinó que s'erigeix en una aptitud psicològica: hi veiem quan percebem o, el que és el mateix, hi veiem quan la intel·ligència penetra en la mirada. La percepció, lluny de testimoniar la realitat, la construeix, igual que la sensació d'espai, mitjançant un funcionament basat en un procés àgil d'integració, síntesi i unificació de l'allau d'informacions complexes i variades a les quals se'ns sotmet conjuntament. Els nostres sentits i el nostre cervell duen a terme una selecció per la qual captem només alguns fragments que aïllem. Una foto és la imatge química de la realitat, però no solament per la seva capacitat fotosensible, sinó també perquè alhora els nostres estímuls

1. Consell d'Europa (2000). *Conveni europeu del paisatge* [en línia]. <<https://www.coe.int/en/web/landscape/text-of-the-european-landscape-convention>> [consulta: 09.10.2020].

interns, la nostra percepció i les nostres sensacions són seqüències químiques. A més, la producció fotogràfica porta implícita una cadena de decisions, també tècniques.

Els processos d'identificació i acumulació codifiquen el que veiem com a realitat, que es conserva per poder reproduir-la i evocar-la posteriorment; en aquest sentit, la memòria adquirida —la nostra base de dades— és primordial. A cada individu li criden l'atenció certs estímuls i no d'altres. A això s'hi sumen altres factors que modifiquen la manera de percebre, com ara el bagatge de l'experiència, la intuïció, l'atenció, l'edat i el context sociocultural, que exerceixen una influència extraordinàriament vinculant en el direccionament de l'atenció. No vivim en una bombolla. A més, el pes moral i emocional d'una fotografia canvia d'acord amb el context on estigui inserida i, per tant, hi ha tantes realitats com individus. També ens sedueix el fet de poder reflectir les imatges mentals, la concepció i el vincle amb els nostres paisatges amb imatges fotogràfiques, exteriors.

Com a oda a la llibertat i atès que les nostres expressions no són perennes, plantejem d'interès l'episodi del cosmògraf Vincenzo Coronelli, per allunyar-nos de la retòrica d'única veritat, de l'aportació de la fotografia com a constatació de la realitat. De la mateixa manera que la percepció no significa únicament rebre, sinó que constitueix un procés d'identificació, les cartografies representen la condensació de les lectures i les experiències heretades generacionalment amb les millors aportacions per a la supervivència i la millora de la qualitat de vida de l'individu. Però tot és relatiu. Un exemple d'aquesta relativitat és la valoració de la realitat i de la veracitat que ofereix la mateixa cartografia, una ciència que estudia i representa les experiències sobre el territori amb el traçat de mapes geogràfics i, com a tal, un saber considerat cert i metòdic. Entre els seus notables episodis mereixen la nostra atenció els mapamundis del rei de França Lluís XIV, rebuts com a obsequi del cardenal d'Estrées, el qual en va encarregar l'execució al prestigiós cosmògraf de la Sereníssima República de Venècia fra

Imatges 1 i 2.

La fotografia, com a constatació de la realitat, no aporta una única veritat, igual que els globus terraqüis elaborats per fra Vincenzo Coronelli (Venècia, 1650-1718).



Vincenzo Coronelli (Venècia, 1650-1718). Coronelli va fer dos globus d'11 m de diàmetre i 2,3 t de pes, aproximadament, per peça: un de celeste representava el firmament tal com era el dia del naixement del *Rei Sol*; a l'altre, el terrestre, hi figurava un mapamundi físic amb tota la cartografia coneguda de la Terra. Per fer-los, el frare no va partir de l'experiència directa, ja que no sortia mai del seu monestir, sinó que va utilitzar els relats i les experiències d'aquells professionals del viatge que s'acostaven a la seva cel·la després d'haver recorregut els mons de Déu, ja fossin exploradors, mercaders, missioners, aventurers, comerciants, militars o mariners. Per tant, es tractava de transmissions subjectives i arguments personalitzats no constatats racionalment que Coronelli va historiar amb pintures i inscripcions de tots els paisatges, les figures i les accions humanes coneguts fins aleshores. Coronelli, a més, va fundar a Venècia (1684) la primera societat geogràfica internacional, que anomenà Accademia Geografica degli Argonauti. Aquests globus van ser considerats per l'assemblea de la Reial Acadèmia de Londres i per l'Acadèmia Fisicomatemàtica de Roma els mapes més complets i avançats fins al segle XVIII, el "GPS" d'aquella època. Tanmateix, amb el que sabem al segle XXI, les cartografies de Coronelli semblen més aviat faules.

Aquestes apreciacions evidencien que la concepció de la realitat no és constant sinó canviant i a més, com a resultat del nostre temps, s'hi ha de sumar més especialització i avenços mecànics, que han variat la manera de percebre, la lògica i els criteris de credibilitat. Fins i tot avui, molt d'allò que donem per segur no ha estat mai vist directament per l'ésser humà, sinó a través de fotografies, pantalles de macroordinadors i lents, que, com a tals, distorsionen encara que siguin micres el subjecte observat, el *mínim error* previst per la ciència. I Google Maps i Google Earth s'han convertit en eines vitals en la lectura del territori i el traçat dels nostres mapatges, mentre que, certament, pel que sembla la capacitat d'orientar-nos s'ha reduït de manera considerable, atès que ja no ens cal parar tanta atenció, perquè durant els nostres desplaçaments hem delegat molta informació al sistema GPS. No badem!

JORDI BAS

DARRERE L'ENQUADRAMENT

En el marc del seminari que va donar lloc a aquesta publicació, vaig rebre la proposta de triar una fotografia pròpia de paisatge per comentar-la, tot explicant-ne *el que no es veu*, el que queda darrere l'enquadrament, a fi de generar un debat posterior. D'entre totes les meves fotografies vaig escollir aquesta imatge de la província de Lleida, al costat de casa. Hi apareix l'ermita de la Pertusa, al Montsec. L'aigua del fons de la vall és la cua de l'embassament de Canyelles, a la Noguera Ribagorçana, i a l'altre costat ja hi ha terres aragoneses.

La foto serveix per desenvolupar cinc idees que també estan presents en altres textos d'aquest llibre: paisatges humanitzats en oposició a



Imatge 1.

La fotografia escollida per explicar què hi ha darrera l'enquadrament és el resultat d'ajuntar cinc fotografies amb fotometries diferents per poder captar les diferents llums del paisatge. A la imatge ermita de la Pertusa, al Montsec. Jordi Bas.

paisatges naturals; la fotografia de paisatge com a eina per a estudiosos o com a fet artístic; *la bonica* gran mentida de la fotografia de paisatge; la suposada fi del privilegi creatiu del fotògraf, i la importància de l'expectació creada per les imatges.

Pel que fa al primer punt, a Catalunya segurament té poc sentit parlar de paisatges *naturals*, ja que arreu s'hi pot veure la petja antròpica. En pobles i ciutats és més que evident, però també a la resta del territori. Pocs indrets hi ha des d'on no es vegi una casa, un camp de conreu, una torre d'alta tensió, un camí o una carretera. Un fotògraf de natura es podria preguntar si cal evitar sempre aquests elements en l'enquadrament. Moltes vegades és així, especialment quan volem una imatge més *pura*, més *genuïna*, més natural. Però si aquests mateixos elements els incloem a la fotografia, també poden dir molt d'un paisatge, del seu valor social i de la seva història. A la foto hi ha dos elements d'origen humà que donen més força i més sentit a aquest impressionant paisatge natural del Montsec: l'ermita i l'embassament.

Respecte al dilema sobre si la fotografia de paisatge pot ser considerada una eina per als estudiosos o un fet artístic, és cert que aquest tipus de fotografia s'usa com a recurs per a la ciència, atès que és vista com una representació fidel de la realitat. Però el dilema sorgeix en tenir en compte el component artístic de la fotografia, entenent que l'art és una representació subjectiva de la realitat. Alguns aspectes fan que una fotografia es pugui considerar un recurs artístic, en contraposició amb una imatge objectiva. En el moment de disparar la càmera, el fet d'enquadrar cap a un indret determinat és un element de subjectivitat, com també ho és l'objectiu escollit, per exemple. En el processament posterior, també hi intervé el gust personal en variar la gamma tonal, el contrast o la saturació dels colors. A la imatge triada, per exemple, la posició del sol que es pon rere la muntanya i a l'esquerra de l'ermita és un fet buscat i, per tant, totalment subjectiu. Ara, és cert que també mostra el paisatge tal com era en el passat i podria servir perfectament per a usos documentals si es donés el cas.

Una altra afirmació per reflexionar-hi toca la qüestió de si la fotografia de paisatge pot arribar a ser una *bonica* gran mentida. En aquest cas, ho és. De fet, la imatge és el resultat d'ajuntar cinc fotografies amb fotometries diferents per poder captar les diferents llums del paisatge. En una sola fotografia, si volem que el fons de la vall estigui ben il·luminat, el cel ens quedaria *cremat* (totalment blanc), i si prenem la llum al cel, aleshores el fons de la vall es veuria totalment fosc. Ara bé, també podem dubtar sobre què és més mentida, la imatge final o cada una de les cinc imatges primeres on el cel no era blau sinó blanc o els boscos no eren verds sinó negres. En termes tècnics, es tracta d'una imatge HDR (d'alt rang dinàmic).

Continuant amb els enunciats polèmics, s'ha arribat a dir que la fotografia ja no és privilegi dels fotògrafs. En efecte, sembla que ara que tothom porta una càmera a la butxaca les 16 hores del dia (deixant de banda les vuit de la nit), la feina dels fotògrafs ha quedat desvirtuada. No obstant això, una foto com la de la Pertusa a la posta de sol requereix alguna cosa més que tenir el mòbil a l'abast. Cal una planificació prèvia per saber en quina època el sol es pondrà pel punt desitjat i cal preveure que no hi hagi gaires núvols, a més de conèixer l'hora de la posta. També, com hem comentat, s'han de dominar algunes nocions de postprocessament més enllà dels ajustaments bàsics de saturació, contrast, etc. Afortunadament, la realització d'una fotografia com aquesta suposa bastantes coses més que pitjar un botó.

Finalment, en alguns usos concrets de la fotografia de paisatge, com ara la promoció turística o la reivindicació conservacionista, el paisatge que voldríem trobar és més important que el que trobarem. Segurament, el visitant que arribi a l'ermita de la Pertusa no es trobarà ben bé amb aquest paisatge. Bé, amb el paisatge sí, però ni la llum ni els colors seran els que es veuen a la fotografia. De fet, la fotografia és un encàrrec per fer promoció turística de Lleida més enllà de l'esquí, el ràfting i el parc d'Aigüestortes.

En conclusió, en una sola foto, triada purament perquè m'agradava, he acabat trobant la via per exemplificar diversos aspectes que apareixen també reflectits en altres pàgines d'aquest llibre.

RAFAEL LÓPEZ-MONNÉ

NO HO SÉ

Què hi ha més enllà de l'enquadrament d'una fotografia? És a dir, darrere seu, als costats, en l'espai descartat. Malgrat l'interès que em desperta aquesta pregunta, que dona nom a la taula rodona i al llibre en què se'm va convidar a participar, no sé què respondre. Percebo amb claredat que, per a mi, aquesta qüestió no ha estat mai rellevant. És més, arribo a la conclusió que és precisament l'enquadrament allò que crea el paisatge, el meu paisatge. En el precís moment de prémer l'obturador, fora de l'enquadrament no hi ha res, no hi ha paisatge, només territori.

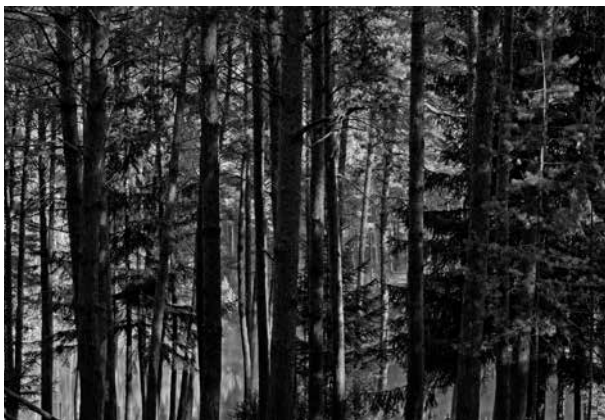
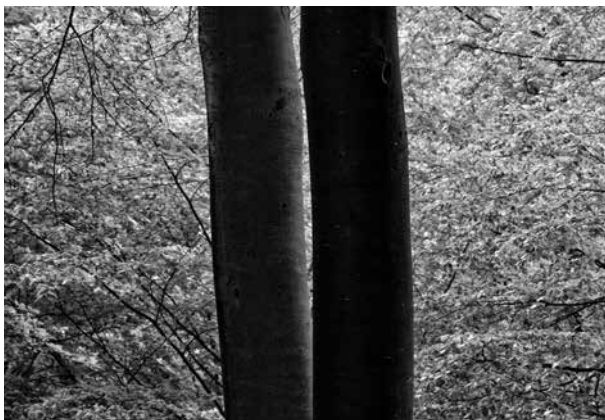
Eduardo Martínez de Pisón escriu: "Únicamente la mirada del hombre cualifica como paisaje, vuelve paisaje lo que naturalmente era territorio" (Martínez de Pisón, 2009: p. 61). I segons Carlos Muñoz: "Un paisaje no es un mapa, de hecho es todo lo contrario. Un paisaje es un trozo o fragmento del territorio, del espacio o del horizonte en el que depositamos un afecto y lo encuadramos seleccionándolo del todo continuo del que forma parte" (Muñoz, 2015: p. 65). Això no significa que allò que hi ha fora de l'enquadrament no tingui valor. En absolut. Senzillament, és quelcom que espera ser interpretat des d'una mirada determinada. Des del punt de vista del paisatge, el missatge només és dins l'enquadrament. La resta, tot allò exclòs, senzillament espera altres moments, altres mirades per ser descrita. Sense la paraula no hi ha pensament, no hi ha existència. Per tant, fora de l'enquadrament encara no hi ha paisatge, entenent que la imatge és, en definitiva, un llenguatge.

La meua idea de paisatge és especialment deutora de l'obra de pensadors com ara Alain Roger (1997), Javier Maderuelo (2005) i Joan Nogué (2009). Per a mi, no és sinó la interpretació subjectiva d'una porció de territori determinada. Aquesta interpretació, és clar, neix d'una cultura compartida determinada, d'uns referents determinats que han educat la meua mirada. A l'evolució d'aquests referents hi contribuïm tots els qui tenim una relació o una altra amb el món de la imatge. De fet, des de l'aparició dels telèfons amb càmeres i les xarxes socials, la gran majoria de la població també hi té un paper, més o menys rellevant, els efectes del qual encara desconeixem.

En definitiva, no puc entendre el paisatge si no és a partir de la reacció emocional que em genera. Alhora, confesso que m'és molt difícil fotografiar allò que no m'agrada. És, de fet, quasi una incapacitat. Una pulsó interior em porta a buscar inconscientment allò que identifico com a bellesa. Probablement té per a mi un paper de refugi en la recerca de felicitat que tot *sapiens* anhela. En aquest sentit, les reflexions d'Yves Luginbühl en relació amb el paisatge i el benestar són especialment interessants: "La gran majoria dels individus entenen la bellesa del paisatge com una harmonia [...]. L'harmonia no és només harmonia estètica o for-

Imatges 1 i 2.

El que hi ha fora l'enquadrament és quelcom que espera ser interpretat des d'una mirada determinada, des del punt de vista del paisatge, el missatge només és dins l'enquadrament. Rafael López-Monné.





Imatges 3 i 4.

Revisant les imatges que he anat prenent durant anys, és evident el pes de la mirada romàntica i el seu concepte de la mirada sublim. Rafael López-Monné.

mal. També és l'harmonia de l'ésser humà amb la natura, i en aquest cas expressa la dimensió ecològica del paisatge; a més, és l'harmonia social, és a dir, l'harmonia entre humans a la Terra" (Luginbühl, 2008: p. 24).

El paisatge evoca una cultura compartida i els individus obtenim benestar en la contemplació del paisatge quan hi trobem els models que ens remetent a aquesta cultura compartida. Són les arrels estètiques de la mateixa cultura (Luginbühl, 2008: p. 25). Així, per exemple, revisant les imatges que he anat prenent durant anys, és evident el pes de la mirada romàntica i el seu concepte de la natura sublim (que no vol dir exactament bonica). Sense ser-ne completament conscient, crec que continuo buscant el mar de núvols que contempla el caminant de Caspar David Friedrich.

Per a mi, la recerca de la bellesa no és, en absolut, cap obstacle per admirar la lletjor quan és, tal com expressa Umberto Eco, "redimida por una representación artística fiel y eficaz" (Eco, 2007: p. 19). A la bellesa li resulta imprescindible l'alteritat, tot allò que és estrany, diferent, desconegut. La bellesa va molt més enllà de la complaença. En aquests temps, per a mi, allò oposat a la bellesa està representat fonamental-

ment per la banalitat. Goethe afirmava que l'art no s'havia d'ocupar del que és insubstancial (Arnaldo, 2008: p. 17). Em sembla un advertiment de gran utilitat, especialment en els nostres dies.

Davant la perplexitat que em produeixen nombroses manifestacions de l'art contemporani, confesso que no aconsegueixo escatir en quina mesura aquesta reacció és, senzillament, fruit de les meves limitacions i en quina és a causa d'altres raons. En tot cas, em va resultar summament reconfortant un text de l'admirat Joan Margarit: "Aprenc que el que un no és capaç d'explicar és perquè no ho sap amb prou profunditat. Això val per a qualsevol professor, i també per reflexionar que la mena de solució –tan comuna des de les avantguardes– consistent a presentar una obra d'art o literària que ningú no pot entendre, que no té cap més valor que el propi misteri, sovint és semblant a la ignorància" (Margarit, 2018: p. 261).

Escric això perquè, en una època en què la pintura ha abdicat del seu antic i importantíssim paper com a constructora de paisatges, la relació de la fotografia amb el paisatge és més necessària que mai. I també més difícil. En el cas de les xarxes socials, per exemple, són lluny de ser aliades en la difusió de la bellesa. Les xarxes es fonamenten en la generació d'impactes efímers, tan estimulants i excitants com sigui possible. Alguns autors fins i tot han posat en relleu les similituds entre Instagram i la pornografia pel que fa a la sobreexcitació constant com a estratègia per captar l'atenció, davant les enormes quantitats d'imatges que es consumeixen diàriament (The Cottager, 2018). La bellesa, en canvi, convida a la lentitud, a demorar-se. Com explica magníficament Byung-Chul Han, la bellesa és un esdeveniment narratiu, una proposta de relació (Han, 2016: p. 103). Així doncs, com que encara no soc capaç de veure paisatge darrere l'enquadrament, de moment em conformo a continuar trobant fotògrafs i enquadraments que em comoguin, que em facin somiar i que enriqueixin la meua mirada (sempre limitada).

Arnaldo, Javier (2008). "Goethe: el paisaje como imagen", dins *Johann Wolfgang Goethe, paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*, traducció de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen. [Títol original *Storia della bruttezza*].

Han, Byung-Chul (2016). *La salvación de lo bello*, traducció d'Alberto Ciria. Barcelona: Herder. [Títol original *Die Errettung des Schönen*].

Luginbühl, Yves (2008). "Paisatge i benestar individual i social", dins Joan Nogué; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (eds.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Departament de Salut de la Generalitat de Catalunya, p. 16-35.

Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Margarit, Joan (2018). *Per tenir casa cal guanyar la guerra*. Barcelona: Proa.

Martínez De Pisón, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Muñoz Gutiérrez, Carlos (2015). *El paisaje habitado*. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones.

Nogué, Joan (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.

Roger, Alain (2000). *Breu tractat del paisatge. Història de la invenció del paisatge i denúncia dels malentesos actuals sobre la natura*, traducció de Lourdes Bigorra. Barcelona: Edicions La Campana. [Títol original *Court traité du paysage* del 1997].

The Cottager (2018). "Instagram as Pornography", dins *Noteworthy The Journal Blog* [en línia]. <<https://blog.usejournal.com/instagram-as-pornography-e589a80560c1>> [consulta: 02.03.2020].

ROGER SERRAT-CALVÓ

DARRERE L'ENQUADRAMENT

Joan Fontcuberta, a l'article que s'inclou en aquesta publicació, suggereix que, en comptes de sortir al paisatge a captar instantànies, es podria treballar en totes aquelles fotografies ja fetes i molt sovint presents a la xarxa i revisar-les per desenvolupar nous projectes. En la línia de Jon Rafman i el seu treball *Nine eyes* (Rafman, 2011), la postfotografia explora la possibilitat del fotògraf d'enquadrar i capturar no ja la realitat mateixa, sinó una representació sistemàtica i mecànica d'aquesta realitat. Malgrat que la metodologia de treball postfotogràfica em sembla temptadora, i malgrat que de fet l'he utilitzada per produir algun dels meus projectes com RGB portraits, la manera en què entenc l'acte fotogràfic i la manera com treballo les meves fotografies de paisatge transcorren per altres camins.

A l'hora de sortir a fer fotografies, sempre procuro tenir clara una planificació, unes idees prèvies del que vull aconseguir, que sovint s'acaben adaptant i transformant a través del reconeixement de la realitat. En aquest sentit, m'han estat de gran utilitat metodologies de treball com les del col·lectiu Stalker, encapçalat per Francesco Carieri, o les d'autors com ara Robert Smithson, Todd Hido i Joel Sternfeld. Tots ells caminen o condueixen a través de llocs familiars, llocs coneguts, i els atrapen en moments en què aquests espais es mostren com alguna cosa més que un simple paisatge de la quotidianitat. Em sento molt identificat tant amb la manera de fer d'aquests autors com amb els motius que escullen per a les seves produccions. De cop i volta, aquests paisatges són més que un voral de carretera o una urbanització a l'extraradi, i ens parlen de la cultura contemporània en la qual s'inscriuen,

dels estils de vida, de la privacitat: passen de ser llocs anodins a esdevenir llocs plens de significació. En aquesta metodologia de treball, la identificació del motiu és gairebé sempre instintiva, i va seguida d'un acostament més empíric, que es pot apreciar sovint en els fulls de contactes, a partir dels quals s'acaben seleccionant les imatges definitives. Sovint, en aquesta transformació de l'espai, en l'aparició d'aquest *punctum* que ens incita a fotografiar una escena determinada, la llum, la composició o les condicions climàtiques i atmosfèriques hi tenen molt a veure. Podríem recordar en aquest punt els quadres d'Edward Hopper o, també, les composicions de Gregory Crewdson, o fins i tot la producció cinematogràfica de David Lynch.

En segon lloc, i fent referència al títol d'aquest apartat, "Darrere l'enquadrament", m'agradaria aturar-me també en el que emergeix de les composicions, i com aquestes estructures interpel·len o no l'espectador fent que una imatge determinada atrapi la seva atenció. Un dels casos més sonats en què una obra ha absorbit un espectador fins a límits fora de l'habitual és la història que Salvador Dalí va desenvolupar amb l'Àngelus de Millet i com a partir de la seva obsessió per aquesta pintura va arribar a intuir que els pagesos que hi apareixen no estaven realment resant l'àngelus, sinó que el que feien era resar a un fill mort. Escàners posteriors del quadre van demostrar que això efectivament era així, i que sota les capes de pintura on apareix un cistell hi havia ocult un taüt infantil. La història queda recollida a *El mito trágico del Angelus de Millet* (Dalí, 1998).

A més del que es pot amagar en el marc del mateix enquadrament, és clau també l'ús del fora de camp, tal com explica Scott McCloud al seu llibre *Entendre el còmic* (1996). McCloud reivindica la importància del fenomen de la clausura en la narració audiovisual en general, i ens fa notar que només amb alguns fragments molt ben seleccionats podem explicar unes imatges o uns fets molt més amplis i generals. A més, d'aquesta manera l'espectador té un paper important en la peça, ja que és ell qui finalment ha de completar el relat dels fets imaginant tot el que hi manca i es desenvolupa fora de l'enquadrament. Multitud de fotògrafs han usat el contracamp de manera brillant. Potser un dels meus exemples preferits és l'autoretrat que es va fer Helmut Newton davant un mirall, fotografiant una model i sota l'atenta mirada de la seva dona. En aquesta fotografia, que ens remet a *Las Meninas* de Velázquez, un joc de plans en profunditat i la reflexió del contracamp de la imatge en un mirall aconsegueixen generar una composició extraordinària, una composició que col·loca com a central en la imatge allò que està físicament fora de l'enquadrament. Podríem afirmar que el contracamp és tot allò que demana quedar exclòs de l'enquadrament, ja sigui per ometre totalment aquesta informació, o perquè, d'alguna manera, des d'aquest fora de camp arribin indicis a l'espectador, surgències que l'ajudin a completar el significat de la imatge. En aquesta direcció va l'ús del límit de l'enquadrament que fa Larry Sultan al seu

treball *The valley* (2004), on d'una manera més o menys subtil insinua parts del rodatge d'escenes de produccions pornogràfiques en entorns quotidians, en cases llogades de famílies benestants de San Fernando Valley. Un dels poders més grans de la fotografia és segurament el de la descontextualització, i la capacitat que té de construir noves realitats en entorns també renovats. Si l'aparició indirecta del contracamp en l'enquadrament de la fotografia és molt suggeridora, potser encara ho és més la impossibilitat d'ubicar les imatges observades en un context determinat, la incapacitat de poder imaginar-se cap contracamp per a les fotografies perquè no tenim manera d'obtenir cap més informació que la continguda en la mateixa imatge. Els treballs d'apropiacionisme duts a terme per diversos autors usant fotografies d'època al voltant de diferents temàtiques en són uns exponents clars. Al memorable llibre *Evidence*, de Larry Sultan i Mike Mandel (1977), els autors ens col·loquen davant de seqüències de fotografies estrictament documentals, extretes d'arxius policials i estatals. Observant aquestes imatges, no podem deixar de preguntar-nos qui són aquelles persones que hi apareixen i què intenten demostrar amb les seves actituds i accions, entre curioses i hilarants. Fotografies que en algun moment havien servit com a proves policials, ara, en el context d'aquest fotollibre, adquireixen un significat totalment diferent que se'ns descobreix mentre n'anem passant les pàgines sense poder deixar de preguntar-nos què hi ha darrere de cada enquadrament.



Imatge 1.
Un dels poders més grans de la fotografia és segurament el de la descontextualització, i la capacitat que té de construir noves realitats en entorns també renovats. Roger Serrat-Calvó, "Beside sea", 2012.¹

1. Les imatges utilitzades a la taula rodona per acompanyar la ponència no s'han pogut incorporar en aquesta publicació per no vulnerar drets d'autor. L'única imatge adjunta és la que va demanar-nos la moderadora Clara Nubiola per presentar-nos a cadascú de nosaltres. La imatge pertany a la sèrie "Beside sea", del 2012.

Dalí, Salvador (1998). *El mito trágico del Angelus de Millet*, traducció de Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets. [Títol original *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* del 1963].

Mandel, Mike; Sultan, Larry (1977). *Evidence*. [Nova York]: Distributed Art Publishers.

Mccloud, Scott (2016). *Entender el cómic: el arte invisible*, traducció d'Enrique S. Abulí. Bilbao: Astiberri. [Títol original *Understanding comics. The invisible art* del 1993].

Rafman, Jon (2011). *Nine Eyes of Google Street View*. [París]: Jean Boîte.

Sultan, Larry (2004). *The Valley*. [S.I.]: Scalo.

NOTES DELS AUTORS

BORJA BALLBÉ

Fotògraf i professor a l'Escola Superior d'Imatge i Disseny IDEP de Barcelona. Llicenciat en Dret i especialitzat en dret urbanístic, posteriorment es va graduar en Fotografia a la mateixa IDEP i va treballar com a assistent de fotografia de Jordi Bernadó.

JORDI BAS

Fotògraf i professor, ja allunyat de la seva formació inicial com a enginyer agrònom. La seva obra se centra sobretot en la fauna i la natura, però també fa reportatges de viatges, patrimoni i paisatge urbà. Des de fa deu anys, coordina un projecte de fotografia de la fauna catalana creat amb l'objectiu de generar recursos al territori i de contribuir a la conservació d'espais i espècies.

GEMMA BRETCHA

Llicenciada en Documentació, és responsable del Centre de Documentació de l'Observatori del Paisatge de Catalunya i de l'Arxiu d'imatges de l'Observatori del Paisatge. Entre les seves tasques destaca també la col·laboració en l'edició de les publicacions de l'entitat, entre les quals hi ha les col·leccions "Plecs de Paisatge" i "Documents".

ALBERT CARRERAS

Llicenciat en Història per la Universitat de Barcelona, museòleg i fotògraf, és el cap de col·leccions del Museu de la Vida Rural de la Fundació Carulla i responsable del seu arxiu fotogràfic i audiovisual. En l'àmbit de la fotografia ha publicat en coautoria els llibres *La força de la mà de l'home* (2010), *Viatge a la Conca de Barberà 1* (2010) i *Cròniques rurals* (2011).

CARMA CASULÁ

És artista visual i fotògrafa doctorada en Belles Arts per la Universitat Complutense de Madrid i en Fotografia per l'Institut Europeu de Disseny (IED) de Milà. Participa en projectes culturals i exposicions de fotografia i instal·lació centrats en l'antropització del paisatge. Compagina els seus projectes artístics amb projectes de fotodocumentalisme, docència universitària i R+D en art, ecologia i empatia.

VITTORIO CURZEL

És psicòleg i doctor en Ciències Socials. Autor i director de pel·lícules que han estat presentades en diversos festivals, també ha publicat assajos sobre cinema, fotografia, arquitectura i paisatge i ha dissenyat i coordinat fins al 1996 el Centro di Documentazione Visiva de Trento. Ha estat director d'art en campanyes de comunicació social i professor a les universitats de Bolonya i Trento. Actualment continua la seva activitat de recerca en els àmbits del medi ambient, el paisatge, el planejament urbanístic, el desenvolupament sostenible i les construccions identitàries als Alps, com també les activitats com a realitzador de pel·lícules i fotògraf.

JOAN FONTCUBERTA

És un dels fotògrafs catalans amb més projecció internacional. Exerceix també com a teòric de la imatge fotogràfica i com a editor fotogràfic, i ha impulsat la fotografia contemporània a través de nombrosos esdeveniments, jornades i exposicions. Va ser un dels fundadors de la revista *PhotoVision* (1980) i ha estat premiat nombroses vegades. La seva producció artística, multifacètica, gira entorn de la versemblança de la imatge i la seva capacitat per representar i suplantar el món real.

ADRIÀ GOULA

És arquitecte i treballa des de fa 15 anys com a fotògraf d'arquitectura. La seva obra gira al voltant de la forma, les traces i la memòria. S'acosta a la fotografia com a mitjà amb la intenció d'anar més enllà de la finestra fotogràfica per crear imatges abstractes autosuficients. Arquitectura però també paisatge i natures mortes són la base que utilitza per generar imatges on s'exposen temes com la bidimensionalitat, la composició, la complexitat, la imperfecció i l'abstracció.

DAVID IGLÉSIAS

És cap de la Secció de Documentació fotogràfica i Audiovisual a l'Ajuntament de Girona. Des del 2012 és coordinador i professor del postgrau de Gestió, Preservació i Difusió d'Arxius Fotogràfics (ESAGED-UAB). En l'àmbit internacional, és president del grup d'experts de documents fotogràfics i audiovisuals del Consell Internacional d'Arxius (des del 2016) i forma part del consell executiu de l'associació International Consortium for Photographic Heritage (Photoconsortium) en qualitat de conseller especialista en fotografia (des del 2014).

RAFAEL LÓPEZ-MONNÉ

És geògraf i fotògraf. L'interès pels paisatges, la gent, la cultura i el patrimoni defineixen bona part de la seva obra. Actualment combina les tasques de fotògraf, redactor d'articles i consultor especialitzat en turisme i patrimoni amb la docència a la Facultat de Turisme i Geografia de la Universitat Rovira i Virgili.

CLARA NUBIOLA

Artista, centra el seu interès en el territori desenvolupant projectes artístics que li permeten acostar-se a l'entorn que habitem amb una mirada crítica, irònica i subjectiva. La urbanitat, la ruralitat o els límits són temes que aborda des d'una interpel·lació directa al paisatge a partir de la pròpia experiència vivencial sobre el territori i d'un relat que sorgeix d'un dibuix ràpid i imperfecte que narra de manera espontània allò que veu, allò que cal que sigui vist.

ROGER SERRAT-CALVÓ

Treballa amb la imatge per articular els seus projectes personals. Amb una línia de treball molt vinculada a la fotografia de paisatge i l'arquitectura, els seus projectes solen explorar zones límit, on s'estableixen relacions particulars entre els elements allà presents i els ocupants d'aquests emplaçaments. Des de fa alguns anys compagina l'activitat de fotògraf *freelance* amb la docència i el desenvolupament dels seus projectes personals.

TERRA-LAB.CAT

És un projecte impulsat i coordinat per Vicenç Altaió, poeta, assagista i *traficant d'idees*; Ignasi López, fotògraf, dissenyador i editor; Sergi Opisso, dissenyador i director d'art, i Román Yñán, fotògraf, editor i docent. Realitzat per més de trenta artistes i especialistes nascuts després del 1968, el projecte va ser mereixedor del primer premi Lluís Carulla 2015 per l'estímul a un projecte cultural. Els seus resultats s'han mostrat en exposicions arreu del país des del 2017 i està previst que acabi amb una gran exposició i publicació al Born CCM el 2021.

JON URIARTE

Artista visual, comissari i docent, va estudiar fotografia a l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya de Barcelona, a l'International Center of Photography de Nova York i a la Universitat Europea de Madrid. És comissari dels programes digitals a The Photographers' Gallery de Londres i del festival Getxophoto. Abans va dirigir DONE, un programa entorn de la fotografia digital en línia impulsat per Foto Coleccania, a Barcelona. Imparteix classes de fotografia en centres com ara EFTI, IDEP i Elisava i el seu treball ha estat exposat en museus com La Capella de Barcelona, Koldo Mitxelena de Sant Sebastià i el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

ELENA VOZMEDIANO

És llicenciada en Història de l'Art per la Universitat Complutense de Madrid. És crítica d'art i escriu setmanalment, des del 1998, al suplement *El Cultural* del diari *El Mundo*, d'on ha estat cap de la secció d'art durant algunes temporades. Va treballar a la revista *Arte y Parte* i al Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostella). És membre de l'Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), del qual ha estat presidenta entre els anys 2008 i 2011. Ha estat guardonada amb el premi GAC a la crítica d'art, del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, el 2012, i amb el Reconeixement de l'Art Contemporani, de l'IAC, el 2014.

Edició a cura de

Pere Sala i Martí, Gemma Bretcha

Suport a l'edició

Àgata Losantos

Disseny i maquetació

Enserio

Correcció

Joan-Lluís Quilis

Traduccions

Equip d'intèrprets s.l. (anglès) i Àgata Losantos (castellà)

Agraïments

Jordi Grau, Anna Jiménez, Anna Montero, Laura Puigbert i Montse Vila.

Fotografia de coberta

Archivio iconografico del paesaggio della Comunità Alta Valsugana e Bersntol (Collezione privata Fabio Recchia).

Fotografies

Banff Centre for Arts and Creativity: p. 18 / Museu Nacional de la Xina: p. 22 / The J. Paul Getty Museum: p. 33, p. 36 / Library of Congress's Prints and Photographs division: p. 35 / Wikimedia Commons: p. 38 National Library of New Zealand), p. 71 (Morio), p. 142 (Clio64) / Yorkshire Museum (York Museums Trust): p. 40 (imatge 7) / Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya: p. 40 (imatge 8) / Biblioteca Nacional d'Espanya: p. 42 / National Air and Space Museum Archives: p. 44 (imatge 10) / NASA: p. 44 (imatge 11) / Ignasi López: p. 95 / Arxiu d'Imatges de l'Observatori del Paisatge (Jordi Bas): p. 96 / Archivio iconografico del paesaggio della Comunità Alta Valsugana e Bersntol: p. 110, p. 111, p. 112, p. 113, p. 114 / Comunidad de Madrid: p. 140.

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

Juny de 2021

Impressió

Impremta Aubert

Dipòsit legal

GI 599-2021

ISBN

978-84-09-30765-4 (obra completa)

