



Nadala 2012

Any 46

# 12

## Fotografia catalana contemporània

Dels anys setanta fins a l'actualitat





Fundació  
Lluís Carulla



Amb aquesta nadala la Fundació Lluís Carulla felicita les festes i agraeix les aportacions voluntàries de les persones que fan possible la dotació dels Premis Baldiri Reixac d'estímul i reconeixement a l'escola catalana.

La generositat de tants amics ha fet que la dotació dels premis hagi anat creixent any rere any fins a assolir els 111.200 euros de la convocatòria per al curs actual, i els fa els més ben dotats i importants en l'àmbit educatiu.

 Fundació  
Lluís Carulla

## **Fundació Lluís Carulla**

Aribau 185 3r  
08021 Barcelona  
Tel. 93 209 09 48  
info@fundaciolluisarulla.cat  
http://www.fundaciolluisarulla.cat

### **Imatges**

#### **Coberta**

Toni Catany, Bodegó núm.4, 2006.

#### **Contracoberta**

Pedro Arroyo, Autor desconocido, 1934.  
Proclamación del Estado Catalán, sèrie  
Refotografiar Barcelona con Google  
Street View, 2012.

#### **Interior**

Joan Vilatobà  
Pere Català i Pic  
Joaquim Pla Janini  
Agustí Centelles  
Francesc Català-Roca  
Joan Colom  
Josep Masana  
Pere Formiguera  
Joan Fontcuberta  
Àngels Ribé  
© Jordi Cerdà, 2012  
Manel Esclusa  
Humberto Rivas  
Toni Catany  
© Carles Fargas  
François Lorthioir  
Josep Rigol  
David Balsells  
Pedro Arroyo  
Albert Gusi  
Laia Abril  
Roc Herms  
Daniel G. Andújar  
Pep Vidal  
Joan Urrios  
© Manel Esclusa, Pere Formiguera, Joan Fontcuberta,  
Albert Gusi, Humberto Rivas, VEGAP, Barcelona, 2012  
© Fons fotogràfic F. Català-Roca-Arxiu fotogràfic de  
l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya  
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona  
Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Jordi Vidal  
Museu de la Vida Rural, l'Espuga de Francolí

#### **Coordinador de continguts**

David Balsells

#### **Producció editorial**

Jordi Quer

#### **Correcció lingüística**

Esmena correccions

#### **Disseny**

Jordi Casas  
www.jordicasas.com

#### **Maquetació**

Vània Rosell

#### **Impressió**

Treballs Gràfics S.A.  
ISBN: 978-84-7226-951-4  
Dipòsit legal: B.26670-2012

Cap part d'aquesta publicació,  
incloent-hi el disseny de la coberta,  
no pot ser reproduïda, emmagatzemada  
ni transmesa de cap manera ni per  
cap mitjà (elèctric, químic, mecànic,  
òptic, de gravació o bé de fotocòpia)  
sense autorització prèvia de la  
Fundació Lluís Carulla.

Els editors han fet tots els esforços  
raonables per tal d'identificar els propietaris  
dels drets d'autor i obtenir les  
autoritzacions pertinents. Qualsevol  
error o ommissió, si es comuniquen als  
editors, seran degudament reparades.

Nadala 2012

**Fotografia catalana  
contemporània.**

**Dels anys setanta  
fins a l'actualitat**

Fundació Lluís Carulla

Any XLVI



Nadala

20

Josep Masana, *Radiadors*  
(fotomuntatge).  
Fons Museu Nacional  
d'Art de Catalunya.  
Fragment.



# 12

## Fotografia catalana contemporània

Dels anys setanta fins a l'actualitat

Fundació Lluís Carulla  
Any XLVI



p. 10

**Fotografia catalana**  
David Balsells



p. 20

**Més enllà del blanc i negre. Fotografia a Catalunya (1970-1980)**  
Juan Naranjo



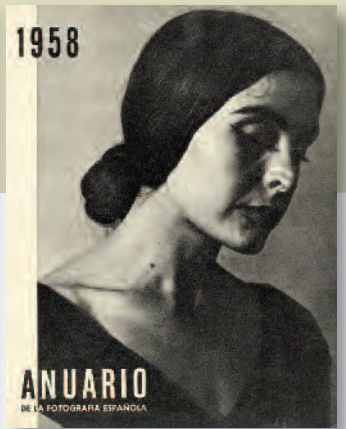
p. 30

**Les primeres galeries de fotografia a Catalunya (1973-1983)**  
Cristina Zelich



p. 40

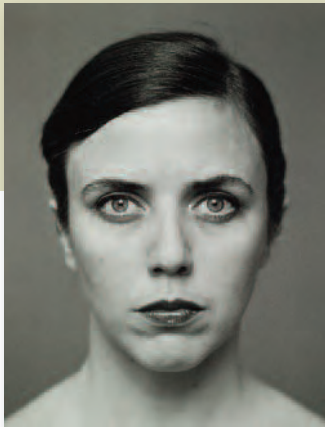
**La fotografia catalana en el context editorial espanyol**  
Rafael Levenfeld



# Continguts

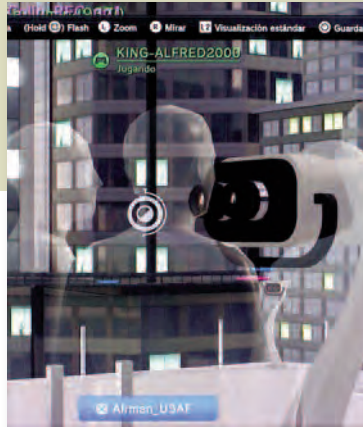
p. 52

**Amb Clichés,  
entre París, Arles  
i Barcelona**  
Pierre Borhan



p. 64

**Una cultura  
visual  
postfotogràfica**  
Joan Fontcuberta



p. 74

**Fundació  
Lluís Carulla.  
Memòria  
de l'any 2012**



# Fotografia catalana

## David Balsells

(Lleida, 1947)

Conservador de fotografia a la Fundació Joan Miró (1985-1987), director de la Primavera Fotogràfica (1988-2002). Actualment és conservador en cap de Fotografia del MNAC i membre de la Fundació Forvm de Tarragona. L'any 2011 ha rebut el Premi Nacional de Cultura 2011-Patrimoni Cultural.

**Des del primer moment** em va fer molta il·lusió rebre aquest encàrrec de la Nadala dedicada a la fotografia, i vaig sentir que era una bona ocasió de revisar i reivindicar la fotografia catalana contemporània, sobretot en uns anys en què està patint una gran convulsió, i no em refereixo sols als grans canvis tecnològics aplicats a la captació de les imatges, que han modificat tots els usos coneguts en l'elaboració i la preservació dels records, sinó a un factor molt més important: la presa de consciència social sobre el patrimoni fotogràfic, el qual ha estat endèmicament quasi



Joan Colom, *De la sèrie Districte 5è*.  
Fons Museu Nacional d'Art de Catalunya.

sempre deixat de banda per les administracions, potser per la manca de suport social a la fotografia com a disciplina artística, fet que contrasta amb la seva gran popularitat i el seu habitual consum com a document gràfic.

Després de trenta anys d'esforços de moltes persones i col·lectius per aconseguir-ne la normalització i el reconeixement, la Nadala ens dóna una nova ocasió per reflexionar sobre les darreres dècades, per posar el rellotge a l'hora, sense acritud, però amb la ferma decisió de fer un repàs que ens permeti, un cop més, una reivindicació positiva en favor de la història de la fotografia catalana, de la seva conservació, estudi i difusió.

El patrimoni fotogràfic és molt ampli, però aquí el que volem és parlar de la fotografia com un objecte patrimonial, i també com un mitjà d'expressió artística contemporània, amb una voluntat d'autoria manifesta. Volem referir-nos als autors i les obres que ja han escrit una part de la història de la fotografia.

Han passat molts anys d'ençà de les primeres reivindicacions als anys setanta, i seria injust dir que no s'ha avançat. Així, cap a finals dels anys vuitanta, la Generalitat de Catalunya, a través del Fons d'Art, va iniciar l'adquisició de fotografies com a obra de reconegut valor patrimonial, sense fer-ne cap distinció amb les altres disciplines artístiques representades en el fons, la qual cosa era un salt qualitatiu i un canvi filosòfic important, que arribava amb cent anys de retard si ho comparem amb el Victoria and Albert Museum de Londres, el qual va començar a adquirir fotografies com a obres el 1880. Un altre esdeveniment decisiu va ser la creació del Departament de Fotografia, el 1996, al MNAC, que d'aquesta manera introduïa la fotografia en les seves col·leccions.

Cal remarcar que bona part d'aquests avenços són deguts sobretot a la militància de les generacions de fotògrafs dels anys setanta i vuitanta, que, d'una banda, es van apropar als mestres oblidats i, de l'altra, van ser els protagonistes d'un gran salt cap a la modernització dels plantejaments fotogràfics. Els canvis polítics i socials dels anys setanta van transformar la seva producció, el seu treball era més

# Barcelona va ser una de les primeres ciutats del món on es va dur a terme la presa d'una vista pel procés del daguerreotip.

lliure i independent, les seves imatges accedien a la ficció, i, a l'hora de la difusió, sense abandonar el llibre, la paret va tenir un protagonisme molt important, ja que s'incorporava al procés de comunicació de les obres amb la confrontació directa amb l'espectador. Un altre factor determinant en aquell temps va ser la difusió i la projecció dels seus treballs, tant a escala nacional com a escala internacional, la qual cosa va fer que la fotografia catalana fos coneguda i reconeguda en els circuits del moment: galeries, editorials, revistes, festivals, etc. Moltes de les obres d'aquests fotògrafs estan ara en les col·leccions dels millors museus arreu del món i també a les mans de grans col·leccionistes privats. Des d'aquesta regeneració els canvis s'han succeït, i han sorgit fotògrafs importants, que han viscut les transformacions tecnològiques i l'ús social de la fotografia. La seva producció és la nostra història recent de la fotografia.

Però cal preguntar-se: ¿estan ben representats en els nostres museus i col·leccions? ¿On són? ¿Què ha passat amb les seves obres? ¿Per què les veiem tan poc exposades?

És difícil de contestar a aquestes qüestions, i segurament les causes són diverses, però la realitat és que les obres d'aquests fotògrafs no tenen, actualment, quasi cap mena de visibilitat institucional a Catalunya. Qui vulgui consultar-les i estudiar-les, haurà de fer-ho en galeries o fundacions privades, o haurà de resseguir els estudis dels autors, i això pel que fa als més coneguts, atès que la situació és encara més complicada per als autors emergents.

Per ajudar-nos a entendre la importància d'aquests fotògrafs i d'aquest període, i per poder saber també de quines eines van disposar per a la difusió de les seves obres, hem demanat el parer a diversos professionals que van tenir una relació molt directa amb la fotografia catalana d'aquells anys des d'alguna de les activitats que desenvolupaven (redactors de revistes, fotògrafs, historiadors o galeristes). Les persones que han col·laborat en aquesta Nadala són Pierre Borhan, Joan Fontcuberta, Juan Naranjo, Rafael Levenfeld i Cristina Zelich, els quals situen en el seu context la fotografia catalana d'aquest període des de la seva pròpia experiència.

Tot i que la nostra intenció és ocupar-nos de la fotografia a partir dels anys setanta, amb l'objectiu de compensar la manca de visibilitat pública que pateix, hem cregut necessari oferir una pinzellada del context històric fent un breu resum de la història de la fotografia a Catalunya en els períodes anteriors.

A Catalunya hi ha una tradició fotogràfica que ha produït un patrimoni molt important i que ha aconseguit viure i sobreviure quasi sense protecció, ni del context artístic oficial, ni de l'institucional.

L'arribada de la fotografia a Catalunya va ser molt primerenca. Barcelona va ser una de les primeres ciutats del món on es va dur a terme la presa d'una vista (encara no li deien fotografia) pel procés del daguerreotip. La data inaugural va ser el 10 de novembre del 1839, i el pioner va ser Ramon Alabern. Els primers usos de la fotografia en aquella època van consistir fonamentalment en la documentació de monuments històrics, grans obres arquitectòniques i d'enginyeria i llocs



Joan Vilatóbà, *En quin lloc del cel et trobaré?*. Fons Museu Nacional d'Art de Catalunya.

pintorescos. Aquesta és una activitat característica del període inicial de la fotografia en un sentit global, que internacionalment va tenir els millors exemples en les missions i les expedicions geogràfico-fotogràfiques. Aquestes empreses estaven associades, d'una banda, amb la voluntat de conquesta i explotació dels territoris naturals, sovint vinculada a interessos militars, i, d'altra banda, a l'inici històric del turisme, una tendència social i cultural, l'arrel moderna de la qual cal relacionar-la amb el pensament de la Il·lustració i amb la comprensió del viatge com una experiència formativa. En aquest sentit, els viatges fotogràfics se situen en la tradició de les vistes i les estampes il·lustrades del segle XVIII. Els viatges fotogràfics per Espanya dels britànics Charles Clifford i Francis Frith i del francès Jean Laurent en són exemples cèlebres. En aquest mateix sentit de documentació històrica, cal esmentar en l'àmbit català el treball d'Antoni Esplugas i de Pau Audouard.

Un altre gran àmbit en el qual la fotografia va tenir un paper determinant és el del retrat. A la segona meitat del segle XIX apareixen els primers estudis fotogràfics a Barcelona, que tingueren una enorme popularitat entre la burgesia. Els estudis més cèlebres de la ciutat van ser els de Napoleón, Franck i Moliné i Albareda.

La industrialització massiva de la fotografia a partir dels nous models de càmeres Kodak, l'any 1888, marca el naixement generalitzat d'un fenomen crucial en el desenvolupament tecnològic de la disciplina, el pictorialisme, el primer discurs de legitimació artística de la fotografia. Els practicants, quasi tots aficionats, pretenien defensar un cert estatus artístic de la fotografia. La seva pràctica comportava la intervenció manual de les imatges i la utilització de tècniques i materials coneguts com a «processos nobles»: gomes bicromatades, bromolis transportats, etc., amb la intenció d'alliberar la imatge fotogràfica de la simple reproducció mecànica de la realitat.

El pictorialisme va ser un moviment de renovació, el primer moviment artístic que va tenir la fotografia i el preludi dels discursos de legitimació de la fotografia moderna. La seva difusió es va fer sobretot a través dels salons, tant nacionals com internacionals, que gaudien d'una gran acceptació entre els aficionats al món de la fotografia. Per a un fotògraf, el fet de tenir una obra acceptada en un saló era molt prestigiós. En el nostre context, Pere Casas Abarca, Agustí Pisaca, Miquel Renom i Joan Vilatóbà són les figures essencials d'aquesta tendència.

El naixement de la fotografia moderna correspon en l'àmbit europeu al període d'entreguerres i coincideix amb l'eclosió de les avantguardes artístiques. Aquest és el moment en el qual apareix i s'imposa internacionalment un discurs de renovació fotogràfica radical: es parla de Nova Visió, Nova Objectivitat, Nova Fotografia, etc., per fer referència a la idea dominant que s'està produint en aquells anys un veritable renaixement de la fotografia, això és, que, per primera vegada en la seva curta història, aquest mitjà aconsegueix la seva especificitat o la seva majoria d'edat respecte de la pintura. Aquest període va ser d'una gran riquesa experimental per a totes les arts, i potser va ser la fotografia, amb el suport de la ciència i la tècnica, una de les que més va aprofitar-se d'aquesta experimentació.



Joaquim Pla Janini, *Les Parques*.  
Fons Museu Nacional d'Art  
de Catalunya.

El fotògraf, professor i crític Pere Català Pic, un dels pioners locals de la fotografia moderna, va escriure en els primers anys trenta diversos articles on es plantejava la idea que la fotografia moderna equivalia a la publicitat i que avui es poden veure com l'articulació més elaborada i influent de la modernitat fotogràfica a Catalunya. Aquesta concepció de la fotografia moderna com una art aplicada, en oposició amb la noció d'art autònoma característica de les belles arts i dels pressupòsits de l'estètica tradicional, enllaça amb les avantguardes modernes, que, com acabem de dir, en el mateix període d'entreguerres fan ecllosió en les grans capitals europees.

Si repassem les revistes il·lustrades de l'època, podrem apreciar clarament que els espais de llibertat i més progressistes eren els dedicats a la publicitat, la qual cosa ens permet imaginar que els fotògrafs catalans van descobrir que tenien en aquestes pàgines, potser, l'única via d'experimentació per difondre el seu pensament avantguardista. Van destacar autors com Antoni Arissa, Gabriel Casas, Pere Català Pic, Salvador Dalí, Emili Godes, Joaquim Gomis, Josep Lladó, Josep Masana, Josep Sala o Esteve Terrades, entre d'altres.

La modernitat dels postulats de les avantguardes no va posar fi al pictorialisme, contra el qual es van rebel·lar, sinó que va haver de conviure durant anys amb aquesta tendència. En efecte, les propostes

avantguardistes van ser contrarestades per les dels fotògrafs que van continuar pel camí obert pel pictorialisme, en un gest en defensa dels valors de les belles arts davant la modernitat revolucionària de la fotografia entesa com una art aplicada. Josep Maria Casals i Ariet, Claudi Carbonell, Joaquim Pla Janini, Josep Porqueres i Antoni Campañà, principalment, van ser els pictorialistes més notables d'aquesta segona generació.

Aquests fotògrafs van practicar el pintoresquisme simbolista i van fer servir procediments pigmentaris. En el nostre país, el pictorialisme es va mantenir com una pràctica fotogràfica dominant fins molt tard, ja ben entrats els anys cinquanta.

D'altra banda, la pàgina impresa va ser un element crucial per a la definició de la modernitat fotogràfica. Era l'època del naixement de la fotografia de reportatge, que correspon al moment històric de l'aparició i la consolidació de les revistes il·lustrades, com també de les càmeres fotogràfiques de format petit i de nous materials que permetien la presa a velocitats altes.

A la guerra civil espanyola li va correspondre, per convergència històrica, ser el camp d'experimentació d'aquestes noves tendències. L'ús de la càmera fotogràfica petita va representar un canvi en la comunicació visual i va suposar el naixement del que ara coneixem com a fotoperiodisme modern. El fotògraf s'incorporava a

Pere Català i Pic, *Vas de cristall*.  
Fons Museu Nacional d'Art  
de Catalunya.







Agustí Centelles, Barcelona,  
19 de juliol de 1936. Fons  
Museu Nacional d'Art  
de Catalunya.

la guerra en totes les seves facetes, sobretot a les trinxeres, amb els combatents, com un testimoni d'excepció. El fotògraf podia mostrar la tragèdia com mai no s'havia vist abans, i fins i tot perdre-hi la vida.

La guerra civil espanyola va ser, doncs, el primer gran conflicte bèl·lic que va merèixer una cobertura realment important per part dels diaris de tot el món. La informació gràfica que generà va representar el naixement d'una altra forma de comunicació visual. Van ser diversos els mitjans que van cobrir gràficament el conflicte, tant del país com estrangers. Entre els d'aquí hi havia *La Vanguardia*, *Aire*, *Moments*, *Companya*, *Exèrcit del Poble* i *Nueva Iberia*; *ABC* (que tenia dues versions, la republicana a Madrid i la «nacional» a Sevilla), *Ahora*, *Mundo Gráfico*, *El Sol*, *La Voz*,

*Crónica*, *Mundo Obrero*, *Estampa*, *Fotos o Alerta*. Entre els estrangers cal destacar *L'illustration*, *Vu*, *Regards*, *Ce Soir*, *Voilà*, *Life*, *Times*, *News-Week*, *L'illustrazione*, *Illustrierte Zeitung*, *The Illustrated London News* i *Picture Post*.

Algunes d'aquestes publicacions tenien fotògrafs destacats a ambdós costats del front. De vegades les fotografies i la informació arribaven als diaris i les revistes procedents d'agències fotogràfiques com ara *Keystone*, *Associated Press*, *Wide World*, *Planet News*, *Central Press*, *Unionphoto*, *Trampus*, *Alliance Photo*, etc., empreses que van iniciar una tasca molt important de distribució d'imatges als redactors de les publicacions gràfiques. Aquests darrers preparaven la informació, que en molts casos no s'ajustava gaire a la realitat objectiva. En aquest sentit són freqüents les imprecisions i la utilització de la mateixa fotografia com a referència per a temes diversos i fins i tot antagònics.

Al marge de la importància de les agències com a distribuïdores d'imatges, va sorgir la figura del fotògraf independent, compromès amb la causa, que arriscava la seva vida i que s'expressava com a autor i donava un testimoni directe dels fets. Aquesta pràctica va significar un canvi radical en la credibilitat de la informació, que depenia en gran manera de qui feia les fotografies. Podem dir que fou el naixement dels corresponents, molts d'ells estrangers, com Robert Capa, Hans Namuth, Georg Reiser, David Seymour (Chim), Walter Reuter o Gerda Taro, tots ells noms poc coneguts en el moment en què es va iniciar el conflicte. Alguns van perdre la vida a la guerra, d'altres van assolir fama internacional i avui dia són mites i protagonistes veritables de la història de la fotografia mundial.

També els fotògrafs catalans van fotografiar molts dels esdeveniments importants, amb un treball fotogràfic de primer ordre. Només la repressió posterior va poder retardar-ne el reconeixement. Els més representatius van ser Brangulí, Agustí Centelles, Andreu Puig i Farran, Josep Maria Sagarra o Pau Lluís Torrents, entre d'altres. Tots ells van generar documents gràfics, amb imatges en les quals l'ètica i l'estètica es conjugaven per emocionar-nos.



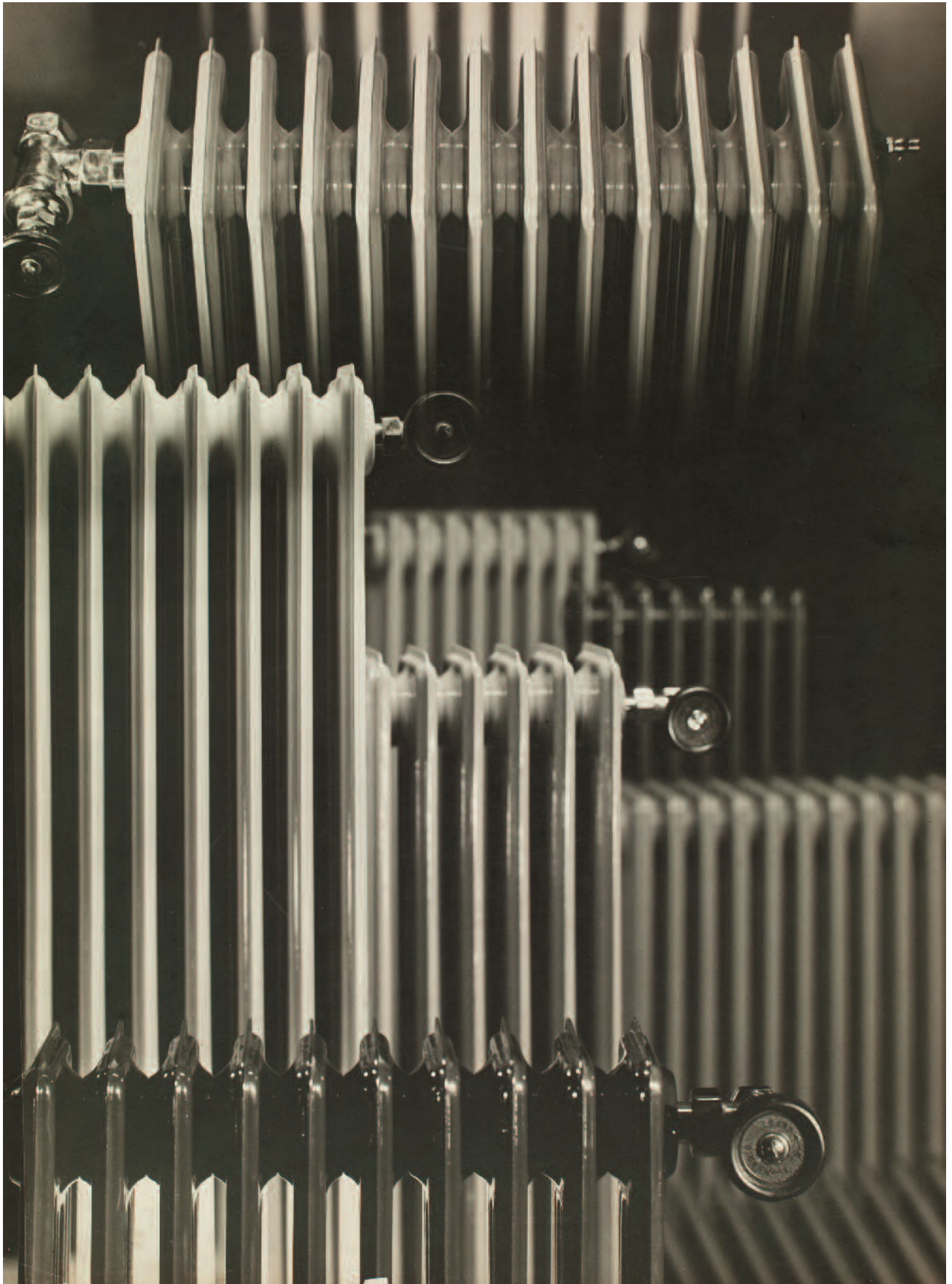
Francesc Català-Roca,  
Monument a Colom. Fons  
Museu Nacional d'Art  
de Catalunya.

El període immediat de la postguerra va ser a Catalunya d'una gran depressió econòmica, social i cultural. En aquest context la fotografia no va ser una excepció. La majoria dels fotògrafs catalans d'aquest període, inclosos alguns dels professionals més reconeguts, estaven vinculats a les agrupacions fotogràfiques, que eren els únics referents fotogràfics locals, ja que les estructures museístiques no incloïen la fotografia com una disciplina artística.

La nova generació de fotògrafs sorgits en aquest període havien d'establir, en bona lògica, ponts amb les herències de preguerra, assumint-ne els postulats. Però als inicis dels anys cinquanta van aparèixer nous fotògrafs que van rebutjar aquestes herències. S'oposaven a l'amateurisme i aspiraven a assolir un estatus professional; hi havia un esperit transgressor, la qual cosa no era fàcil en el context que els va tocar viure. El nombre de fotògrafs d'aquest període és força ampli, i procedeixen de totes les comarques, però els més importants, els que van escriure la història d'aquesta nova avantguarda, van ser Francesc Català-Roca (Valls, 1922-Barcelona, 1988), Colita (Isabel Esteva, Barcelona, 1940), Joan Colom (Barcelona, 1921), Eugeni Forcano (Barcelona, 1926), Ramon Masats (Caldes de Montbui, 1931), Oriol Maspons (Barcelona, 1928), Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998), Francisco Ontañón (Barcelona, 1930-Madrid, 2008), Leopoldo Pomés (Barcelona, 1931), Ricard Terré (Sant Boi de Llobregat, 1928-Vigo, 2009), Ton Sirera (Barcelona, 1911-Lleida, 1975) i Julio Ubiña (Santander, 1922-Barcelona, 1988).

Va ser una època esplendorosa per a la fotografia, que va coincidir amb l'inici a Barcelona d'una gran activitat editorial, tant de llibres com de revistes il·lustrades, i aquesta activitat necessitava imatges, moltes imatges. I aquesta nova avantguarda va ser l'encarregada de subministrar-les.

La majoria d'aquests fotògrafs eren autodidactes, i la difusió de la seva obra es va fer, com hem dit, essencialment a través de l'edició, però van tenir un company de ruta, Josep Maria Casademont,



# La Sala Aixelà va presentar algunes exposicions que van ser referència, com ara les de Ricard Terré, Xavier Miserachs i Ramon Masats (1959), Ton Sirera (1960) i Joan Colom (1961).

clarividient i sensible, que els va donar un gran suport teòric. Va ser el crític més important d'aquest període i va saber veure en aquest grup de fotògrafs la capacitat que tenien per donar una nova visió, una regeneració de la fotografia. Casademont va definir-los com «la nova avantguarda».

Poc després, el 1959, s'obre a Barcelona la Sala Aixelà, que va capitalitzar durant els anys seixanta l'escena fotogràfica local. Dirigida pel mateix Casademont, va presentar algunes exposicions que van ser referència, com ara les de Ricard Terré, Xavier Miserachs i Ramon Masats (1959), Ton Sirera (1960) i Joan Colom (1961), i va estar oberta fins a mitjan anys setanta.

Les editorials catalanes, en aquest període, comencen a interessar-se tímidament per l'edició de llibres específics de fotografia. L'any 1954 es publica *Barcelona* (Editorial Barna) de Francesc Català-Roca, llibre de fotografies sobre la ciutat amb text de Luis Romero, que podríem considerar la primera gran obra editorial de la nova avantguarda. Anys més tard, altres iniciatives vingueren a complementar les aventures de l'època, com ara els llibres *Barcelona, blanc i negre* (Aymà, 1964) i *Costa Brava Show* (Kairós, 1966), de Xavier Miserachs, *Los Sanfermines*, de Ramon Masats (1964), i la culminació de l'editorial *Lumen*, dels germans Esther i Oscar

Josep Masana, *Radiadors* (fotomuntatge).  
Fons Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tusquets, que van crear la col·lecció «Palabra e Imagen», la qual va esdevenir sense cap mena de dubte l'instrument necessari per donar sortida i visibilitat a la fotografia catalana d'aquells anys.

Aquest període fou el darrer moment d'hegemonia del reportatge com a forma fotogràfica d'avantguarda. Les condicions històriques respecte del paper de la fotografia en els mitjans de comunicació van canviar tot al llarg dels anys seixanta, i això determinà el destí futur del reportatge.

A partir dels setanta van arribar al nostre país grans canvis polítics, socials i culturals, i la fotografia també va participar d'aquests canvis. Les noves generacions sorgides en aquest període, a les quals volem donar el protagonisme en aquesta Nadala, van començar a treballar amb llibertat, deslligades conscientment o inconscientment de les herències rebudes. En tot cas, no se les van fer seves, com podem apreciar en una entrevista que la revista *Nueva Lente* fa l'any 1974 a Joan Fontcuberta: «La nostra generació ha nascut fotogràficament òrfena. Som una generació sense maduresa, sense arrels».

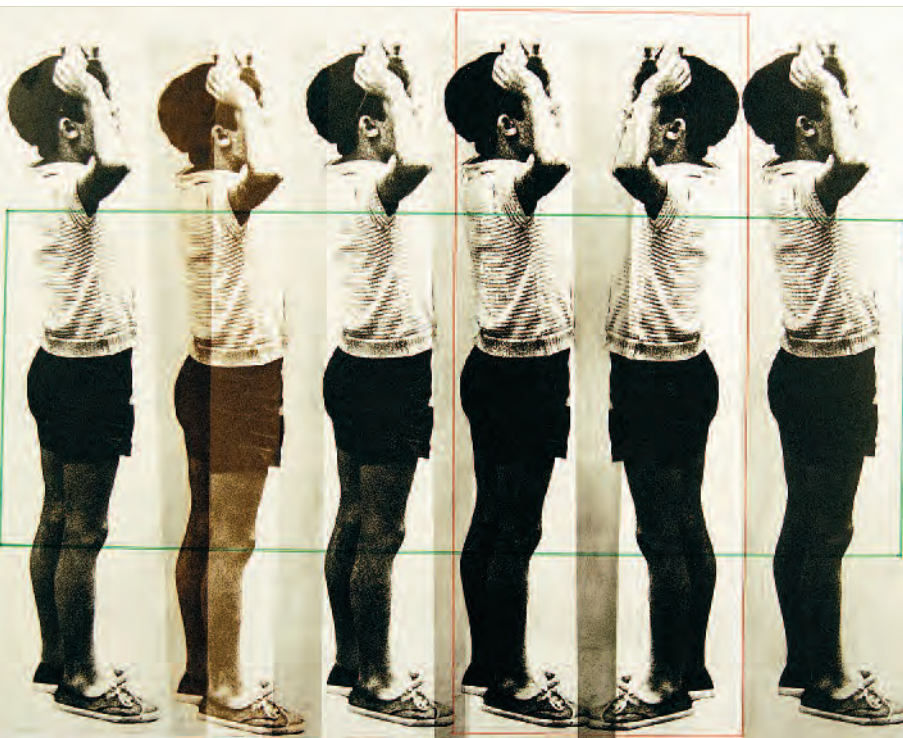
Aquests mots es poden considerar com la confirmació de la manca de sintonia amb la generació precedent. Es tancava així un dels cicles més significatius de la fotografia catalana de postguerra, i se n'obria un altre de molt important, el de la fotografia contemporània.

# Més enllà del blanc i negre. Fotografia a Catalunya (1970-1980)

## Juan Naranjo Niño

(Barcelona, 1960)

Historiador de la fotografia i comissari independent. Les seves línies d'investigació s'han centrat en els usos i les funcions de la fotografia. Ha realitzat nombroses exposicions i publicacions.



Pere Formiguera,  
sense títol, 1973.

A la dècada del 1970 es va reconèixer l'important paper que havia tingut la fotografia com a mitjà d'expressió i comunicació al llarg de la història. Va tornar a tenir una gran presència en l'esfera artística, formava part dels debats, hi hagué un augment notable de la seva visibilitat en revistes com ara *ArtForum*, *Art in America*, *Flash Art* o *The Print Collector's Newsletter*, que van incloure la fotografia en les seves propostes. Galeries importants com la Leo Castelli o la Marlborough Gallery van començar a exposar també l'obra de joves fotògrafs i la de creadors històrics, seguint

així la línia iniciada pels museus generalistes, com el Museu d'Art Modern de Nova York. Es van obrir galeries fotogràfiques com la Witkin Gallery (Nova York, 1969),<sup>1</sup> i empreses com Sotheby's, Christie's i Swahn Galleries van començar a organitzar, regularment, subhastes fotogràfiques a Nova York i Londres. Es van crear els primers museus fotogràfics, com el Musée Nicéphore Niépce a la ciutat francesa de Chalon-sur-Saône, el 1972,<sup>2</sup> i van néixer festivals fotogràfics internacionals, com les Rencontres de la Photographie d'Arles el 1971.

En aquest mateix període, a Catalunya, la fotografia tenia molt poca visibilitat, era molt lluny de les iniciatives que s'havien emprès a nivell internacional. Pràcticament no hi havia plataformes de difusió, ni de formació. No hi havia escoles on es pogués estudiar o aprendre'n els aspectes tècnics. El 1964, José María Marca, a la revista *Imagen y Sonido*, denunciava aquesta situació: «Tenemos muy buenos fotógrafos y no tenemos una mala escuela de fotografía. Ni mala ni buena; nada donde el que quiera dedicarse a la fotografía, por afición o profesionalmente, se le pueda enseñar».<sup>3</sup> Els pocs espais expositius que existien eren els de les agrupacions fotogràfiques i les revistes que editaven, on imperava la fotografia d'aparença neorealista.

L'estètica reorealista i el documentalisme van ser adoptats per Francesc Català-Roca, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Joan Colom, Ramon Masats, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Eugeni Forcano,



Portada «fotoscop» del llibre *Gaudí*. Barcelona: Editorial RM, 1958.

Francesc Esteve..., com una resposta a l'encarcament que hi havia a les agrupacions fotogràfiques, als concursos i als salons que organitzaven, o a les seves publicacions, en les quals continuaven tenint un gran pes estètic els posicionaments del principi del segle XX com el pictorialisme o el regeneracionisme, que no responien a les preocupacions estètiques, socials o artístiques del seu període. Els fotògrafs que acabem d'esmentar van recuperar l'estètica documental per fer un tipus de fotografia en què de manera crítica i irònica van oferir una imatge desmaquillada de la realitat social del país, imatge que estava molt allunyada de la visió oficial del règim franquista.

Els seus paràmetres de referència van estar marcats per dues grans exposicions de tendències oposades: «The Family of Man», comissariada per Edward Steichen, celebrada el 1955 al Museu d'Art Modern de Nova York, i «Subjektive Fotografie», comissariada per Otto Steinert i presentada a Saarbrücken el 1951. L'exposició organitzada pel MoMA promovia la fotografia documental en què l'home era el tema central. Els programes d'Otto Steinert reivindicaven i recuperaven l'experimentació que s'havia fet servir durant el període d'entreguerres. Hi ha aspectes d'aquests dos corrents enfrontats, estèticament i

conceptualment, que es fusionen en la producció d'alguns d'aquests joves fotògrafs, si bé el formalisme va tenir una influència més petita que el documentalisme; les seves fotografies van evolucionar cap a una fotografia de caire neorealista en la qual el cinema i la literatura eren molt presents.

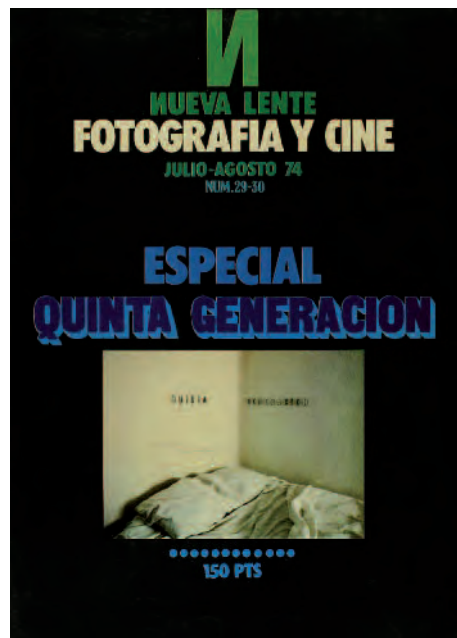
Aquesta dualitat en la manera d'entendre la producció fotogràfica també es va donar en dos dels projectes editorials més importants d'aquest període realitzats entorn de la fotografia, les col·leccions «Fotoscop, lenguaje visual» i «Palabra e Imagen». Els «fotoscop» van ser un projecte editorial de Joaquim Gomis i Joan Prats que estigué vinculat a tres editorials de Barcelona: Omega, RM i Polígrafa. Entre el 1952 i el 1971 van fer tretze fotollibres. Els «fotoscop», estèticament, estan en la línia de les propostes innovadores que va començar a aplicar Alexey Brodovitch, dissenyador gràfic, fotògraf i director artístic de *Harper's Bazaar*, en fotollibres com *Ballet*. La posada en pàgina dels «fotoscop» és més radical que la dels fotollibres espanyols; el format és quadrat perquè s'adaptés més bé al format de les fotografies que havien pres, i això els permeté editar-les a sang; les imatges estan separades del text per facilitar la lectura de l'elaborada seqüència, sense interrupcions. Ens proposa una mirada diferent que ens acosta, a través de la fragmentació, de la seqüencialització, a una lectura dinàmica, formalista, dels temes dels quals van tractar, un corrent que era molt present en l'esfera artística i en els museus nord-americans des dels anys trenta; altres fotògrafs com Ton Sirera també realitzaren una obra interessant en què van jugar amb l'abstracció. Esther i Oscar Tusquets, amb l'assessorament d'Oriol Maspons, van llançar el 1962, a l'editorial Lumen, la col·lecció «Palabra e Imagen». Els fotollibres de Lumen tenien certes similituds formals amb els «fotoscop», una mida semblant, la mateixa utilització de papers, semblances en el disseny d'algunes portades. Tot i que la concepció era molt diferent, «Palabra e Imagen» va partir d'una estètica documental de caràcter humanístic que podem relacionar amb les publicacions dels anys cinquanta de

Portada de la revista  
Nueva Lente, núm. 29-30,  
juliol-agost del 1974.

La Guilde du Livre, que va publicar a Lausana nombrosos llibres de fotògrafs com Izis, pseudònim d'Israëlis Bidermanas, Paul Strand, Ylla, etc., associats als textos d'escriptors com Jean Cocteau, Jacques Prévert, Blaise Cendrars i d'altres. Encara que el format dels llibres de La Guilde du Livre era més gran, i malgrat que van emprar la impressió en rotogravat, que donava un aspecte diferent, partien de la mateixa idea, i es confrontava a cada doble pàgina un text i una imatge. Lumen va publicar alguns dels llibres més interessants de l'estètica documental d'aquell període, com *Neutral Corner*, de Ramon Masats i Ignacio Aldecoa (1962); *Torero de salón*, d'Oriol Maspons, Julio Ubiña i Camilo José Cela (1963); *Izas, rabizas y colipoterras*, de Joan Colom i Camilo José Cela (1964); *Los cachorros*, de Xavier Miserachs i Mario Vargas Llosa (1967), etc.<sup>4</sup>

La consolidació del neorealisme en el terreny de la fotografia, a la fi de la dècada dels seixanta, va fer que la seva estètica fos adoptada en els espais que els fotògrafs documentals havien rebutjat, com ara els concursos, els salons i les publicacions de les agrupacions fotogràfiques; la seva banalització va fer que perdés interès entre les noves generacions i el va convertir en una estètica caduca davant d'altres propostes. El declivi del neorealisme

**El declivi del neorealisme  
va coincidir amb l'auge  
de l'estètica documental  
en l'esfera artística.  
Un grup de joves artistes  
conceptuals van utilitzar  
freqüentment la fotografia.**



va coincidir amb l'auge de l'estètica documental en l'esfera artística. Un grup de joves artistes conceptuals que mostraven interès per la desmaterialització de l'obra d'art, per trobar nous canals de distribució i de discussió, van fer del document un nou suport artístic i van utilitzar freqüentment la fotografia. Exposicions com «Earthworks», celebrada el 1968 a la Dwan Gallery de Nova York, o «When attitudes become form», comissariada per Harald Szeemann i presentada el 1969 a la Kunsthalle de Berna, són algunes de les primeres exposicions en què es presentà aquest tipus de fotografia. Les seves imatges, en molts casos, van adoptar l'estètica dels documents d'arxiu. Aquestes imatges es presentaven juntament amb textos, fitxes, plànols..., i tenien una aparença impersonal i els acabats de la fotografia d'aficionats. Francesc Abad, Àngels Ribé, Jordi Benito, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Fina Miralles i Jordi Cerdà foren alguns dels artistes catalans que es van interessar per l'art conceptual. Van emprar la fotografia, i altres mitjans alternatius com el vídeo, com a instrument per enregistrar les seves accions, les seves intervencions en el cos i en la natura. Aquesta mena de plantejaments artístics van arribar a Catalunya en un període en què les galeries comercials eren les principals plataformes de difusió





Jordi Cerdà, *Contactes aquosos*, 1976. Tiratge al gelatino-bromur de plata i postals en color, 92,5 x 200 cm. Col·lecció MACBA. Donació de José María Juncadella.

de l'art contemporani, ja que no hi havia centres o museus des d'on es pogués promocionar l'obra dels joves artistes. A les seves propostes radicals, que no perseguïen l'especulació comercial, sinó «transformar la utilització dels canals tradicionals de difusió i de discussió i buscar-ne uns altres de nous i coherents amb els nostres plantejaments», els va costar introduir-se en l'esfera artística, en la qual l'informalisme tenia una gran presència, però de mica en mica van anar trobant espais alternatius on van poder realitzar les seves accions o exposar-les. És el cas de la Fundació Joan Miró de Barcelona, l'Espai B5-125 de Bellaterra, La Sala Tres de Sabadell, o galeries com Aquitania, G, Ciento o la Sala Vinçon, de Barcelona, i la Petite Galerie de l'Alliance Française, de Lleida.

La creació de dos nous espais en l'àmbit fotogràfic va posar fi a l'hegemonia neorealista: la revista *Nueva Lente*, el 1971,<sup>5</sup> i la galeria *Spectrum*, inaugurada a Barcelona el 1973, es van convertir en les plataformes de difusió per a una jove generació de fotògrafs que van adoptar la fotografia com a mitjà d'expressió artística. Es van posicionar contra el neorealisme, contra la fotografia aplicada, i van recórrer a l'escenificació, al fotomuntatge i a altres tècniques que els allunyaven de la realitat.

La revista *Nueva Lente* va néixer a Madrid amb un gran esperit crític, vinculada a les posicions artístiques més renovadores i

dirigida per Pablo Pérez Mínguez i Carlos Serrano. Van prendre com a referent el dadaisme, moviment que, després de presentar diverses exposicions retrospectives de caràcter internacional, van aconseguir que fos present entre les noves generacions d'artistes a la dècada dels seixanta. Eclèctica, com la majoria de les revistes, fou una de les plataformes més importants de difusió de la nova fotografia. Tenia una clara voluntat de ruptura dels límits que separaven les dues esferes en què es movia la fotografia en aquell període, i va promocionar tant la «fotografia pobra» com les escenificacions oníriques o les fotografies documentals d'artistes conceptuals.

*Nueva Lente* es va proclamar una revista independent allunyada dels cercles de poder, i defensava la fotografia relacionada amb la pràctica artística. Des de les pàgines de la revista van mostrar una nova manera d'entendre la producció fotogràfica a través dels seus programes i els seus manifestos, i van influir de forma decisiva en els canvis de posicionament dels joves fotògrafs. Malgrat que la revista s'editava a Madrid, hi van tenir una bona presència i vinculació artistes catalans com Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Manel Esclusa, Jordi Benito o Antoni Muntadas, entre d'altres.

L'altra proposta que va donar visibilitat a l'obra dels joves fotògrafs va ser la galeria

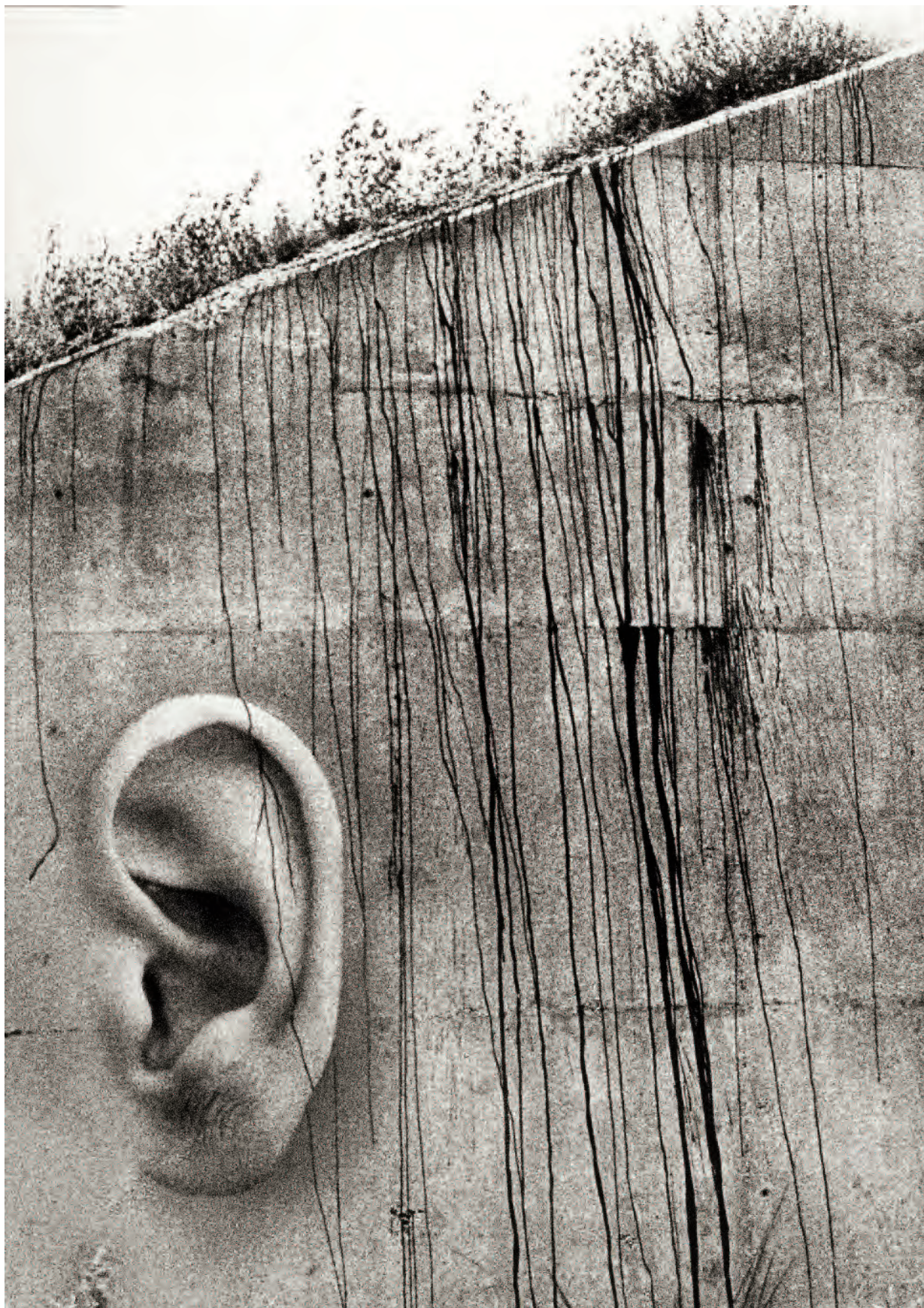
Àngels Ribé, *3 punts 3*, 1973. Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Donació de Dinath de Grandi de Grijalbo.



Spectrum, oberta el 1973, a Barcelona, per Albert Guspí i la seva dona, Sandra Solsona. Fou una de les primeres galeries fotogràfiques catalanes que tenia una finalitat comercial i una programació internacional.<sup>6</sup> Spectrum va ser molt més que un espai expositiu: va ser el catalitzador d'una generació de joves fotògrafs, el lloc de trobada, de relació i projecció amb l'exterior. A la galeria es van fer exposicions, conferències i tallers de fotografia. Tenia una petita zona dedicada a la venda de llibres en què es podien adquirir llibres i revistes nacionals i internacionals. Des de la galeria també es van editar la revista *Imagen*, catàlegs, portafolis, etc. En definitiva, un temple per als interessats en la fotografia. Spectrum fou la plataforma més important de difusió de l'àmbit fotogràfic, la representant de la nova fotografia davant d'altres espais com la Sala Aixelà,<sup>7</sup> Eikon Nikon (Barcelona, 1976), la galeria Tau (Sant Celoni, 1976), Procés (Barcelona, 1978), Fotomania (Barcelona, 1979)...

Albert Guspí va donar suport als joves fotògrafs barcelonins que publicaven a la revista *Nueva Lente*. Va veure en la generació universitària un dels puntals de la fotografia artística: «Per fi, la generació universitària, de la qual ell [Pere Formiguera] forma part, pren plena consciència de la importància que té la fotografia com a mitjà d'expressió. La nova empenta que s'està observant en la fotografia espanyola prové, normalment, de gent com ell i altres».<sup>8</sup> Els organitzà exposicions, els publicà portafolis, els va fer participar en les activitats que organitzava la galeria, com ara els tallers fotogràfics. Albert Guspí va tenir bon ull: una gran part dels fotògrafs als quals va donar suport han estat els qui han tingut més visibilitat al llarg de les gairebé quatre dècades que han passat des que va obrir Spectrum.

En aquell període es van crear diversos grups com Foto Fad, amb Enrique de Santos i Joan Fontcuberta, entre altres, o el grup Alabem, amb Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Manel Esclusa, Rafael Navarro, Toni Catany, Mariano Zuzunaga i Koldo Chamorro. Tots ells, formats per alguns dels fotògrafs que també publicaven a *Nueva Lente* i que es reunien a Spectrum,



Joan Fontcuberta,  
Per què no li dius?  
Les parets escolten,  
1974.

pertanyien a la mateixa generació, tenien els mateixos interessos: la utilització de la fotografia com a matèria artística, la lluita per la seva institucionalització, per bé que estèticament no tots treballaven en la mateixa línia. De fet, tant *Nueva Lente* com *Spectrum* foren bastant eclèctiques. Joan Fontcuberta i Manel Esclusa practicaven un tipus de fotografia que explorava l'inconscient, van recórrer a la ironia, a allò que és oníric, absurd, per realitzar les seves fotografies. Pere Formiguera, en alguns casos, va recórrer també als ambients onírics, tot i que una gran part del seu treball va partir de la hibridació, de la «fotografia pobra», pintava amb retoladors les seves fotografies, feia servir una càmera Polaroid, i també va recórrer a la seqüència. Toni Catany va utilitzar tècniques antigues com el calotip; Manolo Laguillo i Mariano Zuzunaga van emprar l'estètica documental.

Als anys setanta es van obrir galeries de fotografia a diverses ciutats europees i es van crear festivals internacionals de fotografia, com les *Rencontres de la Photographie d'Arles*. Els membres del grup *Alabem* van començar a freqüentar-los i van donar a conèixer, així, les seves fotografies fora del país. L'interès que suscitaven els va fer participar en exposicions internacionals com «Fotografia fantàstica a Europa», del 1976, itinerant per vuit països, en la qual van prendre part Joan

**Joan Fontcuberta i Manel Esclusa practicaven un tipus de fotografia que explorava l'inconscient. Pere Formiguera pintava amb retoladors les seves fotografies. Toni Catany va utilitzar tècniques antigues com el calotip.**

Fontcuberta i Manel Esclusa, o «Espagne», que tingué lloc a Arles el 1978.

Paral·lelament a l'embranchida, al terreny que anava conquerint l'obra dels joves fotògrafs catalans, tant a nivell local com internacional, es van anar creant una sèrie d'infraestructures bàsiques que van fer possible el creixement d'aquests fotògrafs i l'establiment de les bases per a la normalització de la fotografia. En la dècada dels setanta es van obrir també les primeres escoles de fotografia: el 1972 es va inaugurar l'Institut d'Estudis Fotogràfics, creat per Miquel Galmés i Jordi Gumí, en el qual es va fer un programa equivalent a una formació professional; des de *Spectrum* també es va organitzar el Grup-Taller d'Art Fotogràfic, que va ser l'origen del Centre Internacional de Fotografia que Albert Guspí va obrir a Barcelona el 1978; el 1976 es va crear a Barcelona i a Madrid el Centro de Enseñanza de la Imagen. Aquests centres van suplir les greus deficiències formatives que hi havia, tot i que la fotografia encara va trigar a entrar a la universitat.

Una altra de les grans mancances era l'absència de publicacions o de traduccions de llibres d'història o de teoria de la fotografia. L'editorial Gustavo Gili fou la primera a Espanya que va publicar un corpus de llibres sobre aquests temes, en un moment en què no existia cap tradició. Al començament del 1970 van crear dues col·leccions: «Punto y Línea» i «Comunicación Visual», que van iniciar un procés de renovació teòrica en la manera d'entendre la producció i la distribució d'imatges. Juntament amb els importants llibres de crítics o historiadors com Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, John Berger o Alexandre Cirici, es van començar a publicar títols com *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, un dels primers llibres publicats a Espanya sobre la guerra civil en què s'analitza el paper que va tenir la fotografia en la contesa sense la influència del bàndol vencedor. També es va recuperar l'obra de dos grans fotomuntadors del període d'entreguerres, John Heartfield i Josep Renau.<sup>9</sup> El primer llibre d'història de la fotografia que va publicar Gustavo Gili fou *La fotografía como documento social*, de Gisèle Freund.



Aquest llibre posava fi a l'hegemonia de la influència del formalisme, que, durant dècades, havia dominat l'àmbit de la fotografia artística, fins que les publicacions com aquesta o com les d'autors com Ando Gilardi van començar a aportar noves visions en què les funcions socials eren tan importants com les distincions artístiques. Així mateix, va publicar el llibre de Peter Tausk *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*.<sup>10</sup> D'altra banda, des de Gustavo Gili es va potenciar la recuperació de la història de la fotografia local, en un moment en què no s'havia començat a recuperar ni la història ni el patrimoni fotogràfic. L'editorial va encarregar al crític Josep Maria Casademont que escrivís un text, «La fotografía en el estado español, 1900-1978», que fou publicat com a epíleg del llibre de Tausk, i posteriorment va encarregar a Joan Fontcuberta un altre text històric, que es va publicar al llibre *La historia de la fotografía*, de Beaumont Newhall, traduït el 1983.

La fotografia també va entrar a l'esfera artística, i la Fundació Joan Miró fou l'espai més receptiu. Dins del seu innovador programa expositiu, va incloure grans exposicions internacionals com «Fotografía fantástica a Europa i USA» (1978)

i «Fotografía com a art, art com a fotografía» (1979). El programa de la Fundació Joan Miró mostra sensibilitat tant per la creació contemporània com per la recuperació de la història de la fotografia. A la Fundació es van celebrar les Primeres Jornades Catalanes de Fotografia (1980), amb l'objectiu de normalitzar la funció de la fotografia, recuperar el patrimoni fotogràfic, fer una història de la fotografia catalana i espanyola i crear un museu fotogràfic: aquestes van ser algunes de les propostes presentades. A la programació van incloure exposicions com «La fotografía japonesa, avui i en els seus orígens» (1979), «John Heartfield (1881-1968): fotomuntatges» (1981) o «La col·lecció de fotografies de Sam Wagstaff» (1982). El 1985 la Fundació va crear un dels primers departaments de fotografia dins d'un centre artístic espanyol, format per David Balsells, Pere Formiguera i Marta Gili.

La convulsió, l'efervescència de la dècada dels setanta va acabar amb la celebració de les esmentades Primeres Jornades Catalanes de Fotografia, que van ser el detonant, l'inici, d'un canvi vers la institucionalització de la fotografia a Catalunya, en la qual la jove generació de fotògrafs prengué part activament, atès que eren conscients de les limitacions que hi havia al país. Els seus interessos entorn de la fotografia van anar més enllà de la pràctica fotogràfica, ja que van fer d'investigadors, d'historiadors de la fotografia, de comisaris d'exposicions, de professors, d'assessors d'editorials i de museus, de col·leccionistes, i es van convertir en els promotors de la cultura fotogràfica fins que a la dècada següent es van començar a materialitzar aquests canvis. El 1981 es va crear el Departament de Fotografia, Cinema i Vídeo a la Facultat de Belles Arts de Barcelona; l'any següent es va crear la Primavera fotogràfica, i galeries d'art com Eude, de Barcelona, o Redor, de Madrid, van exposar fotografies a la primera edició d'Arco. I van néixer galeries específicament fotogràfiques, com Forvm, a Tarragona, que es va convertir en l'espai de referència de la fotografia a Catalunya tot substituint Spectrum.

## Notes

**1** La Light Gallery era un altre dels centres de referència a Nova York. A Europa, Sue Davis i Dorothy Bohm van obrir a Londres, el 1971, la Photographer's Gallery. El creixement exponencial del prestigi de la fotografia va fer que s'obrisin galeries fotogràfiques a nombroses ciutats nord-americanes i europees. També va augmentar el nombre de galeries generalistes que van incloure la fotografia en els seus fons i les seves programacions.

**2** Durant la dècada del 1970 al 1980 molts museus d'art van crear departaments de fotografia.

**3** José María Marca, «Actualidad fotográfica. ¿Hacia una escuela de fotografía?», *Imagen y Sonido*, núm. 16, octubre del 1964.

**4** Fora d'aquesta col·lecció, l'editorial Lumen també va distribuir fotollibres importants de Richard Avedon, Ugo Mulas, Ed van der Elsken, Eikoh Hosoe i Henri Cartier-Bresson.

**5** Revista editada a Madrid, dirigida per Pablo Pérez Mínguez i Carlos Serrano fins al 1975, any en què Jorge Rueda va agafar el relleu en la direcció fins al 1979, quan van tornar els primers directors.

**6** Albert Guspí va fer una aposta global per la fotografia, les exposicions, la formació, l'edició de publicacions i portafolis. Va apostar per una programació internacional i va mostrar l'obra de Richard Avedon, els fotògrafs de la Farm Security Administration (FSA), Edward Weston, Aaron Siskind, Les Krims, Ralph Gibson..., que combinà amb les exposicions de fotògrafs locals com Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Manel Esclusa, Rafael Navarro, Toni Catany, Manolo Laguillo, Josep Rigol...

**7** La galeria Aixelà, dirigida per Josep Maria Casademont, des de la dècada dels seixanta exposava, bàsicament, els fotògrafs de la generació anterior, els neo-realistes, tot i que també va exposar l'obra de joves fotògrafs com Manel Esclusa i Joan Fontcuberta.

**8** Albert R. Guspí, text publicat en el portafoli *La meva amiga, com un vaixell blanc* (Barcelona: Spectrum Group Portfolio Edition, 1975).

**9** John Heartfield, *Guerra en la paz* (1976); Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (1976); Josep Renau, *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966* (1977).

**10** Peter Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

# Les primeres galeries de fotografia a Catalunya (1973-1983)

## Cristina Zelich

**(Barcelona, 1954)**

Comissària independent. Directora de la galeria Fotomania de Barcelona (1977-1983). Les seves últimes exposicions han estat «eCREA» (Emergent, Lleida, 2011); «Catalunya Visió», comissariada amb Josep Rigol (Museu Morera, Lleida, i Arts Santa Mònica, Barcelona, 2011-2012); «Centre Internacional de Fotografia Barcelona 1978-1983», comissariada amb Jorge Ribalta (MACBA, Barcelona, 2012).

**Parlar de les primeres** galeries comercials especialitzades en fotografia al nostre país suposa parlar d'un canvi de paradigma en la concepció de la fotografia. Fins al final de la dècada dels seixanta del segle passat la fotografia es contemplava o bé com un passatemps, una afició, o bé com una feina professional, és a dir, la fotografia aplicada al periodisme, la publicitat o la il·lustració editorial. També suposa revisar quines estratègies es van adoptar per construir un mercat per a aquella nova fotografia que aspirava a assolir visibilitat a través de

l'exposició i a arribar, gràcies a això, als possibles compradors, tant privats com públics.

Si observem què succeïa més enllà de les nostres fronteres, de seguida ens adonem que, llevat dels Estats Units, la situació a la resta dels països occidentals era força semblant a la nostra.

Als Estats Units, el MoMA de Nova York va començar a col·leccionar fotografies l'any 1930, i va crear el Departament de Fotografia el 1940. També el 1940, Louis Walton Siple va fundar l'American

Galeria Fotomania.  
Exposició de Manolo  
Laguillo, gener del 1980.  
Foto: François Lorthioir.



Ralph Gibson a la Forvm.  
Foto: David Balsells.

Museum of Photography a Filadèlfia, institució que va tenir una existència curta, i les seves col·leccions, després de la mort del fundador l'any 1968, van ser adquirides pel George Eastman House International Museum of Photography de Rochester. La George Eastman House –així se sol denominar el museu– havia obert les portes el novembre del 1949.

Per al tema que ens ocupa, el canvi de paradigma en la concepció de la fotografia, és inevitable esmentar Nathan Lyons,<sup>1</sup> conservador del museu a la dècada dels seixanta, que, sense trencar la continuïtat de la fotografia creativa americana, va defensar pràctiques molt diverses, des de



la fotografia humanística fins al paisatge social, passant per la fotografia de caire experimental.<sup>2</sup> Lyons va explicitar i va difondre la seva visió de la fotografia a través de tres exposicions fonamentals: «Toward a Social Landscape» (desembre del 1966), «The Persistence of Vision» (juny del 1967) i «Vision and Expression» (febrer del 1969). Ell defensava la necessitat d'alliberar la fotografia de les dues tendències imperants fins en aquell moment: d'una banda, la fotografia que prenien com a model el quadre pictòric i, de l'altra, la que entenia la fotografia com una representació totalment transparent de la realitat. A «The Persistence of Vision» va reunir l'obra de diversos autors —entre d'altres Robert Heinecken, Ray K. Metzker i Jerry Uelsmann—, les pràctiques fotogràfiques dels quals es contraposaven a l'anomenada *straight photography*. Per a Lyons, la fotografia era una forma de percepció, i es desmarcava de la fotografia purament subjectiva o expressionista. Igual que John Szarkowski, conservador de fotografia del MoMA, es va interessar per redefinir els distints enfocaments fotogràfics tot qüestionant l'herència documental.

Després de la seva marxa de la George Eastman House, Lyons va fundar el Visual Studies Workshop, també a Rochester, i va començar a publicar la revista *Afterimage*.<sup>3</sup> Tant el taller com la revista van néixer del desig de qüestionar les estructures existents en l'àmbit de la pràctica, tant creativa

com intel·lectual, alhora que s'intentaven crear nous models institucionals.<sup>4</sup>

No hi ha dubte que el suport que li donaren els museus va ser determinant perquè comencessin a sorgir galeries comercials especialitzades en fotografia, com la Witkin Gallery, inaugurada a Nova York el 1969 per Lee Witkin,<sup>5</sup> o perquè galeries d'art, com la Leo Castelli a partir del 1971, la Marlborough o la Sonnabend, comencessin també a mostrar fotografia.

La influència d'aquestes diferents formes d'entendre la fotografia als Estats Units —des de la *straight photography* fins a la fotografia conceptual, passant per la fotografia mística i metafòrica d'un Minor White— va començar a deixar-se sentir a Europa cap al final de la dècada dels seixanta. D'una banda, alguns joves fotògrafs europeus van emprendre el viatge americà seguint els passos de Kerouac i Robert Frank, i no sols van entrar en contacte amb la realitat física del país, sinó que també hi van descobrir les distintes pràctiques fotogràfiques, així com l'estatus totalment diferent de què gaudia la fotografia als Estats Units<sup>6</sup> —potser el més emblemàtic és Bernard Plossu, que tanta influència va tenir després sobre els joves fotògrafs espanyols, però també cal esmentar el fotògraf i crític italià Roberto Salbitani, col·laborador de la revista *Progresso Fotografico*, que, després d'una estada de més d'un any als Estats Units, va començar a donar a conèixer el que es feia allà a través de les pàgines de la revista.

D'altra banda, la via més important de penetració va ser, sens dubte, la posada en marxa el 1970 del festival de fotografia d'Arles, Rencontres Internationales de la Photographie (RIP), que va contribuir de manera decisiva a introduir la idea que la fotografia era un objecte estètic i a afirmar l'existència d'una nova categoria de fotògraf: el fotògraf artista. A través del festival d'Arles va començar a donar-se a conèixer a Europa la fotografia nord-americana. Ràpidament, Arles es va acabar convertint en el punt de trobada de fotògrafs, galeristes, crítics, conservadors i col·leccionistes europeus i americans.

¿En quina situació es trobava la fotografia a Europa? Abans del 1970, la fotografia pràcticament no apareixia en cap

Galeria Spectrum, amb el cartell d'una exposició de Josep Rigol.  
Foto: Josep Rigol.





Galeria Forvm, Tarragona.  
Foto: David Balsells.

col·lecció de cap museu, tret de la Biblioteca Nacional francesa, en el Departament d'Estampes i Fotografies dirigit per Jean-Claude Lemagny, que fou un dels primers a comprar fotografies d'autors espanyols contemporanis per a la col·lecció, i d'Arles, on el museu Réattu havia creat un departament de fotografia el 1965 seguint l'exemple dels Estats Units.<sup>7</sup> A Espanya, com en la majoria dels països europeus, la fotografia que hi havia a la Biblioteca Nacional era tractada com una mera il·lustració, i en els museus només servia com a documentació de les obres o dels objectes que componien les col·leccions.<sup>8</sup>

Si ens fixem més concretament en les galeries especialitzades en fotografia, la

pionera a Europa va ser Il Diaframma de Milà, dirigida per Lanfranco Colombo, que es va obrir el maig del 1967 amb una exposició de Paolo Monti. És un cas realment singular en el panorama fotogràfic europeu, encara més si tenim en compte que va tancar les portes el 1995, gairebé trenta anys després de la seva obertura. La pregunta que es planteja és, evidentment, com va poder resistir els primers anys, fins a aconseguir el patrocini de la marca Canon, davant la inexistència d'un mercat fotogràfic.

En el nostre país, la primera galeria comercial especialitzada en fotografia va ser la galeria Spectrum. El seu promotor, Albert Guspí, a la tornada d'un viatge a París, i seguint l'exemple del que hi havia vist, va decidir obrir un negoci de cartells fotogràfics i cinematogràfics.<sup>9</sup> Davant l'èxit de vendes, va pensar que, si en lloc de vendre reproduccions impreses oferia fotografies originals, aquestes fotografies també es vendrien.

En aquell moment —final del 1973—, els únics espais a Catalunya on s'exposaven fotografies amb certa regularitat eren els locals de les agrupacions fotogràfiques i, a Barcelona, la Sala Aixelà, situada en el soterrani de la botiga de material fotogràfic del mateix nom, la programació de la qual era coordinada per Josep Maria Casademont. Casademont era el fundador i director de la revista *Imagen y Sonido* i, més tard, d'*Eikonos*. Relacionat estretament amb els fotògrafs de l'entorn del grup AFAL, es va interessar també, ja a la dècada dels setanta, pels fotògrafs joves que defensaven la fotografia com a expressió personal, oberta a l'experimentació. Dos d'ells foren Joan Fontcuberta, que aleshores arrasava en els concursos i obtenia premi rere premi, i Manel Esclusa, la primera exposició del qual va tenir lloc a la Sala Aixelà. De manera esporàdica, altres espais vinculats a entitats o associacions culturals oferien també mostres de fotografia, com, per exemple, la sala d'exposicions de la Biblioteca Municipal de Rubí, on va realitzar la seva primera exposició Pere Formiguera el 1973, la galeria Tau de Sant Celoni, gestionada per un col·lectiu de fotògrafs locals, o la Llotja del Tint de Banyoles, on el col·lectiu

Tres Peus organitzava de tant en tant alguna exposició.

No és gens estrany que, després de la inauguració de Spectrum, la galeria esdevingués ràpidament el centre neuràlgic de l'activitat fotogràfica de creació i el punt de trobada d'aquella nova generació de fotògrafs delerosos d'exposar, però també de conèixer l'obra dels fotògrafs estrangers, clàssics i contemporanis, que Albert Guspí i Sandra Solsona hi penjaven a les parets. Per esmentar només algunes de les exposicions que hi van tenir lloc, recordem les següents: Bernard Plossu (1974), Jeanloup Sieff (1974), Irina Ionesco (1974), Paul de Nooijer (1975), Pierre Cordier (1976), Roberto Salbitani



Galeria Spectrum, Barcelona.  
Foto: Josep Rigol.

(1976), Richard Avedon (1977), Luigi Ghirri (1977), una exposició col·lectiva amb fotografies de Rejlander, Hill i Adamson, Lewis Carroll i Margaret Cameron (1977), la FSA (1979), Aaron Siskind (1980) o Christine Spengler (1982). Entre les exposicions de fotògrafs espanyols, hi hagué les de Manel Esclusa, Morgan, Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Manolo Laguillo, Paco Elvira, Humberto Rivas, Jorge Rueda, Josep Cunties, Jordi Garcia, Gabriel Cualladó, Eduard Olivella, Josep Tobella o Ouka Leele. Un altre factor important que va servir per començar a introduir una certa cultura fotogràfica va ser la llibreria especialitzada en fotografia, nodrida essencialment de llibres d'importació.

Des d'un punt de vista estrictament comercial, era difícil que la galeria se sostingués exclusivament amb la venda de fotografies. En realitat, no hi havia un mercat per a l'obra fotogràfica, de manera que el 1976, quan va sorgir la possibilitat de signar un contracte de patrocini amb Focica, representant de Canon a Espanya, Albert Guspí no ho va dubtar ni un moment. La creació d'un mercat per a la fotografia va ser un procés lent, al qual em referiré detalladament més endavant.

Des del 1974, el festival de fotografia d'Arles, ja consolidat i conegut internacionalment, s'havia convertit en una cita ineludible per als joves fotògrafs espanyols. Albert Guspí també hi assistia, atès que era la manera més directa no sols de donar a conèixer la seva activitat, sinó també d'establir contactes amb fotògrafs estrangers.

El 1976 va aparèixer el primer número de la revista suïssa *Print Letter*, dirigida per Marco Missani, publicació centrada en el mercat de la fotografia que donava notícia regularment de les cotitzacions que les obres dels diferents fotògrafs, tant contemporanis com històrics, havien assolit en el mercat de l'art.

El 1977 va obrir les portes a Barcelona una nova galeria de fotografia, la galeria Fotomania. La seva propietària, Asunción Rodés, fotògrafa especialitzada en retrat, va reformar un ampli local situat a la zona alta de la ciutat i el va dividir en quatre àmbits perfectament delimitats: un primer espai dedicat a la venda de material fotogràfic; a continuació, ocupant gairebé tota la superfície del local, la galeria; al fons, un petit despatx i un plató de fotografia, i, al soterrani, el magatzem i el taller de muntatge. No resulta fàcil parlar en primera persona, però en el cas de Fotomania no tinc més remei que fer-ho, ja que, des del novembre del 1977 fins al juliol del 1983, vaig ser jo qui va fer el paper de directora, coordinant un extens programa d'exposicions d'autors nacionals i internacionals. A tall d'exemple, heus ací alguns dels fotògrafs que van mostrar-hi els seus treballs: Erica Lennard (1977), Martin Parr (1978), Fay Godwin (1978), Olivo Barbieri (1979), Philippe Salaün (1979), Raoul Hausmann (1979), Paul den Hollander (1979), Robert Doisneau (1980), Bertien van

# L'explicació d'aquest boom de galeries dedicades exclusivament a la fotografia, cal cercar-la en tota una sèrie d'accions com les Jornades Catalanes de Fotografia, organitzades a la Fundació Miró de Barcelona, que van ser el germen de la Primavera Fotogràfica.

Manen (1980) o Toto Frima (1981). I, entre els fotògrafs nacionals: Mariano Zuzunaga, Humberto Rivas, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Lluís Casals, Pla Janini, Ramon Batlles, Joan Vilatobà, América Sánchez, Manolo Laguillo, Rafael Navarro, Manel Úbeda i Marta Povo, entre molts d'altres.

L'objectiu final, evidentment, era la venda de fotografies, però des del principi es va afrontar la necessitat d'elaborar un programa atractiu que donés a conèixer els diferents plantejaments fotogràfics que imperaven en aquell moment, sense oblidar la urgència d'anar recuperant gradualment alguns fotògrafs del passat amb una obra significativa des del punt de vista històric.<sup>10</sup> Érem conscients que el nostre públic no es podia limitar exclusivament als fotògrafs i als aficionats a la fotografia. Si volíem vendre, calia atreure un públic més ampli, un públic acostumat a visitar galeries d'art i a comprar. Però la tasca va resultar complicada, atès que la fotografia topava amb diversos obstacles: no hi havia una tradició de col·leccionar fotografia, les obres no eren còpies úniques, però, a més a més, la fotografia no tenia cap mena de

suport institucional, sobretot museístic, que legitimés la qualitat artística de les còpies fotogràfiques.

Malgrat tot, es van continuar obrint galeries per tot Catalunya. La curta durada de la majoria d'aquestes iniciatives en va fer palesa la inviabilitat. La galeria Procés, fundada per Josep Rigol, Idili Tàpia i Manel Úbeda, va ser inaugurada el maig del 1978 a Barcelona.<sup>11</sup> L'octubre d'aquell mateix any, va obrir la galeria-taller fotogràfic Desalt a Salt (Girona), per iniciativa de Josep M. Oliveras i Jordi Casals, i la galeria Tecnifoto, dirigida per Carles Cuesta. L'octubre del 1980 es va inaugurar la galeria Spectrum-Canon de Girona, dirigida per Quim Bosch, Joan Comalat i Ramon Panosa. El desembre, a Barcelona, va obrir la galeria Material Sensible, dirigida per Joan Reig i Michel Delmotte. El febrer del 1981 va tancar la galeria Desalt i es va inaugurar la galeria Pentaprisma a Barcelona, sota la direcció artística de Josep Rigol. Aquell mateix any es va inaugurar, el novembre, la galeria Forvm de Tarragona, fundada per David Balsells, Chantal Grande i Jordi Ortiz —en parlaré més endavant, ja que constitueix un cas especial, tant per la seva continuïtat com per la professionalització de la gestió—, i, el desembre, la galeria-llibreria Tartessos de Barcelona, dirigida per Albert Soler i Jos Framis. El 1982 va tancar Procés; el 1983 van tancar Spectrum-Canon de Girona i Fotomania i Spectrum-Canon de Barcelona, i l'any següent els va tocar el torn a la Sala Aixelà i a la galeria Pentaprisma.

L'explicació d'aquest boom de galeries dedicades exclusivament a la fotografia, cal cercar-la en tota una sèrie d'accions que van començar a dur a terme els diferents agents implicats en aquest nou àmbit de la fotografia entesa com a creació per tal d'aconseguir legitimar-la. Es tracta d'unes accions que van donar lloc a les Jornades Catalanes de Fotografia, organitzades a la Fundació Miró de Barcelona el 1980, les quals, al seu torn, van ser el germen de la Primavera Fotogràfica, que es va convertir en l'eix vertebrador de la fotografia creativa a Catalunya —la primera edició es va celebrar el 1982, prenent com a model Venècia-La Fotografia, del 1979, festival organitzat en el marc de la Biennal de

Venècia, i el Mois de la Photo de París del 1980.

En primer lloc, calia aconseguir que alguna institució no estrictament fotogràfica, seguint l'exemple del que passava més enllà de les nostres fronteres, comencés a mostrar interès per la fotografia i a incloure-la en la seva programació habitual. Aquesta institució va ser la Fundació Miró de Barcelona, que, el febrer del 1978, va presentar sengles exposicions organitzades per Lorenzo Merlo, director de la Canon Photo Gallery d'Amsterdam, sobre l'anomenada «fotografia fantàstica» als Estats Units i a Europa. Entre els autors europeus hi havia Joan Fontcuberta i Manel Esclusa, i, entre els nord-americans, Les Krims, Rosamond Purcell i Jerry Uelsmann. L'any següent, també a la Fundació Miró, es va presentar una exposició emblemàtica titulada «Fotografia com a art, art com a fotografia», produïda per la galeria Fotoforum de Kassel i dirigida per Floris Neussüss.

Aprofitant el centenari del naixement de Joaquim Pla Janini, fotògraf pictorialista català, l'obra del qual havia estat exposada a la galeria Fotomania, un grup de fotògrafs, entre els quals es trobava Joan Fontcuberta, van suggerir al propietari de la galeria d'art 491 de Barcelona, que s'acabava d'inaugurar, l'organització d'una

mostra que presentés una selecció dels seus bromolis transportats i l'edició d'una carpeta amb còpies modernes numerades, realitzades a partir dels negatius originals sobre paper fotogràfic. L'exposició va tenir lloc el novembre del 1979, i la galeria va acollir les primeres sessions preparatòries de les Jornades Catalanes de Fotografia organitzades pel Col·lectiu Català de Fotografia, llavors acabat de constituir. El fet que fos una galeria d'art la que, per primera vegada, mostrava un compromís clar amb la fotografia va significar un gest transcendent per a aquest procés de legitimació que havia iniciat el Col·lectiu.

Un altre aspecte important de l'exposició de Pla Janini a la galeria 491 és que, seguint l'exemple de les galeries nord-americanes aparegudes als anys setanta, posava les bases per establir una jerarquia dels tiratges fotogràfics. El paper del galerista d'art en el procés de reconeixement de la fotografia com a objecte artístic és fonamental, ja que, en tant que expert, és qui estableix relacions de confiança amb els col·leccionistes i fa de mitjancer entre l'autor i el possible comprador. Però el mercat de l'art es basa en una sèrie de convencions, i una d'elles és l'originalitat, entesa en les tres accepcions del terme: unicitat, autenticitat i innovació.<sup>12</sup>

La llibreria de Fotomania. Ferran Freixa, Marta Sentís i Jordi Esteve durant la inauguració d'una exposició de Toni Catany, setembre del 1978. Foto: Josep Rigol.



A priori, la fotografia permet múltiples còpies d'un mateix negatiu;<sup>13</sup> així doncs, per fer de la fotografia un objecte artístic de col·lecció era necessari instaurar unes normes destinades a jerarquitzar les imatges segons el seu grau de raresa. Aquestes normes van aparèixer als Estats Units en els anys setanta. Es prioritza, doncs, el tiratge o còpia fotogràfica, i es descarta la fotografia impresa. Entre les còpies es distingeixen les categories següents:

- El *vintage*, còpia contemporània del negatiu, realitzada pel fotògraf o sota el seu control directe.
- La còpia original realitzada a partir del negatiu original, però que pot haver estat feta posteriorment pel fotògraf o sota la seva supervisió.
- La còpia moderna realitzada després de la mort de l'autor a partir del negatiu original.
- La reproducció o còpia obtinguda refotografiant un tiratge ja existent.

A més a més, s'estableixen altres categories segons l'ús al qual es destina la còpia fotogràfica:

- Còpia de prova, que seria una prova intermèdia realitzada abans de la còpia definitiva.
- Les còpies de premsa perquè siguin publicades en mitjans impresos.
- La còpia definitiva, l'ús de la qual és generalment l'exposició.

Tots aquests tipus diferents de tiratges o còpies fotogràfiques, al seu torn, poden estar signats i numerats.<sup>14</sup>

L'abril del 1980 la revista *Nueva Lente* va publicar la transcripció d'una xerrada entre galeristes (Sandra Solsona, Albert Guspí, Idili Tàpia, Josep Rigol, Carles Cuesta i Cristina Zelich) i fotògrafs (Lluís Casals, Manolo Laguillo, Humberto Rivas i Manel Úbeda) a propòsit del tema de la comercialització de la fotografia creativa. Tots ells coincidien a constatar la falta de col·leccionistes disposats a comprar fotografia, i la majoria defensaven els tiratges sense numerar, signats per l'autor, i una política de preus baixos per atreure possibles compradors. El cert és que aquests plantejaments no van donar els fruits esperats.

Un altre fet important relacionat amb el canvi de paradigma que esmentàvem al principi fou la inclusió d'estudis de foto-

grafia a la Facultat de Belles Arts a partir del 1981.

La Primavera fotogràfica del 1982 va suposar el primer suport seriós, des de les institucions catalanes, a la fotografia creativa i a la fotografia com a patrimoni —l'Àrea d'Arts Plàstiques del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat va patrocinar la Primavera, que va ser coordinada per alguns membres del Col·lectiu—,<sup>15</sup> i, a més, va servir perquè algunes galeries d'art comences- sin a exposar i a vendre fotografia. Entre elles, cal citar les galeries barcelonines Ciento, Eude i René Metras, i la galeria El Setze de Martorell. En les successives edicions de la Primavera, s'hi van anar sumant d'altres, si bé això no va significar, almenys durant els primers anys, que aquestes mateixes galeries incloguessin amb regularitat les exposicions de fotografia en les seves programacions. La Generalitat no va començar a comprar obra fotogràfica fins al 1988.<sup>16</sup>

Podem afirmar que durant la dècada dels vuitanta van coexistir a Catalunya les galeries comercials especialitzades en fotografia amb galeries d'art que mostren fotografia. Les primeres van anar desapareixent gradualment, llevat de la galeria Forvm de Tarragona, els plantejaments de gestió de la qual van seguir l'exemple de les galeries d'art, i que va establir, per exemple, contractes d'exclusivitat amb alguns fotògrafs. Així mateix, per intentar assegurar un mínim de vendes, la galeria Forvm va crear la figura de l'«amic de la galeria», el qual, a canvi d'una quota anual, obtenia un descompte en la compra de les obres exposades o de les que estaven en dipòsit a la galeria. La seva presència al festival d'Arles li va servir per donar-se a conèixer fora del nostre país. Altres fets significatius, que donen compte de la professionalització de la gestió de la galeria Forvm en comparació de les altres iniciatives que hem mencionat anteriorment, van ser la seva presència diverses vegades en la fira d'art ARCO a partir del 1983, la inclusió de publicitat en revistes especialitzades i l'extraordinària labor de relacions públiques de la seva directora, Chantal Grande. Després de vint-i-set anys de funcionament,



Inauguració a la galeria  
Procés, Barcelona.  
Foto: Josep Rigol.

va tancar les portes, i la col·lecció que la galeria havia reunit amb tanta perseverança i tanta passió es troba actualment dipositada a la Fundació Forvm per a la Fotografia, amb seu a la Casa Canals de l'Ajuntament de Tarragona.

Així doncs, si hagués de resumir en poques paraules què van suposar les galeries especialitzades en fotografia al nostre país, en el període comprès entre mitjan dècada dels setanta i mitjan anys vuitanta del segle passat, diria que van ser iniciatives pioneres, que van obrir un camí nou. Malgrat un cert eclecticisme en les seves programacions, no hi ha dubte que van tenir un paper cultural important i van contribuir a la creació d'un context per a les noves pràctiques fotogràfiques que van sorgir i que es van desenvolupar en aquells anys. Comercialment, la majoria d'elles no van funcionar perquè mancava un mercat, tant privat com públic, i per l'amateurisme de la gestió. Això no obstant, la seva existència, si bé fou relativament curta, va contribuir a la construcció d'un marc institucional per a la fotografia creativa, tot reclamant per a aquesta fotografia la consideració d'obra d'art autònoma.

## Notes

**1** Nathan Lyons va començar a treballar a la George Eastman House el 1957, primer com a editor de la publicació del museu, *Image*, i després com a conservador i director adjunt fins al 1969.

**2** Vegeu l'article de Larisa Dryansky, «Le musée George-Eastman». *Études photographiques*, desembre del 2007, <http://etudesphotographiques.revues.org/index1082.html> [consulta: 12 de febrer del 2012].

**3** Vegeu Grant H. Kester, «Ongoing Negotiations: *Afterimage* and the Analysis of Activist Art», a Grant H. Kester (ed.). *Art, Activism and Oppositionality. Essays from «Afterimage»*. Durham: Duke University Press, 1998.

**4** Respecte a la fotografia espanyola, la importància de Lyons es reflecteix en la visita que li vam fer anys més tard, el novembre del 1981, Joan Fontcuberta, Adolfo Martínez, Rafael Navarro i jo mateixa. Fontcuberta i Martínez hi van anar en qualitat d'editors de la revista *Photovision*, que s'acabava de fundar. L'any següent, Fontcuberta va publicar a *Afterimage* (octubre del 1982) un extens article sobre la fotografia espanyola. Donar a conèixer la producció contemporània, però sobretot fer sortir a la llum en un context internacional la història de la fotografia a Espanya, era sens dubte un dels pilars fonamentals que sostenien aquella estratègia de normalització que va caracteritzar l'acció dels diferents agents de l'àmbit fotogràfic espanyol –fotògrafs, editors, crítics, historiadors i galeristes– des de la fi dels seixanta fins a mitjan anys vuitanta.

**5** Als Estats Units, concretament a Nova York, hi havia hagut durant la dècada del 1920 i la del 1930 algunes experiències pioneres en l'àmbit de les galeries que exposaven fotografia, com, per exemple, la galeria An American Place d'Alfred Stieglitz o la galeria de Julien Levy. Més tard, als anys cinquanta, Helen Gee va obrir al Greenwich Village la *Limelight Gallery*, on, durant els seus set anys d'existència, van exposar, entre d'altres, Harry Callahan, Lisette Model i Bill Brandt.

**6** Vegeu el text de Jean Kempf, «American photography in France since World War II. Was France liberated by the United States?», a *American Photographs in Europe*. Amsterdam: Vu University Press, 1994, p. 205-222.

**7** L'inspirador d'aquest departament va ser el fotògraf arletenc Lucien Clergue, i el qui ho va portar a la pràctica fou el conservador del museu, l'historiador Jean-Maurice Rouquette. Tots dos, juntament amb l'escriptor Michel Tournier, van ser els creadors del festival de fotografia d'Arles.

**8** Vegeu l'article de Joan Fontcuberta, «La fotografía con[tra] el museo», *mus-A. La fotografía y el museo*, Revista de los Museos de Andalucía, any VI, núm. 9, febrer del 2008, p. 10-15.

**9** Vegeu l'entrevista a Sandra Solsona publicada en Jorge Ribalta i Cristina Zelich, *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*. Barcelona: MACBA, 2011, p. 262-263.

**10** Cal assenyalar que els primers treballs historiogràfics van ser realitzats, des del mateix àmbit de la fotografia, pels mateixos fotògrafs —Joan Fontcuberta fou la figura més destacada— o per galeristes, com l'autora d'aquest text. Si bé en algun cas van pecar d'una certa superficialitat, no hi ha dubte que van servir per rescatar uns quants autors importants i per establir les bases per a futures investigacions. Vegeu el text de Jorge Ribalta, «Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española», a Joan Fontcuberta, *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

**11** La majoria de les dades relatives a l'activitat fotogràfica a Catalunya des del 1970 fins al 1985 han estat manllevades a la cronologia realitzada per Montserrat Gustà i publicada a *Art català contemporani*. Barcelona: Xarxa Cultural, 1985.

**12** Tesi defensada pels autors d'un interessant text sobre la construcció del mercat fotogràfic. Es tracta de Nathalie Moureau i Dominique Sagot-Duvaurox, «La construction du marché des tirages photographiques», *Études photographiques*, núm. 22, setembre del 2008,

<http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html> [consulta: 14 de febrer del 2012].

**13** Òbviament aquí parlem de fotografia analògica.

**14** En la legislació espanyola, l'article 136 de la Llei 37/92 estableix que es consideren obra d'art aquelles fotografies preses per l'artista i revelades i impreses per l'autor o sota el seu control, signades i numerades amb un límit de trenta exemplars en total, siguin quins siguin els formats i els suports.

**15** Vegeu l'informe sobre la Primavera fotogràfica realitzat per la Generalitat: Manel Verdú i Martí, *20 anys de Primavera fotogràfica*, desembre del 2003, [http://www20.gencat.cat/docs/Cultura/Departament/ILC/Documents/Arxiu/publicacions\\_estudis.htm%20-%2020anys\\_primfoto.pdf](http://www20.gencat.cat/docs/Cultura/Departament/ILC/Documents/Arxiu/publicacions_estudis.htm%20-%2020anys_primfoto.pdf) [consulta: 14 de febrer del 2012].

**16** Vegeu el text de Josep Miquel Garcia a *Imatges. Fotografia catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Actar, 1996.

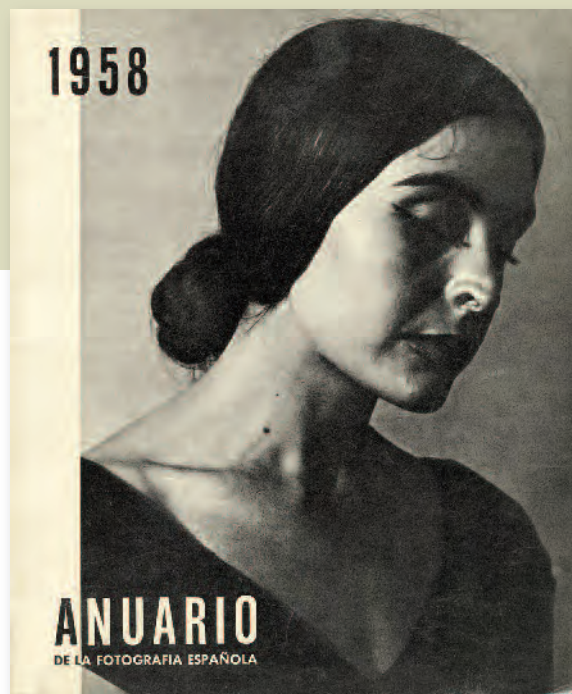


# La fotografia catalana en el context editorial espanyol

## Rafael Levenfeld

(Madrid, 1955)

Fotògraf i comissari d'exposicions.  
Fundador de la revista *Photovision*.  
Especialista en la recuperació d'arxius fotogràfics històrics. Dirigeix, des del 1998, la col·lecció del Fons Fotogràfic de la Universitat de Navarra.



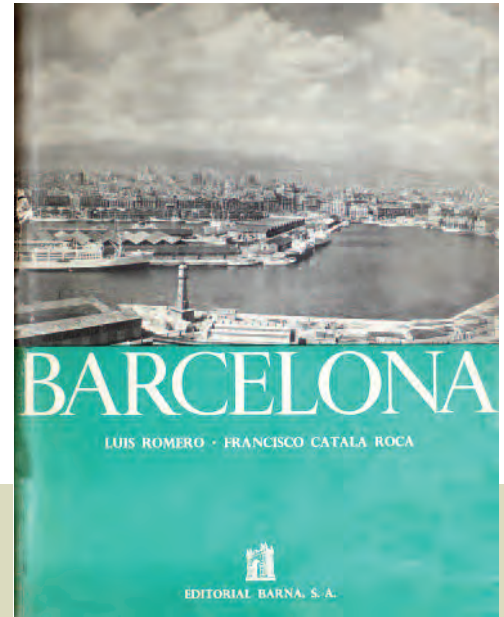
Anuario de la Fotografía Española. AFAL, 1958.

Francesc Català-Roca,  
Barcelona. Editorial  
Barna, 1954.

**La fotografia catalana**, tot i tenir trets identitaris propis, com s'esdevé clarament en l'etapa de l'avantguarda històrica, no es pot deslligar fàcilment, en el món editorial, de la resta de l'Estat espanyol. Per tant, aquestes ratlles proposaran un repàs global i indissociable de la fotografia i l'edició a Espanya.

La fotografia i els diferents mètodes d'edició de tinta sobre paper sempre han transitat conjuntament al llarg de la història. Els pares de la fotografia van cercar de manera persistent diferents possibilitats per poder portar les imatges a les pàgines impreses. L'any 1858, Henry Fox Talbot ja va presentar el seu procés d'impressió més important, el gravat fotogràfic. En aquest procés podem constatar el seu enorme esforç per desenvolupar un mètode de translació d'una unitat de gra de plata fotogràfica a un punt de tinta d'un fotoglif. Aquest descobriment constitueix l'intent més antic i exacte, i al mateix temps el més similar, a les actuals tècniques digitals d'injecció de tinta.

Les primeres fotografies que apareixen integrades en les revistes il·lustrades procedien dels daguerreotips i eren realitzades manualment per gravadors experts copiant l'original. Molt poc temps després de la presentació de l'invent de la fotografia a París, sorgeixen les tres grans publicacions il·lustrades del segle XIX: *The Illustrated London News*, el 1842, *L'illustration*, de París, i *Die Illustrirte Zeitung*, de Leipzig, el 1843. La primera inclusió d'una imatge en un mitjà gràfic es produeix el 13 de setembre del 1845, amb la publicació a *Die Illustrirte Zeitung* d'una imatge de la construcció de l'estació ferroviària d'Altona a Hamburg, a partir de fotografies de Ferdinand Stelzner. Per al gran públic aquest fet suposà la primera ocasió en què es va recórrer a la fotografia com un document d'utilitat i veracitat en el món editorial. Era la nova forma d'entendre el món que proposaven els nous mitjans: la fotografia, el ferrocarril i la premsa il·lustrada s'unien i es validaven entre ells. La primera fotografia publicada que es coneix pel mètode de mig to (*half-tone*) fou «A Scene in Shantytown», publicada en el *New York Daily Graphic* el 4 de març del 1880. El procés del *half-tone* va ser inventat per Stephen H. Horgan.<sup>1</sup> Anteriorment,



mentre treballava com a director d'art del *New York Herald*, ell mateix va proposar a James Gordon Bennett, director del rotatiu, de publicar fotografies en el diari. Bennett va qualificar d'absurda la seva intenció, de manera que Horgan va anar amb el seu projecte al diari rival, el *Daily Graphic*, on va aconseguir plasmar la seva idea. La utilització de la fotografia en un mitjà imprès a Espanya es va produir per primer cop el 1840, en l'obra *Panorama óptico-artístico de las Islas Baleares*, amb 39 litografies realitzades a partir de daguerreotips de Francisco Muntaner. El 1885, Heribert Mariazcurrena fou l'autor del primer reportatge gràfic publicat a Espanya, ja que *La Il·lustració Catalana* l'envià a Andalusia per registrar els desastres provocats pel terratrèmol que hi va tenir lloc el desembre del 1884 i que va causar al voltant de 800 víctimes mortals.

Durant tot el segle XIX es va constatar un important creixement de revistes il·lustrades per tots els racons del món, però el marc real de la fotografia, en el seu desenvolupament intrínsec i la seva visualització, va ser l'àlbum il·lustrat amb albúmines originals o altres exemples primitius d'impressió com els col·lotips o els woodburytips. La consolidació i la normalització de la premsa gràfica no es produí fins a la Primera Guerra Mundial, en què les capçaleres editorials van fer



Ramon Masats i  
Ignacio Aldecoa, *Neutral  
Corner*. Lumen, 1962.

Ramon Masats,  
*Los Sanfermines*.  
Espasa-Calpe, 1963.



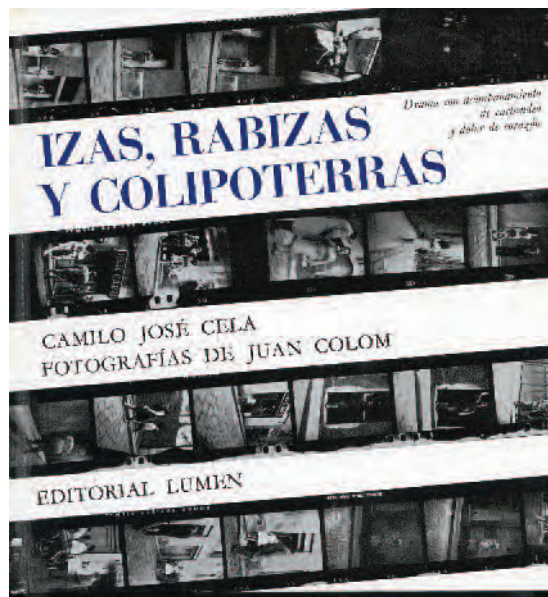
servir massivament la fotografia impresa per acontentar els milions de lectors que demanaven imatges veraces dels diferents fronts de la contesa.

A l'Europa d'entreguerres, l'avantguarda va configurar un terreny lliure i experimental per a l'aparició del fotollibre com una eina conceptual. Trencats l'ordre i l'excel·lència de les antigues arts gràfiques del segle XIX, es dona via lliure cap al coneixement i la informació a través d'una innovadora llegibilitat. Una tipografia diferent i la seva posada en la pàgina, destacada en gran manera per sectors pròxims a l'escola de la Bauhaus i a *Die neue Typographie*,<sup>2</sup> van transformar els fonaments del disseny gràfic i la funció que complia en el moment de transmetre la informació.

L'any 1989 es va celebrar el 150è aniversari del naixement de la fotografia. Els museus van obrir les seves sales, alguns per primera vegada, per exhibir les distintes visions de la història d'aquest mitjà. Però en cap d'aquests casos els fotollibres o les revistes il·lustrades no van trobar un lloc a les parets o a les vitrines de les exposicions. Calgué esperar prop d'una dècada perquè s'anessin acceptant com a peces artístiques independents. La seva correcta classificació i divulgació a través del mateix llibre comença amb *Fotografía Pública*, catàleg de l'exposició del 1999 al museu Reina Sofía de Madrid, comissariada per Horacio Fernández. Dos anys després veu la llum *The Book of 101 Books*, d'Andrew Roth, i el 2002, *Kiosk. A History of Photojournalism*, de Robert Lebeck i Bodo von Dewitz. Tanmateix, l'èxit editorial es produeix amb la publicació de *The Photobook: A History*, en dos volums dels anys 2004 i 2006, de Martin Parr i Gerry Badger, que dona lloc a l'aparició d'un gran nombre de nous col·leccionistes de fotollibres i dispara els preus dels llibres escollits a les seves pàgines.

A Espanya, no es pot reconstruir la història de la fotografia si no és revisant totes les publicacions, no sols de fotollibres, sinó també de diaris, postals o cartells. La desaparició d'una infinitat d'originals fotogràfics, ocorreguda durant la guerra civil i després d'ella, obliga a visitar autors i períodes a través de les pàgines impreses.

Joan Colom i Camilo José Cela. *Izas, rabizas y colipoterras*. Lumen, 1964.



A la dècada dels anys trenta, la qualitat i la quantitat de les revistes gràfiques fan un salt exponencial, i es conforma una edat d'or de l'edició a Espanya. Van veure la llum més de mil cinc-cents publicacions periòdiques durant els tres anys que va durar el conflicte bèl·lic. Diaris com *La Vanguardia* o *ABC*, revistes gràfiques com *Estampa*, *Crónica*, *D'Ací i d'Allà* o *Las Cuatro Estaciones*, i tot un variat conjunt de publicacions de molt diversa factura, van donar lloc a un gegantí volum iconogràfic, no superat quantitativament fins a l'època actual.<sup>3</sup>

**Centelles, després de passar pels camps de concentració del sud de França, va haver d'abandonar el fotoperiodisme, i això mateix va succeir amb molts altres autors i arxius.**

Un cop acabada la guerra, va venir un terrible període autàrquic, presidit pel racionament i la misèria. Els recursos interns es van anar esgotant en un entorn de ferotge repressió física, moral i econòmica per a la majoria de la classe treballadora. Per a la creació fotogràfica a Espanya va ser molt difícil mirar cap endavant sense tenir gairebé materials fotogràfics, un fet lògic en un país on més del 50% de la despesa pública anava a parar a Defensa i on les importacions eren clarament obstruïdes. A més a més, per al món de la premsa, hi va haver unes mordasses de silenci. Des d'aquell moment, per poder exercir l'ofici de fotògraf, s'havien de presentar informes favorables tant de la guàrdia civil com de la parròquia, o s'havien de seguir les normes del Sindicato Vertical de Industrias Químicas, on estava englobada la professió des del 1940.<sup>4</sup> Pocs reporters van continuar exercint la seva feina. A Madrid, Alfonso tenia prohibit d'exercir la fotografia, i els seus fills van continuar la seva tasca. Luis Ramón Marín va deixar la premsa després de la guerra i va morir al cap de poc temps. Albero i Segovia, i José María Díaz Casariego, sense poder treballar, malvenien les seves imatges al diari *Pueblo*, un dels pocs que s'atrevien a emprar els treballs dels fotògrafs proscrius. A Barcelona, Josep Brangulí cedia el testimoni als seus fills. Els fotògrafs Joan Bert i Ramon Claret van haver de centrar-se en la premsa esportiva. Centelles, després de passar pels camps de concentració del sud de França, va haver d'abandonar el fotoperiodisme, i això mateix va succeir amb molts altres autors i arxius. Els qui se'n van anar a l'exili van fer encara més profund el buit creatiu de les pàgines impreses, com és el cas de Josep Gaspar, que va marxar a l'Uruguai, o dels germans Mayo, a Mèxic.

En aquells primers anys de la postguerra es van elaborar els principis bàsics de la cultura oficial i catòlica, i les publicacions van passar de comptar-se a milers a no superar el centenar. El 1944 apareix la revista *Sombras*, que es converteix de seguida en el principal portaveu de les agrupacions fotogràfiques durant la postguerra, si bé el seu contingut va mancar de veritable interès. Els millors fotollibres d'aquella



dècada són *España mística*, d'Ortiz Echagüe, publicat el 1943, tot i que ja molt allunyat conceptualment de la seva publicació alemanya, *Spanische Köpfe*, del 1929, i els llibres de Nicolás Muller *Tánger por el Jalifa* i *Estampas marroquies*, tots dos del 1944.

A l'inici de la dècada següent, la revista nord-americana *Life* era la que liderava el mercat de les revistes il·lustrades, amb un nombre de lectors al voltant dels vint milions. En el número d'abril del 1951, podem trobar l'article «A Spanish Village», d'Eugene Smith, reportatge i publicació primordial per a la fotografia feta a Espanya. El gener d'aquell mateix any, la revista *Look* havia publicat un altre reportatge fotogràfic realitzat per Ivan Massar i Leonard Schugar, amb el títol de «La España de Franco, el Hospicio de Occidente. Bajo la Dictadura la situación se hace desesperada». L'èxit i l'enorme difusió que van tenir, sobretot el reportatge de *Life* sobre la població extremenya de Deleitosa del Campo, van suposar per al govern espanyol un cop molt dur a la imatge que volien transmetre del país, i per aquesta raó ambdues revistes van ser pràcticament segrestades de la circulació, alhora que s'iniciava una campanya de premsa amb vista a millorar la imatge del règim. En aquesta operació interna de rentat d'imatge podem llegir la tímida resposta oficial,

a càrrec de l'ambaixador José Félix de Lequerica, a les pàgines de l'ABC:<sup>5</sup>

Se ha puesto de moda en alguna de las grandes revistas ilustradas publicar informaciones sobre la lobreguez, pobreza y restricciones en España [...]. Más recientemente esa gran revista *Life* publicó unas bellas fotografías sobre la vida en una pequeña población española, situada en una parte muy atrasada de España; donde las circunstancias del clima y la topografía han hecho muy difícil mejorar el nivel de vida, aunque se han hecho constantes esfuerzos durante muchos años para alcanzar este fin. No podemos generalizar e incluir a muchos millones de españoles en el espectáculo que informa esa noticia.

D'un to molt més bel·ligerant va ser l'article de Gómez de la Serna, aparegut el juliol del 1951 a *Mundo Hispánico*:

Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera de muestra de la vida española presente hubiera tenido la debilidad –insólita– de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos. No servirá usted así, de una manera verídica y fiel, a su menester informativo, aunque me figuro que sí a no sé qué confuso propósito propagandístico.

O bé l'article «Indignante y lamentable», de la revista *Arte Fotográfico*, successora de *Sombras* des del 1952:

Se trata de una serie de fotografías organizadas en un pueblo de Extremadura por el norteamericano W. Eugene Smith. Fotografías bastante malas, por cierto, de campesinos sudorosos y famélicos, niños raquítricos y harapientos, curas a destiempo, guardias civiles y demás tópicos de la propaganda antiespañola [...].



Nueva Lente, núm. 41-42, juliol-agost del 1975. Portada de Cristina García Rodero.

Nueva Lente, núm. 13, març del 1973.



Reportaje éste malicioso y tendencioso y por ello en ningún caso, ni para nadie, modelo a imitar, ya que la primera condición del reportaje es que ha de ser objetivo y desapasionado.

És curiós de constatar com el debat entorn del reportatge de Deleitosa per part del món fotogràfic més compromès no es produeix a Espanya fins a la fi dels anys setanta.

Un fet fonamental en l'esdevenir de la fotografia espanyola té lloc el 1955, quan José María Artero i Carlos Pérez Siquier entren a la junta directiva d'AFAL, que són les sigles de l'Agrupación Fotográfica Almeriense, i que havia obert les portes el 1950. Les pàgines d'AFAL a partir del 1956 havien d'incloure la majoria de les claus per a un canvi en tots els nivells, en la creació, l'exhibició, la publicació i la professionalització del mitjà fotogràfic. La revista va recollir quasi tot el material escrit d'importància que conformà el corpus teòric d'aquesta generació. Al grup inicial de Pérez Siquier i Artero es van unir aviat Gonzalo Juanes, Oriol Maspons, Ricard Terré, Joan Colom, Gabriel Cualladó, Alberto Schommer, Ramon Masats i Francisco Ontañón, entre d'altres. No hi va haver, en la revista, un posicionament polític definit, a causa, primer de tot, de la diversitat dels autors que van anar apareixent i desapareixent a les seves pàgines, i, després, per una clara autocensura, palpable en tota la fotografia espanyola dels anys cinquanta i seixanta.<sup>6</sup>

L'any 1957 fou l'any en què AFAL i la majoria dels fotògrafs rellevants recorden el xoc que els va produir l'exposició «The Family of Man», organitzada per Steichen al MoMA de Nova York el 1955. «Han pasado varios meses desde la primera vez que lo leímos y aún nos dura el asombro: el libro de Steichen nos cayó como una bomba, como venido de otro planeta», comentaven Artero i Pérez Siquier a les pàgines d'AFAL.<sup>7</sup> L'impacte que va tenir aquesta manera de concebre una exposició col·lectiva, basada en un clàssic estil documental i humanístic, es va veure traslladat tant al contingut de les obres de molts fotògrafs com al disseny de les poques exposicions fotogràfiques que van tenir lloc en els anys següents.



La gran publicació d'AFAL va ser l'Anuario de la fotografía española, del 1958. Editat a la impremta Hauser y Menet, amb un tiratge de 2.500 exemplars i amb tot l'elenc d'autors afins al grup, no es va poder convertir en un èxit editorial tal com es presagiava. A partir d'aquí, doncs, AFAL va haver de suportar una feixuga càrrega econòmica. Un altre dels problemes que van sorgir amb l'anuari fou la censura. Del conjunt de nus presentats per Ramon Bargués, no se n'acceptava la publicació, malgrat que en les imatges amb prou feines es traslluïa res. En última instància, una visita del mateix Artero al Director General de Premsa va comportar l'aprovació perquè el llibre pogués entrar a impremta. No podem oblidar que, oficialment, la mera publicació de la fotografia d'un biquini a la premsa no va ser aprovada pel Tribunal Suprem fins al 1970. Heus ací el que deia la publicació de la sentència:

**No es posible desconocer que se utiliza no sólo a diario, durante las temporadas estivales de baños, muy dilatadas en algunas regiones de nuestro país, en playas y piscinas, sino también en espectáculos públicos cinematográficos y en la prensa, por lo que siendo indudable, aunque censurable en puros principios de**

**moral, que la sociedad viene admitiendo y tolerando desde algunos años el uso público de tan trivial atuendo femenino, no puede considerarse que la fotografía constituye una ofensa a la moral.**

El tancament d'AFAL va tenir lloc el 1963, i va ser precipitat per un rerefons econòmic i per l'esgotament creatiu de la revista i de la seva nodrida llista de col·laboradors.

En el terreny del fotollibre, durant aquells anys, la primera publicació important és *Barcelona*, de Francesc Català-Roca, llibre editat el 1954. Hi podem albirar un canvi en la concepció visual arquitectònica i urbana d'una ciutat si la comparem amb les fotografies acadèmiques regnants. Aquesta posició es veu també reflectida en la seva *Guía de Madrid*, del mateix any. Els seus llibres sobre diverses ciutats el van convertir en el fotògraf primordial dels arquitectes. El 1958, el govern espanyol encarrega a José Antonio Corrales i Ramón Vázquez Molezún un pavelló de caire avantguardista per a l'Exposició Universal de Brussel·les. Els mateixos arquitectes van escollir Català-Roca perquè s'encarregués de la creació de grans panells fotogràfics que estiguessin en consonància amb el disseny del pavelló que ells crearien. Català-Roca posa mà a l'obra i fa una sèrie de grans murals amb imatges gairebé abstractes, geomètriques o macrofotogràfiques. La construcció fou rebuda amb lloances, però els visitants espanyols que van anar passant per l'interior del pavelló no entenien per què les fotografies que s'hi exhibien no es corresponien amb imatges descriptives del que era Espanya, les ciutats, la seva gent, els paisatges, és a dir, fotografies d'estil humanístic que eren presents tant en les grans exposicions com en les revistes gràfiques. El nombre de queixes va augmentar, i l'ambaixador espanyol a Brussel·les ho consultà amb Madrid. El resultat va ser que, dies després, i a corre-cuita, les imatges de Català-Roca foren despenjades i substituïdes per paisatges industrials de Juan Pando i retrats de Nicolás Muller. El pavelló, amb alguns retocs arquitectònics, es podria dir que actualment segueix

dempeus, després del seu trasllat el 1959 a la Casa de Campo de Madrid com a Nou Pavelló del Ministeri d'Agricultura. El pas del temps o l'oblit han fet que l'edifici, abandonat a la seva sort, sigui una ruïna.

L'any 1960, la família Tusquets es va fer càrrec de Lumen, una editorial familiar dedicada a llibres religiosos, per evolucionar més tard cap a una editorial de llibres de ficció. El 1962 publiquen *Libro de juegos para los niños de los otros*, amb fotografies de Jaime Buesa i text d'Ana María Matute. El llibre no supera les expectatives que havia creat, però dóna origen a la col·lecció «Palabra e Imagen», en la qual un escriptor i un fotògraf havien de treballar conjuntament sobre un mateix tema. Aquesta col·lecció va recollir fórmules semblants que es feien servir en altres fotollibres internacionals i va adaptar també el petit esbós obert pel llibre *Les Fénêtres*, del 1957, amb fotografies de Leopoldo Pomés i text de Rainer Maria Rilke. D'altra banda, la revista *AFAL* publicava també des d'aquell mateix any una secció titulada «Fotopoemas», en la qual convivien la poesia i la fotografia. Lumen publicà molt aviat dues obres importants, *Neutral Corner*, amb text d'Ignacio Aldecoa i fotos de Ramon Masats, el 1962, i *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga*, amb text de Camilo José Cela i fotografies de Maspons i Ubiña, el 1963.

Michael Wolgensinger,  
Spanien. Europa Verlag,  
1956.



Els tres llibres següents suposen, al meu entendre, el cim de la creació editorial espanyola d'aquells anys. El primer és *Los Sanfermines* de Ramon Masats. Si bé l'autor ja havia començat el seu treball a Pamplona el 1957, i el va seguir completant en els anys successius, el llibre no es va publicar fins al 1963, amb text de Rafael García Serrano i editat per Espasa-Calpe. Les seves imatges constitueixen un tall radical pel que fa a la posició de la càmera en la llarga tradició de les festes a Espanya.

El llibre següent fou publicat el 1964, i duia per títol *Barcelona, blanc i negre*. El seu autor és Xavier Miserachs, que aleshores tenia vint-i-set anys. Aquesta obra suposa un canvi en la forma de presentar un reportatge sobre una ciutat espanyola, i a més completa un tríptic de la ciutat que havia començat Wolfgang Weber el 1928<sup>8</sup> i havia continuat Català-Roca el 1954. La mirada de Miserachs no és mai innocent, i en moltes de les seves pàgines podem veure la influència que William Klein va exercir sobre l'autor.

El darrer llibre, *Izas, rabizas y colipoterras*, fou publicat també el 1964, amb fotografies de Joan Colom i text de Camilo José Cela. Pertany a la sèrie «Palabra e Imagen», i el pas del temps l'ha convertit en el llibre més mític de la col·lecció. Colom ja havia exposat aquest treball a la Sala Aixelà tres anys abans, i no ho tornà a fer de forma individual fins trenta-cinc anys després. Les imatges corresponen a la labor de documentació que Colom va realitzar al Barri Xinès, amb una càmera mig amagada a l'altura de la cintura del fotògraf. Aquesta manera de construir el reportatge, de la qual Colom pregonava: «Yo hago la calle», no té similituds anteriors en la fotografia espanyola. La publicació del llibre va topiar amb problemes evidents de censura, però el mateix Cela va salvar els darrers obstacles gràcies a la seva amistat amb Manuel Fraga Iribarne.<sup>9</sup>

Calen uns darrers apunts editorials a propòsit d'aquells anys. El 1963 surt a la llum la revista *Imagen y Sonido*, sota la direcció de Josep Maria Casademont, que des del 1959 s'encarregava de la programació de la Sala Aixelà de Barcelona. *Imagen y Sonido* va continuar en part la tasca de la generació dels fotògrafs dels anys





Brassai, *Séville en fête*.  
Robert Delpire (ed.),  
1954.

cinquanta, que havia quedat truncada amb la desaparició d'AFAL aquell mateix any.

El treball sobre arquitectura i urbanisme de Paco Gómez per a la revista *Arquitectura*, fet entre els anys 1959 i 1974, es revela com l'antítesi de la figura del fotògraf professional encapçalada per Català-Roca. El seu treball se centra en un territori molt més personal, i havia de ser l'avantsala de la nova documentació urbana que és assumida completament per tota una nova generació de fotògrafs a la fi dels anys setanta.

Fora d'Espanya s'editen tres llibres que, tot i que no són importants en el corpus central de l'obra dels autors, sí que ho són per a la historiografia de l'edició fotogràfica. Aquests llibres són *Séville en fête* (1954), de Brassai; *Spanien* (1956), de Michael Wolgensinger, i *Andalousie* (1957), de Fulvio Roiter.

Finalment, l'aparició de noves revistes gràfiques, com ara *La Actualidad Española* (1952), *Gaceta Ilustrada* (1956) o *Triunfo* (1946, però important a la fi dels anys cinquanta), va dibuixar un nou periodisme, crític i compromès, que caminava sempre al caire del que la censura podia permetre. A les seves pàgines podem trobar reportatges dels millors fotògrafs del moment, com Francesc Català-Roca, Oriol Maspons, Ramon Masats, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón o Jorge Rueda.

L'any 1966 es promulga una nova Llei de premsa i impremta, que pretenia millorar la llibertat d'expressió i, alhora, fer la sensació que posava fi a la censura prèvia regnant. Tot i que tàcitament això mai no es va produir, després del devessall de noves editorials l'any 1968, es podria dir que va anar traient el cap una cultura alternativa a l'oficial. El territori de llibres i revistes de caràcter polític o sociocultural provenia d'un àmbit quasi vedat, on només editorials com Siglo XXI de Mèxic eren conegudes a Espanya, malgrat que els seus llibres no eren fàcils d'obtenir. La difusió d'aquestes noves publicacions sorgides al final dels anys seixanta, de naturalesa cultural, social i política, va anar modelant una nova cultura progressista d'importància fonamental per a un teixit social amb creixents reivindicacions estudiantils i obreres, indispensables per

entendre el procés de la Transició que va tenir lloc a mitjan dècada dels setanta. Per tant, n'hi va haver prou amb la idea d'un començament del procés d'obertura per desencadenar un canvi cultural imparable.

En aquest punt d'inflexió en el món de les publicacions, surt a la llum la revista *Nueva Lente*. L'any 1970, Miguel i Julio Goñi, fills d'un editor de Madrid, propietari de Gráficas Lormo, s'adrecen a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en cerca de persones que puguin dirigir un projecte fotogràfic. Allà contacten amb Jorge Rueda, que aleshores estava fotografiant en el Teatro de la Comedia, davant mateix de la seu de l'agrupació, el muntatge teatral *Castañuela 70*, que poc temps després va ser prohibit. Després d'entrar en contacte també amb Pablo Pérez Mínguez i Carlos Serrano, es decideixen a fer una revista fotogràfica, enfront d'una altra alternativa editorial: una revista sobre gimnàstica i culturisme. El primer número de *Nueva Lente* apareix el juliol del 1971 i suposa l'inici d'una translació fonamental en la trajectòria de la fotografia espanyola. Jorge Rueda queda relegat a una faceta de col·laborador de la revista, i el grup que dóna forma als primers números el constitueixen Pablo Pérez Mínguez, com a director, i Carlos Serrano, com a dissenyador gràfic. L'experiència de tots dos en el món editorial era gairebé inexistent. El primer era un estudiant d'agronomia que començava a experimentar amb la càmera i tenia una certa pràctica professional treballant per a les galeries d'art, i el segon era estudiant d'arquitectura i company de curs dels pintors Guillermo Pérez Vilalta i Rafael Pérez Mínguez, cosí de Pablo i molt actiu en la concepció dels primers números de la revista.

Al principi, la revista navegava entre tres línies discursives que es van anar incorporant de mica en mica a les seves pàgines. La primera línia assumeix els postulats, que broten llavors a Madrid, d'un grup neofiguratiu anomenat *Nueva Generación* (al qual pertanyia Rafael Pérez Mínguez) i que al voltant de les galeries Buades i Amadís buscava una alternativa a l'informalisme i a la visió grisa i tràgica de l'Espanya dels anys cinquanta i seixanta. La segona línia té a veure amb la incorporació

de nous usos artístics com el conceptual, el *body art* o el *happening*, presidits a Madrid per la galeria Redor o a Barcelona per l'escola Eina.<sup>10</sup> La tercera cohabita amb el sorgiment d'un esperit fotogràfic renovador en el món universitari, que en aquell moment es trobava en un marc convuls, massificat, contestatari i amb uns plans d'estudis obsolets, i que, alhora, anava fugint del control de les autoritats. Dins d'aquest panorama apareixen interessants espais de creació, bàsicament en els col·legis majors Santa María de Europa, Barberán o San Juan Evangelista.

*Nueva Lente* es postula com un punt zero en la línia temporal de la fotografia espanyola. No mira enrere, sinó que genera una àrea d'actuació oberta, bel·licosa i experimentadora. Recupera eines oblidades en la pràctica artística nacional, com el fotomuntatge, que converteix en un utensili habitual en nombrosos fotògrafs. La ruptura, l'«apropiacionisme» i la sorpresa són armes freqüents de relectura per desmuntar la publicitat, el cinema, la fama o el mateix art. Tota aquesta posada en pàgina, hàbil i intel·ligent, requeria la participació activa del mateix lector per transitar per la destrucció significativa d'una imatge individual.

El 1972, Fernando Gordillo publica *Cuadernos de Fotografía*, que ell mateix dirigeix i que té en el seu consell de redacció Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Fernando de Giles, Francisco Gómez, Pedro Pascual i Gerardo Vielba. La revista sembla que repregui al començament l'esperit de l'extingida *AFAL* i que complementi la línia que recorria Josep Maria Casademont amb la seva *Imagen y Sonido*, però a través dels números successius que van anar apareixent la seva proposta es va limitar a una manera endogàmica de continuar ancorats en una poètica anacrònica respecte dels temps que corrien.

*Nueva Lente* no va ser aliena a aquesta publicació, i hi podem llegir aquesta crítica prou acerba:

***Cuadernos de Fotografía no responde, ni con mucho, a las posibilidades que le brinda su flexible planteamiento editorial. Casi nos atreveríamos a decir que constituye un clarísimo***

**ejemplo de los poco interesantes resultados a que suele llegarse por partir de planteamientos caducos o cerrados. [...] Los presupuestos teórico-ideológicos editoriales –que son, en definitiva, la fuerza motriz de toda publicación– nos parecen tan evidentemente pobres, que nos hacen dudar que en algún momento la revista pueda ofrecernos algo de verdadero interés. Incluso llegamos a sospechar que cualquier posible trabajo fotográfico de calidad que apareciese en sus páginas quedaría asfixiado en el magma de «horizontalidad» teórica que impera en la publicación. [...] Insistimos, pues, una vez más, en que nada nuevo puede hacerse partiendo de viejos planteamientos, y esto es precisamente lo que sucede con Cuadernos.<sup>11</sup>**

Aquest debat entre la Quinta Generación (terme encunyat en les mateixes pàgines de *Nueva Lente* amb la intenció d'aglutinar la jove generació de fotògrafs imitant el terme *Nueva Generación* plantejat per Juan Antonio Aguirre) i la generació anterior es produeix en termes globals, en cap cas a títol individual. Les pàgines de *Nueva Lente* van acollir imatges de Schommer, Miserachs, Maspons, Pérez Siquier, Cualladó, Gómez, etc., si bé és cert que de manera molt esporàdica. El que pensaven els creadors de *Nueva Lente* era que la recepta estètica havia de canviar, però sobretot la metodologia, referida a les propostes que ells consideraven esgotades, com el concurs o les excursions fotogràfiques, i que eren exhibides i recollides per la revista *Arte Fotográfico*. L'únic punt de reunió generacional en aquells anys fou l'exposició «Primera Muestra de Fotografía Española», a la galeria Multitud de Madrid, el 1976. Hi van concórrer quaranta fotògrafs de procedències molt dispars, i que anaven des d'Ortiz Echagüe i Gyenes fins a García Rodero o Fontcuberta, passant pels anys cinquanta amb Maspons, Miserachs o Schommer.

En aquell moment, la situació de les infraestructures artístiques a Espanya s'estava ampliant amb una profusió de galeries que van obrir les portes des de la fi dels

anys seixanta, sobretot a Barcelona i Madrid. Dins d'aquest buf d'aire fresc, la galeria Spectrum de Barcelona neix el 1973, i es converteix en un punt neuràlgic dels joves fotògrafs catalans. Aquesta àrea d'influència es va anar desplaçant cap a noves galeries com Fotomania (1977) i Procés (1978). També assistim a la creació d'espais polifacètics (docència, exposició, biblioteca, etc.) com l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, fundat per Miquel Galmés el 1972, el Photocentro de Madrid, creat per Aurora Fierro, amb la col·laboració de Belén Agosti, Pablo Pérez Mínguez i Carlos Serrano, i el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona, sota la direcció d'Albert Guspí, fundador de l'esmentada galeria Spectrum.<sup>12</sup> En el terreny editorial, del Photocentro de Madrid sorgeix Diorama, grup encapçalat per Titto Ferreira, que va publicar només dos llibres, ambdós el 1976, *Las pintadas del referéndum* i *Principio*, amb disseny de Carlos Serrano i la participació de fotògrafs com Bárbara Allende, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera i Pep Rigol, entre d'altres. També des del Photocentro assistim a la publicació de l'edició espanyola de la revista francesa *Zoom*, en un intent d'internacionalitzar l'edició fotogràfica a Espanya, i des del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona sorgeix l'efímera revista *Imatge* el 1979.

El juliol del 1981 apareix la revista *Photovision*. Fundada per Ignacio González, Joan Fontcuberta, Rafael Levenfeld i Adolfo Martínez, suposa el tancament d'una trajectòria en què tres revistes, *AFAL*, *Nueva Lente* i *Photovision*, han aglutinat i han catalitzat el discurs de diverses generacions de fotògrafs. La revista no es va voler limitar tan sols a tota una col·lecció de números fotogràfics, sinó que va intentar abraçar un variat ventall de camps, com la docència, l'edició de llibres, la història de la fotografia o el camp expositiu. En tots ells la presència de la fotografia catalana va ser essencial per a la concreció dels diferents projectes. En el primer número, amb l'aparició, entre d'altres, dels fotògrafs Esteve Palmada, América Sánchez i Joan Fontcuberta, es va completar l'estudi del fotomuntatge creatiu que s'havia fet pocs anys abans, hereu directe de la imatgeria de Josep Renau.



Nueva Lente, núm. 12, febrer del 1973.

En números posteriors de *Photovision* van continuar apareixent autors que tractaven dels diferents temes que proposava l'editorial. Va ser fonamental la presència d'imatges de Manel Esclusa, Manolo Laguillo, Ferran Freixa, Humberto Rivas o Martí Llorens per constatar un canvi estètic i generacional, en un moment en què la topografia de la ciutat havia esdevingut una pràctica documental freqüent per a gairebé tota la generació de fotògrafs catalans de la fi dels anys setanta.

La culminació de la primera etapa editorial de *Photovision* als anys vuitanta va arribar amb l'exposició i la publicació *Création photographique en Espagne (1968-1988)*. De *Nueva Lente* a *Photovision*, al Musée Cantini de Marsella, el 1988, i va coincidir també amb el número 20 de la revista.<sup>13</sup> En va ser el comissari Joan Fontcuberta, ja convertit en l'eix central de la fotografia catalana i espanyola gràcies al seu treball personal, els seus assaigs en nombroses publicacions o la seva tasca docent o de curador. La mostra va suposar la consolidació de les propostes fotogràfiques d'un país que s'estava normalitzant en una infinitat d'àrees, com l'ensenyament de la fotografia a la universitat, les pràctiques expositives en galeries i museus o els festivals de fotografia.

## Notes

- 1 Stephen Henry Horgan. *Horgan's Half-Tone and Photomechanical Processes*. Charleston: BiblioBazaar, 2009.
- 2 Vegeu Jan Tschichold, *Die neue Typographie*. Berlín: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, 1928.
- 3 Aquest període es pot repassar en els catàlegs de les exposicions al museu Reina Sofía: *Arte moderno y revistas españolas: 1898-1936 (1997)* i *Revistas y guerra (2007)*.
- 4 Un ampli panorama de la premsa en un espai sociopolític el trobem a Elisa Chuliá, *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras: el régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- 5 ABC, 10 de maig del 1951.
- 6 Tenim un estudi complet d'aquest grup a Laura Terré, *Historia del grupo fotográfico AFAL: 1956/1963*. Sevilla: Photovision, 2006.
- 7 AFAL, núm. 10, juliol del 1957.
- 8 Wolfgang Weber, *Barcelona. Das Gesicht der Städte*. Berlín: Albertus-Verlag, 1928.
- 9 Sobre Joan Colom i el seu treball al Barri Xinès de Barcelona, vegeu David Bellsells i Jorge Ribalta, *El carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*. Barcelona: MNAC, 1999.
- 10 El número 13 de la revista *Nueva Lente*, de març del 1973, va publicar «Conceptual art en España», centrat en Barcelona i amb la presència, entre d'altres, de Francesc Abad, Antoni Muntadas o Jordi Benito.
- 11 *Nueva Lente*, núm. 12, febrer del 1973.
- 12 Trobareu un estudi sobre el Centre al catàleg de Jorge Ribalta i Cristina Zelich, *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*. Barcelona: MACBA, 2011.
- 13 L'exposició també es va fer al Centre d'Art Santa Mònica el setembre del 1989, amb una publicació similar: *Creació fotogràfica a Espanya (1968-1988)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1989.

# Amb Clichés, entre París, Arles i Barcelona

## Pierre Borhan

**(Clermont-Ferrand, França, 1947)**

Coeditor de la revista *Clichés* (1984-1989), director de Patrimoni fotogràfic del Ministeri de Cultura francès (1988-2003), comissari d'exposicions i autor d'obres sobre André Kertész, Arnold Newman, Izis, Joel-Peter Witkin i Jan Saudek. Pierre Borhan és coautor dels llibres de fotografia *Splendeurs et misères du corps* (premi Nadar 1989) i *Les vérités du sexe* (2003). Ha tractat temes com l'homoeotisme i l'homosexualitat masculina a *Hommes pour Hommes* (2007) i ha publicat una antologia de la fotografia marítima titulada *L'Art de la mer* (2009), traduïda per Blume. Col·leccionista entusiasta, ha mostrat una part de la seva col·lecció a l'exposició «Pas moi sans eux» (Fundació Foto Colectania, Barcelona, 2005).



Humberto Rivas, *María*.  
Fons Museu Nacional  
d'Art de Catalunya.

Carles Fargas,  
*Retrat de Joan Serramià*.

**El record** no té a veure amb la disciplina de l'historiador. El qui recorda accepta una memòria selectiva, aleatòria, de vegades factual, de vegades emocional, una memòria que conserva certes anècdotes, certes impressions, mentre que moltes altres han desaparegut sense deixar rastre. Són moltes les que es perden en l'oblit. Amb el risc de provocar la malenconia, l'exercici del record revifa passions i actualitza els pensaments d'altre temps. Per això, a fi d'evocar més bé el que va ser per a mi la fotografia catalana quan la vaig descobrir als anys vuitanta, em serviré dels números de la revista *Clichés*, de la qual jo era el redactor en cap adjunt. Alain D'Hooghe, el seu fundador, i jo «fèiem» la revista plegats. Era gràcies a *Clichés*, era per a *Clichés*, que anàvem cada any a Arles, al començament de juliol, per participar en les *Rencontres Internationales de la Photographie*, i cada dos anys anàvem a Barcelona amb motiu de la Primavera fotogràfica, com també a Houston en ocasió del FotoFest. *Clichés* era una revista mensual que proposava en cada número quatre portafolis (de fotògrafs famosos, emergents o desconeguts), anàlisis, crítiques i un informe de l'actualitat fotogràfica.

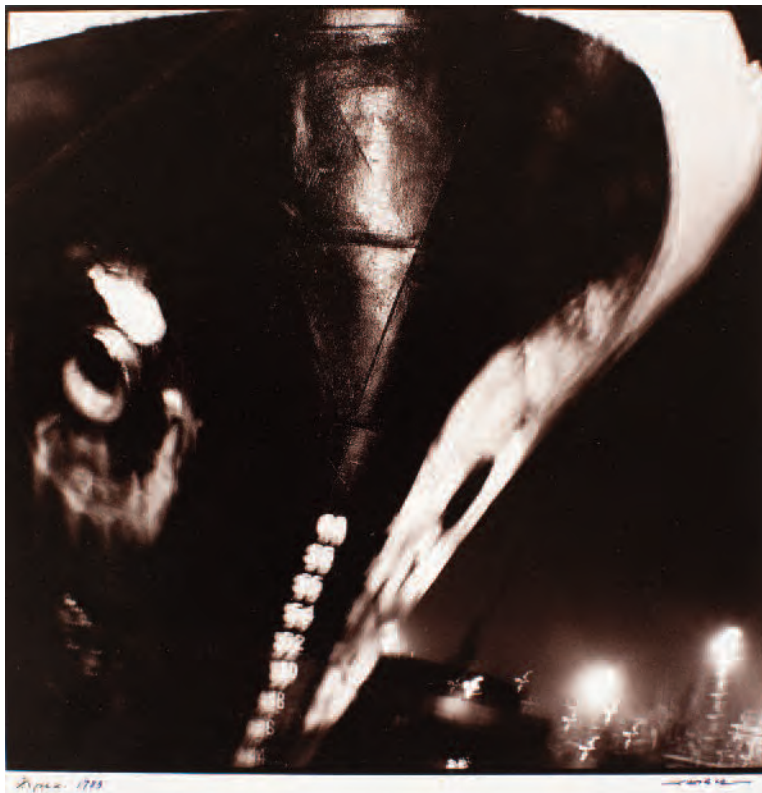
A Arles, un bon nombre de fotògrafs espanyols, italians, belgues, anglesos i americans (fins i tot japonesos i australians) es barrejaven amb els francesos per tal d'informar-se, aprendre (sobretot participant en els *workshops*), assistir a les sessions de projecció, trobar intermediaris (premsa, editorials, galeries) i relacionar-se. Els catalans eren els més nombrosos: parlaven francès i només havien de recórrer quatre-cents quilòmetres. La Place du Forum era durant una setmana el melic del món exaltat de la fotografia.

Joan Fontcuberta era el més motivat, el més actiu, el més convincent a l'hora de «defensar» el seu treball al costat dels professionals, un treball perspicaç, inventiu, original. Bon coneixedor de la història de la fotografia, s'interessava més pels conceptes que no pas pels estils. Feia prevaler la idea sobre la forma. Fontcuberta fou el primer català publicat a *Clichés*: un portafoli, el maig del 1984, va revelar el seu herbari imaginari —un homenatge que picava l'ullet a Karl Blossfeldt— abans que

el seu llibre *Herbarium* fos editat per European Photography el 1985. Un dels punts forts del seu procés de creació era –i encara és– el seu enginy a l'hora d'incriminar les aparences, de posar en dubte els dogmes. Feia gala d'un domini perfecte per jugar amb les ambigüitats entre el que és vertader i el que és fals. Cultivat, aquest mag del laboratori era un agitador –no pas un agitador estrafolari, sinó un agitador seriós– que feia saludables estralls a les biblioteques i als museus: demostrava que les claus de lectura de les representacions del món només deuen la seva fiabilitat al fet que un públic ingenu i crèdul les accepti i les perpetui. Ell insinuava que aquestes representacions es basen curiosament en convencions discutibles, en conviccions vulnerables, i que no són pas totes pertinents, ni intangibles. És com dir que el fotògraf cerebral, expert en falses aparences, feia reflexionar.

Sempre disposat a comentar les històries que inventa i els dispositius que concep per explicar-les, sempre disposat a argumentar, a debatre, a acceptar conferències i taules rodones d'un cap a l'altre del

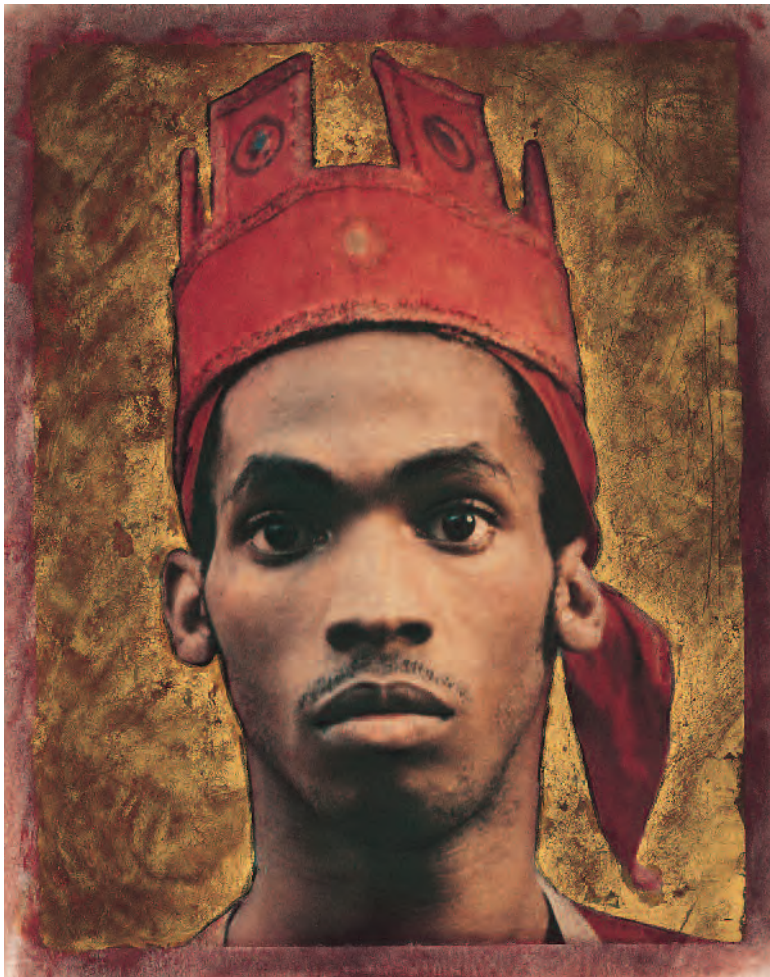
Manel Esclusa, *Apex*.  
Fons Museu Nacional  
d'Art de Catalunya.



món, Fontcuberta encara és avui, trenta anys més tard, després d'haver creat *Fauna Secreta* (amb Pere Formiguera), *Securitas*, *Sputnik*, *Googlegrammes*, després d'haver fet meravelles i miracles sorprenents, el fotògraf català més conegut, tant a Europa com als Estats Units. Usuari ben informat de les tecnologies de la comunicació més innovadores, és conscient de la importància de la mediatització i del mercat. No es descuida res. Sense haver creat escola, com ho han fet els Becher a Alemanya, s'ha convertit en un fabricant modèlic d'imatges fabricades. Independent, hàbil, no deixa de sorprendre.

Aquell mateix començament de l'any 1984, vaig assistir per primera vegada a la Primavera Fotogràfica (era la segona edició). Vaig apreciar l'exposició sobre fotografia mediterrània, vaig començar a conèixer els «històrics» (Josep Masana, Carles Fontserè, Ramon Masats), vaig passar dels plàcids paisatges de Jordi Guillemet a les arquitectures depurades de Ferran Freixa; dels retrats frontals, despullats, tan purs, tan simples, d'Humberto Rivas als vaixells fantasmagòrics, tan misteriosos, de Manel Esclusa, i vaig gaudir de les fines i delicades composicions florals, úniques en el seu gènere, de Toni Catany. Recordo que els organitzadors es queixaven del retard en l'assignació del pressupost (d'on la impossibilitat de preparar certes exposicions) i de les lentituds administratives. Recordo també que el catàleg no es va publicar fins al final de la mostra. Però els plaers i les satisfaccions superaven amb escreix les decepcions. Vaig titular el meu article a *Clichés* «Le bouquet photographique du printemps catalan».

En el número següent de la revista, Manel Esclusa hi va veure presentada, en un portafoli molt preat, una selecció de la seva sèrie *Naus*. El fotògraf s'havia passat nits i nits al port de Barcelona per captar-ne l'atmosfera torbadora, les llums còmplices de les obscures ombres i dels reflexos centellejants, i sobretot els fantasmes navals que rondaven les aigües negres i els molls deserts. En Manel havia transformat els vaixells en unes aparicions impressionants i inquietants. Cal ser un visionari per fer



Toni Catany, *Chango*.

obres com *Naufraqi*, *Apex*, *Erola*, *Ivarsos* i *Empordà*. Anys més tard, quan l'Ajuntament de Barcelona li va demanar, així com a catorze deixebles seus, que fotografiés un museu de la ciutat per a *Musa Museu* (exposició a la Virreina i llibre editat per Lungwerg), va circular pel Museu Marítim per tornar a donar vida al seu imaginari esglaiador. I va triar els peixos per enfrontar-se, amb *Aquariana*, amb el món dels éssers vius. Però el món marí no és l'únic pel qual té predilecció. Ell és «el» fotògraf de la Barcelona nocturna, de les seves architectures que fendeixen les tenebres, de les seves avingudes sense cotxes, dels seus parcs sense passejants i dels dibuixos de llum de la fada *Electricitat*. Les seves obres *Barcelona, ciutat imaginada* i *Barcelona, pell i ombra* el confirmen com un fotògraf enderiari per la nit, per la solitud, per allò que és oníric i fantàstic —no pas el fantàstic

social que plau a Brassà, sinó el fantàstic de l'errant guiat pels halos i els raigs lluminosos que li tracen el camí.

Per primera vegada, coincidint amb el número 10 de la revista, un fotògraf català «va fer» la coberta de *Clichés*. Havíem rebut, Alain D'Hooghe i jo mateix, la fiblada de les natures mortes en color de Toni Catany. Els lectors van poder descobrir el do que té aquest mallorquí d'acordar el llenguatge inefable de les flors amb aquell, igualment matisat, dels homes, que ell extreu de llurs emocions, llurs pensaments o llurs fantasies. Deixeble d'Edward Steichen i de Josef Sudek, Catany és un animista que s'impregna tant de les flors descloses com de les flors marcides, que comunica amb les flors de saló com amb les flors salvatges, que sap sentir-les —més enllà de les seves aromes— més bé que ningú i oferir-les en imatges tot mostrant amb les flors el millor d'ell mateix. Aquestes composicions plenes d'una sensible cultura literària, pictòrica i musical, i de l'essencial experiència personal que la vida atorga, rememoren a cadascú sensacions, sentiments íntims, fins i tot indescriptibles moments compartits. Modestes, discretes, delicades, gracioses, lascives, sobergues, luxurioses, transmeten ones. Fascinen, fan posar seny a la gent senzilla i a la més refinada. «Flors, vosaltres sou calfreds, somriures, llàgrimes.»

En el número 35, que va sortir quan s'havia presentat una exposició de Catany al Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, una entrevista amb el fotògraf va completar un portafoli titulat *Les flors del cor*. El qui des de la primera joventut tingué la vocació de la imatge hi descriu algunes etapes de la seva història particular, i sorprèn més d'un lector quan confessa que fou per correspondència que va començar a aprendre les diferents funcions dels elements constitutius de la càmera fotogràfica, com també els tipus de tiratge i els modes d'execució. Cada lector va poder verificar, amb les proves al davant, que aquest inhabitual aprenentatge havia bastat al fotògraf alquimista, desitjós de concebre un filtre adequat per traduir alegries, penes, il·lusions i una gamma infinita de digressions. Catany confessa

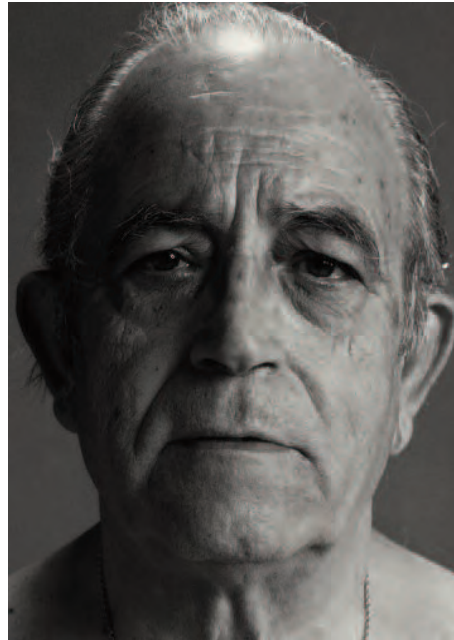


així mateix –cosa que no sorprèn tant– que les seves motivacions són essencialment estètiques i afectives. Encara avui s'afegeixen noves composicions florals a les antigues, que són intemporals. L'auto-didacte va trobar en aquestes composicions –i va fer d'elles, feliçment– el fil vermell de la seva creació fotogràfica. Les seves natures mortes fan irradiar la vida.

La seva estimació envers la terra natal no va impedir-li viatjar i trobar els seus senyals per tots els continents: en l'arc mediterrani, del Marroc a Egipte, de Líbia a Grècia, on va comunicar-se aquí i allà amb els «primitius» de la fotografia que

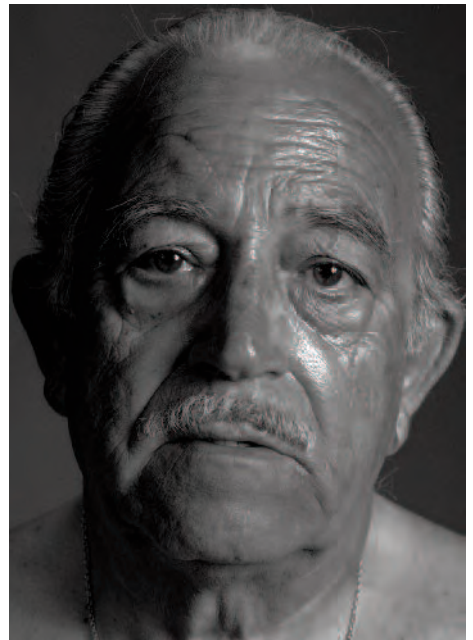
Pere Formiguera,  
Joan, 02-91.

Pere Formiguera,  
Joan, 06-94.



tractat, no va deixar de triar una bona càmera ni de recórrer a procediments antics, moderns o mixtos, dels quals se serví amb coneixement de causa, des del calotip fins al Polaroid transferit.

Va ser una gran satisfacció per a mi de comissariar, juntament amb David Bellsells, la primera retrospectiva d'en Toni –que, mentrestant, havia esdevingut un amic–, presentada al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2000, i que va anar acompanyada del llibre *Toni Catany, l'artista en el seu paradís*, editat per Lunwerg i el MNAC. Vaig poder implicar-m'hi plenament, en cos i ànima.



havien partit per fer el «Gran Viatge» al segle XIX, o amb poetes com Konstandinos Kavafis, però també al Carib, Mèxic, Cuba, Ghana, l'Índia i la seva estimada Venècia. Les vistes de les ruïnes antigues (*Obscura memòria*), els paisatges i els retrats (sobretot *La meva Mediterrània*) que hi va realitzar, en harmonia amb ell mateix, reflecteixen subtilment els seus gustos, les seves afinitats: són facetes del púdic autoretrat que és la seva obra, com ho són els seus nus masculins (*Somiar déus*), que, segons la mirada de l'espectador, rivalitzen en bellesa o en sensualitat (portafoli en el número 60 de *Clichés*). Per afaïçonar aquest coincident, aquest evocador autoretrat, Catany, en funció de cada tema

El 1984, a París, el Centre d'Études Catalanes va exposar una selecció de fotografies dels anys cinquanta, i Amsterdam Foto'84 va permetre als holandesos de poder apreciar els retrats que havia fet a Mallorca el sacerdot Tomàs Montserrat durant el primer quart del segle XX. El 1985, a Bèlgica, Espanya va ser el país convidat a Europalia. A Charleroi, el Musée de la Photographie va presentar l'exposició «Les nouveaux imaginaires», preparada per Luis Revenga. Aquell mateix any, la Fundació Miró va obrir les portes i les finestres a «La ciutat fantasma». Dels sis fotògrafs escollits per a l'exposició «Haute Sensibilité», al Centre Saint-Vincent d'Herblay (França), el 1987,

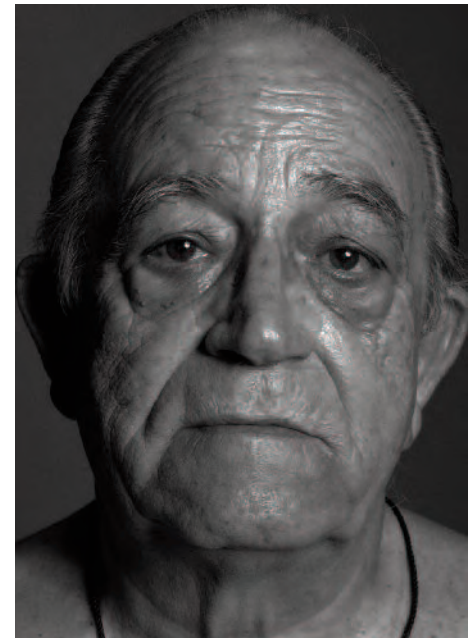
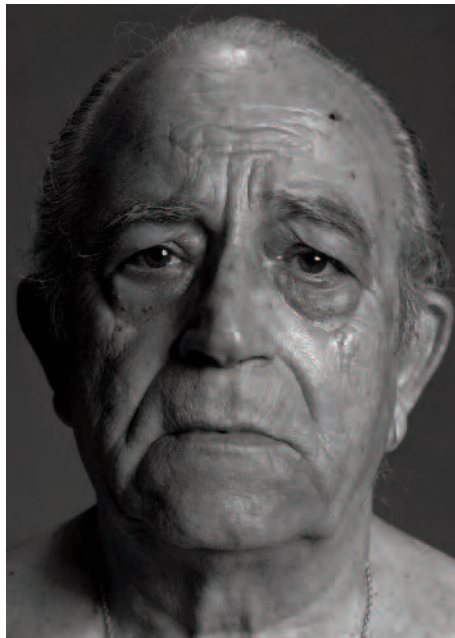
quatre eren catalans. Algunes galeries privades, a França, Suïssa, Bèlgica, Alemanya i els Estats Units, van donar suport a aquests joves prometedors. La història de la fotografia espanyola, en general, i catalana, en particular, va començar a suscitar estudis seriosos, van emergir tímidament *vintages* dels arxius familiars, es va consolidar la renovació iniciada als anys setanta amb la revista *Nueva Lente* i continuada als anys vuitanta per *PhotoVision*: no sols va cridar l'atenció dels millors especialistes, sinó que va desvetllar la curiositat d'amateurs cada vegada més interessats per la florida artística que l'adveniment de la democràcia

el 1983 va admetre per primer cop un fotògraf en el cercle elitista de les belles arts), però havia arribat l'hora dels joves de la generació dels anys cinquanta i seixanta després del llarg estancament dels decennis del franquisme, dels fotoclubs i de les associacions de fotògrafs amateurs, havia arribat l'hora de recuperar el temps perdut, d'innovar i de comparar-se amb els seus contemporanis europeus i americans.

En els anys vuitanta, les històries de la fotografia publicades als Estats Units, a la Gran Bretanya, a França, encara ignoraven la fotografia espanyola. Únicament José Ortiz Echagüe era citat alguna vegada.

Pere Formiguera,  
Joan, 01-97.

Pere Formiguera,  
Joan, 09-99.



va permetre. Vaig constatar així mateix que els nous talents maldaven per desmarcar-se de la generació anterior –la de Joan Colom, Francesc Català-Roca, Oriol Maspons, Ricard Terré i Xavier Miserachs, els quals s'havien consagrat al testimoni, al reportatge, sense crítica evident de la vida social– i per aprofitar la llibertat creativa de què els seus predecessors neorealistes havien estat privats durant gairebé quaranta anys. Tenien ganes –¿necessitat?– de desfer-se del passat, mentalment i estèticament, d'«oblidar» la fotografia de constatació, d'informació, i d'accedir a altres mons que no fossin la realitat quotidiana. El passat no s'havia esborrat (la concessió del Premi Nacional d'Arts Plàstiques a Català-Roca

En efecte, només ell, gràcies a la seva devoció per la sacrosanta Espanya, gràcies als seus llibres, gràcies als seus mitjans econòmics i al suport que rebia, havia aconseguit imposar les seves imatges envellides pels procediments pictorialistes més antiquats. Vull creure que aquell desafiament va estimular els joves més ambiciosos i fou una de les seves motivacions. D'aquí la importància, per a ells, de les trobades, dels diàlegs; d'aquí la seva efervescència en un medi que no estava immobilitzat pels noms dels grans mestres com ho estava el de la pintura, dominat per Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí i Antoni Tàpies; d'aquí la seva determinació a explorar nous universos.

El 1986, la Primavera Fotogràfica (els comissaris generals de la qual eren Marta Gili, Josep Rigol i Albert Soler) em va permetre veure, entre d'altres, els *works in progress* de Pere Formiguera, Marta Povo, América Sánchez, Mariano Zuzunaga, com també els paisatges topogràfics (platinos) de Manolo Laguillo. Segurament, els catalans «posseïen» cada vegada més la seva pròpia fotografia, com posseeixen la seva llengua pròpia. Consolidaven les seves maneres d'operar i les seves recerques en el fantàstic, la transgressió, l'humor. Havien fet un esforç lloable per integrar els grans estrangers (August Sander, Albert Renger-Patzsch, Weegee, Diane Arbus, Robert Capa). El nombre i la qualitat de les exposicions va ampliar el ressò fotogràfic de la ciutat, que no s'assemblava a cap altra d'Espanya, atès que PhotoEspaña no es va crear fins al 1998.

Això no obstant, si bé jo entenia l'aspiració dels joves a ser exposats en galeries privades, a ser seleccionats per les institucions organitzadores d'exposicions col·lectives, a ser publicats (premsa i obres monogràfiques), és a dir, a accedir al Who's Who i a participar en el desenvolupament de la mundialització cultural; si bé entenia la seva voluntat d'adherir-se a la seva època, d'esdevenir espiritualment i artísticament contemporanis, tanmateix em preguntava per què no s'implicaven en l'observació de la vida quotidiana –pública (professional, la de l'oci i les festes, la de la *street photography*) i privada (vida familiar, sentimental, sexual)– dels catalans, per què no tractaven frontalment de les qüestions polítiques i socials. ¿La necessitat de distingir-se dels seus antecessors, dels fotògrafs del «temps del silenci», era una explicació suficient? ¿La necessitat de «matar el pare»? Em preguntava si no estaven encara impregnats de les prohibicions imposades per Franco (mort el 1975), si no patien –inconscientment– aquella autocensura que havia estat inevitable durant tant de temps o la pressió d'una Església catòlica encara molt rigorosa. Molts joves recorrien a les al·lusions, a les metàfores, valoraven més els simulacres, els enigmes visuals, els jocs de rol, l'engany, que no pas la transparència. ¿Per què, per a la majoria d'ells, la ficció no feia bona parella amb la



realitat? ¿Per què el que era irracional comptava més que el que era racional? ¿Per què el que era intemporal dominava sovint el que era temporal? ¿Per què cercaven aparicions quan Larry Clark, Martin Parr, Josef Koudelka, Andreas Gursky i William Eggleston es concentraven en les aparences i en tot el que fan aparèixer? La seva emancipació era artística més que no pas política. A Catalunya no hi havia un equivalent del madrileny Alberto García-Alix, una transgressió de dones, de rock, de motos, de tatuatges i d'excessos que pertorben tant l'esperit com el cos i augmenten els plaers sexuals. Joan Fontcuberta practicava l'esborrament de si mateix; Manel Esclusa, també. I molts d'altres!

Quan Jordi Guillumet s'utilitzava ell mateix com a actor, feia servir la paròdia, la sàtira, es diluïa en la teatralització, es despersonalitzava, participava d'aquesta preferència per la ficció que permet no mirar la veritat cara a cara, o maquillar-la, o fer que es transformi. Ell creava personatges disfressats, esfereïdors, mirífics, i caracteritzava les seves quimeres fent proves de goma bicromatada amb coloració aromàtica (portafoli en el número 59 de Clichés). Jorge Ribalta també transformava el món real. Col·locava figuretes impalpables en espais suggerits, més o menys connotats. Procedia per substitució: substituïa el món complex en què vivim, que no

dominava, per un món que es fabricava ell mateix, que li pertanyia, que dominava. És un món en el qual només apareixen siluetes indistintes i al·legòriques. En el seu laboratori, América Sánchez intervenia manualment sobre les seves proves ordinàries per tal de reconfigurar-les, d'especificar-les, de donar-los un sentit que no tenien a l'origen. Marc Viaplana i Mabel Palacín jugaven amb el foc per donar forma al seu univers mental. El que és real servia de suport al seu treball –tal com serveix al treball de Joel-Peter Witkin–, però no en tenien prou. El posaven en escena per fer-lo palès i, alhora, representar-lo de manera adequada al seu violent deliri. Això és: per personalitzar la seva visió i perfeccionar el seu estil (portafoli en el número 52 de *Clichés*). En la mateixa àrea d'influència, Ramon David mesclava activament imatge, escriptura, manipulacions químiques i esgarrapades. No és fàcil de formular-ho, però a mi em feia la impressió que aquests fotògrafs tenien una necessitat terrible d'existir, d'existir individualment, però d'existir en la distanciació, en l'experimentació artística, en la fantasia i la metamorfosi.

El registre preferit d'alguns adeptes de la fotografia pura era el retrat. Xavier Guardans (portafoli del número 32 de

*Clichés*) realitzava en els seus decorats familiars retrats d'amics «que s'aferren a les seves màscares». Carles Fargas (portafoli del número 45 de *Clichés*) polia l'epidermis dels seus models amb un pinzell de retocar. Feia d'una persona normal i corrent un ésser excepcional ennoblint-la o donant-li glamur. Li agradava dotar-la d'encís, d'aquella elegància que conferien George Hurrell i els fotògrafs de Hollywood a les estrelles americanes dels anys trenta al cinquanta. Rafael Vargas extirpava els seus models del seu medi social i els situava davant d'un fons neutre per caracteritzar-los, per intensificar-los la personalitat. Humberto Rivas (portafoli del número 37 de *Clichés*) es concentrava en la cara, eliminant qualsevol mena de vestidura, qualsevol entorn significatiu. La mirada (o l'absència de mirada) és el *punctum* dels seus retrats sense floritures, i és per aquesta mirada que passa el que és essencial. La mirada tradueix la presència d'un ésser identificat pels trets de la cara, per la morfologia. És ella que diu, o no diu. Aquests ulls em miren i no em veuen, però jo sí que els veig. Jo els miro i veig en ells alguna cosa de mi mateix. Rivas, tot i que no ho semblava, era d'aquells retratistes que no s'acontenten amb poc. Refusava els maquillatges, les astúcies i els trucatges. No sabia parlar dels seus treballs –o ho feia maldestrament, sense fonament teòric, sense explicacions sobre les opcions que havia pres–, però sabia fer-los. Complementàries dels seus retrats, les seves vistes d'immobles decrepits, de fàbriques abandonades i de zones urbanes desertes confirmaven la seva percepció de la finitud dels éssers i de les seves construccions. Era fotògraf perquè la fotografia era la seva raó de ser, com l'és també per a Catany. Discutir una vocació no té gaire interès; discutir una habilitat, tampoc.

Aquests quatre retratistes formaven part del grup de fotògrafs –nombrosos– que alternaven treballs d'encàrrec i allò que s'anomena treball personal, que es guanyaven la vida amb la publicitat, la moda, la indústria o l'arquitectura, i que s'implicaven tant com podien en la creació pura, que, per a qualsevol artista, senyoreja al capdamunt de la jerarquia dels valors. Participaven de dos sistemes

**El registre preferit d'alguns adeptes de la fotografia pura era el retrat. Xavier Guardans realitzava en els seus decorats familiars retrats d'amics «que s'aferren a les seves màscares». Carles Fargas polia l'epidermis dels seus models amb un pinzell de retocar.**

que són difícils d'associar. Per això separaven els seus treballs comercials, regularment remunerats, del seu treball creatiu, que reivindicaven i signaven. S'imposa una constatació: com que les necessitats alimentàries són les que són, a tots els països, i com que els engranatges professionals són draconians, o arbitraris, els fotògrafs que es veuen obligats a dividir-se entre aquests dos mons no aconseguen pas tots ells resistir-se a les obligacions, als compromisos que comporta aquesta doble pertinença. Un dia o altre, alguns es cansen de fer aquesta gran divisió: mancats de forces, deixen de lluitar, i el sistema més remunerador els absorbeix. Malgrat tot, no hem de deduir d'això que eren «dolents», que eren treballadors més que creadors. Qualsevol fotògraf ha de fer eleccions existencials

Joan Fontcuberta, *Calarasca*. Fons Museu Nacional d'Art de Catalunya.



—no sempre per bones raons—, i tot sistema actua per eliminació.

La Primavera fotogràfica del 1988 em va permetre conèixer més bé Agustí Centelles, Pere Català Pic, Joaquim Pla Janini, Joaquim Gomis, i valorar les dues principals exposicions sobre el segon tema d'aquella edició («Posada en escena»): «Estampes apòcrifes» (organitzada per Chantal Grande i Cristina Zelich per a Metrònom, sobretot amb Jorge Ribalta i Jordi Guillumet) i «Tàrraco: Objecte i Imatge», presentada a la Fundació Miró, que reunia onze fotògrafs entre els quals hi havia Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Humberto Rivas, Toni Catany, Manuel Serra i Manel Úbeda. David Balsells, que era per primera vegada el comissari general de la mostra, havia esmerçat molta energia per resoldre, amb l'ajut de Josep Rigol i Mariona Fernández, els innombrables problemes de finançament, de gestió, de coordinació, d'edició del catàleg, de relació amb els fotògrafs escollits i les autoritats administratives, i per pal·liar l'amateurisme de certes sales d'exposició. Els poders polítics i la premsa es van congratular de l'èxit de l'esdeveniment, que es va portar per tot Catalunya, però alguns professionals van començar a criticar-lo, retraient als organitzadors que haguessin admès llocs que no estaven adaptats per penjar-hi les fotografies de manera satisfactòria —guies aproximatives, il·luminació inescaient— i fotògrafs que no es mereixien participar en la celebració.

És veritat que, en manifestacions artístiques com ara el Mois de la Photo (París), el Houston FotoFest i la Primavera fotogràfica, les exposicions no són totes exemplars, i que alguna vegada el millor hi està al costat del pitjor (o gairebé!). És veritat que alguns tràmits polítics o comercials —massa partidistes, massa superficials— són discutibles; que certs responsables culturals no tenen cap mena d'exigència, i que alguns fotògrafs complaents es fan il·lusions sobre el seu propi treball! Però ¿no podem acceptar que, de tant en tant, el públic tingui la possibilitat de formar-se la seva pròpia opinió i d'apreciar —o no—, d'interessar-se —o no— pels treballs que no accediran mai a les parets dels museus? ¿No podem acceptar



Tomi Catany, *Natura morta*,  
núm. 127. Fons Museu  
Nacional d'Art de  
Catalunya.

que el públic no estigui lligat únicament per la selecció dels responsables de les institucions culturals, els criteris dels quals no són ni absoluts ni definitius, i que disposen d'espais i de pressupostos limitats? Al final dels anys vuitanta, es va convertir en una moda, entre els professionals titulats, burlar-se d'aquest tipus de representació organitzada gràcies als diners públics i duta a terme amb molts esforços pels apassionats de la fotografia. Aquests detractors haurien preferit que la festa fos més bonica, més perfecta. Jo també. Amb tot, sabent que no s'haurien aconseguit indefinidament els resultats obtinguts, haurien pogut, entre crispacions i frustracions, alegrar-se dels avenços que hi va haver en pocs anys. En els anys noranta es van fer nous esforços i nous progressos, abans que minvessin al començament del segle XXI: la perennitat de la fotografia en el si de les arts plàstiques no està del tot assegurada (el seu lloc en els museus encara és marginal, desordenat; la supervivència i la conservació del patrimoni fotogràfic no estan garantides). Em sap greu que, des de la supressió de la Primavera fotogràfica, s'hagin proposat al públic tan poques exposicions fotogrà-

fiques (sembla fins i tot que les galeries privades s'hagin desmobilitzat), i que la majoria dels treballs dels fotògrafs nascuts en els anys vuitanta siguin gairebé inaccessibles.

Vull felicitar i donar les gràcies a David Balsells, així com a tots aquells que m'han permès conèixer no sols els caps de cartell, sinó també els repertoris fotogràfics de la fi del segle XX: Daniel Giralt-Miracle, Josep Miquel Garcia, Eduard Carbonell, Marta Gili, Cristina Zelich, Josep Rigol... Gràcies a aquests fotògrafs que han exercit brillantment de comissaris d'exposicions, com Joan Fontcuberta, Pere Formiguera i Jorge Ribalta, i a tots els qui ho han fet tan bé com han sabut perquè la fotografia existeixi plenament, perquè sigui Art, gaudi visual, revelació, informació, meditació, perquè sigui una de les pedres de toc que interfereixen en el destí de cadascun de nosaltres.

Entre aquests apassionats i altres intercessors, n'hi ha una que, als meus ulls, mereix elogis particulars per la llum que va fer resplendir al cel de Catalunya: Chantal Grande (entrevista en el número 45 de *Clichés*). Tant en la seva galeria Forvm de Tarragona (creada el 1981) com en el vast Tinglado 2, al moll del port, adaptat per penjar-hi obres de gran format i per a les instal·lacions més originals, ella ha fet conèixer els mestres de tots els països, d'Eihok Hosoe a Édouard Boubat, de Ralph Gibson a Joel-Peter Witkin, els joves i els no tan joves de tots els estils, de Marc Le Mené a Jun Shiraoka, de Bernard Plossu a Max Pam, de Dieter Appelt a Keiichi Tahara i Stéphane Couturier, i no ha parat de «sostenir» gairebé tots els catalans de talent, sense oblidar els espanyols de Madrid i d'altres indrets, com ara Javier Vallhonrat. Dotada d'una rara agudesesa fotogràfica —d'això se'n diu «tenir ull» en la professió—, ha assumit riscos amb artistes emergents, ha fet de comissària d'exposicions tan inesperades com originals, i n'ha exportat algunes, tot i que detesta agafar l'avió, per tal de compartir aquest entusiasme sense fronteres, sense límits. El seu fervor només és comparable a la seva impecable professionalitat. Té la fotografia a dintre seu. Els qui també la hi tenen saben de què parlo.



Amb el seu marit David, ha fet una tasca de detecció, de selecció, de transmissió, de valoració. Estic content que aquest text de record em permeti homenatjar-la (homenatjar-los).

El 1988, al Musée Cantini de Marsella, Joan Fontcuberta va elaborar un estat de la qüestió de la fotografia espanyola entre el 1968 i el 1988, acollit l'any següent, a Barcelona, amb el títol de «Creació fotogràfica a Espanya», pel Centre d'Art Santa Mònica. El 1989, Chantal Grande i Vicenç Altaïó ens van fer passar unes Nuits blanches a Arles. Després, tot i que Clichés va desaparèixer, i malgrat que la meua situació professional va canviar quan vaig ser nomenat responsable de patrimoni fotogràfic pel Ministeri de Cultura francès, vaig veure aparèixer Xavier Ribas, Jordi Bernadó i alguns representants de la nova generació. Vaig poder reconèixer el remarcable treball que havia realitzat durant deu anys Pere Formiguera, *Cronos*, amb trenta-dues persones fotografiades cada mes seguint el mateix ritual. Vaig participar en la seva sèrie de retrats interioritzats de models fotografiats amb els ulls tancats, *Ulls clucs*, isolats sentint la seva música preferida. El 1992, a la Fundació «La Caixa», Trudy Wilner Stack va seleccionar deu creadors d'imatges imaginades i va proposar, en *Deixeu el balcó*, el seu *best of personal*. La llibreria Kowasa, especialitzada en llibres de fotografia, tant nous com de segona mà (exhaurits), va publicar el seu primer catàleg i es va imposar entre les més atractives d'Europa per als amateurs ben informats. En el marc de la Vuitena Primavera fotogràfica (1996), David Balsells, convertit en conservador en cap de fotografia en el si del Departament d'Art Modern del MNAC (que ha impulsat amb tenacitat), va oferir un panorama històric de la fotografia catalana (*Imatges*). L'any 2000, l'exposició i el llibre *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña* (amb textos de Juan Naranjo, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Laura Terré Alonso i David Balsells) van constituir l'apogeu d'una enèrgica acció col·lectiva per descriure el desenvolupament, des dels seus inicis a mitjan segle XIX, d'una fotografia inseparable de la història de Catalunya, de la seva identitat, i de les preocupacions, les inspiracions,

les recerques, els èxits (i també els errors) dels fotògrafs que se n'havien nodrit tant com l'havien enriquida. Mentre que la creació de la fundació privada Foto Colecciana era molt prometedora, la penúltima Primavera fotogràfica, el 2002, i la darretera, amb mitges tintes –amb l'intent d'una fórmula *light*, sense catàleg–, el 2004, van posar fi a tota una època. Els catalans ja venien cada vegada menys a Arles. A París, el Mois de la Photo sobrevivia, però feia molt de temps que el seu director ja no era l'iniciador, l'animador, l'aglutinador que havia estat vint anys enrere. Paris Photo, creat el 1997, s'havia convertit en l'esdeveniment fotogràfic internacional –anual– ineludible.

Lluny de les rivalitats i les disputes locals, objectiu i subjectiu, com qualsevol altre, veig ara Toni Catany i Joan Fontcuberta com els dos pols de la fotografia catalana dels anys vuitanta, entre els quals van treballar unes quantes desenes dels seus compatriotes, evidentment sotmesos, com tothom, a través de les seves creacions, a la prova de la memòria i l'oblit. Convençut que les lliçons de la història són rarament aprofitades, i que l'art, com l'amor, necessita ser preservat de les malifetes del temps, jo em pregunto què se'n farà, d'aquestes obres de l'*after Franco*. Em pregunto quines es trobaran en les col·leccions públiques i s'integraran al patrimoni nacional, quines continuaran en mans dels col·leccionistes privats, salvadors d'obres mestres i de confetis, i quines seran abandonades en unes golfes, on seran tard o d'hora reduïdes a pols. Ningú no és profeta en l'univers calidoscòpic de la fotografia.

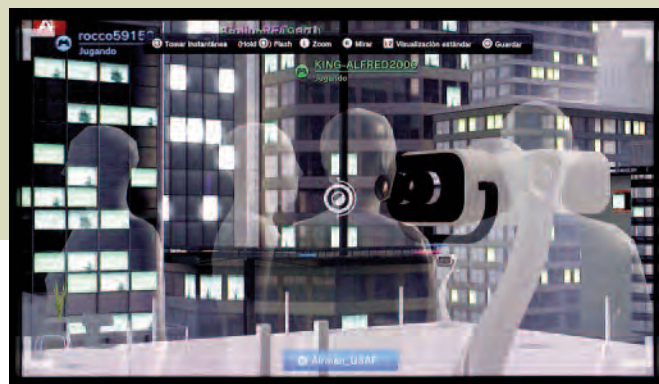


# Una cultura visual postfotogràfica

## Joan Fontcuberta

(Barcelona, 1955)

A part del seu treball artístic centrat en el camp de la fotografia, Joan Fontcuberta ha desenvolupat una activitat plural com a docent, crític, comissari d'exposicions i historiador. L'any 2011 ha rebut el Premi Nacional d'Arts Plàstiques.





Roc Herms, *Terra a la vista*, sèrie *Postcards from Home*, 2010.

Daniel G. Andújar, *Timeline. Postcapital Archive* (1989-2001).  
Daniel G. Andújar/  
*Technologies To The People*, 2008.

**Tan enre** com l'any 1982, Josep Maria Casademont i jo vam mantenir una conversa que va ser publicada a la revista *Serra d'Or* (núm. 279, p. 19-24) amb el títol de «Fotografia catalana: entre la documentació i l'estètica». Casademont (1928-1994) fou un personatge clau en la cultura visual del país durant la postguerra; pel que fa a la fotografia, va dirigir la Sala Aixel·là de Barcelona i la revista *Imagen y Sonido*, i cal considerar-lo l'ideòleg i el promotor de la jove generació de fotògrafs que, sota el mestratge de Català-Roca, va irrompre en els anys seixanta: Miserachs, Maspons, Terré, Masats, Ontañón i d'altres. L'esperit del

temps exigia per a la càmera la responsabilitat de la documentació, i quan, dues dècades més tard, en el context d'una nova situació, una altra generació de fotògrafs apel·lava al desig d'una expressió personal, Casademont es mantenia ferm advocant per les seves conviccions: mentre quedi realitat per documentar, «¿ens podem permetre el luxe de fer poesia?», es preguntava retòricament.

En un passatge d'aquesta conversa, Casademont precisava que la funció documental no constituïa una exigència del temps, sinó que era determinada per la mateixa natura física del mitjà. I afegia:



X

«No conec prou bé les possibilitats futures de l'holografia, del làser, de la càmera Mavica i d'altres tecnologies que, segons sembla, substituiran la fotografia. Però en tant que els raigs de llum segueixin una trajectòria determinada dintre d'un sistema òptic determinat en un moment determinat, etc., etc., no veig com la fotografia deixarà de tenir una càrrega preponderantment realista».

En aquells moments, però, tot i que hi havia la fascinació per les transformacions augurades per allò que d'una manera difusa anomenaven «noves tecnologies», el fantasma de la fotografia digital encara no havia tret el cap. El 1981 Sony havia anunciat el prototip d'una càmera rèflex, en la qual la pel·lícula convencional era substituïda per un disc magnètic, i que estava cridada a ser l'equivalent d'allò que el vídeo representava per al cinema convencional. L'acrònim Mavica resultava de la contracció dels termes *Magnetic Video Camera*. La Mavica tenia les dimensions d'una càmera rèflex corrent, permetia el canvi d'òptiques, i el cartutx amb el disc magnètic, anomenat Mavipack, possibilitava prendre imatges que podien ser visualitzades instantàniament a través d'un monitor de televisió mitjançant un lector de videodiscos, o transmeses per telèfon (amb un indubtable aprofitament per part dels fotoperiodistes), o imprimir instantànies en color. L'esperada presentació definitiva de la Mavica a la fira internacional Photokina de Colònia del 1982 es

va cancel·lar sense explicacions, la qual cosa va fer desaparèixer les especulacions: o el sistema encara no estava a punt o la seva comercialització amenaçava un mercat que encara movia massa i poderosos interessos. Però Kodak i altres multinacionals del sector, que al principi havien mostrat una freda indiferència envers la Mavica, van anunciar tot seguit que s'incorporaven a la investigació de la imatge electrònica.

### Vers la imatge digital

El suport magnètic, però, va quedar estancat en via morta. La veritable revolució, la imatge digitalitzada, havia començat a introduir-se gradualment a través de les agències gràfiques i de les empreses de fotogavat, que operaven amb computadores com les de laboratori electrònic. La idea de la trama fotomecànica que recomponia una imatge amb gamma tonal cromàtica completa per mitjà de punts de colors primaris –a la manera dels impressionistes i els puntillistes– va ser traslladada cap al 1930 a tècniques primitives de fax digital que permeteren a empreses com Associated Press o The New York Times transmetre les primeres imatges digitals. Als anys setanta, la implantació del fax, però sobretot les tecnologies digitals aplicades als telers industrials de producció tèxtil i a les empreses d'arts gràfiques per preparar els fotolits per a impressió offset, van començar a familiaritzar-nos amb la digitalització. Al principi, els fotolits es preparaven reproduint fotogràficament els originals, però col·locant una trama fotomecànica a la pel·lícula que traduïa la gamma inicial a punts de blanc i negre si es tractava d'imatges monocromàtiques, i a punts de colors primaris, després del filtratge corresponent, si es tractava de quadricromies. Aquest sistema va ser substituït pels escàners, dispositius que exploren òpticament una imatge i la tradueixen en senyals elèctrics aptes per al seu processament informàtic. Un operador podia llavors seleccionar qualsevol d'aquestes imatges digitalitzades i projectar-la en una pantalla de televisió; seguidament la imatge podia ser tractada electrònicament per obtenir qualsevol efecte de laboratori

convencional: enfosquir-la o aclarir-la, contrastar-la, canviar-ne la tonalitat cromàtica, intensificar-ne la nitidesa, eliminar-ne el fons, etc. Finalment, podia ser positivada o transmesa per cable (telefotografia). A finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, assoliren especial relleu els models de computadora *workstation*, per a arts gràfiques, el Chromacrom (de Hell) i, per a televisió, la Paintbox (de Quantel), que digitalitzaven les imatges, les memoritzaven i permetien a continuació tota mena d'intervencions. En definitiva, aquests «laboratoris electrònics» anticipaven els programes de processament de la imatge, dels quals Photoshop –la seva primera versió data del 1985– es va convertir en el més popular. Aquests programes estaven inicialment reservats a usos professionals, però quan als anys noranta els ordinadors esdevenen una part de les andròmines domèstiques passen a abastar un àmbit personal i lúdic.

El pas següent comença a principis dels anys noranta amb la irrupció i la progressiva implantació de les càmeres digitals, el principi de les quals és la substitució de la pel·lícula fotosensible per una placa o sensor CCD (*charge-coupled device*), un mosaic amb una retícula de minúscules cel·les fotoreceptores de silici (que corresponen als píxels que componen l'estructura de la imatge digital). Aquesta estructura es

configura en codificacions d'arxius gràfics (jpg, tif, pict, etc.) que poden ser emmagatzemats en «targetes de memòria», processats o transmesos. Pel que fa a la sociologia de la imatge i de la comunicació, va revestir una importància cabdal el fet que tot seguit els telèfons mòbils incorporessin dispositius d'enregistrament gràfic entre les múltiples utilitats ofertes als usuaris (de fet, en 2008 Nokia es converteix en l'empresa que més càmeres col·loca en el mercat mundial).

Es produeix, doncs, una primera revolució digital que bàsicament es visualitza en la mutació dels grans de plata en píxels i que des de l'ontologia fotogràfica implica una certa pèrdua del caràcter *indexial* de la fotografia tradicional. La natura reticular que permet actuar sobre unitats gràfiques essencials (els píxels) acostava la imatge digital a la construcció lingüística de l'escriptura. Es podria afirmar que la fotografia analògica s'inscriu i que la fotografia digital s'escriu. La funcionalitat documental de la imatge persisteix, però és erosionada per una crisi creixent de la seva credibilitat: el públic assumeix una consciència crítica respecte del caràcter de construcció del document, i els especialistes comencen a considerar la nova categoria de la postfotografia.

En el context d'aquest nou panorama, l'experimentació amb càmeres de captació electrònica, escàners i processadors gràfics va donar lloc a un nou mitjà de creació artística, que aviat fou objecte de revisions crítiques en grans exposicions que intentaven albirar les línies pròpies del futur. Unes exposicions, no gaires, proposen les línies que s'albiren com a pròpies del futur, i unes altres, la majoria, proposen la recuperació retrospectiva del passat. Una de les pioneres fou la mostra titulada «Electroworks», patrocinada per Xerox Corporation i presentada el 1979 a la George Eastman House de Rochester, que va reunir la més diversa i creativa imatgeria realitzada amb fotocopiadores i altres sistemes fotoestàtics. Avui potser tendim a mirar-nos amb condescendència les primeres iniciatives de creació realitzades amb fotocopiadores i altres sistemes electrònics «rudimentaris», però de fet constitueixen l'exponent del Computer Art i,

**La natura reticular que permet actuar sobre unitats gràfiques essencials (els píxels) acostava la imatge digital a la construcció lingüística. La fotografia analògica s'inscriu i la fotografia digital s'escriu.**



Pep Vidal, *Hoja de contactos*, 2011.

específicament, de la Generative Fotografia, constituïda a Alemanya el 1967, i que cristal·litzava una investigació estètica no figurativa basada en l'atzar i els algorismes. Un altre exemple d'això el constituïria la mostra itinerant de David Em amb fotografies aconseguïdes amb la intervenció de computadores, presentada, entre altres llocs, en les Rencontres Internationales de la Photographie a Arles, el 1982. La casa Polaroid la va prendre sota els seus auspicis incloent-la a la seva programació internacional d'activitats culturals, al costat d'altres temes centrats en la intersecció de l'art i la ciència: termografia d'aplicació mèdica, fotografia infraroja, fotografia realitzada a través del microscopi electrònic, etc. Destaca en l'horitzó internacional la figura de Nancy Burson, que va produir els primers retrats generats per ordinador, però defugint una representació figurativa per crear, en canvi, arquetips que responien a dades estadístiques o matemàtiques (per exemple, el retrat de síntesi dels líders mundials més poderosos segons els percentatges d'armament nuclear dels seus respectius exèrcits). En col·laboració amb Richard Carling i David Kramlich, enginyers del MIT (Massachusetts Institute of Technology), va desenvolupar programes específics d'alteració informàtica de les imatges, dissenyant projectes com *The Aging Machine* («La màquina d'envelliment»), que produeix visualitzacions

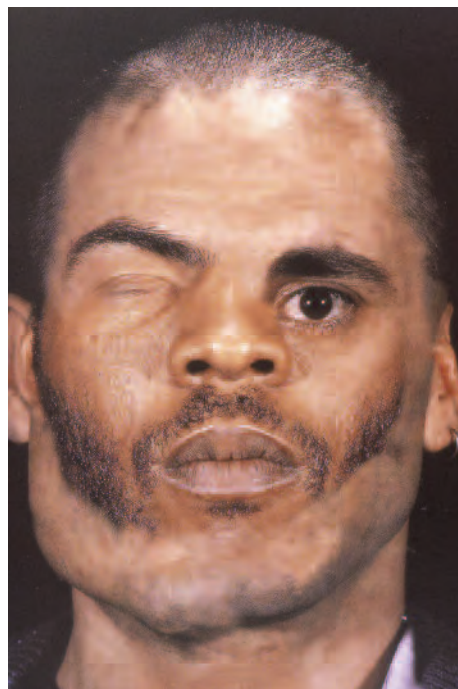
prospectives d'un rostre humà al llarg del temps, que, posteriorment, més enllà de l'àmbit artístic, va ajudar l'FBI en la localització de persones desaparegudes.

Només fins ben entrada la dècada següent comencen a haver-hi artistes catalans que utilitzen la fotografia digital significativament, és a dir, els seus treballs no només es valen de la nova tecnologia com a simple eina, sinó que al mateix temps reflexionen sobre el nou estatut de la imatge. Uns evolucionen des de l'electrografia i la noció de «petja electrònica», uns altres des de la fotografia analògica tradicional. Destaquen, pel fet de plantejar el problema de la versemblança en la representació visual, les propostes de Montserrat Soto. Però, per als artistes més joves i sense una trajectòria prèvia, la fotografia digital es desplega simplement entre els mitjans de creació disponibles, aportant un vocabulari expressiu addicional (és el cas, per exemple, de Guillermo Valverde). Una sèrie conceptualment paradigmàtica va ser *Ortopèdies*, presentada per Joan Urrios a la Sala Montcada de Barcelona el 1992. Ultrapassant el tema encetat per Burson, Urrios va realitzar retrats frontals i estàtics de presos, segons el patró de la fotografia policial, traslladant trets, accidents cutanis o tonalitats dels uns als altres, integrant-los perfectament, però deixant sempre un rastre, més o menys evident, de la manipulació, que palesava el caràcter monstruós del resultat. Les fesomies resultants il·lustren un trencaclosques que, en desobeir les regles de l'herència ideològica de Galton i Bertillon, representants del darwinisme social del segle XIX, origina una figura contrafeta i quimèrica. En un pres el rostre sembla arbitrar, més que en cap altre ésser humà, l'espai de màxima conjunció entre allò que és subjectiu i allò que és social, i funciona com una pantalla que condensa l'anomalia de la transgressió del pacte cívic de convivència col·lectiva. Amb la seva exageració grotesca, Urrios assenyala la confusió entre essència i aparença, però sobretot ens mostra la facilitat amb què les actuals tècniques de manipulació electrònica trastoquen la nostra confiança en la solidesa de la identitat i en les tecnologies que serveixen per escrutar-la,

fixar-la i donar-li estabilitat. Costa d'entendre que aquest treball no fos inclòs el 1996 en la magna exposició «Photography after Photography», comissariada per Hubertus von Amelnunx, Stefan Iglhaut i Florian Rötzer, que va recórrer Europa, els Estats Units i Austràlia fent un balanç molt complet de la creació fotogràfica digital internacional.

### L'era d'Internet

Amb el canvi de segle i de mil·lenni el món occidental experimenta una segona revolució digital que ve determinada per la consolidació d'Internet i la massificació de les imatges que hi circulen. Des de les temptatives precursors d'ARPANET a mitjan anys seixanta fins a l'Internet 2.0 i la banda ampla, les pantalles dels ordinadors constitueixen membranes separadores d'una doble realitat que bifurca els camins de la nostra experiència: podem decidir existir i desplegar la nostra activitat en el món tangible o fer-ho en el món virtual. En una pel·lícula que analitza el fenomen digital, *Press, Pause, Play* (2010), David Dworsky i Victor Köhler trenen un collage d'entrevistes a uns quants dels gurus més influents del món digital per



Joan Urrios, sèrie *Ortopedias*, 1992.

oferir una panoràmica crítica de les expectatives i les pors que la cultura digital i Internet generen. Se'n podrien destacar algunes conclusions que afecten el vessant de la creació. En primer lloc, podem constatar la preeminència dels llenguatges audiovisuals i la seva hibridació: la imatge guanya terreny als continguts estrictament verbals. La cultura digital és, cada cop més, una cultura amb components visuals que qüestionen l'hegemonia d'una mil·lenària tradició logocèntrica. Però ¿què esdevé la fotografia? Podríem convenir que es dissol en l'aliatge de les noves imatges híbrides: la fotografia deixa d'existir amb una especificitat pròpia i passa a designar una certa cultura icònica on encara resulten vectors determinants la llum, l'òptica i uns protocols de captura de la imatge (vectors, però, que comencen a defugir els paràmetres de les condicions figurades per Casademont per definir allò que és fotogràfic). Així doncs, parlar avui de fotografia catalana no només planteja el problema de com adjudicar identitats nacionals, més enllà de l'origen territorial, en un món que Internet ha acabat de globalitzar, sinó també el de la mateixa desmaterialització de la disciplina: la fotografia ja és matèria d'arqueòlegs, i la postfotografia es vanta de contorns ben desenfocats.

D'altra banda, la xarxa provoca una liberalització dels llenguatges, que deixen de ser domini dels especialistes. Avui tots som fotògrafs, de la mateixa manera que tots som cineastes, tots som músics o tots som escriptors... La tecnologia digital i Internet afavoreixen la creativitat, però també la vulgaritzen. ¿Implica aquesta nova cultura democratitzada a la xarxa la producció de millors obres d'art, de millor cinema, de millor literatura...? O tot el contrari: ¿queda el talent ofegat en el vast oceà de la cultura de masses? ¿Avancem cap a una cultura democràtica o cap a la mediocritat? L'historiador d'Internet Andrew Keen és pessimista i afirma que «quan tot està determinat pel nombre de clics, s'erosiona la solidesa i l'excel·lència de qualsevol projecte artístic; la massificació ens porta a una època fosca de la cultura». Potser caldria contradir Andrew Keen amb termes prudents però més optimistes: el que



Albert Gusí, *Ochetibo: a Coda de Caballo*, vídeo, 2010.

passa és que Internet es regeix per cànons diferents que cal detectar. El que és clar és que ja no podem aplicar els mateixos sistemes de prescripció de qualitat. Per exemple, la xarxa prioritza la velocitat de la circulació de les imatges per sobre del seu contingut. Però les idees més innovadores, les que ens ajudaran a entendre el nostre temps i a afrontar els reptes del futur, troben un espai més propici a Internet que a les institucions d'art contemporani, que esdevenen a poc a poc mers receptacles de mercaderies estètiques.

De fet, podem considerar Internet com una aixeta que tenim a casa, de la qual ragen imatges. El crític francès Clément Chéroux compara aquest fenomen amb la implantació d'aigua corrent a les llars al segle XIX. Així com aquest fet de progrés a la vida domèstica va suposar una millora substancial del confort i les condicions de salubritat, el doll d'imatges d'Internet també afavoreix la nostra higiene visual. La massificació i la disponibilitat de les imatges impliquen la facilitat d'un accés immediat i il·limitat (només a Facebook es pugen cada dia prop de 200 milions d'imatges). Aquesta hiperaccessibilitat afavoreix al seu torn noves relacions amb la imatge: d'una banda, institucionalitza

l'«apropiacionisme»; de l'altra, suscita una sensibilitat ecològica que gestiona l'equilibri entre les imatges que sobren i les imatges que falten. S'imposa, doncs, una actitud de contenció crítica. El deversall del consum i la disseminació de les pràctiques fotogràfiques són els principals causants d'aquest excés, que fa que les imatges es tornin supèrflues i insubstancials. Enfront d'aquesta situació molts artistes enarboren la bandera del reciclatge: en un moment en què absolutament tothom fa fotos, alguns artistes s'abstenen de la urgència compulsiva de fer-les. Llavors, si ni la destresa tècnica, ni l'originalitat ni l'expressió personal no són decisives perquè tot està automatitzat, el potencial artístic de la fotografia recau en els seus usos: en la seva manipulació, en la seva apropiació i en la seva difusió. Ja no hi ha la pretensió de crear res de propi ni res de nou, i aquesta doble negació qüestiona dos valors fetitxes de l'establiment artístic: la noció d'autor i l'originalitat de l'obra. L'artista d'avui és un *brocanteur*, un *drapaire*, que supleix l'originalitat per la intensitat.

## A tall d'exemple: creacions postfotogràfiques

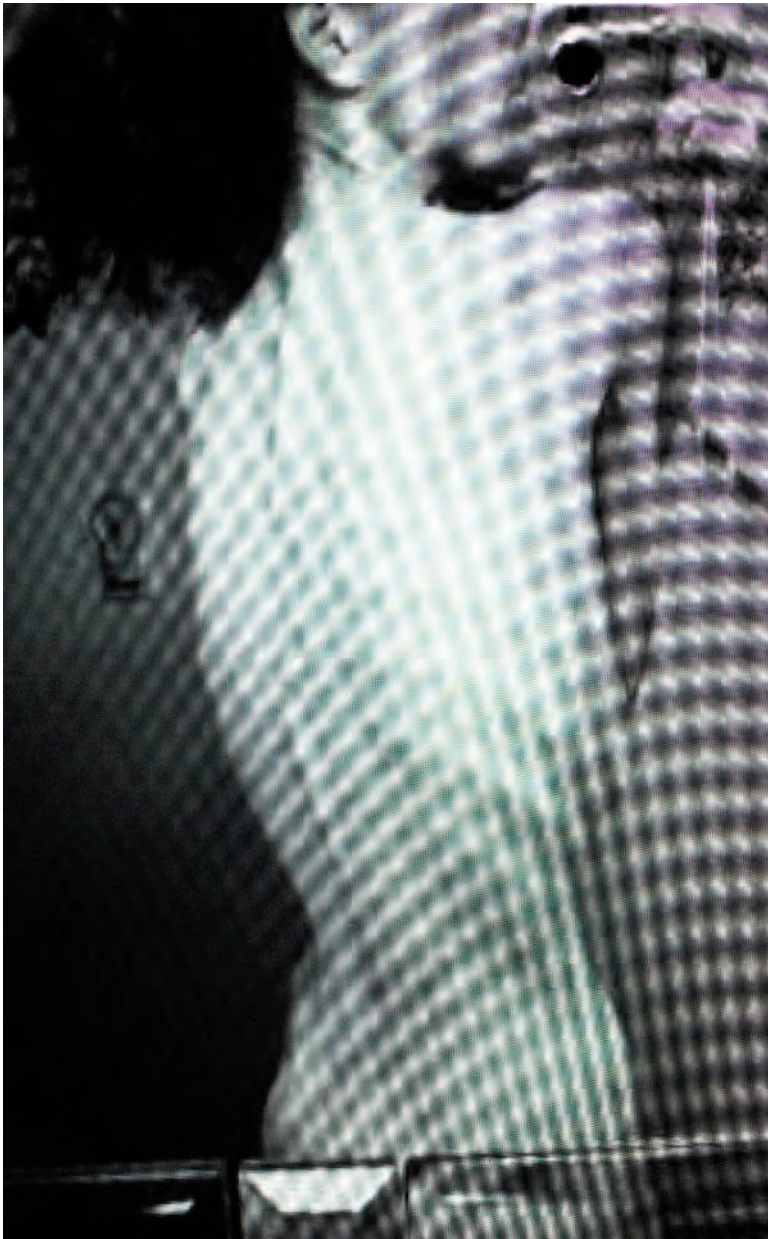
Per a Daniel García Andújar, un dels artistes exposats al Pavelló de Catalunya de la Bienal de Venècia del 2009, creació i activisme es confonen. Un dels seus projectes més celebrats, *Arxiu Postcapital*, és una recopilació de més de 250.000 documents que l'artista ha anat recuperant d'Internet durant gairebé una dècada de treball. Aquests materials, entre els quals hi ha publicacions, peces de vídeo, àudios i bancs d'imatges, tracen una àmplia radiografia de les transformacions geopolítiques i de la situació de les ideologies comunistes i capitalistes en el període comprès entre la caiguda del mur de Berlín i l'atemptat a les Torres Bessones de Nova York. En definitiva, és una proposta multimèdia oberta *work in progress* que es nodreix i s'amplia en les successives exposicions, tallers, *workshops* i intervencions a l'espai públic. Amb un muntatge calidoscòpic de logos, instantànies de conflictes, anuncis publicitaris, fotogrames de ficcions televisives, *stills* de videojocs, etc., Andújar evidencia una visió apocalíptica d'una realitat dominada i construïda sobre les imatges que fa pensar en una versió postfotogràfica dels fotomuntatges incisius i iconoclàstics de Renau.

Dos anys més tard, el mateix pavelló a Venècia va ser ocupat per Mabel Palacín, amb un projecte anomenat *180°*, títol que al·ludeix a la norma cinematogràfica de mantenir el punt de vista de la càmera sempre al mateix costat d'un eix fictici per no desconcertar la percepció de l'espectador. Contrarestant la càrrega idealitzada que el turisme de masses assigna a un destí com Venècia, Palacín tria un edifici insuls per presentar-nos una panoràmica que és fragmentada i cartografiada en tecnologia d'alta resolució, que permet entrar en els detalls, no sols de la realitat del món, sinó de la realitat de la imatge, revelant-nos tota una narrativa de petites accions banals que semblen deixar el temps en suspensió. Inscrita en el corrent de la crítica de la representació, Palacín aprofita l'escenografia urbana com a pretext perquè la fotografia i el vídeo interaccionin com a pantalles on es condensen les restes il·lusòries del que és real.

El món com a experiència d'imatge i el turisme com a apropiació simbòlica ocupen igualment un lloc rellevant en les propostes d'Albert Gusí, genèricament encaminades a reflexionar de manera poètica sobre els conflictes entre natura i cultura. L'actual societat *voyeuse* ens impulsa a consumir fotogràficament monuments i paisatges emblemàtics, com la Cola de Caballo, que és un dels paratges naturals més impressionants dels Pirineus i, en conseqüència, un dels més enregistrats pels milers d'excursionistes que hi arriben per gaudir-lo (després del peatge d'una caminada de més de tres hores!). Són milers, doncs, els clics de les càmeres que cada dia s'activen davant la cascada d'aigua. En un vídeo Gusí documenta l'arribada massiva de visitants en un paisatge esdevingut espectacle de masses i en comptabilitza els clics com si es tractés de la puntuació d'un videojoc: uns clics que potser s'allunyen d'una voluntat de document (descriure la majestuositat de l'espai) per incidir en una voluntat de marca biogràfica (constatar amb la nostra presència al lloc la conquesta d'un repte).

La contribució de Laia Abril, per la seva banda, insisteix en aquell gest de Mabel Palacín de donar sentit a les imatges fotografiant fotografies, però qüestiona, per contra, la impossibilitat del document suggerida per Albert Gusí, proposant noves modalitats testimonials i «apropiacionistes» alhora, com a *Thinspiration*, un projecte de caire documental sobre l'anorèxia que és el resultat de refotografiar imatges que circulen a la xarxa. A través de blocs i pàgines web especialitzades, les adolescents anorèxiques comparteixen trucs motivacionals i intercanvien autoretrats ostentosos dels seus cossos esquelètics com a senyals d'autoafirmació dins de les seves comunitats. Per a Laia Abril, *Thinspiration* és, doncs, un viatge introspectiu per la naturalesa del desig obsessiu i els límits de l'autodestrucció, que denuncia nous factors de risc en la malaltia: les xarxes socials i la fotografia, que actuen com a armes de construcció (¿o destrucció?) d'identitats. L'autora es pregunta: «¿Els ajuda la fotografia a ser conscients de la realitat o la càmera s'ha convertit en un estratagema més de les anorèxiques per





Laia Abril, sense títol,  
sèrie *Thinspiration Project*,  
abril del 2011.

controlar el seu cos i perpetuar la distorsió de la seva pròpia imatge? ¿Fins a on influeix la fotografia en l'agreuament de la seva malaltia? [...] Com a reacció decideixo buscar la resposta refotografiant aquells autoretrats amb la intenció d'establir-hi un diàleg, de cercar una interacció entre la seva càmera i la meua. Planto el meu trípode davant de l'ordinador de manera que en mirar per l'objectiu solament ens trobem elles i jo. Les fotografio dins de les seves habitacions, en els seus banys, elles posen provocatives, narcisistes... Persegueixo la resposta visual al vincle entre l'obsessió i l'autodestrucció, a la desaparició de la pròpia identitat...». Es tracta, com apunta Sílvia Omedes, del «creuament perfecte entre el documental clàssic i la cultura digital».

Continuant amb els autoretrats, a *Flickr = reality?*, Pep Vidal s'interroga sobre aspectes «metafísics» de la cultura digital. Si Google ha passat a esdevenir un «certificador d'existència», Flickr, com altres portals semblants, pot ser un indicador de preeminència, però també un sistema que posa en deriva els «criteris de cerca» com a enllaços amb la realitat i el coneixement. En aquest projecte Pep Vidal va comprar un compte de Flickr amb espai il·limitat i hi va introduir més de 100.000 autoretrats amb l'etiqueta «pepvidal», acció que segons les estadístiques del motor de cerca de Flickr el convertia en el personatge més fotografiat del món. De cop i volta l'equip de Flickr va cancel·lar el compte sense prèvia explicació i sense cap més raó que palesar el propi malestar institucional del sistema envers els comportaments qüestionadors, heterodoxos i de contaminació.

Kokovoko és una illa inventada per Herman Melville a *Moby Dick* per donar pàtria a Queequeg, l'arponer de Pequod: aquest no-lloc permet a Jordi V. Pou suggerir que «els espais veritables no apareixen en cap mapa». Amb un *smartphone* a la mà, Pou crea un *fotolog* —un territori nou per a l'expressió fotogràfica— en el qual publica una foto diària, normalment d'escenaris vivencials no exempts d'una certa càrrega onírica, abstractes i misteriosos. Aquesta bitàcola fotogràfica constitueix la resposta a les oportunitats casuals d'una deambulació sense rumb gràcies a la disponibilitat

constant i humil del telèfon mòbil a la butxaca. Defugint els efectismes gràfics que les múltiples aplicacions introdueixen als iPhones i als telèfons semblants, Pou se cenyeix, a contra corrent, a la fotografia més pura i austera.

Google Street View és un entorn virtual concebut per facilitar una experiència de familiarització amb la xarxa viària i les retícules urbanes, però ben aviat s'ha convertit també en un espai d'exploració conceptual i estètica: es podria dir que fins i tot hi ha un moviment d'artistes treballant amb les possibilitats de Google Street View, que s'han erigit en «escola». El representant català podria ser Pedro Arroyo, que aporta una contribució original en la línia de la refotografia. Arroyo tria algunes instantànies de gran força icònica de mestres com Català-Roca o Miserachs, i a continuació localitza a Google Street View el lloc exacte on aquelles imatges van ser captades, buscant fins i tot la coincidència de la perspectiva i el punt de vista —efectes que les eines de Google Street View permeten aconseguir sense dificultat—, per proporcionar-ne després la superposició: la fotografia «clàssica» queda llavors integrada en la visualització virtual, provocant una confrontació entre el passat i el present, però també entre la representació analògica i la digital.

Però, de tots els casos esmentats, potser Roc Herms encarna el postfotògraf per excel·lència. Amb *Second Life* i altres plataformes de realitat virtual com *PlayStation Home*, el món s'ha desdoblant. En aquest món «altre» podem triar a discreció la nostra personalitat i el nostre estil de vida. Podem persistir en la pantalla en el nostre tedi quotidià o embarcar-nos en aventures trepidants. Podem decidir a quines tribus urbanes virtuals desitgem adscriure'ns. I, lògicament, en aquest món desdoblant podem convertir-nos en fotògrafs i optar llavors per fer un reportatge a la manera de Cartier-Bresson o Robert Frank, o per prendre retrats com Richard Avedon o Diane Arbus. Amb aquests dilemes s'enfronta el barceloní Roc Herms amb el seu projecte *Postcards from Home*. En la seva vida virtual, Herms surt amb la càmera a la mà a trobar altres instants decisius que faran gala d'una gran

diversitat, tant pel que fa a les obsessions temàtiques com als tractaments estilístics. En una altra part del projecte, Herms construeix una sèrie de fotonovel·les, aprofitant una de les característiques d'aquest nou món que més van meravellar-lo com a fotògraf: l'opció de fotografiar paraules. Un dels personatges a qui entrevista és Joanna Dark, una fotògrafa de moda en l'escena virtual que s'autoretrata compulsivament amb els milers de combinacions de roba que té al seu abast. Endinsat en el ciberespai, Herms té tota la història de la fotografia per recórrer-la de nou.

La pauta comuna de totes les propostes que hem referit gira al voltant d'uns fets difícils de preveure als anys vuitanta, quan Casademont i jo conversàvem: les imatges del món serien suplantades pel món de les imatges. En aquells moments no teníem presents intuïcions especulatives com la que Italo Calvino exposava en el conte «L'aventura d'un fotògraf» (inclòs al llibre *Els amors difícils*, del 1953). Calvino explica les dificultats d'Antonino per fotografiar la seva estimada; no es conformava amb l'aparença, volia copsar-ne l'ànima. El relat acaba així: «Va encendre un reflector, volia que en la seva foto poguessin reconèixer-se les imatges arrugades i trencades, i que se sentís la seva irrealitat de casuals ombres de tinta, i al mateix temps també la seva concreció d'objectes carregats de significat, la força amb què s'aferraven a l'atenció que tractava d'expulsar-los. Per fer entrar tot això en una fotografia calia adquirir una habilitat tècnica extraordinària, però només llavors Antonino podria deixar de fer fotos. Esgotades totes les possibilitats, en el moment en què el cercle es tancava sobre si mateix, Antonino va comprendre que *fotografiar fotografies* era l'únic camí que li quedava, encara més, el veritable camí que obscurament havia buscat fins llavors». La cultura digital sembla donar la raó a Antonino, i fotografiar fotografies, gestionar el sentit de les imatges, ha passat a ser, si no l'únic camí que ens queda, sí el més convenient i raonable que se'ns presenta.

**Fundació  
Lluís Carulla.  
Memòria de  
l'any 2012**

L'any 2012, a causa de la crisi econòmica, ha estat un any complex per al país. La cultura catalana no n'ha estat l'excepció. La baixada del consum cultural i la reducció dràstica dels pressupostos públics han posat en risc algunes iniciatives culturals de llarg abast i trajectòria.

Conscient de la dificultat del moment, la Fundació Lluís Carulla manté el seu compromís amb la cultura catalana garantint la continuïtat de les seves activitats. Enguany convé destacar especialment, d'una banda, la inauguració de la segona ampliació del Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí. La construcció d'un tercer edifici ha sumat 800 m2 a la superfície total de l'equipament i ha permès l'obertura d'una sala d'exposició de peces de gran volum (carros i tractors) i d'espais específics per a la realització de tallers pedagògics.

De l'altra, enguany s'ha dut a terme la primera Jornada Premis Baldiri Reixac. Amb l'objectiu de presentar els treballs premiats en les darreres edicions dels Premis Baldiri Reixac i intercanviar-ne les experiències, es va fer una trobada oberta al professorat a la Universitat de Vic. La voluntat és que la jornada tingui periodicitat anual i cada any es faci en una població diferent.



Joan Massagué,  
Premi d'Honor  
Lluís Carulla 2012.

### XXXVI Premi d'Honor Lluís Carulla

El Premi d'Honor Lluís Carulla, dotat amb 50.000 euros, es concedeix a persones vivents o entitats que, amb la qualitat de la seva activitat científica, cultural o cívica, hagin ajudat a enfortir la consciència de comunitat nacional i el sentit de pertinença a la cultura dels països de parla catalana.

Un cop sospesats els mèrits que cal reconèixer a les persones o entitats susceptibles de ser guardonades, el jurat, format per Salvador Cardús, Muriel Casals, Àngel Castiñeira, Vicent Partal, Marta Pessarrodona, Ramon Pla i Arxé, Joaquim Triadú, Carme Valls i Vicenç Villatoro, ha atorgat aquest guardó a:

#### Joan Massagué Barcelona, 1953

Científic i investigador. És llicenciat en Farmàcia i doctor en Bioquímica per la Universitat de Barcelona. L'any 1979 es va traslladar a la Universitat nord-americana de Brown, on va descobrir l'estructura del receptor de la insulina. El 1982 es va incorporar a la Universitat de Massachusetts, com a professor de Bioquímica. Set anys després va passar a dirigir el departament de Biologia Cel·lular del Memorial Sloan-Kettering Cancer Center de Nova York, i des del 2003 és director del Programa de Biologia i Genètica del Càncer. És investigador del Howard Hughes Medical Institute. A partir del 2005 és també director adjunt de l'Institut de Recerca Biomèdica de Barcelona on, a més de la tasca directiva, impulsa la investigació de la metastasi. Des de l'any 2011 presideix el consell científic assessor del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas (CNIO) a Madrid. Tot un referent mundial en la investigació del càncer, la regulació cel·lular i els mecanismes de la metastasi, ha esdevingut un referent de lideratge institucional, rigor científic i esforç en el treball.

### XXX Premis d'Actuació Cívica

Els Premis d'Actuació Cívica són sis guardons, dotats amb 5.000 euros cadascun, destinats a fer conèixer i distingir la tasca (generalment poc coneguda, sovint anònima, però exemplar) de persones que han actuat i actuen al servei de la nostra identitat nacional en els diversos àmbits de la vida i de la relació humana, com ara l'ensenyament, els mitjans de comunicació, les ciències, l'art, la cultura popular, la música, el teatre, l'economia, el dret, l'acció social i cívica, etc.

El jurat ha valorat les propostes rebudes i ha atorgat els Premis d'Actuació Cívica de l'any 2012 a les persones següents:

#### Josep Maria Escribà

##### Belianes

Pagès. Ànima i comunicador del moviment Compromís per Lleida i redactor del Manifest de Vallbona, promou una nova cultura de l'aigua i un nou model de desenvolupament social i econòmic per a les Terres de Lleida. Amb el seu activisme ha promogut una nova manera de repensar el país, la seva cohesió interna i la relació amb els territoris valencians i aragonesos al voltant de l'aigua.

#### Quim Curbet

##### Girona

Editor, escriptor i fotògraf. L'any 1995, continuant una tradició familiar de dedicació a les Arts Gràfiques, fundà Curbet Edicions, una editorial generalista que publica fonamentalment en català. És col·laborador habitual en diversos mitjans, ha editat dues recopilacions dels seus articles a *Girona explicada als meus fills* i *No em miris el cul*, el llibre de narracions *Vaig ser jo!* i *Girona contada a un transeünte*. Actualment és editor de la revista *Poetari*, ha compilat nombroses miscel·lànies i llibres col·lectius i ha estat l'impulsor de diversos actes cívics a l'entorn de la memòria històrica. El 2011 va guanyar el premi Rosa Leveroni amb el poemari *Amb ulls de vidre*. Es dedicà professionalment a la fotografia de l'any 1976 al 1984.

#### Maria Dolors Barceló Castellnou

##### Tivissa

Mestra de professió, s'ha dedicat tota la vida a ajudar aquelles persones que pateixen alguna necessitat psíquica, física o social, i s'ha involucrat en la formació d'infants i joves promovent-ne l'educació en el lleure. Entre d'altres activitats d'acollida i formació, ha iniciat els campaments Esforç (1979), l'Esplai l'Esforç de Tivissa (1990), l'Escola d'Estiu Esforç (2002) i, finalment, la constitució de la Fundació Esforç (2009). En l'entorn de la Serra de Lladeria, ha impulsat i animat el nou projecte de l'Alberg de Santa Maria de la Muntanya.

#### Dolors Ibáñez

##### Castelló de la Plana

Especialista en lectoescriptura, compensació educativa i organització de centres, mestra de mestres amb més de trenta anys d'experiència, ha realitzat una impecable treball diari a l'aula amb el qual ha ajudat els xiquets i les xiquetes a estimar el valencià i viure des d'una perspectiva arrelada al País Valencià. Des dels anys 70 ençà col·labora en iniciatives pedagògiques valencianes des de diversos àmbits, com la Universitat Jaume I i els Centres de Formació Permanent del Professorat. Membre actiu d'Escola Valenciana, participa des dels seus inicis en l'organització de les Trobades d'Escoles en Valencià i és la representant de l'entitat a l'Institut Europeu d'Immersió Lingüística. Mestra en continua renovació, li agrada explorar i innovar en les eines que faciliten una educació ferma i per a tothom en el marc d'un país amb identitat pròpia i obert al món.





### Premis a les escoles

14 premis de 3.300 euros cadascun

Escola Agrupació Sant Jordi de Fonollosa (Bages)

Escola Castell d'Òdena d'Òdena (Anoia)

Escola Mare de Déu del Carme de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà)

Escola Els Secallets de Coma-ruga (Baix Penedès)

Escola Puig d'Arques de Cassà de la Selva (Selva)

Escola Doctor Sererís d'Alpicat (Segrià)

Escola Sant Josep-El Pi de l'Hospitalet de Llobregat (Barcelonès)

Escola Serena Vall de Sant Andreu de Llavaneres (Maresme)

Escola Cor de Maria d'Olot (Garrotxa)

CP La Teixereta d'Ibi (Alcoià)

IES Capdepera de Capdepera (Mallorca)

CEIP Antònia Alzina de Lloret de Vistalegre (Mallorca)

Centre d'Ensenyament Secundari Pompeu Fabra del Soler (Catalunya Nord)

CP San José de Calasanz de Fraga (Baix Cinca)

### Premis a mestres i professors

**Premi a un estudi, recerca o assaig pedagògic**, dotat amb 6.000 euros per a l'autor del treball guardonat i 3.000 euros de subvenció per contribuir a la seva edició:

*Aquest premi no s'ha adjudicat perquè el jurat considera que els treballs presentats no s'ajusten plenament a les característiques d'aquesta convocatòria.*

**Premi a una experiència didàctica**, dotat amb 3.000 euros:

**Cultura popular a les escoles: la Festa Major de Cervera**  
Maria Riu, Roser Pont, Marta Solé, Jordi Castany, Flors Pericon, Anna Torres, Montserrat Martí, Ramon Armengol, Dolors Pulido i Teresita Niubó.

**Premi a una experiència didàctica d'ensenyament-aprenentatge de la llengua i la literatura catalanes mitjançant les TIC**, convocat conjuntament amb la **Universitat Oberta de Catalunya**. Dotat amb 4.000 euros:

**Taller d'expressió digital. Experiències creatives 2.0**  
Helena Guasch i Gibert

### Premis als alumnes

70 premis de 700 euros cadascun a treballs escolars

#### Educació infantil i cicle inicial

**Del cor de Catalunya a l'espai**  
Alumnes de 2n curs de cicle inicial de l'escola Ametllers, de Sant Joan de Vilatorrada.  
Mestres: Blanca Navarro i Montserrat Jo

**Celebrem el dia del llibre: el conte del xiulet**  
Alumnes de 1r curs de cicle inicial de l'escola Baladre, de Picanya.  
Mestre: Rafael Martínez

**Els musclos. Les petxines. Les gambes. La sardina. Les estrelles de mar. Els crancs.**  
Alumnes de P3, P4 i P5 d'educació infantil de l'escola l'Era de Dalt, de Tona.  
Mestres: Carme Prat, Imma Sellés, Núria Homs, Pilar Aumatell, Cristina Sans, Marta Bellvehí, Sandra Faja i Montse Pujol

**De la Lleida de l'alcalde Fuster a la Lleida actual**  
Alumnes d'educació infantil i 1r curs de cicle inicial de l'escola la Països Catalans, de Lleida.  
Mestres: L'equip de mestres

**Un univers fet poesia**  
Alumnes de 2n curs de cicle inicial de l'escola Joan Maragall, d'Arenys de Mar.  
Mestra: Rosa-Montserrat Roig

**Quan les pedres parlaven**  
Alumnes de 3r d'educació infantil de l'escola Mestre Colom, de Bunyola.  
Mestra: Catalina Oliver

**Obra de teatre: els follets sabaters**  
Alumnes de P5 d'educació infantil de l'escola El Cabrerès, de l'Esquirol.  
Mestra: Angelina Grau

**La nostra Festa Major**  
Alumnes de P3, P4 i P5 d'educació infantil i 1r curs de cicle inicial de l'escola Olga Xirinacs, de Tarragona.  
Mestres: Equip de mestres de l'escola

**El mercat al carrer**  
Alumnes de P5 d'educació infantil de l'escola Enxaneta, de Valls.  
Mestra: Anna M. Bosque

**Els petits Ignasi Melé**  
Alumnes de P4 d'educació infantil de l'escola Ignasi Melé, de Tossa de Mar.  
Mestres: Olga Trulls i Mònica Viñolas

**Els oficis**  
Alumnes de P3, P4, P5, d'educació infantil i 1r i 2n curs de cicle inicial de l'escola Sanaüja, de Sanaüja.  
Mestres: Elisabet Martínez, Ramon Ribera i Teresa Nosas



### Cicle mitjà i cicle superior

**Els rellotges de sol de Folgueroles**  
Alumnes de 5è i 6è de primària de l'escola Mossèn Cinto, de Folgueroles.

Mestres: Pilar Arumí i Sílvia Rodríguez

#### Expliquem el barri!

Alumnes de 6è de primària de l'escola Mossèn Jacint Verdaguer, de Barcelona.

Mestra: M. Pau Navarro

#### Expressió oral: escoltar les llegendes

Alumnes de 5è de primària de l'escola Puig-Agut, de Manlleu.

Mestre: Josep Castellon

#### L'estrella de mar que volia ser una estrella de cel

Alumnes de 5è i 6è de primària de l'escola Mare de Déu de Núria, de Ribes de Freser.

Mestres: Ester Carbó i Mercè Soler

#### L'avit de Nadal

##### Sant Jordi i Cavall Fort

Alumnes de 4t i 5è de primària de l'escola Bordils, de Bordils.

Mestres: Pilar Congost, Ivana Corominas i Lúcia Canet

#### Retalls d'història

Alumnes de 5è de primària de l'escola Pinyana, d'Alfarràs.

Mestra: Enriqueta Roma

#### Els inicis del cinema a Europa

Alumnes de 6è de primària de l'escola Gavina, de Picanya.

Mestra: Empar Roca

#### Telenotícies Lluens

Alumnes de 6è de primària de l'escola Enric Casassas, de Sabadell.

Mestra: M. Elena Casanovas

#### Una singular nit de Reis

Alumnes de 6è de primària de l'escola Espiga, de Lleida.

Mestre: Ramon Barqué

**La meva història personal**  
Alumnes de 4t de primària de l'escola Víctor Oroval, de Carcaixent.

Mestra: Adelina España

#### Salvador Perarnau,

##### el poeta de Súrria

Alumnes de 5è i 6è de primària de l'escola Francesc Macià, de Súrria.

Mestres: F. Xavier Enguix i M. Raquel Caellas

#### Projecte sobre l'aigua

Alumnes de 5è de primària de l'escola Monsenyor Gibert, de Sant Fruitós de Bages.

Mestres: Joan Piella, M. Teresa Griñó i Pepa Asensio

#### Passat, present i futur: arrels, somnis i tradicions

Alumnes de 4t de primària de l'escola Joviat 2, de Manresa.

Mestres: M. Jesús Segura, Roser Juncadella i Núria Carrera

#### Els ocells del nostre entorn: apadrinem un ocell

Alumnes de 5è i 6è de primària de l'escola Sant Cristòfol, de les Planes d'Hostoles.

Mestres: Pilar Callau, Júlia Llover, Joaquina Vilajoliu i Gemma Picola

#### Porta a porta

Alumnes de 5è i 6è de primària de l'escola Sant Gil, de Torà.

Mestres: Àngela M. Pujol i Noèlia Tudela

#### L'anunci publicitari de l'escola: un nen, un somni, una realitat

Alumnes de 4t de primària de l'escola M. Ignasi Peraire, de Mollerussa.

Mestres: Jordi Jové i Ester Gil

#### La Festa Major

Alumnes de 3r de primària de l'escola Eugeni d'Ors, de Valls.

Mestra: Laura Jiménez

#### Ensenyament secundari obligatori (ESO)

##### La Postguerra

Adrià Munuera, Miquel Viader i Marc Solé, alumnes de 4t d'ESO de l'escola Tabor, de Santa Perpètua de Mogoda.

Professor: Carles Berlanga

##### 2. L'aire

Alumnes d'ESO de l'institut Baix Camp, de Reus.

Professores: Teresa Morales, Teresa Piqué i Elisa Sahuquillo

##### Llengua i societat a l'Urgell de finals del segle XIX. Estudi a partir de l'obra *Lo Segador*

Alba Ferrer i Cosmina Iacob, alumnes de 4t d'ESO de l'institut Manuel de Pedrolo, de Tàrraga.

Professora: Mercè Teixidó

**1. Acte de lliurament al Palau de Pedralbes de Barcelona.**

**2-5. Guardonats en les categories d'escoles i mestres i professors, amb la consellera Irene Rigau i Montserrat Carulla.**

**6. Reunió del jurat dels Premis Baldri Reixac.**

**7. Els grallers obrint l'acte de lliurament al Casal de l'Espluga de Francolí.**

**8. Intervenció de Ferran Mascarell, conseller de Cultura.**

**9-12. Alumnes premiats en l'acte de lliurament al Casal de l'Espluga.**

#### Pedres que ens parlen: patrimoni europeu, patrimoni català

Albert Pujol, alumne de 4t d'ESO del col·legi Cor de Maria, d'Olot.

Professora: Tura Badosa

#### Joan Maragall

Alumnes d'ESO de l'institut Ramon de la Torre, de Torredembarra.

Professors: A. Martí, D. Marchán, M. J. Pérez, G. San Emeterio i G. Tort

#### Josep Trueta Raspall: el doctor català

Adrià Marly, alumne de 4t d'ESO de l'escola Bell-lloc, de Girona.

Professor: David Pagès i Cassú



**Retrats: trencaclosques incomplets**  
Alumnes de 4t d'ESO de l'escola Vedruna-Tona, de Tona.  
Professora: Ester Puig

**Projecte Zèfir: a la recerca de l'energia eòlica marina d'aigües profundes**  
Alumnes de 4t d'ESO del col·legi Cor de Maria, de Valls.  
Professor: Pere Compte

**El país de Totunllibre**  
Alumnes de 1r i 2n d'ESO de l'institut Guadassuar, de Guadassuar.

Professor: Enric Ramiro Roca  
**Esparguera sense fronteres. Estudi sobre l'existència de conjuradores, sortilegues, endevinaires, curanderes i bruixes a Esparguera i comarca**

Alumnes de 4t d'ESO de l'institut El Cairat, d'Esparguera.  
Professora: Joana Llordella

**Els tres plets de Pasqua Granada: una experiència literària i musical**  
Alumnes de 4t d'ESO dels instituts Enric Valor, de Castalla, i Pare Arques, de Cocentaina.  
Professors: Vicent Ortiz i Josep Alcover

**El mercat de la Boqueria**  
Irene Herrero, Júlia Masvidal, Clàudia Lasurt i Clàudia Piña, alumnes de 4t d'ESO de l'escola Maristes Valldemia, de Mataró.  
Professors: Jaume Prat i Sigfrid Maynegre

### Batxillerat

**Els esbarts dansaires**  
Amanda Larrosa, alumna de 2n de batxillerat de l'escola Mare de Déu dels Àngels, de Barcelona.  
Professora: Assumpció Planelles

**Còpia certificada. Acostar-se al periodisme esportiu: anàlisi de titulars d'El 9**  
Carla Riera, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Bosc de la Coma, d'Olot.  
Professor: Miquel Colomer

**Memòria familiar. Mirada íntima al segle XX a través dels seus protagonistes**  
Berta González, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Jaume Callís, de Vic.  
Professor: Jacint Creus

**Wanted for murder. El somni americà de Frankie Carbó**  
Marta Vivet, alumna de 2n de batxillerat del col·legi La Salle, de Manlleu.  
Professora: Maria Carme Montes

**Un llibre il·lustrat, de la primera idea al resultat final**  
Hel·lena Prat, alumna de 2n de batxillerat de l'escola Maristes Valldemia, de Mataró.  
Professora: Núria Real

**Viabilitat econòmica de la independència de Catalunya**  
Guillem Bonmatí, alumne de 2n de batxillerat del Centre d'Estudis Montseny, de Barcelona.  
Professor: Xavier Castillo

**Estratègies per millorar la reproducció de la tortuga mediterrània a l'Escola**

Juan Maria Jurado, alumne de 2n de batxillerat de l'escola Mestral, de Sant Feliu de Llobregat.  
Professor: Josep Marí Torres

**La vida al Vinyet de Solsona en la primera meitat del segle XX**  
Gerard Roca, alumne de 2n de batxillerat de l'institut Francesc Ribalta, de Solsona.  
Professora: Neus Mujal

**Text i música a escena!**  
Laura Martínez, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Jaume I, de Salou.  
Professora: M. del Carme Masip

**La vaga, un instrument de lluita?**  
Mariona Bernaus, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Els Planells, d'Artesa de Segre.  
Professora: Maria Dolors Vidal

**Barcelona, passeig literari. Creació de rutes literàries i estudi del tractament de l'espai en tres novel·les d'autors catalans**  
Cristina Garriga, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Manuel Blancafort, de la Garriga.  
Professora: Eulàlia Purtil

**Viatge a l'abstracció: bitllet d'anada i tornada**  
Maria Bardají, alumna de 2n de batxillerat de l'institut Sant Just, de Sant Just Desvern.  
Professor: Pau Vives

**Pròxima estació independència**  
Francesc Giró i Bernat Graell, alumnes de 2n de batxillerat de l'escola Vedruna-Gràcia, de Barcelona.  
Professor: Josep Cervera

**El boom del sector vitivinícola al Priorat**  
Pau Castellví, alumne de 2n de batxillerat de l'institut Gabriel Ferrater, de Reus.  
Professora: Rosa M. Solé

**La presó i la repressió franquista a Montblanc (1939-1945)**  
Roger Porta, alumne de 2n de batxillerat de l'institut Martí l'Humà, de Montblanc.  
Professor: Santiago Cabrerizo

**Anàlisi de la caracterització física dels figurants a Les aventures de Tintín**  
Martí Amargant, alumne de 2n de batxillerat de l'institut Montsoriu, d'Arbúcies.  
Professora: M. Teresa de Pouplana

**El paper de la dona a l'Esparguera franquista (1939-1978)**  
Carla Rodríguez i Esther Segura, alumnes de 2n de batxillerat de l'institut El Cairat, d'Esparguera.  
Professora: Joana Llordella

**Castells de Catalunya: catalogació i investigació dels 700 castells de les 41 comarques de Catalunya**  
Ibrahim Ezzayany i Daniel Vergara, alumnes de 2n de batxillerat de l'institut Lluís de Peguera, de Manresa.  
Professor: Manuel López Ceballos

**El mètode Montessori al segle XXI**  
Maria Mogas, alumna de 2n de batxillerat de l'escola Jesuïtes-Sarrià, de Barcelona.  
Professora: Ana de Lacalle

### Diversos nivells

**L'hortet d'Alfés**  
Tots els alumnes de l'escola d'Alfés, d'Alfés.  
Mestra: Gessamina Vallès

**L'hort de l'escola i les estacions de l'any**  
Tots els alumnes de l'escola Mare de Déu del Talló, de Bellver de Cerdanya.  
Mestra: M. Dolors Miravittles

**BIBLIOBlocs literaris-BJV**  
Tots els alumnes de l'escola Martí Poch, de l'Espuga de Francolí.  
Mestres: Responsable de la Biblioteca Josep Vallverdú i totes les tutores

**Espectacle musical, un projecte per a una millora de la competència lingüística i un major coneixement i cohesió entre les nostres comunitats educatives**  
Tots els alumnes de la ZER El Moianès Llevant, de Sant Quirze Safaja, l'Estany, Collsuspina i Castellcir.  
Mestres responsables: Sergi Valls i Javi Lombardia

**LIPDUB: Alors on danse-stromae**  
Tots els alumnes d'ESO i 1r de batxillerat de l'institut El Castell, d'Esparguera.  
Professora: Margarita Rams

**La Pedrera, un pretext per parlar de pedreres i picapedrers i Gaudí, l'arquitecte que feia realitat la seva imaginació**  
Tots els alumnes de l'escola Berenguer de Montoliu, de Masllorenç.  
Mestres: Tot el claustre; coordinadora: Núria Santesmases

**Geometria i paisatge**  
Tots els alumnes de l'escola Frigolet, de Porqueres.  
Mestra: Eva Peral

**Llegim, escrivim i aprenem. Dites, receptes, poemes, notícies, contes...**  
Tots els alumnes de l'escola Les Moreres, de Les Pobles-Aiguamúrcia.  
Mestra: M. Rosa Ollé

**Incentivem l'ús del català: Projecte Ràdio Es Cairats**  
Alumnes d'ESO i batxillerat de l'institut El Cairat, d'Esparguera.  
Professora: Joana Llordella

**Fem poesia**  
Tots els alumnes de la ZER La Segarra, de Sant Antolí.  
Mestres: Josefina Castellà, Montse Arfelis i Josep M. Segura

**Jocs i joguets dels nostres iaïos**  
Alumnes dels CP Teixereta, CP Derramador, CP Pla i Beltra, CP Felicitat Bernabeu, Col·legi Nostra Senyora dels Desemparats i Centre d'Adults Joan Lluís Vives, d'Ibi.  
Mestre responsable: Vicent Romans

**2 Premis de 2.000 euros cadascun a experiències que fomentin la comunicació en català entre l'alumnat dintre i fora de l'aula**

Si no és en català, no s'hi val  
Alumnes de diversos nivells de primària de l'escola Garcia Lorca, de Santa Margarida de Montbui.  
Mestra: Montserrat Oliva

**Al portal de casa i els constructors**  
Alumnes de 1r i 2n de cicle inicial de l'escola La Sínia, de Vic.  
Mestres: Equip de cicle inicial i equip directiu



Presentació de la convocatòria dels Premis Baldiri Reixac a la UOC. La universitat ha col·laborat en un dels premis a mestres i professors. D'esquerra a dreta: Carles Duarte, director de la Fundació Lluís Carulla, Miquel Marc Llobet, autor del cartell, Montserrat Carulla, presidenta de la Fundació Lluís Carulla, Llorenç Valverde, vicerector de Recerca de la UOC, i Teresa Ferriz, directora de LletraA.

## JORNADA PREMIS BALDIRI REIXAC 2012

XXXIV  
PREMIS  
BALDIRI  
REIXAC  
2011-2012

**Dissabte, 20 d'octubre**

**Universitat de Vic**  
Facultat d'Educació,  
Traducció i Ciències Humanes

## Jornada Premis Baldiri Reixac

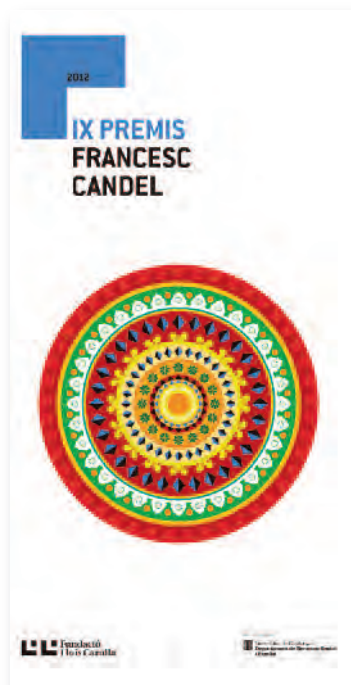
enguany s'ha dut a terme la primera Jornada Premis Baldiri Reixac. Amb l'objectiu de presentar els treballs premiats en les darreres edicions dels Premis Baldiri Reixac i intercanviar-ne les experiències, es va fer una trobada oberta al professorat el dia 20 d'octubre a la Universitat de Vic. Una trentena de professors guardonats van presentar-hi les seves iniciatives educatives i van convidar a reflexionar sobre l'aplicació pedagògica de les TIC, l'estímul de la creativitat i la qualitat en l'expressió lingüística, el foment de l'ús de la llengua entre l'alumnat, el treball de la cultura popular, l'aprofundiment en el coneixement de l'entorn i l'ensenyament de la llengua i la integració dels nous mitjans.

La jornada va comptar amb la col·laboració de la Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes de la Universitat de Vic, el Departament d'Ensenyament i la Societat Catalana de Pedagogia.

La voluntat és que la Jornada Premis Baldiri Reixac tingui periodicitat anual i cada any es faci en una població diferent. L'any 2013 es preveu de fer-la a Balaguer, i el 2014, a l'Espluga de Francolí.

1. Presentació de la convocatòria dels Premis Francesc Candel a SOS Racisme, entitat guanyadora en l'edició anterior.

2. Reunió del jurat dels Premis Francesc Candel a la seu de la Fundació. D'esquerra a dreta: Andreu Domingo, Josep González-Agàpito, Carles Duarte, Najat El Hachmi, Laia Tomàs, Sandra Rodríguez i Orland Cardona.



## IX Premis Francesc Candel

Els Premis Francesc Candel són cinc guardons, dotats amb 3.000 euros cadascun, destinats a reconèixer i difondre les bones pràctiques en l'àmbit de la integració dels ciutadans catalans d'origen immigrant.

Després de valorar les 81 propostes rebudes, el jurat, compost per Imma Boj, Andreu Domingo, Orland Cardona, Carles Duarte, Najat El Hachmi, Josep González-Agàpito, Núria Llevot, Sandra Rodríguez i Laia Tomàs, va atorgar els cinc Premis Francesc Candel a les entitats següents:

**Projecte Mujeres Pa'lante**  
**Col·lectiu Maloka**  
L'Hospitalet de Llobregat

**Pràctiques d'intervenció integral**  
**ARED, Fundació per a la reinserció de dones**  
Barcelona

**Programa socioeducatiu CROMA**  
**Fundació Autònoma Solidaria**  
Bellaterra

**Fem escola fem comunitat**  
**Escola Guillem de Mont-Rodon**  
Vic

**Reportatge I tu, d'on ets?**  
**Televisió de Catalunya**  
Sant Joan Despí

El lliurament de premis es va dur a terme el 18 d'octubre del 2012 al Pati Llimona de Barcelona.





1. Concert de La tresca i la verdesca, amb motiu de l'acte de lliurament de premis al Palau Robert de Barcelona.

2-3. Guardonats als VIII Premis d'Educació en el Lleure, amb el conseller Josep Lluís Cleries i Montserrat Carulla.

## VIII Premis d'Educació en el Lleure

Els Premis d'Educació en el Lleure són sis guardons, dotats amb 4.000 euros cadascun, destinats a promoure projectes i a reconèixer experiències i trajectòries de caràcter educatiu dins l'àmbit de l'educació social i del lleure.

El jurat, format per Benjamí Aguilar, Carles Barba, Josep González-Agàpito, Rosa M. Pujol, Rafa Ruiz de Gauna, Antoni Reig i Eduard Vallory, ha valorat les 53 propostes rebudes i, després d'haver fet la deliberació corresponent, atorga els Premis d'Educació en el Lleure de l'any 2012 a:

### Trajectòria

#### Taula del Lleure del Consell de Joventut de les Illes Balears (CJIB)

Per la tasca i el compromís amb l'educació d'infants i joves de les entitats que formen part de la Taula del Lleure, espai de treball i coordinació de les entitats juvenils d'educació en el lleure del Consell de Joventut de les Illes Balears (CJIB). En formen part diverses organitzacions, entre les quals destaquen els moviments d'escoltisme i d'esplai que des de fa dècades duen a terme la seva acció educativa de manera continuada en més de cinquanta agrupaments i centres d'esplai, arrelats als pobles i ciutats del territori de ses Illes, per tal de formar persones crítiques, actives i compromeses.

#### Premi a la millor experiència o projecte presentats que estigui fet per joves i/o adreçat a joves, ofert per la Direcció General de Joventut de la Generalitat de Catalunya

#### Laboratori de projectes d'aprenentatge i servei

Minyons Escoltes i Guies de Catalunya Perquè mostra un clar compromís amb la millora de la qualitat educativa. Creat el curs 2009-2010 amb una primera experiència vinculada a UnescoCat anomenada «Centres de qualitat democràtica», va evolucionar fins a esdevenir un instrument de millora de la qualitat pedagògica dels agrupaments escoltes a través de

l'«aprendre fent». Ha estat un enriquitment per als grups d'infants amb la mateixa vivència del cau, per al grup de caps amb l'oportunitat de formar-se amb experts, i per a la mateixa associació amb l'increment de la seva qualitat educativa.

### **Projectes i experiències**

#### **Parc què?**

##### **Agrupament Escolta Roger de Flor-Castors i Llúdrigues**

###### **Tiana**

Perquè és una feina ben plantejada, molt ben executada i amb un fantàstic resultat que queda palès en el fet d'haver aconseguit la fita d'educar en l'estimació de l'entorn i en el servei a la comunitat de tot un grup d'infants. L'experiència es va dur a terme al llarg de sis mesos amb un grup d'edats compreses entre els sis i els vuit anys. Consistia en la descoberta dels set parcs de Tiana fent primer l'exploració i, després la reflexió de quines eren les coses que els agradaven i quines les que no, per arribar a poder dir com es podrien millorar. Tota l'experiència va ser documentada i sistematitzada per presentar-la finalment a l'alcalde i, en forma d'exposició, a tot el poble.

#### **Els experts de la Xarxa de Lectura del Raval**

##### **Fundació Tot Raval**

###### **Barcelona**

Pel fet de ser un projecte innovador, desenvolupat en xarxa. Vol afavorir la lectura per capacitar els nois i les noies per a l'èxit escolar, i a la vegada impulsa el coneixement i el compromís amb la comunitat, ja que compta amb la implicació de molts agents del territori i entitats del barri. El projecte ha estat dissenyat d'una manera molt acurada, amb un ric plantejament educatiu, amb unes activitats i un material de suport creatius i adaptats a les diferents edats dels participants, i amb uns instruments d'avaluació ben afinats.

#### **Documental Diferents. Conèixer el passat, entendre el present, assolir el futur**

##### **Grup Caliu**

###### **Barcelona**

Perquè aconsegueix fer un treball rigorós en la necessària recuperació de la memòria històrica d'un col·lectiu, els discapacitats intel·lectuals, a qui sempre els ha estat negat de conèixer la seva vertadera història. El documental està construït a partir de quatre vessants que el converteixen en únic: els seus protagonistes —membres del grup Caliu, psiquiatres i psicòlegs—, un fons documental que aprofundeix en el tractament dels discapacitats a l'Alemanya nazi i a l'Espanya franquista, unes imatges corprenedores dels llocs dels fets i, finalment, uns textos articulats a partir de la veu dels mateixos membres del grup Caliu, inscrit en aquest col·lectiu.

#### **Grup de Joves La Fàbrica de Can Tusell**

##### **Terrassa**

Pel fet que es tracta d'un projecte multidisciplinari l'objectiu final del qual és aconseguir la cohesió, la comprensió i el respecte per les diferents comunitats que conviuen a Can Tusell, barri terrassenc amb una composició multiètnica i multicultural. El secret del projecte rau en el treball amb els joves, els quals s'organitzen de forma autogestionària. El brillant resultat final és que s'aconsegueix la seva participació i la seva inserció en la comunitat.

L'acte de lliurament de premis, presidit per Josep Lluís Cleries, conseller de Benestar Social i Família, es va celebrar el 15 de març del 2012 al Palau Robert de Barcelona.



1. Presentació del llibre *Ciberètica* a la seu de la SGAE.

2. Josep Lluís Micó, autor de *Ciberètica*, en la presentació del volum a la premsa.

3. Gregorio Luri, autor de *Per una educació republicana*.

4. Ferran Sáez i la consellera Carme Rigau en la presentació de *Per una educació republicana*, al Col·legi de Llicenciats.

## L'Observatori dels Valors

Al mes de març va arribar a les llibreries *Ciberètica*. *TIC i canvi de valors*, de Josep Lluís Micó, nou volum de la col·lecció *Observatori dels Valors*. L'autor, periodista i professor de la Universitat Ramon Llull, hi fa un repàs de com la irrupció d'internet i les noves tecnologies ha revolucionat la manera que tenim d'informar-nos i de comunicar-nos amb els altres, i es planteja els nous dilemes ètics que aquest procés ha comportat. El dia 28 de març es va fer la presentació del volum a la seu de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE) a Barcelona, amb la participació d'Àlex Gutiérrez i Ferran Sáez Mateu. *Ciberètica* ha tingut un ressò rellevant als mitjans de comunicació.

A l'abril va aparèixer un altre volum de la col·lecció: *Per una educació republicana*. Escola i valors, de Gregorio Luri. El pedagog i filòsof hi constata que l'escola catalana es mostra avui més preocupada per preservar la salut anímica del «jo» dels alumnes que per formar ciutadans competents, i advoca per recuperar la dimensió política de la pedagogia, sense la qual l'escola es desvirtua a si mateixa. El dia 12 d'abril el llibre es va presentar al Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya. L'acte, amb una nombrosa assistència de públic, fou presidit per la consellera d'Ensenyament, Irene Rigau. Els parlaments van anar a càrrec de Ferran Sáez Mateu, Salvador Cardús i Manuel Gallego.

A la tardor van aparèixer dues publicacions més. D'una banda, la traducció castellana dels resultats de l'Enquesta Europea de Valors: *Valores blandos en tiempos duros*, en coedició amb l'editorial Proteus. De l'altra, el llibre *El poliedro del lideratge*. Una aproximació a la problemàtica dels valors en el lideratge, d'Àngel Castiñeira i Josep M. Lozano.



1. Maria Rosa Serra, editora de Pau Puig, i Marta Pessarrodona, responsable de la versió al català modern de *Jesús i les dones*.

2. Presentació de la col·lecció *Tast de Clàssics* a l'Alguer.

3. Teresa Forcades va intervenir en la presentació de *Jesús i les dones* al monestir de Sant Cugat.

4. Lectura dramatitzada *Jo sóc aquest que em dic Ausiàs March*, al Teatre Romea.

5. Amb motiu de la presentació d'*El somni* de Bernat Metge, es va oferir als Amics d'Els Clàssics una visita guiada al Museu d'Història de Barcelona.

6. Els Amics també van poder gaudir d'una visita guiada al casc antic d'Eivissa arran de la presentació de la col·lecció *Tast de Clàssics* a l'illa.

7. Presentació de la plataforma Amics d'Els Clàssics a Premià de Mar.

8. Carles Duarte, director de la Fundació Lluís Carulla, i Alba Dedeu, responsable de la versió al català modern d'*El somni*.

9. Actuació de Miquel Gil en l'acte de presentació de *Tast de Clàssics* a Oliva.

## Editorial Barcino

Durant l'any 2012 l'Editorial Barcino ha continuat la seva aposta per combinar la publicació d'edicions crítiques, damunt de les quals es pot fonamentar un bon coneixement de la producció antiga en llengua catalana, amb d'altres textos plantejats per a un públic més ampli. Així, enguany ha aparegut una nova edició, corregida i amb noves dades, del *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull, a cura d'Albert Soler. Aquesta obra, que juntament amb el *Llibre de les bèsties* és el text més conegut de l'autor mallorquí, va ser escrita vers el 1283. Forma part d'un text més extens, el *Romanç d'Évast e Blaquerna*, en què es narra la biografia del protagonista, Blaquerna, des del seu naixement en el si d'una família laica benestant fins a la seva vellesa. El personatge, després d'un llarg periple vital, en el qual ha format part de múltiples estaments, que ha anat reformant sistemàticament, és elegit papa. Això li permet posar tot el cristianisme en via de salvació i, finalment, seguir la seva vocació veritable: la d'ermità. Renuncia, doncs, a la dignitat papal i es fa contemplatiu. És en aquest moment que escriu el *Llibre d'amic e amat*, veritable culminació de l'obra, alhora que constitueix una solució narrativa molt original, atès que permet a Llull reflectir l'experiència mística de l'ermità, inefable per naturalesa.

L'altra edició crítica publicada enguany ha estat l'extensa *Obra catalana* de Pau Puig, a cura de Maria Rosa Serra, dins de la Biblioteca Baró de Maldà. A aquest clergue, poeta i dramaturg barceloní del segle XVIII, se li atribueixen cent setanta-dues poesies de to força variat, entre les quals hi ha des de composicions pietoses a d'altres de to més aviat humorístic i vallfogonesc, dos entremesos burlescos i una comèdia hagiogràfica dedicada a la figura de sant Hilari. La publicació de la producció d'aquest autor, pràcticament desconegut per al públic no especialitzat, s'ha d'entendre dins d'un projecte més ampli destinat a donar a conèixer la literatura en llengua catalana dels segles XVI al XVIII, vista sovint, des del desconeixement, amb prevenció per bona part de la crítica.

De la mateixa manera que Els Nostres Clàssics proposa edicions crítiques que han d'ajudar a comprendre millor les obres dels autors antics, la col·lecció *Tast de Clàssics* té per objectiu aproximar els més destacats d'aquests mateixos autors al seu públic natural. Per pal·liar la distància lingüística causada per la distància cronològica, enguany hem demanat a dues escriptores, de generacions ben diferents, que fessin seves les obres de dos noms cabdals de la literatura medieval. Es tracta de dos títols, a més, que es fan ressò de les polèmiques misògines que tant agradaven als medievals, i que hi aporten visions ben personals.

En primer lloc, la narradora Alba Dedeu ha elaborat una versió en català modern d'*El somni* de Bernat Metge. L'obra, que és un prodigi de bona literatura, coneixement i ironia, narra la trobada en somnis de Bernat, acusat de crims que no ha comès, i l'ànima del rei Joan I. L'acompanyen Orfeu i Tirèsies; especialment amb el darrer, Bernat hi manté un divertidíssim diàleg sobre els costums de dones i homes, iniciat pel seu interlocutor per tal de persuadir-lo de la maldat intrínseca del gènere femení i, amb ell, és clar, de l'amor humà.

La poeta, narradora i traductora Marta Pessarrodona, per la seva banda, s'ha fet càrrec d'acostar als lectors contemporanis l'obra de l'única escriptora que tenim documentada de la literatura catalana medieval: sor Isabel de Villena. Sor Isabel, abadessa del convent de la Trinitat de València, va escriure una extensa vida de Jesucrist, i Pessarrodona n'ha adaptat una selecció, titulada *Jesús i les dones*. El títol hi escau especialment perquè sor Isabel, alhora que va escriure un retrat magnífic del fill de Maria, va aprofitar per respondre, sempre amb una gran contenció, les acusacions que teòlegs i moralistes havien imputat a les dones. De l'obra d'Isabel de Villena, n'hem publicat així mateix una traducció en anglès, *Portraits of Holy Women: Selections from the «Vita Christi»*, amb introducció i selecció de passatges preparada per Joan Curbet, i versió anotada de Robert D. Hughes.





1. Maria del Mar Bonet i Josep Massot i Muntaner, Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 2012, visitant la mostra *Calsina i els oficis*.

2. El jardí del Museu de gom pel concert de Maria del Mar Bonet amb motiu de l'exposició *Imitador del foc*. A l'esquerra es veu el nou edifici annex.

3. Imatge de l'exposició *El Carxe, terra de frontera*.

4. Rafel Nadal i Joaquim Nadal en la presentació de *Quan érem felïços*.

5. Jordi Pujol i Manuel Cuyàs en la presentació de *De la bonança a un repte nou*.

6. *Repantint el pa*, una de les obres de Miquel Calsina exposades.

7. Nova sala d'exposicions de l'edifici annex. Inauguració de la mostra *Imitador del foc*. Bartomeu Rosselló-Pòrcel i la Residència d'Estudiants de Catalunya (1930-1938).

8. Carme Martí va presentar *Un cel de plom* al Museu.

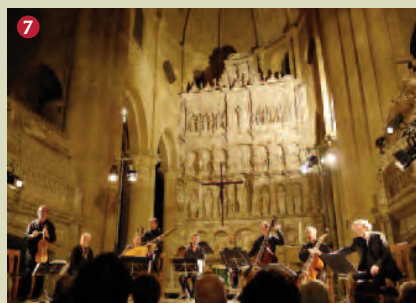


D'altra banda, hem continuat duent a terme activitats i presentacions vinculades als Amics d'Els Clàssics per tot el territori. En podem destacar els actes fets a l'Alguer i Perpinyà, dues presentacions celebrades a Eivissa, un acte a Sant Cugat del Vallès en què Teresa Forcades va glossar l'obra d'Isabel de Villena, o bé la conversa que, sobre els clàssics i la seva vigència, van mantenir Joan Francesc Mira i Vicenç Pagès Jordà. En l'àmbit de les xarxes socials, els Amics d'Els Clàssics han estrenat un canal a Twitter.

### Museu de la Vida Rural

L'any 2012 ha estat per al Museu un any de consolidació de projecte i, alhora, d'obertura de nous horitzons. La fita més rellevant de l'any ha estat, sens dubte, la inauguració d'un edifici annex, ubicat entre la casa pairal de la família Carulla i l'edifici construït l'any 2009 en la primera ampliació del museu. El nou equipament, dissenyat per Dani Freixes, complementa i enriqueix la col·lecció d'eines del Museu amb una exposició permanent de carros i, a més, en potencia la voluntat pedagògica amb la creació de nous espais pensats per a la realització de tallers i d'altres activitats didàctiques destinades, preferentment, a escolars. Per tal de dotar el nou espai de sentit pedagògic, s'ha creat un extens programa de tallers didàctics per a alumnes de totes les edats, complementari a la visita tradicional pel món de l'agricultura, d'ahir i d'avui, que es fa amb les escoles.

Ferran Mascarell, conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, va inaugurar la nova sala dels carros el dia que va venir a l'Espluga de Francolí per a l'acte de lliurament dels Premis Baldiri Reixac. El nou espai pedagògic es va obrir al públic uns quants dies després, amb motiu de la festa major de l'Espluga. El tret de sortida el va donar l'exposició *Imitador del foc*. Bartomeu Rosselló-Pòrcel i la Residència d'Estudiants de Catalunya 1930-1938, que repassava la vida d'aquest jove i malaguanyat poeta mallorquí que tants versos ha deixat per a la història de la literatura catalana. Tot seguit va ser el torn del pregoner de festes, honor que aquest any va recaure en Pere Macias, diputat al Congrés i resident a l'Espluga.



**1.** Inauguració del nou edifici annex. En primer pla, a la Sala dels Carros, Montserrat Carulla, presidenta de la Fundació Lluís Carulla, i Ferran Mascarell, conseller de Cultura.

**2.** Moment del trasllat del carro de morts a la nova Sala dels Carros.

**3.** El quadre *Tombes de Poblet*, imatge promocional de l'exposició de Santiago Rusiñol.

**4.** Vinyet Panyella explicant l'exposició de Santiago Rusiñol als monjos de Poblet.

**5.** El poeta Jordi Llavina signant exemplars de *Vetlla*.

**6.** Conferència de Josep Vallverdú amb motiu de l'exposició fotogràfica *Catalunya Visió*.

**7.** Concert de Jordi Savall i Hespèrion XXI al monestir de Poblet.

La seva lectura va precedir el plat fort de la vetllada, un concert al jardí del Museu en què la cantant Maria del Mar Bonet va retre homenatge a Rosselló-Pòrcel i, de retruc, a altres poetes mallorquins que també ha musicat, com Llull, Costa i Llobera, Antoni Maria Alcover o Maria Antònia Salvà.

Enguany, tot i la crisi, la quantitat i la qualitat de les activitats culturals que s'han dut a terme al Museu s'han multiplicat, un altre cop, de forma exponencial. L'entitat ha consolidat la seva posició com a referent i focus d'irradiació cultural de la Conca de Barberà. Entre les exposicions temporals que han albergat les parets de la Sala Lluís Carulla cal destacar, especialment, Santiago Rusiñol. *La campanya de Poblet de 1889*. La mostra repassava una època poc coneguda del pintor, però que va ser determinant en la seva carrera artística: els quinze dies d'abril del 1889 que Rusiñol i Ramon Casas passen pels volts de les ruïnes del monestir de Poblet. Quinze dies que precediran l'estada a França i que quedaran plasmats en algunes pintures com la poc coneguda però majestuosa *Tombes de Poblet*. Amb motiu de l'exposició —difícilment es podran tornar a reunir els quadres d'una època tan concreta de l'artista barceloní—, la comissària Vinyet Panyella va poder fer una visita guiada als monjos del monestir de Santa Maria de Poblet. D'altres exposicions que convé mencionar són les del pintor Calsina, un artista singular i fascinant, inclassificable, el realisme màgic del qual convé recordar periòdicament. També van passar pel Museu les fotografies de Jordi Vidal, tant les dels concerts, amb les quals s'ha fet un nom, com les de reportatges a Cuba o l'Índia.

Així mateix, han destacat presentacions de llibres com el tercer volum de *Memòries* de Jordi Pujol, el guardonat *Quan érem feliços* de Rafel Nadal, *Un cel de plom*, la vida de Neus Català passada pel sedàs novel·lesc de Carme Martí, *L'estiu de la pluja*, de Robert Saladrigas i el poema narratiu *Vetlla* de Jordi Llavina. D'altra banda, el Museu ha donat suport i ha promocionat iniciatives com el concert de Jordi Savall i Hespèrion XXI al monestir de Poblet amb motiu del 40è aniversari de la UNESCO,

1. Parlament de Jordi Carulla-Ruiz en la presentació de la Nadala 2011 a la Seca.

2. Meritxell Cucurella-Jorba llegint textos de *Dau al Set*.

3. David Ymberton intervenint-hi amb objectes.



que pot tenir una continuïtat destacada en un futur proper.

Pel que fa a l'activitat museística, la pròpia per naturalesa del Museu, l'entitat ha vist reforçada la seva posició amb un notable increment de visites, tant de particulars com d'escoles.

### Presentació de la Nadala 2011 a la Seca

El 24 de gener es va presentar la Nadala 2011, *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, a La Seca Espai Brossa de Barcelona. Van intervenir a la presentació Hermann Bonnín, director de La Seca Espai Brossa, José Corredor-Matheos, escriptor i crític d'art, Jordi Carulla-Ruiz, president de l'Associació Joan Ponç, i Pilar Parcerisas, crítica d'art i coautora de la Nadala. David Ymberton i Meritxell Cucurella-Jorba van fer-hi una lectura dramatitzada de textos publicats a la revista *Dau al Set*.

### Els castells, a la Nadala 2013

La Nadala 2013 de la Fundació, coordinada per Jordi Llavina, estarà dedicada al fenomen casteller. Pere Ferrando, Joan Cuscó, Guillermo Soler, Efrèn Garcia, Xavier Capdevila, Xavier Brotons i Raquel Sans hi analitzaran els castells des de diversos vessants: la història des dels orígens fins avui, la relació dels castells amb la literatura, l'eclosió dels darrers vint anys, l'expansió territorial més enllà del Camp de Tarragona, la llengua dels castells i la seva implantació fora de Catalunya.





Fundació  
Lluís Carulla



A partir dels anys 1970, els discursos de la postmodernitat van qüestionar els models de l'art modern, criticant-ne la forma de representar la realitat. En aquest context, la fotografia va esdevenir una eina clau per reflexionar sobre les arts visuals. A casa nostra, això va suposar un canvi respecte a la fotografia neorrealista que la generació de fotògrafs de postguerra com Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Joan Colom o Ricard Terré havia estat duent a terme. Una nova fornada de fotògrafs (Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Àngels Ribé, Manel Esclusa, entre altres) va entrar de ple en l'experimentació artística, posant èmfasi en la crítica de la representació. A hores d'ara, nous fotògrafs orienten els seus treballs cap a les ficcions visuals.

