



Post-paisatges

La fotografia contemporània com a document topogràfic del territori

Isabel Codina



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

Programa de Doctorat
La realitat assetjada: Posicionaments Creatius

POST-PAISATGES.
LA FOTOGRAFIA CONTEMPORÀNIA
COM A DOCUMENT TOPOGRÀFIC DEL TERRITORI

Memòria presentada per
Isabel Codina
per optar al grau de doctora per la Universitat de Barcelona

directors
Manuel Laguillo Menéndez
Àngels Viladomiu Canela

tutor
Enrique Tormo Ballester

Facultat de Belles Arts
Barcelona 2013

ÍNDEX

AGRAÏMENTS	007
INTRODUCCIÓ	009
1. LA FOTOGRAFIA COM A DOCUMENT TOPOGRÀFIC	019
1.1 El terme paisatge en la fotografia	025
1.2 Fotografies com a fets visuals	028
1.3 Pintoresc i sublim	031
1.4 Arxiu i documentació de l'entorn	032
Europa: les missions fotogràfiques	033
Amèrica: els <i>surveys</i>	037
New Topographics	039
The Rephotographic Survey Project	044
1.5 Walker Evans i l'estil documental	046
1.6 Fotografia i art	051
1.7 Consideracions sobre els fotollibres	062
2. ESPAIS DE/EN TRÀNSIT	071
2.1 L'autopista i l'automòbil	075
2.2 Ed Ruscha i l'apropiació	083
Ed Ruscha. <i>Twentysix Gasoline Stations</i>	086
Jeff Brouws. <i>Twentysix Abandoned Gasoline Stations</i>	090
Eric Tabuchi. <i>Alphabet Truck. Twentysix Abandoned Gasoline Stations</i>	092
Michalis Pichler. <i>Twentysix Gasoline Stations</i>	095
Stephen Shore. <i>Uncommon Places</i>	096
Lee Friedlander. <i>America by car</i>	101
Henry Wessel. <i>Henry Wessel</i>	103
Paul Graham. <i>A1: The Great North Road</i>	107
Catherine Opie. <i>Freeways</i>	110
Theo Baart/Cary Markerink. <i>Highways in the Netherlands</i>	113
Karen Halverson. <i>Mulholland's View</i>	116
Philip Scholz Rittermann	119
Fischli-Weiss. <i>Airports</i>	121
Wim Wenders. <i>Imágenes de la superficie de la Tierra</i>	124

3. ESPAIS D'EXPLOTACIÓ DE RECURSOS	131
3.1 El paisatge condemnat	133
3.2 El paisatge polititzat a l'oest americà	136
3.3 Estratègies fotogràfiques	138
Lewis Baltz. <i>Candestlick Point</i>	143
Bernd i Hilla Becher. <i>Kühltürme</i>	146
Peter Goin. <i>Arid Waters</i>	150
Robert Dawson. <i>Farewell, Promised Land</i>	156
Mark Klett. <i>Revealing Territory</i>	159
Terry Falke. <i>Observations in an Occupied Wilderness</i>	170
Josef Koudelka. <i>The Black Triangle</i>	173
Karen Halverson. <i>Downstream</i>	175
Peter Goin. <i>Changing Mines in America</i>	178
Terry Evans. <i>The Inhabited Prairie</i>	183
Edward Burtynsky. <i>Quarries</i>	186
Isabel Codina. <i>Humberstone</i>	192
Edward Burtynsky. <i>China</i>	195
Nadav Kander. <i>Yagtze-The Long River</i>	200
4. ESPAIS DE VIGILÀNCIA	205
4.1 Espais de guerra	212
An-My Lê. <i>Small Wars</i>	214
Sophie Ristelhueber. <i>Fait</i>	223
Paul Seawright. <i>Hidden</i>	227
Jens Liebchen. <i>DL 07 Stereotypes of war</i>	232
4.2 Paisatges classificats	235
Richard Misrach. <i>Cantos del desierto</i>	241
Emmet Gowin. <i>Changing The Earth</i>	249
Paul Graham. <i>Troubled Land</i>	255
Donovan Wylie. <i>The Maze</i>	259
4.3 Fronteres	263
Camilo José Vergara. <i>L'autopista i la frontera</i>	265
Peter Goin. <i>Tracing the Line</i>	267
David Taylor. <i>Working the Line</i>	271
Xavier Ribas. <i>Geografias concretas (Ceuta y Melilla)</i>	274

4.4 Mur de Berlín	278
John Gossage. <i>Stadt des Schwarz (City of Black). Berlin in the Time of the Wall</i>	280
Michael Schmidt. <i>Waffenruhe</i>	283
Volker Heinze. <i>Ahnung</i>	286
Shinkichi Tajiri. <i>The Berlin Wall 1969-1972</i>	288
Philipp Bösel i Burkhard Maus. <i>Berliner Mauer 1984 von Westen aus gesehen</i>	291
5. PERIFÈRIES I TERCER PAISATGE	295
5.1 El paisatge americà	302
John Gossage. <i>The Pond</i>	304
Michael Ashkin. <i>Garden State</i>	309
Roy Arden. <i>Terminal City</i>	313
5.2 El paisatge social a Europa	316
Jannes Linders. <i>Landschap in Nederland</i>	324
Theo Baart. <i>Periferie/Periphery</i>	325
Hans Aarsman. <i>Hollandse Taferelen</i>	326
Joachim Brohm. <i>Ruhr</i>	329
Manolo Laguillo. <i>Barcelona 1978-1997</i>	334
Manolo Laguillo. <i>Razón y ciudad</i>	341
Jean Marc Bustamante. <i>Tableaux 1977-1982</i>	342
Carlos Albalá & Ignasi López. <i>Evidences as to Man's Place in Nature</i>	346
Sergio Belinchón. <i>Suburbia</i>	348
Julia Schulz-Dornburg. <i>Ruinas modernas</i>	350
John Davies. <i>The British Landscape</i>	352
6. LLOC I MEMÒRIA	357
6.1 Memòria històrica	359
Bleda y Rosa. <i>Campos de batalla</i>	361
Javier Ayarza. <i>Terra</i>	365
6.2 La ruïna contemporània	369
Joel Meyerowitz. <i>Aftermath</i>	371
Gabriele Basilico. <i>Beirut 1991 (2003)</i>	374
Josef Koudelka. <i>Chaos</i>	377
6.3 Espais de memòria	380
Joel Sternfeld. <i>On this Site</i>	380
Xavier Ribas. <i>Santuario</i>	386

Jem Southam. <i>Landscape Stories</i>	390
Wim Wenders. <i>Places, strange and quiet</i>	394
Jordi Bernadó. <i>True Loving and other Tales</i>	397
6.4 Refotografia	404
Peter Goin. <i>Stopping Time: Lake Tahoe</i>	405
Stefan Koppelkamm. <i>Ortszeit Local Time</i>	407
Mark Klett. <i>After the Ruins 1906 and 2006</i>	411
Arqueologia del punt de vista. <i>Refotografiar Barcelona amb Mark Klett</i>	415
7. ESPAIS NÓMADES	421
Joel Sternfeld. <i>Walking the High Line</i>	427
Xavier Ribas. <i>Sundays</i>	430
Simons Roberts. <i>We English</i>	435
Bas Princen. <i>Artificial Arcadia</i>	439
Jürgen Nefzger. <i>Fluffy Clouds</i>	443
Massimo Vitali. <i>Landscape with figures</i>	448
Walter Niedermayr. <i>Civil Operations</i>	452
Olivo Barbieri. <i>Site Specific Las Vegas</i>	457
Sergio Belichón. <i>Natural History</i>	461
Olivo Barbieri. <i>Waterfalls</i>	464
Jussi Puikkonen. <i>On Vacation</i>	466
Sergio Belichón. <i>Ciudades efimeras</i>	468
CONCLUSIONS	471
BIBLIOGRAFIA	485
INDEX GRÀFIC	495

AGRAÏMENTS

Voldria manifestar el meu agraïment a totes aquelles persones que amb gran generositat han contribuït a la realització d'aquest treball. En especial als meus directors de tesi Àngels Viladomiu i Manolo Laguillo per la seva dedicació. A Jordi Abentín pel seu suport moral al llarg de tot el procés i la revisió integral del text de la tesi. A Xavier Ribas per la informació aportada sobre el tema. I als amics que han suggerit idees en quant al disseny i maquetació, Núria Miró i Daniel Nassar. Sense la seva ajuda aquest treball no hauria estat possible.

INTRODUCCIÓ

El propòsit d'aquesta tesi és analitzar una sèrie de treballs fotogràfics, presentats generalment en forma de llibre i que han seguit una línia documental dins l'enregistrament topogràfic del territori, prenent com a punt de partida l'any 1975 en què es va inaugurar l'exposició *New Topographics*.

També es pretén mostrar la necessitat d'educar la visió per valorar alguns dels treballs que es presenten, entenent que de vegades és difícil considerar les imatges com a treballs artístics, donat que els temes no serien objecte d'atenció per a molts dels espectadors. No obstant, hi ha una tradició topogràfica des dels inicis de la fotografia, una línia de treball que actualment està sent molt utilitzada en les noves generacions de fotògrafs i que és un tema d'interès renovat.

Aquests documents fotogràfics representen en el seu conjunt un compendi de formes d'ús del territori i mostren quines activitats relacionades amb el progrés, el lleure, el consum, l'especulació, la política, l'economia, es duen a terme en ell, més enllà de les necessitats primàries de subsistència. Des de la pràctica artística, professionals de diferents disciplines (geografia, història, arquitectura, fotografia, etc.) treballen en comú, relacionant diferents mirades als problemes sorgits en un territori, tractant-lo a partir d'aproximacions sensibles i donant veu a les persones que l'habiten. Sovint creen un discurs crític sobre l'ús del territori, construint una mena d'arqueologia de l'acció de l'ésser humà en la superfície de la Terra.

Partint de la idea que tot és fotografiable, tot pot ser estèticament interessant, els autors que s'analitzaran han contribuït a difondre una imatge més real de l'entorn que ens envolta. En els treballs no sempre hi ha una decidida voluntat de crítica sociològica sobre el desenvolupament o la sobreexplotació dels recursos, però hi ha una consciència de què cal difondre la realitat caòtica del món. Mitjançant el seu enfocament i la decisió d'enquadrar uns elements del paisatge i no uns altres, creen una visió més aproximada al nostre entorn, que ja s'allunya d'aquell concepte de paisatge primigeni dels romàntics. Ja no es tracta de la terra promesa, ni del paradís, ni de l'Arcàdia, sinó que és el lloc on vivim i el nostre paisatge quotidià.

La idea de terra promesa en diferents indrets del món es va anar esvaint a mesura que es van produir catàstrofes ecològiques motivades pels transvasaments de rius, construcció de dics, l'excessiva construcció d'habitatges, en definitiva per la sobreexplotació dels recursos naturals. Ara, en el nostre paisatge construït pam a pam per la mà de l'home es pregunta Ramoneda (2010): “ Quina és la promesa?” I respon: Cap. No hi ha més promesa que la pròpia realitat.

L'exposició *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape* de 1975 posa en evidència l'explotació i destrucció dels entorns naturals, així com el creixement de l'entorn urbà i les perifèries, però amb una visió objectiva i irònica que no condemna, simplement constata. Es converteix així en testimoni d'un territori, que essent el seu propi, és representat amb els ulls d'un foraster.

Aquesta tendència de l'estil documental, del qual Walker Evans n'és l'impulsor, s'ha anat desenvolupant en diferents pràctiques fotogràfiques fins l'actualitat. Els artistes d'avui, amb formació acadèmica i acostumats a tractar amb les teories post-modernes de la veracitat i dotats de la tecnologia digital, han canviat radicalment la manera en que la fotografia tracta les qüestions sobre el medi ambient, a partir de la mirada dels *New Topographics*, i això ha estat un canvi molt important per la fotografia: l'art i les idees són renovables, muden i evolucionen.

A més d'estudiar els treballs d'aquests autors contemporanis, es cercaran punts de connexió amb la pràctica fotogràfica dels pioners de la fotografia documental del territori, per constatar que durant la història del mitjà s'ha tornat reiteradament a avaluar les virtuts dels predecessors i s'han recuperat tendències anteriors per fer-ne una nova interpretació. El concepte de paisatge alterat, és vist com un fenomen que va sorgir a l'Oest Americà, però de fet s'ha desenvolupat a tot el món de maneres diferents. La recuperació d'aquesta tradició documental duta a terme pels New Topographics va influenciar primer la fotografia a França amb el projecte de la DATAR l'any 1984 i es va escampar després per tota Europa.

Això demostra que l'ús indiscriminat del territori és un problema que afecta a tot el planeta, i ara especialment a les noves potències com l'Índia, la Xina o l'Orient Mitjà, on el capitalisme més feroç s'ha apoderat de territoris abans desèrtics, o bé ha desenvolupat el seu propi sistema d'explotació basat en la idea de *tabula rasa*, és a dir, la transformació dels espais en prototips de ciutats clonades, mitjançant la destrucció de tots els elements vernaculars.

Com alguns teòrics i estudiosos del territori anuncien, cal ser conscients de la història del nostre entorn i del sentit del lloc, perquè el paisatge evolucioni de manera ordenada i d'acord a les necessitats dels seus habitants. Això entra en contradicció amb l'actual evolució del planeta i fa que els artistes es qüestionin quin sentit tenen les seves imatges i com poden donar resposta amb el seu treball a diferents qüestions:

¿És possible explicar mitjançant la fotografia com funciona actualment el sistema a nivell polític, econòmic i social?

¿Ha d'haver una intenció de denúncia o de presa de consciència darrere les fotografies de l'entorn degradat?

¿Hi ha diferència entre allò que veiem en una fotografia i sobre allò del què parla?

¿Com la fotografia pot ser útil per entendre la nostra relació amb l'entorn?

La fotografia ha jugat un paper molt important en la manera com veiem en l'actualitat el paisatge que ens envolta, gràcies al seu caràcter d'acompanyant d'altres disciplines científiques i antropològiques. Els artistes, a partir de l'art conceptual, prenen la fotografia

com a eina expressiva i teoritzen sobre les seves obres, adoptant posicions crítiques sobre temes socials i mediambientals. Alguns provenen d'altres disciplines, com l'antropologia en el cas de Xavier Ribas, l'arquitectura en el cas de Jordi Bernadó, la geologia en el cas de Mark Klett, i realitzen un treball de documentació i transmissió dels seus coneixements, mitjançant la docència i la teoria crítica, aportant una mirada diferent del nostre entorn. Per tant, relacionen la seva pràctica artística amb altres disciplines científiques per configurar una lectura del territori més interdisciplinària i plural.

Entenent que el llibre és una eina fonamental per a la difusió de les fotografies, i funciona sovint com una obra autònoma i independent de l'obra exposada, l'estudi es realitzarà a partir del *fotollibre*, terme que és traducció literal de l'anglès *photobook*. De vegades la fotografia, en forma d'imatge única, té unes carències narratives que la seva seriació i la seqüència poden suplir. Aquí rau la importància de veure aquestes imatges una al costat de l'altra i sovint acompanyades d'un text, com succeeix en l'espai expressiu d'un *fotollibre*. Els significats de les fotografies són tan oberts de vegades que cadascun dels espectadors poden interpretar coses diferents. Per això sovint les imatges van acompanyades d'un text que les contextualitza i explica el què ha succeït en aquell indret perquè sigui objecte d'atenció del fotògraf.

En algunes ocasions, el catàleg d'una exposició funciona com a llibre de fotografia amb totes les seves característiques. És el cas del catàleg *New Topographics*, dissenyat per Joe Deal i ara convertit en un llibre de col·leccionista i un dels més demanats a la biblioteca de l'Eastman House. La portada de la tesi és un homenatge a aquesta petita publicació.

Molts dels autors objecte d'estudi d'aquesta tesi acompanyen el seu treball fotogràfic amb escrits. D'altres mostren les seves obres a partir de publicacions, tant individuals com col·lectives. De vegades no hi ha una exposició al darrere, com és el cas de *The Pond* de Gossage, sinó que les fotografies estan fetes pensant en el format de llibre especialment per ser publicades. És per això que la metodologia es basarà principalment en l'estudi d'aquestes publicacions i els escrits que les acompanyen.



Fig.1 Merry A. Foresta, *Between Home and Heaven*, 1992

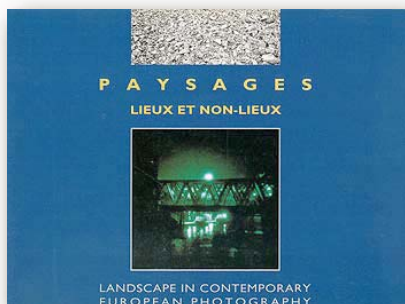


Fig.2 *Paysages: Lieux et non-lieux*, 1995

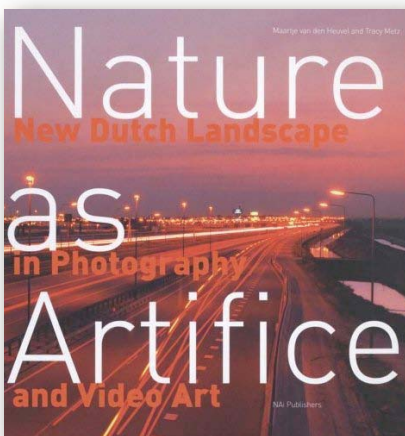


Fig.3 *Nature as Artifice*, 2008

Gran part de la documentació consultada per la realització d'aquesta investigació, els llibres, catàlegs d'exposicions, pàgines web dels autors es troba en anglès. Totes les cites han estat traduïdes de l'anglès al català per la pròpia autora, la interpretació dels textos traduïts s'ha fet de la manera més acurada possible.

La recerca d'informació està basada fonamentalment en els textos apareguts en els llibres de fotografia, tant monogràfics d'autors com d'exposicions col·lectives. Hi ha publicacions de referència crucials per seguir la història de la fotografia del territori, que han servit com a guies per descobrir nous autors que treballen sobre el tema:

New Topographics, el nou llibre publicat per Aperture l'any 2009 on apareix el catàleg complet de l'exposició de 1975. El seus escrits expliquen i contextualitzen la gestació d'aquesta exposició i l'impacte que va tenir en l'opinió pública i en les noves generacions.

Between Home and Heaven: Contemporary American Landscape Photography, publicat arran de l'exposició del mateix nom organitzada per Merry A. Foresta, l'any 1992.

Paysages: Lieux et non-lieux, catàleg de l'exposició celebrada a la galeria Tutesal de Luxemburg i a les galeries Dominique Lang i Nel Licht de Dudelange al juliol i agost de 1995, per tenir una ampla visió del panorama a nivell europeu.

Nature as Artifice: New Dutch Landscape in Photography and Video Art, exposició i publicació del 2008 que representa l'estudi més important de fotografia de paisatge holandès contemporani, amb treballs de Hans Aarsman, Wout Berger, Edwin Zwakman i d'altres, molts dels quals reconeixen els *New Topographics* com a màxima influència. Més enllà de presentar els desafiaments i els problemes del paisatge dels Països Baixos, *Nature as Artifice* mostra l'evolució de la pràctica documental artística des dels *New Topographics*. Els treballs es presenten generalment en color i de mida gegant en comparació amb les imatges de 1975, però es relacionen amb elles tant a nivell d'estil com de concepte.

The Photobook: A History de Martin Parr i Gerry Badger, en dos volums, publicat l'any 2006. Aquest exhaustiu recull de fotollibres va omplir un buit en les publicacions de llibres que parlen de llibres i ara s'han convertit en una mena de subgènere.

L'exposició realitzada a Barcelona *L'Arxiu Universal: la condició de document i la utopia de la fotografia moderna* l'any 2009.

Degut a la dificultat que comporta definir el terme paisatge i la relació entre l'home i el seu entorn, s'ha pres com a referents els següents teòrics: Agustin Berque, J.B. Jackson, Alain Roger, Francesc Muñoz, Paul Virilio, Gilles Clément i Mike Davis entre d'altres. S'ha analitzat la seva mirada crítica i algunes de les seves reflexions que ajuden a entendre els fenòmens que modifiquen el territori.

En quant a crítica fotogràfica s'ha treballat a partir d'autors com David Bate, David Campany, Susan Sontag, Estele Jussim, Mery A. Foresta o Charlotte Cotton, així com els textos dels llibres escrits per comissaris, curadors, crítics i els propis fotògrafs.

La informació trobada a les pàgines web dels autors és molt valuosa, ja que es poden trobar els textos que expliquen i defineixen les intencions amb les quals han produït les seves obres, així com les imatges que apareixen en els seus llibres. Però aquesta informació s'ha contrastat, sempre que ha estat possible amb els llibres originals, per determinar la seqüència de les imatges i la seva relació en la pàgina impresa. Tanmateix les entrevistes i les converses mantingudes amb alguns dels autors representats en el treball han estat molt enriquidores pel conjunt de la investigació.

Estudiant el mapa d'un territori determinat, podem constatar que els espais lliures de manipulació humana són gairebé inexistents. Això depèn naturalment del lloc que estem observant: hi ha territoris més densos en quant a demografia i d'altres més desèrtics. Si pretenem definir els tipus d'elements que ocupen aquests espais podríem dir que es tracta d'infraestructures relacionades amb el transport, amb l'extracció i aprofitament de recursos naturals, de maquinària i artefactes militars, de fronteres i murs, de monuments i espais de commemoració destinats a conservar la memòria històrica o col·lectiva, de detritus produïts per les grans ciutats, de supermercats, naus industrials, aparcaments o d'estructures dedicades a la pràctica d'algun esport. La llista podria ser interminable.

Per això, en l'estructuració d'aquesta tesi s'ha decidit seguir la separació per capítols segons els usos i les activitats que es realitzen en diferents espais, tenint en compte que és una divisió certament complicada pel fet que els usos, generalment no estan

determinats per zones, sinó que sovint en el paisatge social contemporani aquests usos es presenten entrelaçats. L'entorn es caracteritza més per la dispersió i el caos que no pas per la seva ordenació i regulació. El paisatge habitat és el resultat de la sobreposició de diferents capes d'activitats produïdes per l'evolució històrica del lloc. Els espais s'utilitzen, s'abandonen i es tornen a utilitzar segons les necessitats productives.

S'hauria pogut fer una organització per capítols de caràcter més conceptual, o bé atenent a concepcions estètiques o a les intencions intrínseques de l'obra dels autors, però aquests aspectes són tractats en cada cas concret. Finalment s'ha decidit la següent estructura, marcada també per l'elecció dels *fotollibres* objecte d'estudi de la tesi.

La fotografia com a document topogràfic, incorpora el terme paisatge, la idea de sublim i pintoresc i l'evolució d'aquests conceptes en la fotografia. També fa referència a qüestions generals sobre el document fotogràfic i el què ha estat la fotografia de paisatge a partir dels anys 70, introduint els *surveys* i les missions fotogràfiques i comentant algunes de les exposicions més emblemàtiques que han fet canviar el curs dels esdeveniments. Esdevé de gran rellevància per la recerca introduir el marc històric en que apareix l'exposició *New Topographics*, corrent derivada de les pràctiques artístiques conceptuais i d'aquells moviments artístics vinculats a la natura, com és el *earthwork* i el *land art*. D'aquest primer capítol sorgiran els següents que estructuraran el treball. La idea dominant és el fet que en la superfície de la terra queden molt poques zones deshabitades o sense un ús definit per l'home, i això es constata després de sumar els diferents espais que apareixeran en els capítols següents i la seva explotació en benefici de l'home. A partir d'aquí s'intentarà esbrinar quins són els temes que preocupen als fotògrafs interessats en documentar l'ús del territori.

Espais de/en trànsit es basa en la representació d'un territori travessat pels diferents mitjans de transport, mostrant el nostre espai comprimit per l'acceleració de les maneres contemporànies de viure. La finestra del cotxe i la lent de la càmera aplanen i prenen l'espai com un fenomen de dues dimensions. El cotxe i el viatge per carretera crea una nova visió des del seient del conductor.

Ed Ruscha amb el llibre *Twentysix Gasoline Stations* ha estat un gran referent per a la confecció de *fotollibres* i ha creat una escola dins el món de l'apropiació que han seguit autors com Jeff Brouws, Eric Tabuchi o Michalis Pichler. La fotografia panoràmica de William H. Jackson o Carleton E. Watkins dóna pas a les vistes molt més properes de Henry Wessel, Lee Friedlander o Stepehn Shore. No obstant aquest format ha estat utilitzat per autors com Catherine Opie, Karen Halverson o Philip Scholz Rittermann, per representar l'extensió i expansió del territori creuat per l'automòbil gràcies a la construcció de les autopistes.

Espais d'explotació de recursos versa sobre els espais industrials inserits en el paisatge així com les infraestructures construïdes per aprofitar els recursos naturals. Com a referents es citarà a Bernd & Hilla Becher i a Lewis Baltz, membres dels *New Topographics* i importadors de l'esperit de l'exposició cap a Europa. Els fotògrafs revelen pràctiques i territoris amagats i allunyats de la vida quotidiana, mostren allò que no vol ser mostrat. Aquell món del qual tots som més o menys responsables però que no ens agrada veure, allò que Burtynsky anomena *els mals necessaris*: mines, explotacions industrials, zones contaminades amb substàncies tòxiques, embassaments i canvis dels cursos dels rius. Peter Goin, Robert Dawson, Mark Klett i Terry Evans, comparteixen el territori del desert americà i van col·laborar en diversos projectes per conscienciar l'opinió pública sobre la importància de la gestió de l'aigua en el desert. Burtynsky amaga dins la gran bellesa de les seves imatges una crítica constructiva sobre l'explotació dels recursos arreu del món.

Espais de vigilància presenta treballs relacionats amb l'ocupació de territoris per raons polítiques o militars, tenint en compte que l'activitat militar ha estat sempre el motor de qualsevol investigació tecnològica. Els espais més habituals són els deserts, les platges, que funcionen com a escenaris amb múltiples elements de simulació de conflictes bèl·lics evocant la visió militarista del paisatge. Zones on s'ha produït un conflicte bèl·lic, Kuwait en el cas de Sophie Ristelhueber, Afganistan de Paul Seawright, o guerres fictícies com el treball de Jens Liebchen o An-My Lê, que mostren simulacions sobre el tema de la guerra.

També s'inclouran treballs fotogràfics relacionats amb la frontera de Mèxic i els Estats Units, Ceuta i Melilla, el mur de Berlín, com a zones vigilades i militaritzades, com a cicatrius del territori i com a zones d'exclusió. S'inclou també un treball sobre la presó de Donovan Willie.

Perifèries i tercer paisatge investiga el concepte de *waste land*, *terrain vague* i *tercer paisatge* definit per Gilles Clément, com a espai de terra abandonat en zones urbanes o rurals i deixat a la seva pròpia evolució, creant espais d'oportunitats. Les diferents activitats que conviuen i són motiu de conflicte entre els diferents usuaris del territori. En aquest capítol s'analitza el mític llibre de John Gossage *The Pond*, *Garden State* de Michael Askin i *Terminal City* de Roy Arden. Es mostrarà el treball de Jannes Linders, Theo Baart i Hans Aarman a la perifèria holandesa, el paisatge industrial anglès de John Davies i Barcelona i les seves perifèries a través del treball de Manolo Laguillo, Sergio Belinchón, Carlos Albalà i Ignasi López.

Lloc i memòria recull diversos projectes que aborden el tema de la memòria històrica, és a dir, desenvolupats en aquells indrets on s'han produït fets traumàtics en el passat com ara batalles, guerres, atacs terroristes, etc. *Campos de Batalla* de Bleda y Rosa documenta batalles històriques, *Terra* de Javier Ayarza foses comunes de la guerra civil. *Aftermath* de Meyerovitz, *Chaos* de Koudelka i *Beirut* de Basilico presenten llocs que han estat marcats per atacs terroristes o guerres. Els treballs de *refotografia* de Mark Klett o Stephan Kopelkam aborden el pas del temps en el territori.

Espais nòmades aglutina diverses tipologies de llocs. Una de les característiques més rellevants d'aquests espais és el seu tret canviant i d'adaptació, on té lloc aquesta idea de reciclatge espontani del territori per nous usos. Espais recuperats per l'oci en el cas de la línia elevada del tren de New York en el treball *Walking the Line* de Sternfeld. Espais destinat a activitats ocasionals relacionades amb l'esbarjo, en el cas de *Sundays* de Ribas, *We English* de Roberts, *Artificial Arcadia* de Princen o *Floffy Clouds* de Nefzger, molt relacionats també amb la perifèria urbana. Activitats en zones turístiques, com a *Landscape with Figures* de Vitali, *Civil Operations* de Niedermayr, *Site Specific* o *Waterfalls* de Barbieri.

1. LA FOTOGRAFIA COM A DOCUMENT TOPOGRÀFIC

1. LA FOTOGRAFIA COM A DOCUMENT TOPOGRÀFIC

La fotografia de paisatge va fer un gir important a partir de l'any 1975, obrint noves direccions per al medi fotogràfic en relació a l'art contemporani, la societat i la documentació del territori. Aquest gir va ser catalitzat en l'exposició *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* i el seu catàleg, que tractaven el tema de l'ús de la terra, el medi ambient i la identitat nacional. Com molts dels esdeveniments culturals cabdals per a la Història de l'Art, va ser una exposició molt poc visitada i el seu catàleg de molt poca tirada. No obstant això, va tenir un gran pes en la crítica i va suposar un punt d'inflexió en el que seria a partir de llavors la fotografia documental del territori.

Els New Topographics van significar un tall amb la tradició heretada de la fotografia moderna, representada per Ansel Adams o Edward Weston. I van encetar una tradició de fotografiar el món des d'una perspectiva nova. A partir d'aquesta generació ja no es pot representar el món com un espai natural, amb fotografies de llocs bonics i paisatges immaculats. Si la fotografia vol contribuir a fer alguna cosa per la consciència del món que ens envolta, ha de mostrar-lo tal com és. I així es remarca en totes les introduccions dels llibres que tracten el tema del territori. L'actitud davant els nous territoris socials que desencadena aquesta mirada de la nova topografia és expressada així per Foresta (1992, p.42):

Despectius amb els fotògrafs que van crear imatges de la natura en estat pur a costa de treure de l'enquadrament contenidors d'escombraries, turistes i pals telefònics, els New Topographers van defensar el que consideraven una representació més veraç. Aparentment neutrals, les seves fotografies evoquen un tipus de descripció que 'era més antropològica que crítica, més científica que artística'. De fet, amb referències a l'ordenació del territori, la cultura de l'automòbil, i els hàbits d'oci dels nord-americans contemporanis, aquests fotògrafs van compartir la discussió contemporània de la geografia cultural.¹

Paul di Felice (1995, p. 9) opina que: "...els artistes americans del grup New Topographics, que van ser els primers a revelar fotogràficament els *wastelands* (no llocs), encaixen en la dialèctica natura-cultura que és un dels elements bàsics de la fotografia moderna."²

I Fontcuberta a Bernadó (1998a) afegeix:

A contracorriente de la tradición paisajista romántica, estos fotógrafos se limitan a describir lo que encuentran a su alrededor: urbanizaciones en construcción, terrenos cubiertos de escombros, llanuras salpicadas de postes telefónicos y torres de electricidad, carreteras enmarcadas por vallas publicitarias...Bienvenidos a la vida moderna, ése es nuestro hogar real, es ahí donde de verdad habitamos -parecen decirnos- y no en esos artificiales parques nacionales que fotografió el cursi de Ansel Adams.

L'intent d'interpretació de l'entorn construït mitjançant la fotografia es va fer també de manera acadèmica en estudis de paisatge cultural. A Amèrica, a partir dels anys 70 es va desenvolupar dins la geografia humana i incloïa disseny, arquitectura de paisatge, literatura americana, planificació urbana i de l'entorn i història de l'art. J. B. Jackson citat a Salvesen (2009, p.20), que va impartir aquestes classes diu: "Allà on anem, fem el treball que fem, adornem la cara de la terra amb un disseny per viure que va canviant i es va reemplaçant pel de les generacions futures. ¿Com ens podem avorrir de veure aquesta varietat o de enlluernar-nos amb les forces de l'home i la natura que la fan possible?." ³

Aplica la seva definició amplia de paisatge per definir tipus de paisatges abans ignorats, dient als seus lectors que mirin el seu entorn, reconguin els seus orígens i apreciïn la utilitat de les

1 "Scornful of photographers who create images of wilderness by cropping out trash cans, tourists, and telephone poles, the New Topographers championed what they considered to be a more truthful representation. Seemingly neutral, their photographs evoke the kind of description that "was anthropological rather than critical, scientific rather than artistic". In fact, with references to land-use management, automobile culture, and the leisure habits of contemporary Americans, these photographers joined a contemporary discussion of cultural geography."

2. "...the American artists of the New Topographics group, who were among the first to photographically reveal wastelands (non places), fit into the dialectic "nature-culture" that is one of the basic elements of modern photography."

3. "Wherever we go, whatever the nature of our work, we adorn the face of the earth with a living design which changes and is eventually replaced by that of a future generation. How can one tire of looking at this variety, or of marveling at the forces within man and nature that brought it about?"

coses de cada dia: pàrquings, motels, cases mòbils, gasolineres, cartells publicitaris, etc. Diu que és massa fàcil lamentar-se d'aquestes coses i menysprear-les. A partir del missatge de Jackson, els estudis de paisatge van mantenir dues premisses: una millor comprensió de la cultura i la història, i generar un millor disseny i gestió de l'entorn construït.

L'any 2009 es va tornar a inaugurar l'exposició *New Topographics* a la *George Eastman House* de Rochester, itinerant per Los Angeles, San Francisco, Linz, Colonia, Horten, Rotterdam i finalment Bilbao l'any 2012. Arrel d'aquesta nova exposició es va publicar un ampli catàleg amb textos de Britt Salvesen i Alison Nordström que contextualitzen molt bé el que va representar l'exposició en el seu temps i el que ha significat per les generacions futures. S'ha fet en col·laboració entre la *George Eastman House* i el *Center for Creative Photography* de Tucson. El mateix any 2009 es va celebrar l'exposició *Nature as Artifice: New Dutch Landscape in Photography and Video Art*. Les dues exposicions mostren les marques sobre la Terra i, al mateix temps il·lustren el enormes canvis en el món de l'art i la fotografia durant els darrers 40 anys. *Nature as Artifice* mostra l'evolució de la pràctica artística documental des dels dies dels *New Topographics*.

Exposicions d'aquesta importància i el fet que s'hagin reeditat recentment alguns dels llibres emblemàtics sobre la representació del territori, amb imatges preses als anys 80, és una mostra de l'actualitat renovada del tema i de la gran curiositat que desperta. Tot i ser imatges que tenen més de vint anys, continuen sorprenent per la seva actualitat i per ser una important influència en les noves generacions de fotògrafs, que treballen avui en un context creat pels *New Topographics* i per Dan Graham i Ed Ruscha, com a referents.

Allò que anomenem paisatge en l'actualitat ha estat el resultat d'una juxtaposició d'accions humanes per diferents interessos: polítics, econòmics i socials, independents dels fluxos naturals del planeta. Aquest procés s'ha produït a un ritme cada vegada més accelerat, fins al punt que podem dir que l'acció humana s'ha convertit en una força geològica en ella mateixa. Així ho expressa Goin (n.d.), fotògraf americà molt compromès amb els temes referents a la modificació cultural del paisatge:

En el temps geològic representat pels darrers 200 anys, només una espècie –l'*homo sapiens*– ha adquirit un poder tan significatiu com per alterar la natura del món sencer. L'evidència suggereix que la Terra s'està convertint en un artefacte: des de crear la sabana a través del foc fins a contaminar el globus amb pol·lució industrial i radioactivitat o enginyar plantes i animals radicalment diferents, l'activitat humana va iniciar i perpetuar una modificació omnipresent de l'habitat global. Tot i que aquest poder és profund i sense precedents, se sap molt poc de l'impacte a llarg termini d'aquesta manipulació.⁴

L'home ha aconseguit fer del planeta terra un lloc habitable, ha aconseguit fer un món a la seva mesura, construint ciutats en el desert tot canviant el curs dels rius, explotant els recursos naturals, plantant espècies no autòctones pel seu consum i miradors per contemplar el paisatge. D'alguna manera ha domesticat, marcat, assenyalat i definit pam a pam el territori, apropiant-se del caos de la natura per crear-ne un de propi, fent ús del territori de les maneres més insòlites. I com no podria ser d'altra manera, resseguint-lo sense deixar ni un pam per cartografiar. Només cal obrir el *Google Earth* per veure qualsevol part del món a vol d'ocell o a ras de terra.

A Amèrica el *Center for Land Use Interpretation* (CLUI) analitza el paisatge construït dels Estats Units. Aquest organisme pretén millorar la comprensió del món en el qual vivim mitjançant l'estudi de la interacció humana amb el territori, cercar noves perspectives sobre l'espai compartit de la terra, reunir punts de vista dispars i sintetitzar els múltiples enfocaments sobre l'ús del territori, treballant a partir de diferents nivells interpretatius, organitzant conferències, exposicions i visites guiades. Per Coolidge (2002, p.68), director de CLUI, la terra ara és un espai escrit:

...tot el paisatge és una inscripció de la nostra cultura en el sòl, una barreja de marques intencionals i accidentals. En alguns casos el paisatge està escrit literalment, com en els indicadors d'una autopista. La senyalització interpretativa d'un parc natural, que controla el que es veu en desplaçar-se a través de l'espai, és una altra inscripció en el paisatge. També ho són els cartells dels aparadors, els

4. Only within the geologic moment of time represented by the last two hundred years has one species - *homo sapiens* -- acquired significant power to alter the nature of the entire world. The evidence suggests that the Earth itself is becoming an artifact: from creating savanna through fire to contaminating the globe with industrial pollutants and radioactivity to engineering new and radically different plants and animals, human activity initiates and perpetuates pervasive modification of the global habitat. Although this power is both unprecedented and profound, little is truly understood of the long-range impact of this manipulation.

noms dels carrers i les línies al terra dels aparcaments. A una escala més gran, un camp de bombardeig o una zona per a vehicles tot terreny en una reserva natural; un tram de rafting pel Gran Canyon, la infraestructura d'irrigació d'una zona agrícola; tots aquests exemples constitueixen codis o textos en el llenguatge de l'ús del territori.

CLUI ofereix un programa de residències per ajudar al desenvolupament de noves metodologies interpretatives del territori. Està obert a artistes, investigadors, teòrics i qualsevol disciplina que treballi amb la terra i el seu ús. Està situat a Wendover, Utah i el seu propòsit és explorar i interpretar el paisatge de la regió, a prop del Great Salt Lake i el desert. Mark Klett s'hi va estar per desenvolupar el seu treball a l'hangar de Wendover.

A Catalunya, l'Observatori del Paisatge, ens de l'administració catalana, ofereix assessorament en matèria de paisatge, estudiant-lo, elaborant propostes i impulsant mesures de protecció, gestió i ordenació, en el marc d'un desenvolupament sostenible. Es proposa incrementar el coneixement que té la societat catalana dels seus paisatges i donar suport a l'aplicació a Catalunya del conveni europeu del paisatge. El seu centre de documentació dona suport a treballs de recerca sobre paisatge realitzats per institucions o artistes de diverses disciplines.

1.1 EL TERME PAISATGE EN LA FOTOGRAFIA

Si hi ha un terme ambigu dins els gèneres fotogràfics aquest és el de paisatge. Molts teòrics han intentat definir-lo des de diferents disciplines: Agustin Berque, Simon Schama, John Brinckerhoff Jackson, Estela Jussim, Alain Roger, David Bate per citar-ne alguns. Segons Maderuelo (1996,p. 11) “... es un concepto *inventado* o, (...) una construcción cultural (...) no es un lugar físico sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir de un lugar.” Podem afegir que en l'actualitat tot allò que ens envolta és un paisatge construït, un paisatge alterat i modificat per l'home.

Bate (2009,p.81) el defineix així: “...podríem generalitzar la definició de paisatge com a geometria de l'espai, l'organització d'un punt de vista cap a un poble/ jardí/ ciutat/ camp/

suburbi/ parc o sòl industrial/ natura en estat pur/espai públic o arquitectura, terra i natura. En tots aquests espais, el punt de vista de la càmera, en qualsevol temps, dia o nit, organitza el que és allà en un artefacte cultural: una vista de paisatge.”⁵

Cal comentar que els fotògrafs pioners no anomenen paisatges a les seves imatges. Timothy O’Sullivan ens parla de *vistes*, paraula sistemàticament utilitzada en les revistes de fotografia i en els Salons Fotogràfics de 1860. Krauss (2002, p.47-48) diu “...la palabra ‘vista’ remite a una concepción del autor en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la ‘paternidad’ de las vistas a los editores más que a los operadores (....). Vistas y trazados topográficos están íntimamente ligados y se determinan mutuamente.”

És una obvietat que les imatges de paisatge impregnen la cultura diària. És un terme que ha hagut d’ampliar el seu significat com diu Bate (2009, p.81).

La invenció de la fotografia, cinema, televisió, enginyeria espacial, imatges per satèl·lit, ordinadors i la *www* han estat molt ràpids en desenvolupar, si no explotar, maneres de representar el paisatge en imatges. Tots han expandit el *mapejat* visual del paisatge, de maneres diferents. Per tant es pot dir que ‘la fotografia de paisatge’ avui existeix en un camp expandit de les imatges de paisatge.⁶

Al segle XVI no es coneixia el paisatge en el sentit modern del terme, sinó la terra, equivalent al que per a nosaltres és avui el territori i per als francesos l’*environnement*, és a dir, el lloc o l’espai considerat des del punt de vista de les seves característiques físiques, a la llum del poblament humà i dels recursos econòmics, segons Alain Roger.

Hem après a veure el paisatge com alguna cosa més que un escenari bonic per ser contemplat, que depèn de les necessitats i fluxos humans que el dissenyen a la seva manera. El paisatge evoluciona, canvia, envelleix i cau en decadència si no se’l cuida, “...un paisatge abandonat a si mateix sense plans a llarg termini, sense estructura, sense lleis, tot i que es digui paradís, acaba per frustrar qualsevol recerca d’ordre social o moral.”⁷ diu Jackson (1984, p.148).

5. “...we could generalize the definition of landscape as the geometry of a space, the organization of a point of view towards a town/garden/city/country/suburb/park or industrial wasteland/wilderness/public space, or architecture, land and nature. In all these spaces, the point of view of the camera, whatever time of day or night, organizes what is there into a cultural artefact: a landscape view.”
6. “The invention of photography, cinema, television, rocket science, satellite imaging, computers and the *www* have all been quick to develop, if not exploit, modes of landscape imaging. They have all, in different ways, expanded the visual mapping of space, so that it might be said that “landscape photography” today exists within an expanded field of landscape imaging.”
7. “...a landscape left to itself without long-range goals, without structure, without law, though it may call itself a paradise, ends by frustrating any search for social or moral order.”

8. "the ideal landscape defined not as a static utopia dedicated to ecological or social or religious principles, but as an environment where permanence and change have struck a balance."
9. "landscape is not scenery, it is not a political unit; it is really no more than a collection, a system of man-made spaces on the surface of the earth. Whatever its shape or size it is never simply a natural space, a feature of the natural environment; it is always artificial, always synthetic, always subject to sudden or unpredictable change. We create them and need them because every landscape is the place where we establish our own human organization of space and time."
10. "Landscape" is the taking shape in symbolic form of a space for the projection of psychical thoughts on culture, identification and "civilization" under the name of nature, as much as treatise on any actual nature or question of environment itself."

El paisatge pot ser millorat o destruït, per això cal optimitzar la seva explotació i per tal de conservar-lo i millorar l'entorn i els seus valors. Jackson (1984, p.148) parla del: "...paisatge ideal definit no com una utopia estàtica dedicada a principis ecològics, socials o religiosos, sinó com un entorn on la permanència i el canvi han trobat l'equilibri." ⁸

Però en el món és més fàcil trobar exemples de desequilibri. El paisatge no només s'ha conformat per la topografia i les decisions polítiques, també l'organització vernacular i el desenvolupament d'espais per servir les necessitats de la comunitat local, com el treball, l'esbarjo, l'oci, el contacte social, el contacte amb la natura i amb el món aliè, han anat transformant-lo. El resultat acaba sent una juxtaposició de serveis i necessitats que s'interfereixen, es contradiuen i es barregen. Per això s'arriben sovint a conformar territoris caòtics, poc ordenats i fins i tot poc funcionals. Els interessos econòmics hi juguen un paper fonamental.

Jackson (1984, p.156) arriba a aquesta definició de paisatge: "...el paisatge no és un escenari, ni una unitat política, es tracta només d'una col·lecció, un sistema d'espais fets per l'home a la superfície de la terra...sempre és artificial, sintètic, subjecte a canvis sobtats i imprescindibles. Els creem i els necessitem perquè cada paisatge és el lloc on establim la nostra pròpia organització humana d'espai i temps." ⁹

Com diu Bate (2009, p. 93): "El paisatge és la forma que va adoptant, de manera simbòlica, un espai per a la projecció dels pensaments psíquics sobre cultura, identificació i 'civilització' sota el terme natura, així com un tractat sobre qualsevol naturalesa actual o qüestió sobre el medi ambient." ¹⁰

Aquesta visió dels nous paisatges és compartida per Roger (2000, p.125) "...hem deteriorat, si no destruït, els nostres paisatges tradicionals, ...les nostres agressions i la nostra manca de cura els ha reduït a l'estat de 'terra'." I després es pregunta: "¿...disposem de models que ens permetin apreciar el que tenim davant dels ulls? Sembla que no. De fet, davant les ciutats actuals i fins i tot del camp actual tenim la mateixa incapacitat perceptiva (estètica) que un home del segle XVII davant el mar i la muntanya."

La crisi actual del paisatge sorgeix del deteriorament que li hem infringit i de la nostra incomprensió davant els nous paisatges, de la nostra manca de models per interpretar-los. Segons Roger (2000, p.126): “encara no sabem veure els complexos industrials, les ciutats futuristes, el potencial paisatgístic d’una autopista. A nosaltres ens pertoca forjar els esquemes de visió que ens els faran estètics.” En aquest sentit proposa un alè d’esperança a la nostra incomprensió dient (Roger, 2000, p.127): “La lletjor no és mai definitiva, no és mai irreparable, i la història ens demostra que l’art sempre pot reduir-la, neutralitzar-la, metamorfosar-la.”

Només així podríem entendre l’obra de Misrach, Burtynsky o Meyerovitz. Transformar un lloc lleig o desagradable en bonic, demostra l’habilitat del productor per subjugar la lletjor a una aparença d’alguna cosa bonica en la imatge. El fotògraf disposa de diferents mecanismes per configurar la imatge, sigui la composició dels elements d’acord a la proporció i la simetria, sigui la llum, sigui l’enquadrament. L’art té a veure sempre amb la presa de decisions.

1. 2 FOTOGRAFIES COM A FETS VISUALS

La fotografia ha estat sempre una eina fonamental per documentar els canvis produïts en el paisatge i les conquestes humanes. Permet reordenar el caos creat en l’entorn quotidià, aspecte comú i reiteratiu del paisatge contemporani. Pot fomentar la possibilitat de llegir una nova bellesa que no exclou sinó que conviu amb la mediocritat. Permet crear una nova sensibilitat per interpretar un món caòtic i indesxifrable. Apareix amb ella una nova categoria d’imatges i el que s’anomena *visió fotogràfica* de la qual parla Bate (2009, p.97):

Amb la invenció de la fotografia, la terra i altres coses, podien ser estudiades ‘fotogràficament’. Aquest tipus de visió era diferent de la visió estètica del ‘paisatge’ en el discurs de la pintura, on la bellesa pintoresca i sublim eren el criteri dominant. En aquesta visió fotogràfica, la idea de la ‘pura realitat’ la dominava, la idea de la descripció visual desproveïda d’ànima humana.¹¹

Si hi havia alguna cosa estètica en tot això era la capacitat de les fotografies per revelar

11. “With the invention of photography, land, or other things, could be surveyed photographically. This type of vision was different from the aesthetic vision of “landscape” in the discourse of painting, where beauty/ picturesque and the sublime remained the dominant criteria. In this photographic vision, it was the idea of “pure fact” that dominated it, the idea of a visual description devoid of any “human soul”.

fets visuals en una visió fotogràfica. Aquesta idea de les fotografies com a fets visuals ha operat des de la seva invenció i ha anat tornant a intervals. El anys 1970, els New Topographics es van desviar del plaer estètic a les fotografies de la terra i es van proposar una neutralitat total. Les primeres expedicions fotogràfiques dels europeus a les colònies i dels americans cap a l'interior desconegut del seu continent van ser justificades en termes de coneixement visual topogràfic, com a estudi de la terra. Els *surveys* no eren expedicions estètiques. Aquest tipus de fotografia no tenia res a veure amb el plaer estètic o la bellesa, era un art de descripció pura, el registre d'un espai, un document que proveïa una descripció topogràfica.

Per corroborar aquest fet Trachtenberg (1989, p.129) diu:

...discutint les seves pintures del Gran Canyó, Thomas Moran diu: 'La topografia en art no té valor.' Potser en la pintura no, però en el cas de la fotografia, la topografia (donat l'encàrrec dels fotògrafs del 'survey') ho és tot. Moran continua: 'Mentre desitjava dir la veritat sobre la naturalesa, no volia realitzar l'escena, literalment, sinó preservar i transmetre la seva veritable impressió.' 'Literalment' defineix el treball de la càmera, el poder de les seves lents, si el fotògraf vol produir alguna cosa diferent que el relat literal, ha d'intervenir d'alguna manera per modificar-lo." ¹²

Si observem les fotografies de Burtynsky, Meyerovitz o Misrach, es fa difícil pensar en la simple descripció topogràfica d'un lloc. Els artistes sovint afegeixen una qualitat estètica que commociona per la seva bellesa, però que alhora mostra paisatges de l'horror. El seu enquadrament no defuig la lletjor del paisatge sinó que l'enquadra i la converteix en protagonista, creant una contradicció entre allò que mostren i la manera en que ho fan.

Sontag (2003, p.94) diu al respecte:

...una de las funciones de la fotografía es el mejoramiento de la normal apariencia de las cosas. El embellecimiento es una clásica operación de la cámara y tiende a depurar la respuesta moral entre lo mostrado. El afeamiento, mostrar de algo su peor aspecto, es una función más moderna: didáctica, incita una respuesta activa. Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar.

12. "...discussing his Grand Canyon paintings, Thomas Moran states: "Topography in art is valueless." In painting perhaps, but in photography, topography (given the assignment of the survey photographers) is everything. Moran continues: "While I desired to tell truly of nature, I did not wish to realize the scene literally but to preserve and convey its true impression." "Literally" defines the camera's work, the power of its lens, which, if the photographer wishes to produce something other than a literal account, he or she must somehow intervene to modify."

Baltz amb la seva sèrie *Tract Houses* va ser elogiat per la “finesa de la seva càmera en fer estètica alguna cosa que no tenia cap qualitat estètica.” Aquesta forma recuperada del plaer pictòric té més a veure amb la pintura, l’escultura i la instal·lació que amb la fotografia corrent. Però cal educar la nostra mirada per entendre quins són els motius pels quals els fotògrafs contemporanis centren el seu interès en temes relacionats amb l’entorn degradat.

Una reflexió sobre la fotografia de paisatge contemporània, a la que també podríem anomenar *Nova Topografia*, necessàriament comença amb aquesta pregunta: ¿Què significa avui per un fotògraf treballar amb el paisatge? Podríem dir que el gènere del paisatge és el que més s’ha modificat i ha hagut d’ampliar els seus límits, incorporant nous termes i ampliant el seus subjectes, per tal d’anar-se adaptant als nous interessos dels fotògrafs, en un intent de representar el seu entorn sempre canviant. Així com els límits que defineixen la fotografia entren en un territori expandit de conceptes, també el concepte de paisatge s’ha anat expandint, fins a incloure una gran diversitat de conceptes i substàncies diferenciats.

Si abans els gèneres fotogràfics més propers a l’entorn eren el paisatge i l’arquitectura, ara s’ha inventat un nou gènere que no és ni l’un ni l’altre, però que inclou els dos. Potser *fotografia del territori* és el terme correcte, mostrant tots aquells llocs perifèrics on natura i cultura es barregen. Ja no cal distingir entre paisatge natural i paisatge urbà. D’aquesta manera podem incloure a Walker Evans, als New Topographics i a tots els seus deixebles en aquest nou gènere.

Es podria parlar de *post-paisatges*, entenent que el terme inclou tot tipus d’intervencions i modificacions inscrites en el territori.

1.3 PINTORESC I SUBLIM

Qualsevol reflexió sobre el paisatge ha de fer referència necessàriament als termes de pintoresc i sublim. Bate (2009, p.94) defineix d'aquesta manera un paisatge pintoresc: "...escenes idealitzades del camp com a 'natura', com a 'natural'... un tipus de vista bonica ja coneguda, ja vista. El turista que visita aquests llocs pintorescs és consumidor de vistes constituïdes prèviament, una que encara es troba avui amb el nom de 'beauty spot', en anglès. És un plaer fàcil." ¹³ Anem als 'punts bonics' en un dia lliure, i ens situem allà on la vista pot ser apreciada millor.

En contrast, la idea de Sublim està associat al perill, a un lloc amenaçador, ple de misteri i inquietant. Referit al paisatge, els exemples sempre es troben en la pintura: les tempestes al mar i les escenes de muntanya de William Turner i els drames violents d'Henry Fuseli. En la fotografia, i sobretot després de la fotografia moderna, els exemples els trobarem més aviat en escenes urbanes, en espais amb residus tòxics i en tots aquells indrets on la natura ha estat maltractada o escapçada. El Sublim referit a l'amenaça de les forces de la natura és substituït per l'amenaça d'una bomba atòmica o la destrucció per un atac terrorista o una guerra.

La idea de pintoresc i sublim es barreja en el que podríem anomenar *sublim contemporani*. Les imatges són de gran bellesa pels colors i les llums que atrauen l'espectador, però aleshores el tema ens deixa perplexes. És en aquest sentit que les fotografies de Joel Meyerowitz, sobre l'atac a les torres bessones l'onze de setembre, han estat qualificades de sublims.

Apollonia (n.d.) diu:

El 1756, Edmund Burke defineix sublim com un efecte artístic que produeix l'emoció més forta que la ment és capaç de sentir. Les emocions (parlant de por i admiració) poden ser representades per la majestuositat de la natura, però també per la grandesa de la ciutat. Crec que la ciutat no reemplaça aquest rol de la natura. La relació entre l'home i el món sempre voreja aquesta línia entre admiració per la bellesa i terror al poder absolut de la natura. És fàcil de vegades oblidar-ho, espero que el meu treball ho recordi a l'espectador. Potser això és el sublim contemporani. ¹⁴

13. "...idealized scenes of the countryside as "nature", as natural"... "a type of nice view that is already known, already seen". "The tourist who visits a picturesque destination is the consumer of a pre-constituted view, one that is still given today under the name, in English, of the 'beauty spot'. It is an easy pleasure."

14. "In 1756, Edmund Burke defined the sublime as an artistic effect producing the strongest emotion the mind is capable of feeling. The emotions (you talk about fear and wonder) can be embodied by the majesty of nature but also by the grandeur of a city. I think the city did not replace nature in this role. The relationship between man and this world has always walked this line between wonder at the beauty and terror at the sheer power of nature. It is easy sometimes to forget either, I would hope my work could remind the viewer of this. – Maybe that's contemporary sublime?"

Podríem dir que els *post-paisatges* que es defineixen en aquest treball tenen més de sublim que de pintoresc, mostrant una bellesa que amaga al seu darrera una catàstrofe. Les imatges, aparentment pintoresques mostren un rerefons inquietant, un enigma que es va desxifrant a mesura que l'espectador s'endinsa en el seu significat ocult, en els detalls que van modificant el sentit de l'escena.

1.4 ARXIU I DOCUMENTACIÓ DE L'ENTORN

L'aparició del document fotogràfic a mitjans del segle XIX respon a una necessitat de crear un arxiu d'imatges per documentar els avenços de la tecnologia en els transports i l'explotació minera, les transformacions de les ciutats, les expedicions a països llunyans i les conquestes bèl·liques, colonialistes i militars. Per aquest motiu es van engegar diverses missions fotogràfiques des del 1850. La fotografia es converteix així en un gran instrument de gestió política, per conformar una història oficial del poder hegemònic: allò que no ha estat fotografiat, no es perpetua en la història. El poder de la fotografia d'immortalitzar els esdeveniments, la fa també un instrument poderós a l'hora de considerar el seu sentit al llarg del temps i la seva importància com a eina crítica.

Els arxius han estat creats sovint amb una finalitat paternalista de control i han estat una negació de la fotografia artística. Mentre el model de l'arxiu es caracteritza per l'acumulació, ordenació i redistribució d'imatges, la fotografia artística busca l'autonomia i la diferenciació a partir de la còpia única i de referents en altres llenguatges artístics. L'ús arxivístic de la fotografia comença a desenvolupar-se en les tècniques de repressió i control de la massa social, com la fotografia policíaca en criminologia o el retrat fisiològic d'un delinqüent en la eugenèsia.

Per altra banda, el procés de construcció de la història és subjectiu, depèn del qui l'escriu, quins esdeveniments prioritza i quins deixa enrere, quines imatges escull per documentar els esdeveniments i com són utilitzades i comentades. Dawson (1999, prefaci xv) es pregunta: "Com fa història una fotografia? Els monuments i la seva absència, ens en donen una pista (...) El que ha estat commemorat i el que s'ha obviat, ens revela el nostre procés selectiu d'escriure la història." ¹⁵

15. "...how does one photograph history?. Monuments, and the lack of them, gave us our cue...(...)" "What has been commemorated and what has been left out prove to be revealing of our selective process of writing history."

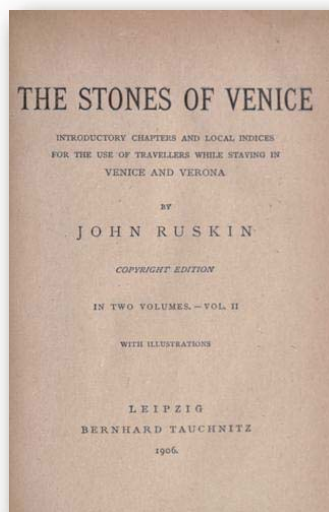


Fig.4 John Ruskin, *The Stones of Venice*, 1850

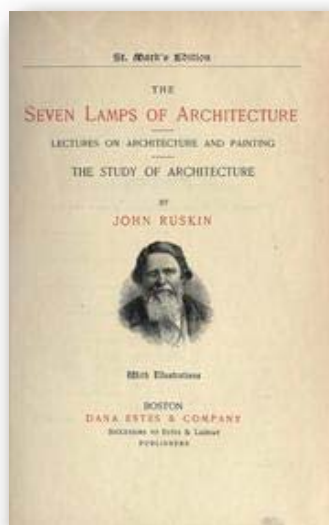


Fig.5 John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, 1860

En aquest sentit, França i els Estats Units han estat els grans creadors de la història oficial, tenint molt clara la importància de crear una identitat nacional que conformés la idea d'estat hegemònic. Han estat els països que han dedicat més recursos a l'estudi i conformació dels arxius fotogràfics, a partir de les *missions fotogràfiques* i dels *surveys*.

L'exposició *L'Arxiu Universal: la condició de document i la utopia de la fotografia moderna* va tenir lloc al Museu d'Art Contemporani de Barcelona l'any 2008 i al Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea a Lisboa l'any 2009, pretenia "contribuir a una comprensió de la complexitat de la noció de document en la història de la fotografia, mitjançant l'estudi i l'escenificació d'alguns debats sobre el gènere en diversos moments històrics diferenciats del segle XX" segons el seu comissari Jorge Ribalta.

Hi havia una secció dedicada als *New Topographics* amb 29 còpies portades de la *George Eastman House* que van formar part de l'exposició de 1975. Era un projecte ambiciós, amb unes 2000 fotografies, que intentava situar aquest grup dins la llarga tradició documental i dels *surveys*, incloent les missions fotogràfiques de principis del segle XX, els *surveys* de l'oest americà dels anys 1860 i 1870 i el projecte *Mass-Observation* anglès de mitjans del segle XX, dedicat a gravar, observar, documentar i enregistrar la vida quotidiana dels anglesos.

Europa: les missions fotogràfiques

El 1851 la *French Historical Monuments Commission* va engegar la *Mission Héliographique*, primera gran campanya fotogràfica promoguda per l'estat francès. El seu objectiu era contribuir a la creació d'un arxiu fotogràfic públic dels monuments històrics i, d'altra banda, crear obres artístiques.

Promogut per Prosper Mérimée, es tractava de tenir documents científics i a l'hora expressar la identitat nacional a través de la singularitat dels seus artistes. Per això l'encàrrec anava destinat als grans mestres de la fotografia francesa: Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray i Henri Le Secq. Es va documentar els monuments del

territori francès, principalment edificis de l'antiguitat romana i medieval, així com romànics i gòtics, abans que fossin enderrocats pel projecte arquitectònic de Haussmann, per redissenyar el centre de París. Aquesta Missió tan lloada en la història de la fotografia, va quedar inacabada, com assenyala Krauss (2002, p.50): “El resultado de sus trabajos -unos 300 negativos que representaban construcciones medievales que iban a ser restauradas- no sólo no fue publicado ni expuesto jamás por la Comisión sino que ni siquiera fue positivado.”

John Ruskin, crític britànic, va publicar entre el 1850 i el 1860 els llibres *The Stones of Venice* i *Seven Lamps of Architecture*, articulant un discurs en defensa de la necessitat de preservar els centres històrics de les ciutats, que assumeixen el paper de monuments, i adverteix sobre els efectes homogeneïtzadors i empobridors de la modernització urbana segons criteris purament funcionals, que afavoreixen la mobilitat i les grans avingudes, però que manquen d'història, com passa a la gran metròpoli americana.

Charles Marville va rebre l'encàrrec oficial de documentar, en forma d'arxius fotogràfics, l'arquitectura medieval de París abans de ser enderrocada pel projecte de Schulman. L'encàrrec procedia de les mateixes agències que havien de demolir la ciutat. Després es va organitzar un fons arxivístic i l'exposició dels “documents” de la ciutat històrica que acabaven de destruir.

Cap al 1890, Eugène Atget va obrir a París un petit establiment com a fotògraf dedicat a proporcionar documents per a artistes. Va iniciar un projecte de documentació del vell París que el va ocupar fins a la seva mort i en va elaborar diversos àlbums, com *L'Art dans le Vieux Paris*, *Interieurs parisiens*, i d'altres dedicats a les botigues antigues, els vells oficis o les perifèries de la ciutat. El seu treball sembla seguir la lògica d'un antiquari, que no és incompatible amb un rigor metodològic i una lògica d'inventari exhaustiu. La seva singularitat és la d'haver dut a terme anònimament un treball que es va convertir en un autèntic fonament de l'estètica fotogràfica moderna del segle XX. La seva visió d'arqueòleg del present, la poètica del declivi i la història urbana, la lectura precisa de les ruïnes de la cultura dins la ciutat capitalista moderna, fan que transmeti les seves influències a fotògrafs moderns americans com Berenice Abbott i Walker Evans.

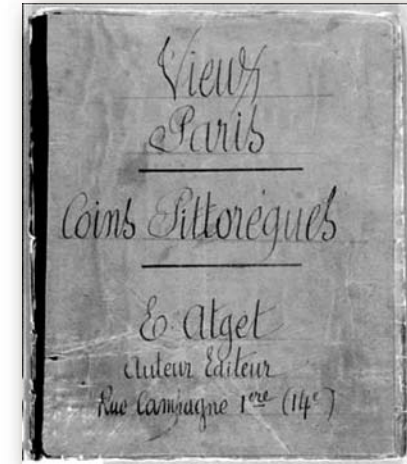


Fig.6 Eugène Atget, *Vieux Paris*, 1925

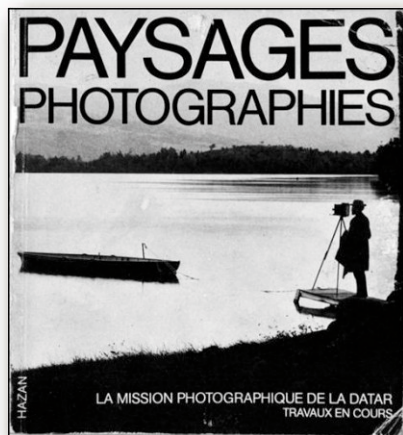


Fig.7 *Paysages, photographies, travaux en cours*, Hazan, Paris, 1985

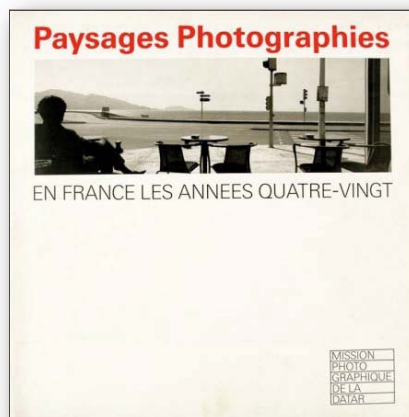


Fig.8 *Paysages, photographies 1984-1988*, Hazan, Paris, 1989

A Espanya diversos fotògrafs estrangers van contribuir a crear una imatge oficial del país deixant testimoni gràfic de l'Espanya monumental i dels processos de modernització de meitat dels segle XIX. Charles Clifford i Jean Laurent van ser els més importants. Clifford és l'autor del conjunt fotogràfic documental més important de l'Espanya de la dècada de 1850. Va agrupar les seves fotografies en diversos àlbums, *Viaje a Valladolid*; *Viaje a Alicante, Baleares y Barcelona* i *Viaje a las provincias de Toledo y Extremadura*. El conjunt del seu treball constitueix una aportació fonamental a la construcció d'una imatge oficial d'Espanya, derivada de les grans obres públiques, dels processos d'eixample del centre urbà de Madrid i dels llocs històrics emblemàtics del patrimoni artístic nacional. Jean Laurent i José Martínez Sánchez van documentar una sèrie de grans obres d'enginyeria per a la *Dirección General de Obras Públicas*, per presentar dins de l'Exposició Internacional de París i promoure una imatge de modernitat d'Espanya mitjançant les noves infraestructures del transport.

En el context de la Catalunya de principi del segle XX, l'*Institut d'Estudis Catalans*, aleshores, va engegar un projecte sense precedents: descobrir oficialment els tresors del romànic, l'art nacional per excel·lència, per tal de catalogar-los i publicar una monografia sobre aquest estil artístic i arquitectònic. La *Missió arqueològica i jurídica a la franja d'Aragó*, el 1907, dirigida per l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch va ser clau per al reconeixement històric de l'art romànic català, especialment pel que fa a la pintura mural i l'escultura en talla.

L'any 1984 es va realitzar a França la darrera gran campanya o missió fotogràfica del segle XX: la *Mission Photographique de la DATAR* (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale), hereva de la *Mission Héliographique* de 1851 i de l'encàrrec de la *Farm Security Administration* dels Estats Units, als anys 30. És un projecte engegat per l'estat francès per documentar les transformacions del paisatge com a conseqüència de la nova economia post industrial, les noves infraestructures i l'urbanisme de baixa densitat, que es va realitzar entre el 1984 i el 1988, sota la direcció de Bernard Latarjet i François Hers. En aquest projecte hi van participar 30 fotògrafs de diverses generacions i procedències, com Robert Doisneau, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Frank Gohlke, Holger Trülzsch, Sophie Riestelhueber, Gilbert

Fastenaekens, Christian Milovanoff, Jean-Louis Garnell o Suzanne Lafont, entre d'altres.

Les imatges es van fer públiques mitjançant la publicació de dos bulletins l'any 1984 i dos catàlegs anomenats *Paysages Photographies* l'any 1984 i 1985. Representa un moment important en la història de la fotografia a França i a Europa. Va contribuir a una nova sensibilitat respecte al paisatge nacional i la seva representació fotogràfica i va generar una nova cultura de l'encàrrec fotogràfic, propiciant la proliferació de projectes fotogràfics locals i regionals arreu d'Europa als anys vuitanta i la recerca d'una política cultural capaç de transformar les condicions tradicionals de l'art en l'esfera pública. La *DATAR* va ser un gran experiment de política cultural, que va actualitzar la centralitat de la fotografia com a mitjà artístic híbrid, entre la tradició de les belles arts i la creació d'opinió dins l'era dels mitjans de comunicació.

Roger (2000, p.126) descriu molt bé l'actitud responsable d'aquests fotògrafs envers el territori i les seves transformacions quan diu:

...m'ha impressionat molt el volum *Paysages Photographies*, publicat fa poc per la *Datar*. Aquest balanç dels anys vuitanta és simptomàtic: pocs paisatges rurals o 'naturals', però, en canvi, una predilecció insistent per la decrepitud: canonades/abocadors, enderrocs, descampats, extraradis obrers, ciutats deteriorades, fàbriques abandonades, etc. Fins i tot les dunes estan empastifades de materials de rebuig. Paisatges del *de-*, de la decepció, de la dejecció. ¿Hem d'imputar als responsables de l'obra una voluntat deliberada de *des-arrelar*, de *des-paisatjar*, en el sentit violent i brutalment negatiu del prefix?

I continua dient:

Vaig demanar a Lucien Chabason que me'n donés la seva opinió en l'època en què era membre del gabinet del ministre de Medi Ambient. Em va respondre. És l'anticromo. Però no ens ha de xocar que els artistes expressin una cosa tan forta. És el seu paper. Com sempre, van per davant de nosaltres, anticipen la nostra experiència.

La nova topografia va dominar les estètiques fotogràfiques documentals d'una manera perdurable durant l'últim terç del segle XX i va influir en els usos de la fotografia en campanyes institucionals a partir dels anys vuitanta.



Fig.9 Alexander Gardner, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, 1866

El desenvolupament de les missions fotogràfiques confirma la fotografia dins el camp de l'art contemporani a través de l'establiment d'una nova estètica del paisatge. L'experiència de l'encàrrec en una part molt precisa del territori, com la *DATAR* va fer aparèixer molts contractes semblants: la il·lustració de les estacions de l'any (Belfort), l'inventari del litoral francès, la *Mission Transmanche* comissionada cada any per Pierre Deviu o l'encàrrec sobre Brussel·les per iniciativa de Jean-Louis Godefroid.

S'escullen sovint els mateixos fotògrafs, que no són necessàriament paisatgistes (Joseph Koudelka), però que saben mantenir la llibertat de la mirada i la coherència del seu estil a través d'un tema imposat. El crític André Rouille ho anomena "contrast estètic".

Els treballs de les missions fotogràfiques dels anys 1980 i 1990 han permès expandir la noció de paisatge a Europa als espais ordinaris, sense qualitat i a les zones perifèriques urbanes. Aquesta postura recorda sempre l'herència de la fotografia americana dels *New Topographics*, amb una nova estètica del paisatge que marca un canvi en la història de la fotografia tan a Amèrica com a Europa.

Amèrica: els *surveys*

Un dels primers documents fotogràfics en la història d'Amèrica va ser el seguiment de la Guerra Civil, entre el 1861 i el 1865, la primera guerra que va comptar amb un ampli enregistrament fotogràfic. El fotògraf i empresari Matthew Brady, considerat com el pare del *fotoperiodisme*, va contractar fotògrafs com Alexander Gardner, George Barnard i Timothy O'Sullivan per fer-ne el seguiment.

La dificultat de fotografiar escenes d'acció amb l'equipament disponible en aquella època va motivar que les primeres imatges de la guerra no mostressin cap batalla. Són escenes de soldats descansant, retrats dels exèrcits o els efectes del combat. La batalla va ser un fracàs per Lincoln, però els escrits al diari *The New York Times* exalten les excel·lents vistes de la guerra i el perillós treball realitzat pels fotògrafs.¹⁶

16. Trachtenberg a "Reading American Photographs", pp. 71-74, explica amb detall el que va suposar el treball de l'equip de Mathew Brady durant la guerra.

Gardner es va independitzar de Brady i el 1866 va publicar l'àlbum *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*. Aquest àlbum i el de Barnard oferien visions crítiques de la terrible violència i destrucció de la guerra americana, així com un document del territori inexplorat del desert, escenari on es movien les tropes.

Després de la Guerra Civil Americana, O'Sullivan va ser contractat per acompanyar l'expedició geològica del *Paral·lel 40*, la primera d'una sèrie d'exploracions dels territoris de l'Oest promogudes pel govern americà. El *survey* del *Paral·lel 40* va ser dirigit entre el 1867 i el 1872 pel geòleg Clarence King, expert en les catàstrofes explicades a la Bíblia, i va recórrer Nevada, Utah, Idaho, Colorado i Califòrnia. Aquestes imatges i les de Yosemite de Carleton A. Watkins o Yellowstone de William Henry Jackson, van ser decisives per la construcció d'una cultura del paisatge als Estats Units i el seu impacte va ser determinant en la declaració de molt territoris com a parcs nacionals.

Watkins es va fer famós per la seva sèrie de fotografies de la Vall de Yosemite a la dècada dels 60 i les seves imatges van ser determinants perquè el Congrés prengués la decisió de convertir-lo en Parc Nacional el 1864. Havia editat i muntat moltes de les seves imatges de paisatge presentades en àlbums recopilatoris, estudis documentals que van ajudar a John Muir a demanar al Congrés dels Estats Units la preservació de les vies del desert de Califòrnia a perpetuïtat i va ajudar a fundar el 1916 el que es coneix com el *National Park Service*. Les fotografies del desert de Wyoming de Jackson també van ser l'incentiu per establir el *Yellowstone National Park*, mostrant com la fotografia podia ser un model poderós per ajudar a donar forma al món.

Però la fotografia, com a testimoni poderós dels esdeveniments i com a eina documental, també té un gran impacte en l'opinió pública, que pot arribar a ser crítica amb la història oficialment reconeguda. Watkins estava fotografiant també les mines de Malakoff per la companyia Frémont. El que en un inici havien de ser unes fotografies que servien de propaganda per la companyia, van tenir un impacte negatiu en l'opinió pública, ja que representaven un paisatge sublim de destrucció, en contrast amb les realitzades al

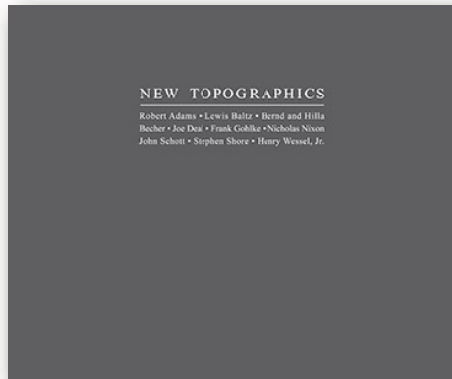


Fig.10 *New Topographics*, Steidl, 2009

Yosemite. Mostraven un paisatge condemnat i van acabar sent ambigus retrats del desenvolupament industrial on les màquines i l'enginyeria són els protagonistes, lluny del paisatge romàntic mostrat en el treball realitzat a la vall de Yosemite. Watkins treballava com a fotògraf d'encàrrec, però també com artista que exposava en una galeria i prefigura el moviment de fotògrafs que realitzen el seu treball en nom de la preservació d'aquests espais, com seria el cas dels *New Topographics* i el *Rephotographic Survey Project*, al segle XX.

New Topographics

El moviment dels *New Topographics* va sorgir de totes aquelles pràctiques artístiques que s'estaven portant a terme als Estats Units, en la línia de Dan Graham, Ed Ruscha o Robert Venturi. El que pretenien era donar importància a la cultura vernacular per sobre d'una estètica més estandarditzada. Volien deixar constància de la importància de buscar les arrels i estimar el lloc on es viu. Que la gent fos conscient del seu entorn immediat i que el valorés.

L'exposició, organitzada per William Jenkins comprenia 168 treballs de 10 artistes: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becher, Frank Gohlke, Henry Wessel, John Schott, Joe Deal, Nicholas Nixon, Stephen Shore. Tots tenien un cert reconeixement en el món de l'art i treballaven individualment. L'aparició conjunta a l'exposició els va associar amb un canvi significatiu en l'actitud cap al paisatge com a subjecte fotogràfic i una preocupació cultural.

L'exposició va obrir noves direccions per la fotografia en relació a l'art contemporani i la societat. Les fotografies estudiaven l'ara i aquí, mostrant pals de telèfon, cases mòbils, carrers principals, oficines, pàrquings, caravanes, motels, carreteres, per documentar els processos urbans i fer una visió crítica de l'explotació de l'entorn natural produïda per l'urbanisme descontrolat, sense centrar-se en qüestions ecològiques. Reconèixer i identificar els subjectes no era difícil, llegir-los i interpretar-los sí.

L'espectador buscant l'escala petita, la còpia ben reproduïda pel seu sentit estètic convencional, la bellesa, no tenia més remei que veure allò que mostraven i intentar descobrir el què volien dir o el què significaven. Percep un repte en les fotografies,

sobretot per l'impacte de la construcció humana en el paisatge americà: fins a quin punt pot ser controlat i qui n'és el responsable? Veient evidències d'ell mateix en les fotografies, connecta art i vida amb tanta facilitat que es pot parlar de l'habilitat del fotògraf per mostrar documents on coincideixen, segons Jenkins citat per Salvesen (2009, p.12) "el subjecte físic actual i el subjecte conceptual o referencial." ¹⁷

L'exposició no pretenia cartografiar un terreny ordenat. Era més aviat com esbossar direccions mostrades com en un viatge per carretera. És un estudi d'idees, no d'influències, més antropològic que crític. L'objectiu principal era enumerar i avaluar les múltiples possibilitats que existeixen per fer, exposar i interpretar fotografies de paisatge en aquell precís moment. Mirant l'exposició retrospectivament, es podria dir que és un pont entre el món aïllat de la fotografia artística i l'art contemporani *post-conceptual*, afirmant i deconstruint l'especificitat, autoritat i autonomia modernista del mitjà, i servint com a progenitor de l'escola de Düsseldorf de fotògrafs de paisatge, el treball dels quals és presentat com a art contemporani a museus i galeries.

Rebutgen la visió modernista de Alfred Stieglitz, de Minor White i Ansel Adams per la seva subjectivitat i expressió personal. Troben les còpies massa pretensioses, massa contrastades i dramàtiques. Trencant amb aquesta tradició de la fotografia moderna de paisatge, mostren el territori tal com és, amb els seus trets característics, representant la cultura vernacular de l'oest americà.

Per tot això, l'exposició no va ser entesa en un primer moment pel públic que la va visitar. Esperaven un altre tipus d'imatges. No estaven acostumats a veure el seu entorn immediat en una exposició. Reconeixien el lloc però no podien entendre el significat de les imatges. Se'ls hi presentava obertament l'impacte de la construcció humana en el seu paisatge, s'evidenciaven els seus costums i usos d'un territori abans verge i els connectava massa frontalment amb la seva vida quotidiana.

De fet no disposaven de models anteriors de representació del territori que els permetessin apreciar aquelles imatges. Estaven acostumats als paisatges bucòlics i a les imatges

¹⁷. "actual, physical subject matter and conceptual or referencial subject matter. "



Fig.11 Edward Hopper, *The Nighthawks*, 1942

d'Ansel Adams, més que a veure complexos industrials, autopistes, bars de carretera, o les seves pròpies cases representades en les fotografies. També als fotògrafs els hi mancava una tradició, una fórmula pictòrica de representar les coses ordinàries. Els estereotips més comuns per representar el gust per les coses suburbanes eren molt limitats, havien desenvolupat molt poques convencions de representació: vistes aèries llargues mostrant fileres de cases com de joguina, o bé vistes molt de prop per revistes de disseny i publicitat. Existien pocs referents per representar un enquadrament mig, que era més proper a la realitat viscuda i podia incloure l'entorn en el qual es situaven els objectes representats.

La figura més influent en quant a l'enquadrament i al tema tractat va ser el pintor Edward Hopper, amb els seus quadres de gasolineres, de façanes, de motels i de vistes nocturnes com ara *The Nighthawks* (fig. 11) de 1942. Hopper és el pintor de la soledat i la introspecció del ciutadà nord americà en una societat alienant i en la que es troba totalment fora de lloc. Els seus quadres redueixen els elements a la mínima expressió, centrant-se en la plasmació de figures en espais quotidians, immerses en els seus pensaments i observades des de lluny per l'espectador.

A Amèrica no existia una tradició pictòrica paisatgística com a Europa, encara que va tenir els seus representants en les figures de Thomas Moran, Thomas Cole i Albert Bierstadt. Però es podria afirmar que les fotografies van precedir a les pintures en la representació del paisatge. Per això, una de les característiques importants dels *New Topographics* és la recuperació de la tradició històrica del paisatgisme fotogràfic de l'oest americà del segle XIX, les imatges de Henry Jackson, Timothy O'Sullivan i Charleton A. Watkins, així com la utilització de la càmera de gran format.

A diferència de la *Mission Héliographique* del 1851 a França, l'objectiu de la qual era contribuir a l'arxiu fotogràfic públic dels monuments històrics i de la *Farm Security Administration* que documenta la depressió de l'oest americà, els *New Topographics* no treballaven per encàrrec de cap institució, cosa que significava llibertat d'acció. La vida quotidiana, l'ús del territori per part dels seus gestors i habitants es revela més important per a ells, que els monuments i els edificis emblemàtics.

Compartien el desig de fugir de la idea d'estil, que la seva generació havia heretat de la fotografia moderna. Pretenien fer fotografies sense estil, connectant amb les idees de Walker Evans sobre l'estil documental. Evans va definir un estil de fotografia que parlava del paisatge vernacular, intentant amagar el punt de vista del fotògraf amb un estil tan senzill que semblava no ser cap estil. Els *New Topographics* van continuar en aquesta línia de representació del territori, creant un corrent en el qual es treballa intensament en l'actualitat: la fotografia de l'entorn, del paisatge alterat o manipulat.

El títol sencer de l'exposició *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* expressa aquesta idea de paisatge alterat per l'home i de la relació natura i cultura de la qual s'ha parlat profusament. Molts llibres publicats a Amèrica i a Europa a partir de 1975 els citen com a referent i inclouen en els seus títols les paraules: *altered landscape* (paisatge alterat), *manufactured landscape* (paisatge manufacturat), *man-altered landscape* (paisatge alterat per l'home), com si fos impensable ja, parlar simplement de paisatge. La referència als *post-paisatges* en aquesta tesi té a veure amb aquesta visió del territori com a extensió inscrita per l'empremta humana.

L'exposició també va rebre algunes crítiques. Mark Klett estava estudiant fotografia quan va anar a veure l'exposició dels *New Topographics* i va sentir-se'n ofès. Tot i que admirava els fotògrafs del grup i el comissari, William Jenkins, no li va agradar la idea de que fossin presentats com a topògrafs, en el sentit científic de la paraula. Per un geòleg com ell, que es guanyava la vida fent de topògraf professional, la paraula *topografia* tenia un altre sentit: era una descripció sistemàtica i un mapejat del terreny o del lloc. Coneixia molt bé el territori que estaven representant i tenia una relació molt especial amb el paisatge de l'Oest. Per ell el treball no mostrava res de nou. Tampoc estava d'acord amb la pretesa neutralitat de les fotografies, que considerava traïda per la selecció dels motius.

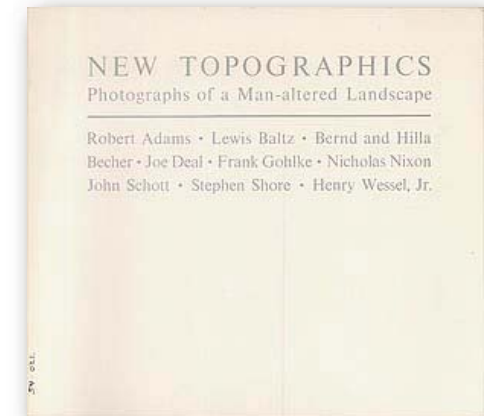


Fig.12 William Jenkins, *New Topographics*, George Earsman House, Rochester, 1975

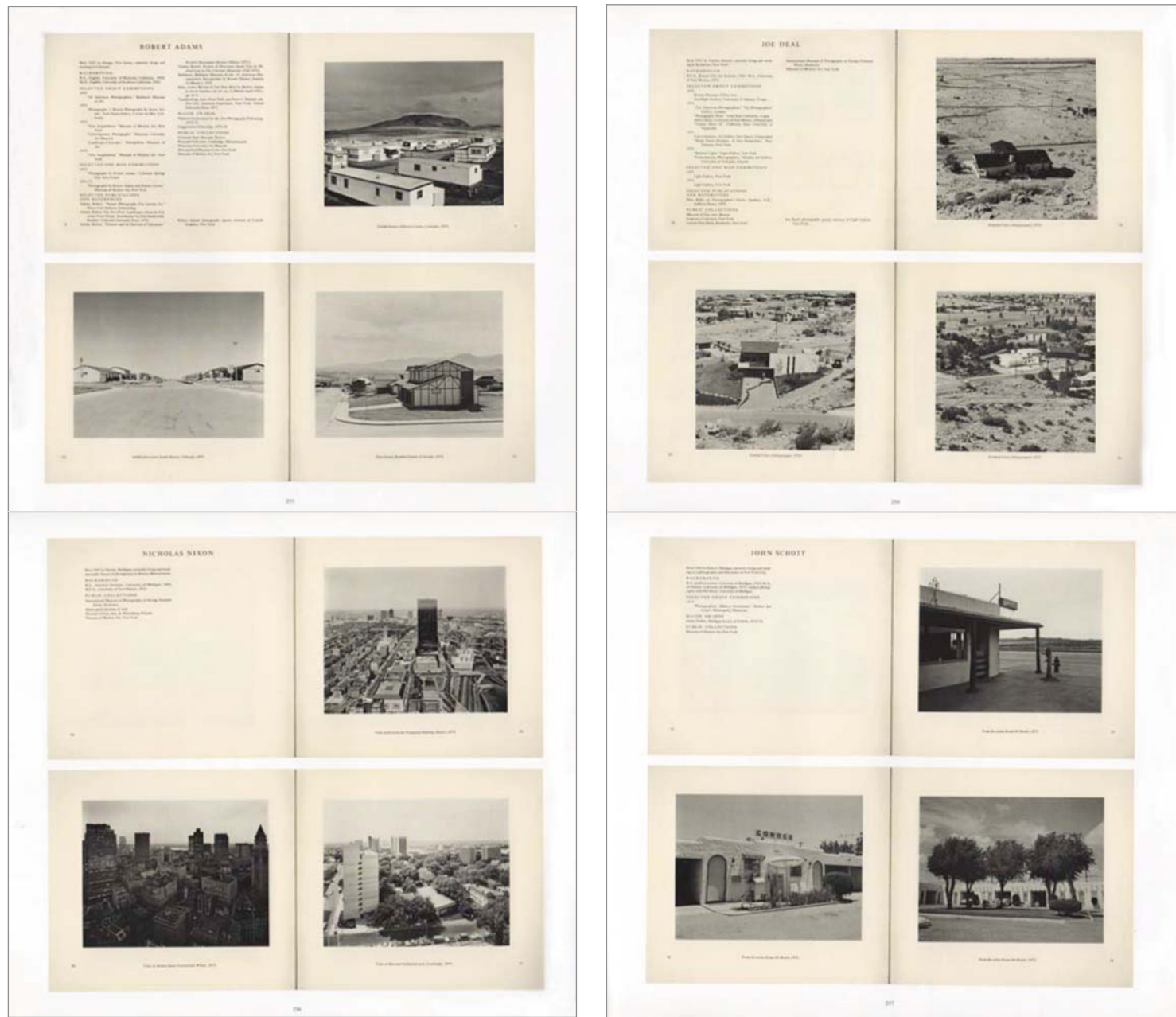


Fig.13 Pàgines del catàleg original *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, 1975

Val a dir que pels *New Topographics*, la paraula topografia és una referència intencionada a la fotografia antiga. Deal recorda que Sibieszek havia instal·lat una caixa a la *Eastman House* amb estereografies, postals i altres imatges populars típiques del segle XIX amb el nom de *Topographic Photography*. Deal i Jenkins citats a (Salvesen, 2009, p 40) reconeixen la relació de la paraula topografia amb els mapes:

La paraula topografia s'utilitza avui en connexió a la realització de mapes o amb la terra tal com és descrita en els mapes i això no impedeix veure totes les fotografies com una mena de mapes. Però, en benefici de la claredat pot ser molt útil un retorn al significat original: La descripció detallada d'un lloc en particular, ciutat, poble, districte, estat, parròquia o tros de terra. ¹⁸

En un comunicat de premsa s'especifica que la paraula topografia és utilitzada en el títol de l'exposició en el sentit donat per l'*American Heritage Dictionary*: "The detailed and accurate description of a place or region" (la descripció acurada i detallada d'un lloc o regió), i no en la seva connotació de fer mapes.

The Rephotographic Survey Project

Durant els anys setanta i vuitanta la NEA (National Endowment for the Arts) i algunes agències estatals i civils van comissionar gran quantitat d'estudis fotogràfics realitzats pels millors fotògrafs americans, alguns talents emergents en aquell moment. El RSP va ser un treball sorgit d'aquesta manera, obtenint fins a tres beques NEA en suport del treball de camp i de la publicació del llibre *Second View: The Rephotographic Survey Project*, dins una categoria especial per ajudes a estudis fotogràfics.

El RSP va començar l'any 1977 i es va acabar el 1982. Mark Klett juntament amb Ellen Manchester i JoAnn Verburg, van unir disciplines com la història de la fotografia, l'art conceptual i la ciència, per fotografiar de nou els llocs que havien estat fotografiats per Timothy O'Sullivan, Henry Jackson i d'altres fotògrafs del segle XIX, a l'oest americà.

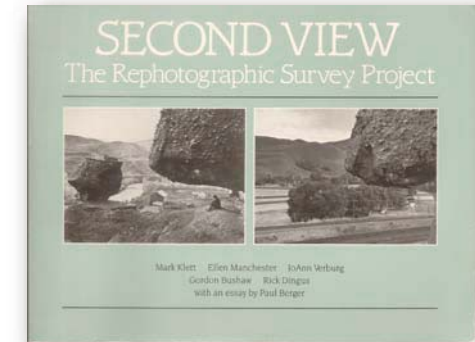


Fig.14 Mark Klett, *Second View: The Rephotographic Survey Project*, 1984

18. "The word topography is in general use today in connection with the making of maps or with land as described by maps and it does not stretch the imagination to see all photographs as maps of a sort. But for the sake of clarity a return to the original meaning may be helpful: "The detailed description of a particular place, city, town, district, state, parish or tract of land."

Mark Klett, amb aquest projecte utilitza per primer cop el terme refotografia i es converteix en el primer a utilitzar-la. Klett (2006, p.4) fa aquest aclariment:

Potser vam encunyar el terme 'refotografia', però no vam inventar el gènere. De fet, el *Rephotographic Survey Project (RSP)* va utilitzar la paraula d'un científic com a model. El geòlegs havien establert les bases per 'repetir fotografia', així ho anomenaven, de la manera més acurada. La idea bàsica era trobar les localitzacions des de les que havien estat preses fotografies històriques i fer noves fotografies des de la mateixa posició. El repte era fer el treball amb la màxima precisió possible. Per tant, a part de reproduir la posició de la càmera, la refotografia intentava duplicar l'hora del dia, l'estació de l'any, el temps atmosfèric i totes les condicions en què havia estat presa la fotografia original.¹⁹

Van descobrir un nou mètode de treball, contrari a l'estereotip modern de l'artista com a heroi solitari, entregats al treball de col·laboració que oferia l'exploració. Per altra banda, els interessava mostrar com una segona mirada als llocs documentats podia explicar les relacions entre cultura i natura. La publicació mostra les imatges documentals del segle XIX que Jackson i O'Sullivan van realitzar pel *U.S. Geological Survey* al costat de les noves imatges realitzades pel grup. Aquesta comparació visual tan directa revelava de vegades canvis subtils però dramàtics, que havien succeït en llocs particulars durant els 100 anys que havien passat entre l'estudi històric i el contemporani.

El grup RSP utilitzava pel·lícula polaroid entre altres raons perquè podien veure ràpidament la precisió dels seus càlculs en els punts de vista i els intents per fer coincidir la seva imatge amb l'original i les distorsions dimensionals que les còpies del segle XIX tenien de vegades. Era alhora un mètode immediat i un repte tècnic que relacionava emocionalment els fotògrafs del RSP amb els seus antecessors. Utilitzar una càmera de gran format 4x5 amb el trípode per fer el que es podia considerar com a instantànies era tota una aventura per a Mark Klett.

19. We might have coined the term 'rephotography', but we certainly didn't invent the genre. In fact, the Rephotographic Survey Project [RSP] used the word of scientists as a model. Geologists had laid the best groundwork for accurate 'repeat photography' as they called it. The basic idea was to find the locations from which historical photographs had been taken and then make new photos from exactly the same vantage points. The goal was to do the work with as much accuracy as possible. So, in addition to reproducing the camera position, accurate rephotography tried to duplicate the time of day, time of year, weather conditions, and so on in which the original photograph was taken.

1.5 WALKER EVANS I L'ESTIL DOCUMENTAL

En la història de la fotografia del segle XX els temes d'interès han anat canviant, però l'estil documental desenvolupat per Walker Evans, s'ha mantingut fins l'actualitat. Utilitza un llenguatge directe i objectiu per representar la gent, les coses, la moda, la publicitat, l'arquitectura i les connexions urbanes del seu temps, així com el paisatge quotidià. Construeix les seves imatges com si fossin pura documentació, adoptant una manera de fer que ve del fotoperiodisme i, al mateix temps, suposa una transformació estètica.

És impossible subestimar la importància d'Evans en la creació d'un idioma visual genuïnament fotogràfic. És una figura central en la línia històrica de la fotografia des de 1900, que porta a una transformació artística que continua impactant en la fotografia fins avui. En ell l'interès documental i històric de la fotografia adquireix un estil artístic.

En les aspiracions artístiques del treball documental d'Eugène Atget i August Sanders ja hi havia un postulat d'objectivitat, no expressat. En el cas d'Evans, la seva empremta en les imatges és caracteritzada més per una objectivitat freda que per un compromís social.

Evans no només descobreix la fotografia del passat, també va demostrar com el fotògraf pot comprometre's amb la vida quotidiana i definir-la pel futur. A través dels subjectes escollits, les estratègies de composició i el punt de vista, el seu treball va significar l'obtenció d'un registre complet de la vida quotidiana del seu temps i això és el que conforma el seu *estil documental*, una formulació matisada del que podríem anomenar com vernacular.

La fotografia per Szarkowski és la quintaessència del concepte de vernacular: útil, descriptiva, llegible, accessible, i és el millor mitjà per enregistrar per la posteritat aquells objectes dissenyats de manera vernacular. Realitzant la seva tasca descriptiva quotidiana, la fotografia aconsegueix una veritat més gran.

Conegut pel seu treball a meitat dels anys 30 per encàrrec de la *Farm Security Administration*, Evans va significar el mateix pels fotògrafs a partir de 1970 que el seu predecessor Mathew Brady per a ell, als anys 1930. En un moment de crisi social, va situar la fotografia i els seus subjectes en un context explícitament americà.

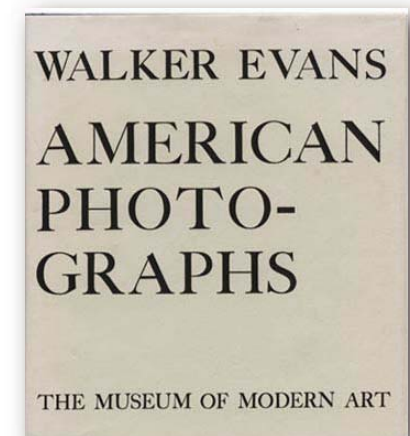


Fig.15 Walker Evans, *American Photographs*, 1938

Evans citat a (Baqué, 2003, p.100) comenta així el seu treball:

Quisiera poder decir tranquilamente que sesenta y dos personas se colocaron de forma inconsciente, una tras otra, durante un cierto tiempo, frente a un aparato de registro impersonal y fijo, y que todas ellas, al ser encuadradas en el visor, fueron fotografiadas, y lo fueron sin que ningún tipo de decisión humana determinase el momento de la toma.

Szarkowski diu sobre Evans:

Les imatges d'Evans han ampliat el nostre sentit de la visió tradicional, i ha afectat la manera en què mirem ara, no només les fotografies sinó també la cartellera, les deixalles, les postals, gasolineres, l'arquitectura familiar, els carrers principals i les parets de les habitacions. Però el seu treball està arrelat en la fotografia del passat recent i constitueix una reafirmació del què ha estat el propòsit i el sentit estètic central de la fotografia: la descripció precisa i lúcida d'un fet significatiu.²⁰

Distingeix entre fets i "la precisa descripció de les percepcions personals" presentades per Evans sota l'aparença de facticitat. D'aquí la diferència entre document i el que Evans anomena estil documental.

Quan en una entrevista és preguntat pel documental, Evans citat a (Salvesen, 2009, p.15) diu: "¿Documental? Aquesta és una paraula molt sofisticada i enganyosa. I no massa clara (...) El terme exacte hauria de ser *estil documental*. Un exemple literal de document seria una fotografia policíaca de l'escena d'un crim. Com veus, el document té una utilitat, mentre que l'art és inútil. Per tant l'art no és mai un document, però pot adoptar el seu estil."²¹

El documental produeix imatges amb interpretació, mentre que els documents són imatges amb utilitat funcional. El document que Evans reclama, el líric o poètic, reté l'aparença del documental en la seva relació amb allò real, però és una imatge elaborada a partir d'una experiència històrica contemporània en la qual intervenen el subjecte i allò vernacular. La comparació d'una fotografia policíaca amb els seus treballs, creats amb estil documental porta a aquestes conclusions: els dos són elegibles en termes de detall i contrast, els dos es basen en idees determinades cultural i tecnològicament de veracitat fotogràfica, els dos retraten parts del món quotidià, "tal i com era" sense manipulació o

20. Szarkowski explica en el seu assaig del catàleg de l'exposició retrospectiva de Walker Evans del 1971: "Evan's pictures have enlarged our sense of the usable visual tradition, and have affected the way that we now see not only other photographs, but billboards, junkyards, postcards, gas stations, colloquial architecture, Main Streets, and the walls of rooms. Nevertheless Evans' work is rooted in the photography of the earlier past, and constitutes a reaffirmation of what had been photography's central sense of purpose and aesthetic: the precise and lucid description of a significant fact."

21. "Documentary? That's a very sophisticated and misleading word. And not really clear...The term should be documentary style. An example of a literal document would be a police photograph of a murder scene. You see, a document has a use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style."

posat, els dos semblen no afectats per cap subjectivitat expressiva. Per tant, on és la diferència? En els graus d'utilitat. El fotògraf policia, el retratista d'estudi o l'agent estatal, ha d'identificar i extreure informació destacada amb una funció determinada. L'artista que declara el seu producte sense utilitat, pot identificar la mateixa informació, multiplicant o ignorant les seves intencions potencials.

Els trets característics del seu treball són: frontalitat constant i presa metòdica dels arquetips de l'espai americà, distància del purisme modernista, descobriment de la cultura vernacular, projecte de constituir un estil específic, l'estil documental cruïlla entre l'art i el simple document informatiu. Als ulls de Walker Evans, Amèrica i la fotografia parlen un llenguatge comú quan el fotògraf capta els signes: pòsters, cases estandaritzades alineades al llarg d'una carretera o una via de ferrocarril, retrats al metro, que pel seu radicalisme anuncien l'art conceptual de finals dels 60. A *American Photographs* de 1938, resultat de 10 anys de experimentació i reflexió, presenta més que imatges individuals, un discurs en imatges amb un ordre deliberat de presentació.

Evans al projecte de la *FSA* segueix el seu mètode: distanciament entre subjecte i objecte i en els temes organitzats en tipologies, tipus i sèries. Sol començar amb una vista general de les ciutats, després dedica algunes hores a passejar, identificant els components urbans, com monuments i arquitectures, però també els tipus socials.

Una part fonamental d'aquesta rutina és l'exploració d'allò vernacular, de vegades associat a un tipus d'art popular anònim i col·lectiu, altres a allò industrial, a una ideologia urbana del consum que transforma l'espai rural, com succeeix amb la presència de l'automòbil. (...) El contrast entre la publicitat i la situació social revela l'element publicitari no tant com un objecte vernacular d'una determinada comunitat, sinó com un element d'ideologia: les campanyes publicitàries s'intensifiquen en les zones més pobres. És el cas de *Hombres y anuncio de Coca Cola* on el missatge asèptic de la mercaderia contrasta amb la brutícia extrema dels treballadors.



Fig.16 Walker Evans, *Aparador amb retrats de petit format*, 1936

La *Main Street* (carrer principal) apareix repetida en diferents contexts, inclús en els barris de segregació racial, com en el cas de Mississippi, on Evans fotografia la famosa barberia. Els signes vernaculars, amb els quals fa broma amb el referent, i amb la pròpia idea de representació (com en el *Cartell d'enllustrador de botes* o en *Cartells a South Carolina* de 1936 es converteixen de vegades en testimonis de la pervivència d'estereotips racials en una societat propera a l'esclavisme.

Potser la fotografia que millor resumeix tota aquesta etapa i la constitució de l'estil documental sigui *Aparador amb retrats de petit format*, un document vernacular, una fotografia amateur d'un aparador de Savannah, amb fotografies de més de 200 persones, repetides indistintament. La fotografia es converteix en un comentari irònic sobre el propi treball que estava fent Evans pel govern dels Estats Units. La paraula STUDIO sembla al·ludir al projecte de cens de la FSA.

El llibre va estar exhaurit durant molt anys, però s'ha fets noves publicacions com la de l'any 1988 pel Museu d'Art Modern pel 50 aniversari i la més recent del 2012 en motiu del 75 aniversari i que reproduïxen el mateix sentiment i aspecte de la primera edició.

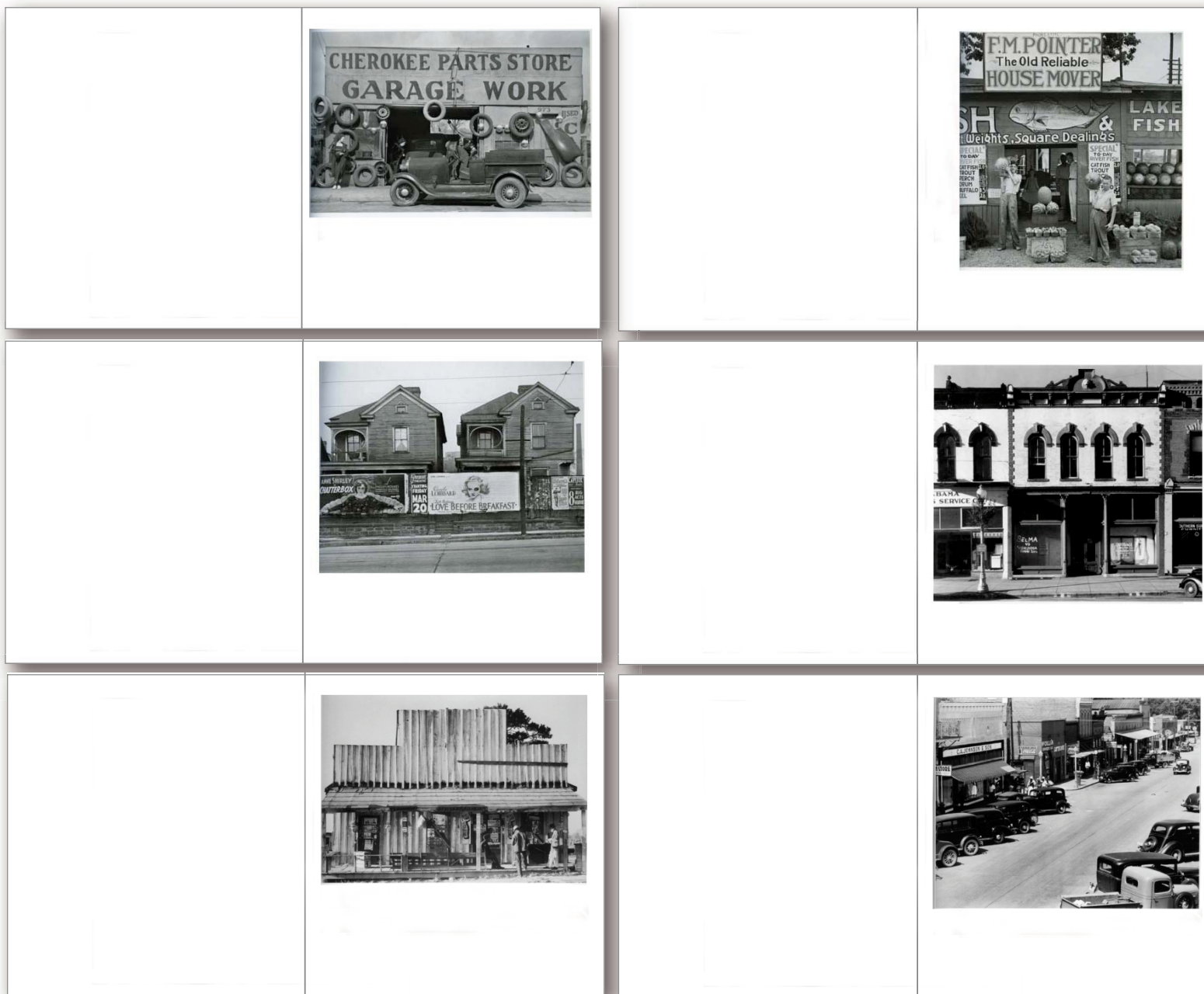


Fig.17 Simulació de les pàgines del llibre *American Photographs*.

1.6 FOTOGRAFIA I ART

Ens hem de remuntar als anys 60 per entendre el lloc que ocupa la fotografia en el món de l'art. Com diu Chevrier citat per Ribalta (2004, p.240): “La fotografía es uno de los medios y materiales privilegiados del arte contemporáneo. A finales de los años sesenta, numerosos artistas la empezaron a utilizar como medio, esto es, como medio de información y como documento.” Aquests artistes, agrupats sota la denominació d'artistes conceptuals oposaven sistemàticament la idea, l'observació, l'actitud o el procés, a l'obra d'art com a objecte o com a producte acabat. Paral·lelament al *Pop Art* i el *Minimal*, el concepte d'imatge fotogràfica s'expandeix significativament i influència també els dos estils, explotant l'estètica de la fotografia *amateur* i periodística.

Bernd i Hilla Becher, que havien començat el 1957 els seus inventaris tipològics, van ser assimilats en aquesta tendència heterogènia que reunia artistes tan diversos com Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Haacke, Jan Dibbets, Richard Long, Dan Graham o Ed Ruscha. El lloc que ocupa la fotografia en l'art dels anys vuitanta deriva en gran mesura d'aquest període.

Per altra banda, els fotògrafs americans de finals dels 60 desenvolupen un paradigma nou i diferent, basat en Evans i Franch. Lee Friedlander, quasi al mateix temps que Robert Adams, William Eggleston i Stephen Shore cadascun amb diferents premisses formulen el seu propi llenguatge fotogràfic i Gary Winogrand diu: “Pots fer una bona fotografia de qualsevol cosa.” Una innovació estètica és l'ús del color, que només s'havia usat en la fotografia comercial.

El pas més important en el diàleg fotogràfic entre Europa i Estat Units està marcat per Robert Frank, suís que viu regularment a Amèrica des de principis de 1950 i al llarg de molts viatges desenvolupa una imatge de la societat americana en el llibre *The Americans* de 1958.

Els New Topographics van crear una connexió entre fotografia documental i *Art Conceptual*, entre fotografia artística i fotografia vernacular, entre Amèrica i Europa. Adams, Baltz i

Gossage, per exemple, van signar per Castelli Graphics i les seves fotografies es podien veure al costat de les imatges de Jasper Johns i la fotografia conceptual de Robert Cumming. L'èxit de la fotografia i del fotollibre va començar als Estats Units i durant més de 20 anys, des de la meitat dels 60, tot el món tenia com a referència el que estava succeint a Amèrica, en relació a la fotografia i els llibres fotogràfics. Als 80, la fotografia entra a L'Acadèmia i al Museu d'Art i hi ha una apropiació del mitjà per aquells que s'anomenen artistes més que fotògrafs.

A Europa els canvis generalment segueixen el corrent dels Estats Units. La institucionalització de la fotografia americana comença als anys 50 i s'accelera ràpidament als 60 i 70, i es podria dir que es completa a principis dels 70. Les notícies dels canvis es filtren a Europa com a resultat d'un ampla distribució dels fotollibres americans i Europa comença a seguir la tendència. Es podria dir que al principi dels 70 la fotografia europea estava 10 anys per darrera dels Estats Units, tant en l'acceptació per part dels museus com en la publicació de llibres.

Es poden marcar algunes diferències entre la situació a Amèrica i a Europa: l'auge de la fotografia a Amèrica va venir generalment per l'interès dels museus i les institucions en la fotografia, és a dir, filtrat des de dalt cap baix, mentre que a Anglaterra i Europa, en general, venia de les galeries petites i independents.

La majoria de les galeries obertes a Europa, com *The Photographers' Gallery* a Londres, es van fundar per promoure el mitjà cap al públic, sense ànim de lucre, depenent del subsidi de l'Estat o de finançament privat. Aquestes petites galeries encoratjaven els museus a prendre part més activa en col·leccionar i exposar fotografies. A Amèrica hi havia una gran tradició en col·leccionar fotografies i els museus eren molt a prop dels col·leccionistes.

Una altra gran diferència és que, es podria dir que la fotografia americana recent es desenvolupa a partir de la tradició fotogràfica d'Evans, Frank i els fotògrafs de paisatge social com Winogrand i Friedlander, i s'integra amb la tradició artística. A Europa, la fotografia es desenvolupa a partir d'una tradició artística, de l'*Art Conceptual* i del *postmodernisme*, i, eventualment s'integra a la tradició fotogràfica. No obstant, aquesta

noció de dues cultures fotogràfiques separades no va estar mai tant marcada a Europa com a Amèrica. Els artistes que més van contribuir a relacionar fotografia i art van ser Ed Ruscha, Dan Graham i Robert Smithson. Tots ells podrien haver participat en l'exposició dels New Topographics ja que van ser de gran influència pel grup.

Ed Ruscha

A principis dels anys 60, Ed Ruscha va establir un mètode antifotogràfic (segons les seves pròpies paraules) que va modificar la distinció tradicional entre ficció i document. Alguns crítics el van associar amb el Pop Art, altres amb el moviment conceptual i se'l va comparar amb Duchamp, Magritte i Warhol.

Ruscha va realitzar llibres d'artista, el primer dels quals recollia, com indicava el títol *Twentysix Gasoline Stations*, 26 imatges de gasolineres. Els seus llibres, 16 en total realitzats entre 1963 i 1978 eren modestos en quant a escala però van ser ràpidament coneguts pels artistes a través de les notícies i els articles en revistes d'art. Tot en aquests petits volums: mesura, títols, tipografia, qualitat d'imatge, impressió, distribució, semblava fet per donar ambigüitat al punt de vista de l'artista. Amb un embalatge molt acurat, l'espectador acaba pensant que les coses representades han de tenir un significat, encara que les imatges no. "El meu interès en els fets és central en el meu treball", diu Ruscha citat a (Salvesen, 2004, p.26). "no que trobis informació objectiva." ²² Essencialment, aquesta és una altra formulació de l'estil documental i Walker Evans és un dels pocs fotògrafs que Ruscha acredita com autor del que va tenir una profunda influència.

Amb el seu treball, Ruscha presenta uns reptes particulars als fotògrafs que treballen en el context de la fotografia d'art. És reconegut pels New Topographics com una figura de gran influència per la seva ironia i pel seu ofici: Baltz va descobrir el grau zero de la fotografia quan va veure *Twenty six Gasoline Stations*, *Some Los Angeles Apartments* i *Every Building on the Sunset Strip* a la biblioteca del San Francisco Art Institute l'any 1967. Shore sabia que els treballs de Ruscha causaven irritació per algunes figures del món de l'art, però per a ell i els seus amics els seus llibres eren una delícia. Robert Adams i Richard Nixon mantenien una

22. "My interest in facts is central to my work".
"Not that you'll find factual information in my work".

posició intermitja. Per Adams, Ruscha era intel·ligent, de vegades divertit i per Nixon, el treball li semblava com una millor idea que no pas cosa. John Schott citat a (Salvesen, 2009, p.27) arriba a la mateixa conclusió i creu que les imatges de Ruscha “...no són afirmacions sobre el món a través de l’art, sinó que són afirmacions sobre art a través del món.” ²³

L’estudi contemporani *Learning from Las Vegas*, realitzat a la Universitat de Yale el 1968 i publicat el 1972 per Robert Venturi i Denise Scott Brown va tenir una influència cabdal en la manera de veure la cultura americana. Se’ls va anomenar *postmoderns* per haver fet ressò a la cultura comercial vernacular, per adreçar-se a allò lleig i ordinari. En els seus estudis dignifiquen els rètols, els suburbis, tota aquella cultura que neix al voltant de la carretera i les zones residencials. *Learning from Las Vegas* aconseguia un gran dinamisme en les seves reproduccions d’anuncis, fotografies, postals, pintures, mapes, cartes i esbossos. L’estudi del Pop Art va ajudar a entendre com les diferències d’escala i proporció podien fer que una arquitectura avorrida resultés interessant.

Ruscha va participar en la crítica final del llibre i *Every Building on the Sunset Strip* va servir a Venturi de prototip per una elevació del Strip, carrer principal de Las Vegas, des de Stardust fins a Circus Circus.

Dan Graham

Graham és el prototip de l’artista conceptual intel·lectual, que com autodidacta s’acosta a l’art des de diferents perspectives: comença com a galerista i crític, després fa fotografia i performance i després es mou del cinema i la vídeo instal·lació, cap als models arquitectònics i fins i tot construeix pavellons. Tot i aquesta diversitat de mitjans utilitzats, sempre manté una relació amb els temes socials, prenent els principis de l’*Art Minimal* i connectant-los amb aspectes formals, socials i polítics d’àrees socialment rellevants com ara l’arquitectura, l’habitatge i l’urbanisme.

Més que publicar fotografies i art gràfic en revistes publicitàries, com van fer Warhol i Lichtenstein, la seva intenció és crear un tipus d’art que pugui ser reproduït en revistes,

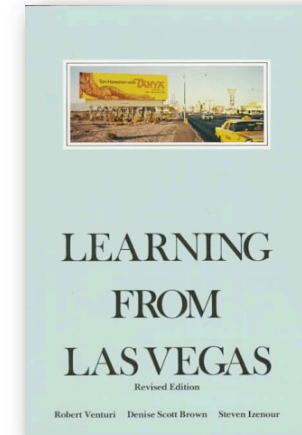


Fig.18 Robert Venturi i Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, 1972

23. “...are not statements about the world through art, they are statements about art through the world.”

presentant l'ús modular de materials industrials i mètodes de producció en l'entorn urbà i suburbà. Des de 1965 es passeja pels suburbis de les ciutats americanes i reflexiona sobre la relació entre el *Minimal* i el *Pop art* amb les cases construïdes amb materials prefabricats. Les cases que representen sèries de caixes idèntiques tenen per ell connexions obvies amb el minimal. Els residents, en aplicar diverses façanes i elements decoratius copiats d'estereotips iconogràfics les acostena l'estètica del *Pop art*.

El que sembla caracteritzar les fotografies de Dan Graham és la seva visió directa, modesta i sense ornaments. Mostren les coses més ordinàries: fileres de cases de suburbi, mobles d'interior de cases model, la infraestructura de carreteres que les envolta, grans magatzems i cafeteries, així com en contrast l'arquitectura que va ser creada per representar la *city*. Són fotografies en color, cosa que les fa més ordinàries, ja que el que era considerat fotografia d'art, col·leccionada pels museus a meitat dels 60, era la fotografia en blanc i negre. La manera en que estan fetes també és ordinària: no hi ha cap signe d'esforç per col·locar, fer més estètic o dramatitzar res. Aquest apropament no impedeix una reflexió estètica i contribueix a l'articulació del focus temàtic.

Homes for America, realitzat entre el 1965-67 és una amalgama visual dels orígens de l'artista a New Jersey. Utilitzant text i imatge, Graham va suggerir un paral·lelisme entre els planificadors del sòl i la producció mecànica dels escultors minimalistes Donald Judd i Sol Lewit. Amb les seves imatges de baixa qualitat fetes amb una càmera Kodak barata, imita les fotografies que fan els especuladors del terreny quan volen vendre una casa. Graham fa un ús conceptual de la fotografia com instrument i font d'informació que deriva clarament del *Pop art* i recorda a Ed Ruscha, però l'objectiu és diferent. A Graham li interessa intervenir críticament en les estructures (models i imatges) de dominació i control que condicionen el comportament social d'una part molt significativa de la població, així com en l'actitud i la producció formal de l'avantguarda contemporània.

Dan Graham li deu dues coses a Walker Evans: l'interès per l'arquitectura vernacular i la idea que el treball fotogràfic es pot veure en una simple revista. Per tant, Graham no es redueix només al conceptualisme: a *Homes for America* intenta simultàniament

24. "I had taken pictures of housing projects in New Jersey using a rather expensive camera. The quality of color and transparency were very important. There was an exhibition called Projected Art. And I submitted the slides. They were actually intended to be projected onto the wall by a carousel slide projector during the exhibition. Someone saw them and asked why I didn't publish them in an art magazine. I did a little research and within two days had written an article on the photographs, graphic body, the magazine, was very important to me. And so was the fact that Minimal art was just emerging at the time. I saw in Donald Judd, Dan Flavin, and to an extent in Sol LeWitt as well an important manifestation of the suburbs. So I wanted to refer to the current situation in the suburbs and noticed that Sol LeWitt's work in particular alluded to the geographical network of the city. (...) And I thought that Judd's work in particular was shaped by his experiences in the suburbs. So I wanted to do the same things as Judd, But without these elements, without the environment of the gallery but rather directly in a magazine."

"contextualitzar el minimalisme", sotmetre a una nova lectura crítica el *Pop art* i la seva ambivalència cultural amb allò popular i en la línia d'Evans, pensar la seva producció fotogràfica sota el suport cultural de la revista il·lustrada.

Graham va presentar el projecte *Homes for America* com a projecció de diapositives i com a revista de difusió, assenyalant l'encreuament de qüestions culturals i estètiques, o bé la irònica estetització de qüestions culturals. Utilitza la diapositiva en color cromogènic i la pàgina de revista *offset*, per demostrar que no li importa massa la qualitat i permanència, tal com ho fan els urbanitzadors i per donar menys importància a la tradició de les belles arts i la fotografia documental. Proposa la fotografia com un mitjà a través del qual el paisatge construït és venut.

Graham (n.d.) citat per Stemmerich (2008, p.102) explica:

Havia fet fotos de projectes d'habitatge a New Jersey utilitzant una càmera bastant cara. La qualitat del color i la transparència eren molt importants. Hi havia una exposició anomenada *Projected Art*. I vaig enviar les diapositives. Estaven fetes per ser projectades a la paret durant l'exposició. Algú les va veure i em va preguntar per què no les publicava en una revista d'art. Vaig fer una petita recerca i en dos dies vaig escriure un article sobre les fotografies. En aquell moment el Minimal art tot just emergia. Vaig veure en el treball de Donald Judd, Dan Flavin i Sol LeWitt, una relació important amb els suburbis. Volia referir-me a la situació en els suburbis i em vaig adonar que el treball de Sol LeWitt en particular es referia a la xarxa geogràfica de la ciutat. (...) I vaig pensar que el treball de Judd en particular estava format per les seves experiències en els suburbis. Per tant, volia fer el mateix que Judd, però sense aquells elements, fora de l'entorn de la galeria, directament en una revista. ²⁴

Quan va aparèixer l'article els editors només van utilitzar una de les fotografies de Graham, juxtaposant sense comentari una fotografia de publicitat de cases suburbanes amb una foto de Walker Evans (*Wooden Houses, Boston, 1930*). Això va distorsionar la idea de l'article. La fotografia d'Evans mostra una filera de cases amb arbres, que suggereix que els habitatges estan immersos en el paisatge, creant un ambient, mentre Graham mostra la inexistència d'ambient, les cases estan en terra de ningú, sense cap referència a la tradició.

Graham evadeix qualsevol referència a la fotografia d'art o documental. La seva distància crítica i reflexió estètica és suggerida pel fet que mostra allò ordinari en la seva especificitat d'una manera accessible i familiar. Les cases que mostra són construïdes i demolides segons les necessitats, per això enfoca l'article en la manca de memòria històrica en la cultura de consum.

Una fotografia per Graham, pot contribuir a diferents focus temàtics depenent de com s'imprimeix, talla i juxtaposa amb altres. Fotografia fileres de cases com si fossin sèries de caixes i vistes d'interiors. La càmera és també una caixa amb miralls i finestres que determinen l'entrada de llum.

Graham considera *Homes for America* una contribució d'un artista en una publicació, però després d'aquesta experiència va decidir que era millor pels artistes fer llibres. La forma del llibre imprès, dissenyat per l'artista i amb texts propis era molt més interessant que fer edicions per revistes.

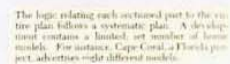
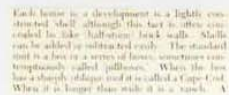
Robert Smithson

Un altre artista que va influenciar els *New Topographics* va ser Robert Smithson. En el projecte *Monuments of Passaic* explica el seu tema principal: el paisatge degradat, llocs de mala mort, desenvolupament suburbà i blocs de pisos. Observant el lloc on va viure de petit, Passaic, a New Jersey, com si anés de viatge amb la seva càmera, el mira de manera satírica i melancòlica, per expressar l'aspecte tragicòmic del què està passant, el desastre modern que només es pot abastar amb la fotografia. Explica el seu viatge d'un dia amb fotografies preses amb una càmera *Instamatic* i publicades a la revista *Artforum* el desembre de 1967.

De manera semblant als projectes fotogràfics d'escultures trobades, que es realitzaven en aquell moment, a Passaic fotografia estructures integrades en el paisatge i les anomena *The Bridge Monument* (Monument pont), *Monument with Pontoons* (Monument amb pontones), *The Great Pipes Monument* (Monument de les grans canonades), *The Fountain Monument* (Monument font), *The Sand-Box Monument* (Monument caixa de sorra).

D. GRAHAM

Large-scale tract housing developments constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bad to existing communities, they fail to develop either regional character or in separate identity. They fit in with the southern California speculation of speculative builders adopted mass production techniques to quickly build many houses for the defense markets were concentrated there. This California tract housing provided simple, detached housing to advance the war effort and brought in pieces of timber and molding from the lumber of standardized houses to be built. A cutting can be set up and saw the size of the product. The single house type, three and a half to four bedrooms, two bathrooms, and a kitchen, produced profit, according to mass standardization, quickly built were easily marketed.



A The Sonata
B The Concerto
C The Quartet
D The Baller
E The Prelude
F The Symphony
G The Nocturne
H The Rhapsody



two-story house is usually called colonial. If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level'. So far so basic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level) whose plan simplifies construction or design (masses ground levels).

There is a recent trend toward two-brain houses, which are two houses split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelepiped into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar flow plans and whose overall grouping processes a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of homes all of which have uniform or staggered setbacks and land plots.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used.



AABCCDDE	ABCDABCE
AABBDNCC	ABCDABCE
AAACDEDD	ACBDAEBC
ACCDDDBB	ACBDAEBC
AAEDDCBE	ADBCBAED
AADDDBCC	ADCBACED
BBAAADCC	EDBCBACE
BBCCAAAD	BBACBACE
BBCCDDAA	BBDCABCE
BBDDAAC	BBACBDAE
BBDDCCAA	BDCBAEBC
CCAAABDD	CAEDBCAB
CCAAADBB	CADBCADE
CCBBDDAA	CADBCBAE
CCBBAADD	CBADBCED
CCDDAABE	CEABBCAD
CCDDDEBA	CEBACBDE
CCDDEBAC	CEBACBDE
DDAABCCB	DBACBDAE
DDBBAAAC	DBACDEAC
DDBBCCAA	DBACBCEC
DDCCBAAB	DCBACBDE
DDCCBBAA	DCBACBDE

The 8 color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors, which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homogeneity.

Like
Male
Skyway
Colonial Red
Patia White
Yellow Chiffon
Lawn Green
Nickle
Fawn
Moonstone Grey

Female
Skyway Blue
Lawn Green
Nickle
Colonial Red
Glow Chiffon
Fatio White
nature Grey
Fawn



Although there is perhaps some aesthetic preference in the raw houses which are indulgent to many older styles along the east coast, and to the continuing influence of the Victorian era of this century, striking developments in architectural phenomenon were peculiarly gratuitous. They exist apart from prior standards of good taste, and are not subject to the whims of the disordered needs or tastes. The owner is completely insouciant to the product's completion. His interest is in the present, and the product is usually designed to last for generations, and outside of its immediate here and now context it is not subject to the whims of fashion. The architecture and craftsmanship in values are subverted by the dependence on simplified and easily replicated means of mass production, such as mass-produced modular, pre-fabricated elements such as modern technology and large-scale economies make the final decision, thereby creating a new kind of aesthetic. The new owners stand in an altered relationship to their environment. Designed to live in dead land, the new houses are not subject to the whims of the untamed Nature. There is no organic unity connecting the land and the house. Both are subject to the whims of the owner in a larger, pre-determined, synthetic order.

Dislike
Male
Lawn Green
Columbian Red
Paler White
Mauve-Green
Faint
Yellow-Clayton
Nickle
Skyway Blue

Female
Patio White
Flower
Colonial Red
Moonstone Grey
Yellow Chiffon
Lawn Green
Skyway Blue
Nickle

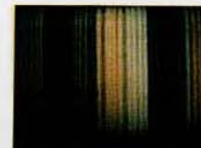
In addition, there is a choice of eight exterior colors:

- 1 White
- 2 Micaceous Grey
- 3 Nickel

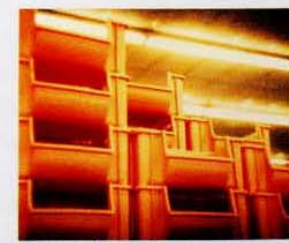


4 Seafoam Green
5 Lawn Green
6 Bamboo
7 Coral Pink
8 Colonial Red

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight (three forty-eight or 2,304 possible arrangements).



A given development might use, perhaps, four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four in two colors); and finally utilize that single scheme for one model and all eight colors. The logic would follow consistently until, at the close, it is abruptly terminated by pre-existent high ways, fowling allies, shopping places, or hope, discount lines, lumber yards, or factories.



ARTS MAGAZINE/December 1984/January 1985

Fig.19 Dan Graham, *Homes for America*, 1966

Fig.19 Dan Graham, *Homes for America*, 1966

Per Smithson, els llocs eren inherents al procés i al canvi i no a una resolució formal. Rasor (n.d., p.1) cita a Smith: “l'autentic artista no pot girar l'esquena a les contradiccions que habiten els nostres paisatges.”²⁵ A través dels seus *earthworks*, proposicions, escultures i escrits sobre els llocs/no llocs, va fer del paisatge alguna cosa més que un motiu pictòric, per extreure les contradiccions dialèctiques que es troben en llocs tan durs com les pedreres, els deserts, les mines i les ciutats com Passaic.

Tot i que, com altres artistes, va escollir els paisatges mínims del sud est americà per realitzar els seus treballs, per Smithson en els paisatges post industrials era on es feia més problemàtic i rellevant el nostre paper vers l'entorn. Estava fascinat amb el paisatge industrialitzat perquè en ell, va veure la relació dialèctica entre la natura i la intervenció humana, dedicant-se a explicar-lo i preservar-lo com a part de la història natural. Comparava la destrucció de l'espai natural per part dels homes amb la dels volcans, terratrèmols i tots els desastres naturals. Segons Smithson citat a (Rasor, n.d., p.2): “el tractament dels grangers, miners, o artistes de la terra depèn de la seva capacitat de veure's a ells mateixos com a natura...”²⁶

No li agraden els artistes “que prefereixen refugiar-se en llocs de gran bellesa escènica més que tractar de fer una dialèctica concreta entre la naturalesa i la gent.”²⁷ Com a artista i visionari del paisatge, va tenir una influència radical en l'art del segle XX. *Passaic*, com *Walden* de Thoreau, *Dublin* de James Joyce o *Paterson* de William Carlos Williams, es va convertir en el mitjà de Smithson, en la seva veu. Passaic representa un paisatge industrial en decadència, fruit d'un desenvolupament irracional i una història perduda. Passejant per Passaic, va poder fer un mapa d'allò que trobava intrigant i irònic en la geografia postmoderna.

Tot i que Passaic és el seu lloc de naixement, el passeig que fa pels monuments no té un sentit sentimental. No s'identifica amb un comportament sensible o l'anhel del retorn al passat. Segons Coplans citat a (Rasor, n.d., p.4): “Tenia la capacitat d'acceptar qualsevol cosa, fins i tot la lletjor i la decadència, i fer una virtut d'aquestes qualitats. La impuresa, la degeneració i el col·lapse eren importants en la seva visió de la dialèctica del canvi entròpic.”²⁸

Smithson va veure en el moment post industrial un retorn cap allò primordial. En el paisatge de Passaic va trobar que els materials de construcció “s'assemblaven a

25. Article de Mitchell Rasor on explica com va seguir els passos de Smithson anys més tard del seu projecte Monuments of Passaic. “(t)he authentic artist cannot turn his back on the contradictions that inhabit our landscapes.”

26. “(t)he farmer's, miner's, or the artist's treatment of the land depends on how aware he is of himself as nature...”

27. “who would rather retreat to scenic beauty spots than to try to make a concrete dialectic between nature and people.”

28. Rasor (n.d. p.4) “He had the ability to accept anything, including ugliness and the pathology of decay, and to make a virtue of these qualities. Impurity, degeneration and collapse were central to his view of the dialectics of entropic change.”

criatures prehistòriques atrapades en el fang, o màquines extintes com dinosaures sense pell. Ho va anomenar 'l'era de la màquina prehistòrica' i va declarar que el nostre futur tendeix a ser prehistòric.

El passeig de Smithson per Passaic, actualitza la visió del paisatge i les ruïnes romàntiques de Poussin afirmant "Et in Passaic ego", fent referència a l'obra de Poussin "Et in Arcadia ego". Tot i que imita l'adoració que havia al segle XIX per les ruïnes, evita ser un espectador burgès, amb el seu ús clínic del llenguatge i la seva habilitat per distanciar-se de la nostàlgia que envoltava l'adoració de les ruïnes, els monuments i la natura. Era conscient de la complicada relació amb el paisatge que havien creat els artistes a través del temps, particularment els pintors americans de paisatge del segle XIX com Thomas Cole i Albert Bierstadt.

En el seu passeig, Smithson citat a (Rasor, n.d., p.7) descriu els suburbis com a "ruïnes a la inversa... És l'oposat a les ruïnes romàntiques perquè els edificis no envelleixen després de la seva construcció sinó que ho fan abans de ser construïts."²⁹ El seu treball és part de la història dels artistes americans intentant definir els valors de l'entorn nacional. Les pintures de Bierstadt van tenir gran influència en el moviment que va establir el perímetre dels Parcs Nacionals per tal de protegir els recursos de l'Oest. L'interès de Smithson en els entorns contaminats i industrials prefigura la creació del *Environmental Protection Agency* (Agència de protecció ambiental) i el programa *Superfund*.³⁰ Va fer pels llocs contaminats i el paisatge degradat el mateix que Ansel Adams per Yosemite, inculcant un sentit de temor reverencial i pintoresc. Figurativament parlant, el treball de Smithson va definir els paisatges amb residus tòxics, com a parcs nacionals post industrials. Són un reflex de les definicions postmodernes de natura, de la mateixa manera que els parcs nacionals obeeixen a una visió moderna de la natura.

El primer punt on es va aturar Smithson va ser el *Union Avenue Bridge* que creua el riu Passaic, connectant les ciutats de Passaic, Rutherford i Bergen. Mostra un paisatge industrial que es pot trobar a totes les nacions industrialitzades, semblant al documentat per Bernd i Hilla Becher. Converteixen en monuments els exemples d'arquitectura industrial com torres d'aigua, construccions mineres, alts forns. Aquesta va ser en part la intenció de

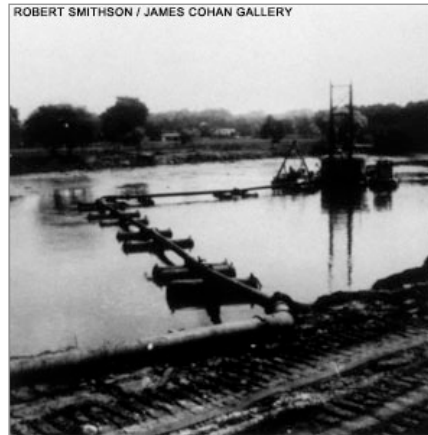
29. "ruins in reverse...This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built."

30. Superfund és un programa del govern federal per netejar els abocadors de residus tòxics.

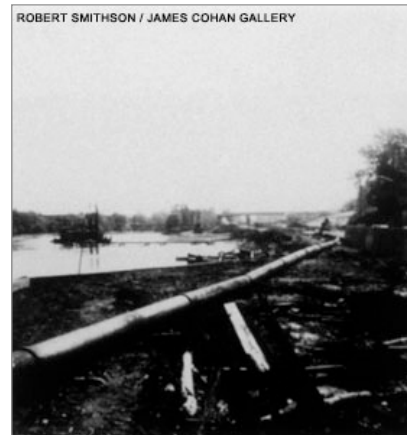
Smithson a Passaic, però també posa èmfasi en la idea de que les tipologies industrials s'han fet lloc en diferents continents de manera inquietantment similar. La creació de paisatges industrials universals i genèrics ha unificat de nou, metafòricament, els continents. Sempre buscava fons d'inspiració fora de les belles arts, en la geologia, en la cartografia i en l'estudi dels cristalls com una manera de definir i alimentar el seu treball artístic.



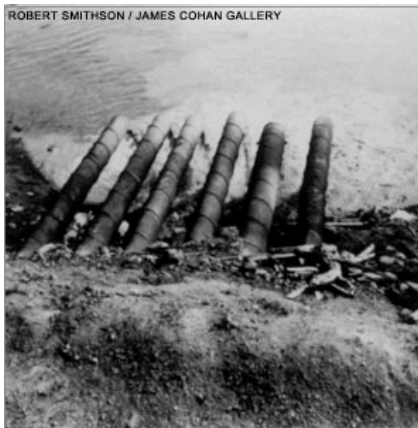
The Bridge Monument



Monument with Pontoons



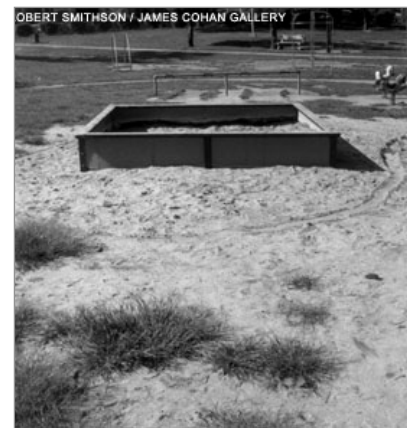
The Great Pipes Monument



The Fountain Monument



The Fountain Monument - Bird's eye view



The Sand-Box Monument

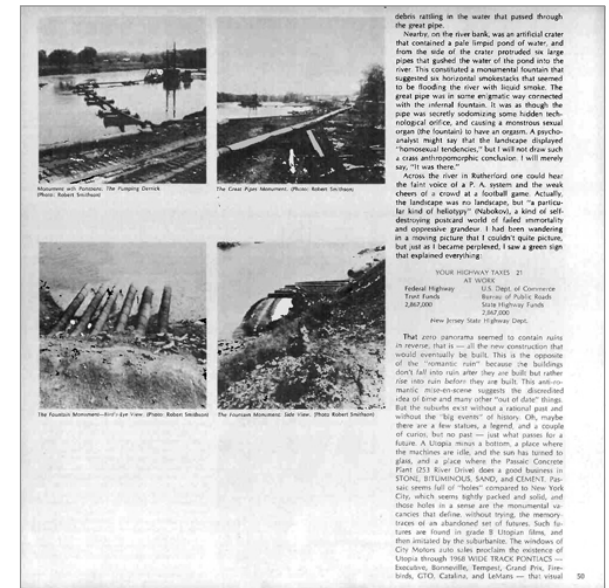


Fig.20 Imatges i pàgina de l'article *A tour of the Monument of Passaic, N.J.*, Robert Smithson, Artforum febrer de 1967

1.7 CONSIDERACIONS SOBRE ELS FOTOLLIBRES

La història dels llibres fotogràfics comença al segle XIX, quan les còpies originals eren enganxades a mà en les pàgines d'un àlbum o d'un llibre. Amb el desenvolupament de la impremta, la publicació de fotografies va entrar en el mercat. Entre 1920 i 1930, el *fotollibre* va ser una eina essencial per distribuir propaganda i informació als Estats Units, Europa i la Unió Soviètica. Els artistes de l'avantguarda modernista van aprofitar la llibertat d'expressió que ofería el mitjà, treballant amb tipògrafs i dissenyadors per publicar els seus llibres. El fotògraf podia controlar el seu producte i mostrar el seu punt de vista del mitjà. A nivell de difusió d'idees un *fotollibre* arriba més aviat a altres continents, pot ser vist per més públic interessat i és permanent, susceptible de ser publicat infinites vegades. És per aquest motiu un mitjà de difusió més majoritari que una exposició.

Una altra etapa productiva en quant a la publicació de *fotollibres* va tenir lloc entre 1960 i 1970, quan artistes com Ed Ruscha es van dedicar a l'autoedició de llibres. Els interessa controlar l'edició i la difusió.

Els anys 80 i 90 comporten una recessió pel fet que molts museus fan publicacions pròpies i les galeries editen catàlegs de les seves exposicions. Allò que pot semblar un avantatge pel fotògraf, ja que té la possibilitat de veure la seva obra publicada i conservar una documentació de la seva exposició, el què fa és institucionalitzar el mitjà fotogràfic i apropiar-se dels interessos dels autors.

A partir de l'any 2000, hi ha un interès renovat en la publicació de *fotollibres*, les editorials entren en crisi i apareixen editorials independents, propiciant l'autoedició i

l'autofinançament. Els artistes en lloc de fer una exposició prefereixen publicar un llibre, que funciona a la vegada com a catàleg o presentació del seu treball.

La tecnologia digital, l'ordinador permet als fotògrafs imprimir i publicar els seus propis treballs en forma de llibre. Poden organitzar, d'una manera fàcil, text i imatge en el mateix

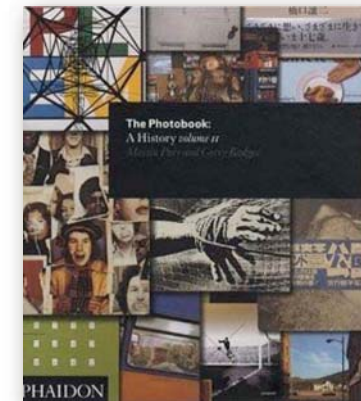
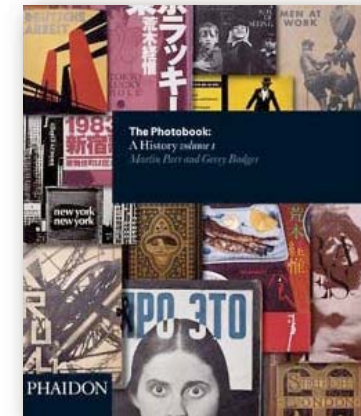


Fig.21 Martin Parr i Gerry Badger, *The Photobook: A History* volum I, II, 2004

mitjà. Un *fotollibre* pot ser muntat a la pantalla de l'ordinador, es pot enviar a imprimir i tenir-lo acabat en una setmana. Pot sortir a la llum fet totalment pel fotògraf o bé finançat per un agent o un editor.

Què és un fotollibre?

Gerry Badger (2004, vol.II, p.6) dóna aquesta definició de *fotollibre*:

...és un llibre -amb o sense text- on les fotografies transmeten el missatge principal.

És un llibre fet per un fotògraf o per algú que edita i ordena el treball d'un fotògraf, o de diversos fotògrafs. Té un caràcter específic, diferent de la còpia fotogràfica, sigui la còpia de treball funcional o la còpia final per l'exposició.³¹

Un *fotollibre* és molt més que una col·lecció d'imatges. Alguns són veritables obres d'art quan combinen bé el disseny, la tipografia, el discurs en imatges i el text poètic o assagístic d'algun crític, que ajuda a situar l'autor dins el context artístic. Aquests llibres prenen un gran valor en l'actualitat, tot i que podem conèixer l'obra de qualsevol artista a través de la seva pàgina web on es troba recollida tota la informació: currículum, exposicions, obres, llibres publicats, escrits o declaració d'intencions.

El crític de fotografia Ralph Prins (1969), citat per Parr i Barger (2004, v.II, p.7), opina que “un fotollibre és una forma artística autònoma, comparable a una peça escultòrica, una obra de teatre o una pel·lícula. Les fotografies perden el seu caràcter fotogràfic com a objectes i es converteixen, transportades a tinta impresa, en parts d'un dramàtic esdeveniment anomenat llibre.”³²

Alguns dels autors que apareixen en aquesta tesi, comenten les seves expectatives a l'hora d'organitzar les seves imatges per muntar un llibre. Per uns és una manera de sortir de la seva pràctica quotidiana i en solitari per realitzar un treball en equip amb altres professionals, amb l'editor per la selecció d'imatges, amb l'escriptor del text, amb el

31. “...is a book -with or without text where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional 'work' print, or the fine-art 'exhibition' print.”

32. “A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things 'in themselves' and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book.”

dissenyador que s'encarrega de la portada, la compaginació, la tipografia, l'enquadernat, la seqüència de les imatges així com l'aparença final del llibre.

Heinze (n.d.) ho expressa així:

El llibre és i ha estat un dels meus terrenys de joc més important per fer treball fotogràfic. A diferència de la majoria de les disciplines artístiques, la fotografia funciona prou bé en la reproducció. La qüestió de l'originalitat és diferent en un mitjà, que va ser inventat per ser reproduïble. Així, la fotografia funciona molt bé en el petit espai d'un llibre. El llibre va ser la meua idea principal per contextualitzar les diferents capes d'informació compostes de manera diferent.³³

Graham (2007) diu en una entrevista:

John Gossage va fer el comentari de que els seus llibres són el treball original. És la suma del seu esforç, el llibre és el treball. Ara, un pintor o un escultor pot tenir un catàleg del seu treball, però ... és completament diferent amb la fotografia. És la cosa exacta, potser a una escala més petita, però en un diàleg de tu a tu quan el llegeixes.

Mirar un llibre de Nan Goldin és molt diferent a veure les seves fotografies a la paret amb la gent que t'envolta. El llibre és personal i directe, de l'artista cap a tu, fidel i complet.³⁴

Per Liebchen, els llibres són un bon mitjà per comunicar idees, conceptes i construir relats fotogràfics. El llibre permet afegir una informació al treball que no és possible quan es mostren les imatges en una exposició. Publicar el treball en forma de llibre, significa que cal adequar el disseny gràfic a les idees que es volen transmetre sobre el tema, presentar les fotografies en un ordre especial i utilitzar diferents mesures de reproducció. En aquest sentit un llibre pot funcionar, d'alguna manera com una pel·lícula, on es presenten diferents mitjans per explicar el subjecte.

Hi ha alguns llibres que parlen sobre altres llibres. En el cas del *fotollibre*, encara es troben pocs exemples dedicats en exclusiva al tema. El més important i exhaustiu és, sens dubte, *The Photobook: A History* de Martin Parr i Gerry Badger, en dos volums, publicat l'any 2006. Els autors, a més de fer un repàs històric sobre l'evolució del fotollibre, classifiquen i

33. "The book is and was one of my foremost playgrounds to make photography work. Other than the most disciplines of art, photography works quite well in state of reproduction. The question of originality is different with a medium, which was invented to be reproducible. So photography works very well in the tiny space of a book. The book was my foremost idea to contextualise all different layers of information to a whole new compound."

34. "John Gossage made a great comment that his books are the original work. It's the summation of one's endeavours—the book is the work. Now, a painter or a sculptor can have a catalogue of their work but... it's completely different in photography. It is the exact thing—maybe a little smaller scale—but with a one-on-one dialogue when you read it. Looking at a Nan Goldin book is quite different from viewing her photographs on the wall with other people around you. The book is personal and direct, from the artist to you, complete and faithful."

35. "...visiting numerous books shops on my travel over the globe, and reviewing the new publications on offer. Often, one sees work that can at best be described as generic. In other words, it is easy to spot the influence of recent high-profile contemporaries, such as Nan Goldin, Daido Moriyama or Andreas Gursky. This is not to say that these books or projects are bad. In my opinion the quality of contemporary work has never been better. What is exciting is to encounter a new book in which such influences are virtually impossible to trace. When this freshness is coupled with an elegant design as well as a completely different approach to the chosen subject, this will often produce a memorable book that deserves selection and analysis in this pages. Photographic festivals and their annual book prizes were helpful in the making of this book. At the Recontres d'Arles in France...more than 400 books are submitted every year for the annual book prize and are put on display... But perhaps the most valuable method of predicting which books will become the classics of tomorrow is by asking other photographers what they have seen recently that has attracted them or that they have felt stood out from the crowd....The study of photobooks is a relatively new field that was urgently in need of an assertive, meticulously researched text..."

comenten els llibres de fotografia que han estat més importants al llarg de la història, segons el seu criteri. És una història de la fotografia alternativa, filtrada a través del camp específic dels llibres que han estat recopilats pels fotògrafs o pels editors, donant una nova perspectiva des del punt de vista del fotògraf, que aprèn més del seu mitjà a través dels llibres d'altres fotògrafs que de qualsevol altre font.

Al volum I s'accentua la naturalesa subjectiva de la història de la fotografia i la manera en què ha tendit a ser determinada per la influència dels directors dels museus i els historiadors. El primer capítol s'anomena *Topography and Travel*, ja que deixant de banda *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot, o *Photographs of British Algae* de Anna Atkins, els primers fotollibres es van dedicar a l'exploració del món desconegut. També es descriu com el llibre de fotografia evoluciona des dels orígens de la fotografia al segle XIX fins els anys 70.

El volum II té a veure sobretot amb el treball contemporani. Tenint en compte la quantitat de llibres per escollir, Parr (2004, v.II, p.4) explica com ha fet la selecció:

...visitant moltes llibreries en els meus viatges per tot el món, i revisant les noves publicacions. Sovint, veus treballs que es poden descriure com a genèrics. En altres paraules, és fàcil descobrir la influència dels grans contemporanis com Nan Goldin, Daido Moriyama o Andreas Gursky. Això no vol dir que aquests llibres o projectes siguin dolents. La meua opinió és que mai s'havien fet tants llibres de qualitat com ara. El que és excitant és trobar un llibre nou en el qual aquestes influències són impossibles de traçar. Quan aquesta frescor s'uneix a un disseny elegant i a un tractament del tema escollit completament diferent, això produeix un llibre memorable que mereix ser seleccionat i analitzat en aquestes pàgines. Els festivals fotogràfics i els seus premis a llibres anuals ens van ajudar en la confecció d'aquest llibre. Als Recontres d'Arles a França...més de 400 llibres es presenten cada any a concurs...Però potser, el millor mètode per preveure quins llibres passaran a ser els clàssics de demà, és preguntar a altres fotògrafs que han vist recentment que els hagi atret, o que hagi destacat dels altres llibres... L'estudi dels fotollibres és un camp relativament nou que necessitava urgentment una recerca assertiva i meticulosa... 35

Ara es publiquen molts més llibres que 20 anys enrere, cosa que fa difícil aconseguir-los i classificar-los tots. La part més controvertida de fer una selecció de llibres és, que ha tingut tant d'èxit que els llibres que hi apareixen han obtingut gran popularitat i el seu preu ha augmentat significativament. Cary Markering comenta que el seu llibre *Snelberg*, quan va aparèixer en la selecció de Martin Parr i Gerry Badger, va pujar tant de preu que ni ella mateixa podia comprar-lo.

El llibre *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939* publicat l'any 1999 pel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, documenta l'exposició al Museu. Tracta el tema de la publicació de fotografies durant el període d'entreguerres. Va ser el primer llibre en el qual els *fotollibres* van ser fotografiats com objectes, la millor manera de cridar l'atenció dels col·leccionistes. Això és el que va fer també Martin Parr en el seu llibre.

Un altre exemple és *The Book of 101 Books* de l'escriptor i expert en llibres rars Andrew Roth, publicat l'any 2001. Conté 500 il·lustracions en color, folrat amb roba blava i una sobrecoberta il·lustrada. Roth fa una selecció dels 101 millors fotollibres publicats al segle XX. Per fer la selecció es basa en les publicacions en les quals les fotografies van ser pensades per veure's en format llibre, més que aquells llibres que només són una recopilació d'imatges. Cronològicament, el primer llibre és el volum I de *The North American Indian* d'Edward Curtis de l'any 1907. L'últim és *LaChapelle Land* de David LaChapelle de l'any 1996 i entre aquests dos hi ha llibres de Walker Evans, Berenice Abbott, Eugene Atget i George Brassai, Robert Frank i Garry Winogrand. Cada llibre està representat amb una doble pàgina que inclou informació sobre la publicació, diverses imatges i un petit text explicatiu. Conté a més, sis assaigs sobre la història de les tècniques d'impressió, la importància social dels llibres de fotografia, les reimpressions, exposicions i manteniment dels llibres. Daido Moriyama explica com va fer el seu clàssic *Bye Bye Photography, Dear*. Es comenta també el llibre de Richard Prince *Adult Comedy Action Drama* de 1995 i un altre assaig parla dels múltiples perills de publicar llibres de fotografia. La profunditat dels assaigs i la bellesa de les imatges el converteixen en un referent essencial.



Fig.22 *Fotografía pública*, 1999

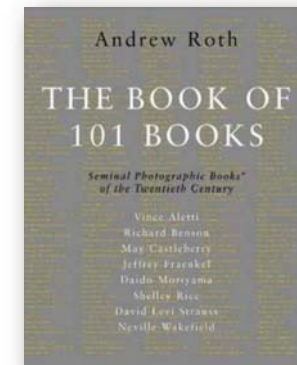


Fig.23 Andrew Roth, *The Book of 101 Books*, 2001



Fig.24 Horacio Fernández, *El fotolibro americano*, 2011

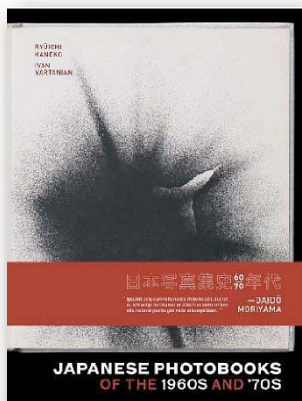


Fig.25 *Japanese Photobooks*, 2012

Japanese Photobooks of the 1960s and 1970s presenta 40 publicacions realitzades durant aquests anys al Japó. El llibre treu a la llum la importància dels fotollibres, que des d'aleshores han estat lligats a la història de la fotografia. Cada llibre, molt ben reproduït, va acompanyat d'un text amb qüestions històriques i sociològiques i una franja lateral de text on apareixen editors, dissenyadors i publicacions periòdiques.

Per a la realització de *El fotolibro americano* (2011), Horacio Fernández es va passar tres anys parlant amb llibreters, col·leccionistes, estudiosos, fotògrafs, dissenyadors i editors d'Amèrica llatina. Va recollir uns 150 llibres produïts a Amèrica, que aporten informació sobre els autors i el context social, cultural i polític en què es van produir els llibres. Constitueix la producció més important des de l'origen del fotolibre a Amèrica fins als nostres dies.

El catàleg del *Photolreland Festival* de l'any 2011, conté una selecció realitzada per Matin Parr dels 30 fotollibres que més han influenciat el darrers 10 anys. Inclou els seus comentaris de cada llibre, així com les fotografies i notes dels autors. Són sobretot texts no publicats anteriorment dels fotògrafs, editors i comissaris dels treballs, comentaris personals dels procés i el significat de cada llibre.

The Dutch Photobook (2012) és reconegut internacionalment pel seu enfocament de col·laboració entre fotògrafs, editors i dissenyadors. Els dissenyadors gràfics holandesos treballen des de fa temps a l'avantguarda de la seva disciplina, creuant fronteres i explorant nous territoris en el seu treball, formant part integral de la cultura del fotolibre holandès contemporani. El llibre mostra una selecció d'uns 100 projectes de fotolibre històrics, contemporanis i auto-publicats. Frits Gierstberg i Rik Suermondt, historiadors de fotografia, escriuen els texts sobre la història del gènere, l'esforç de col·laboració entre fotògraf i dissenyador i les seves inspiracions i influències. L'estudi Joost Grootens s'ha encarregat del disseny.

Swiss Photobooks from 1927 to the Present és el primer recopilatori de les publicacions més importants que han influenciat la fotografia suïssa del segle XX. Apareixen 70 llibres fotogràfics històrics. A través dels treballs seleccionats, es repassa el desenvolupament dels estils fotogràfics i les formes d'expressió, des dels inicis del llibre de fotografia modern als anys 30 fins a la seva evolució en l'actualitat.

En la confecció de *fotollibres* han aparegut recentment petites empreses d'edició com *Bside Books*. Es tracta d'un projecte editorial independent que serveix de plataforma per l'auto-producció i per l'edició limitada de llibres relacionats amb el desplaçament urbà i la visió i interpretació del territori produït i/o transformat a conseqüència d'aquests desplaçaments. Va ser creat per Carlos Albalá i Ignasi López i a més de produir les seves pròpies obres, publiquen fotollibres d'altres autors.

Els títols publicats fins l'actualitat són: *Evidences as to Man's Place in Nature* d'Albala i López (2010), *Figueres-Paris* de Pau Faust (2011), *Fault* de Carlos Albalá (2011), *La guía de las rutas inciertas* de Clara Nubiola (2011), *Agroperifèrics* d'Ignasi López (2012), *Concrete Geographies (Nomads)* de Xavier Ribas (2012).

Per a la comercialització utilitzen el sistema *Verkami*, plataforma de micromecenatge que permet finançar projectes culturals a partir de la suma de petites aportacions econòmiques, a canvi de les quals els mecenes reben una part del projecte depenent de la naturalesa del mateix. Els creadors mantenen tots els seus drets sobre les obres, i ofereixen als mecenes que els ajuden a finançar els seus projectes recompenses en forma de creacions i productes exclusius.

A Barcelona la galeria *Raiña Lupa*, des de l'any 2002 es dedica a l'edició de llibres d'artista i la Galeria *La Caja Negra* ho fa a Madrid.

La representació del paisatge social ha creat una comunitat fotogràfica que s'ha estès a nivell internacional. Una de les raons d'aquesta expansió ha estat l'èxit del fotollibre a finals del segle XX.



Fig.26 Frits Giersberg i Rik Suermondt
The Dutch Photobook: A Thematic Slection from 1945 Onwards. Aperture, 2012. 280 x 240 mm, 240 pp. Tapa dura



Fig.27 Peter Pfrunder ed.
Swiss Photobooks from 1927 to the Present, Lars Müller Publishers, Zurich, 2011
280 x 220 mm, 640 pp. 700 il-lustracions.
Tapa dura amb banda

2. ESPAIS DE/EN TRÀNSIT

2. ESPAIS DE/EN TRÀNSIT

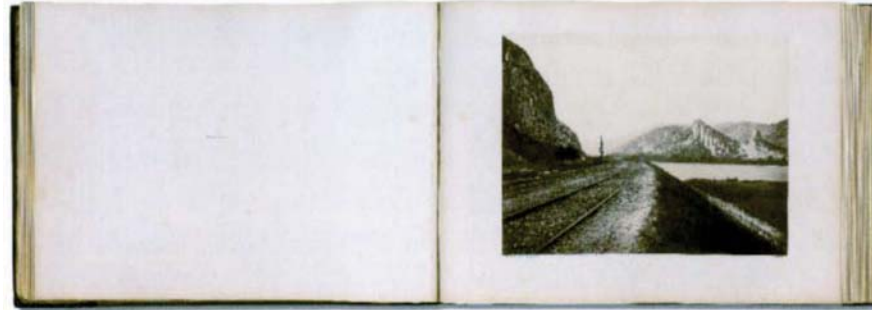


Fig.27 Édouard-Denis Baldus, *Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*, La Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, Paris, 1861-63

El desenvolupament de la fotografia i el ferrocarril va tenir un inici comú al segle XIX i va propiciar una nova visió de l'entorn. El viatge en tren va modificar la manera de percebre el paisatge, donat que la visió des de la finestreta anava canviant a mesura que avançava, s'anava descobrint el territori. El fet de marcar una ruta preestablerta limitava i dirigia també aquesta visió deixant de banda altres possibles vistes i anava acostumant l'ull humà a la visió en moviment que feia que desaparegués amb rapidesa tot allò que es trobava en primer pla i es mantingués el fons continu del territori. Tothom havia d'observar el paisatge des del mateix lloc, emmarcat per la finestra rectangular del vehicle.

El recorregut a peu o a cavall suposava una visió més pausada i una experiència directa amb els llocs per on s'anava passant, més propera al territori. Però el ferrocarril permetia arribar a llocs que abans no havien estat trepitjats per l'home, propiciant una penetració més ràpida a territoris desconeguts. Va inaugurar una manera de viatjar que emfatitza més l'arribada al lloc que el viatge en ell mateix, que perd les seves qualitats contemplatives per potenciar les pragmàtiques. Els primers viatgers van haver d'adaptar l'ull a aquesta visió canviant i veloç.

La fotografia, que va acompanyar primer les expedicions a peu o a cavall, pujant muntanyes i creuant deserts, va documentar després el progrés de la tecnologia i els traçats de les línies ferroviàries, l'ocupació de l'espai salvatge per part de les noves indústries i els nous assentaments. Apareix amb ella una nova categoria d'imatges dins el que s'anomena *visió fotogràfica* (photographic vision), que es converteix en el mitjà ideal per a la descripció neutral de la terra. Bate (2009, p.98) ho explica així:

Les primeres expedicions fotogràfiques dels europeus a les seves colònies i els americans a l'interior desconegut del seu continent es justificaven en termes de coneixement visual topogràfic, com estudis de la terra. Els *surveys* no eren expedicions 'estètiques'. Aquest tipus de fotografia no tenia res a veure amb el plaer estètic o la bellesa, era un art de pura descripció, el registre d'un espai, un document (no documental) que proveiria una descripció topogràfica.¹

Aquestes sèries de fotografies es feien sovint per encàrrec i un bon exemple és el llibre de Édouard-Denis Baldus *Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*, del 1861. Baldus va viatjar al sud de França per fotografiar les vies de tren i les seves estructures així com els nous paisatges entre Marsella i Toulon. El llibre en el qual utilitza tant la seqüència com l'estructura de la imatge única, és una visió polèmica sobre el nou món del ferrocarril a França: mostra la implantació del transport al servei de l'Imperi. Utilitzant fotografies d'estructures romanes antigues i modernes crea un paral·lelisme entre el que va ser l'imperi romà i el gloriós imperi francès creat per Napoleó III. També compara el sistema de carreteres que unien l'imperi romà físicament, amb el nou sistema de vies fèrries que faria la mateixa funció pel segon imperi (el francès). Ponts de pedra construïts pels romans es contrasten amb el nous ponts moderns per on passen les vies de tren, de ferro i ciment. L'arquitectura antiga, els teatres i arenes construïdes a ciutats com Nîmes o Arles, es mostren junt amb els nous palaus de la gent –les estacions– fetes amb vidre i ferro. Donat que és un llibre visual, el seu interès es manté per la qualitat de les imatges així com per la seva seqüència i juxtaposició.

Un altre exemple interessant és el llibre de Philip Phillips *The Forth Bridge*, de l'any 1890.

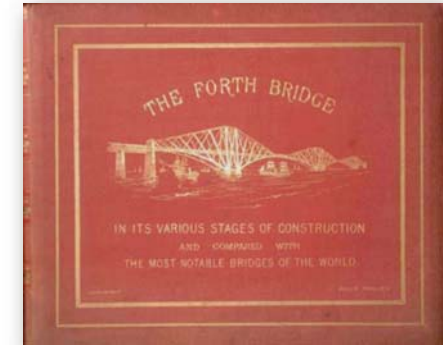


Fig.28 Philip Phillips, *The Forth Bridge in its Various Stages of Construction And Compared with The Most Notable Bridges of the World*, R. Grant Son, Edimburg, 1890. 330 x 428 mm, 276 pp. Tapa dura folrada de tela 103 fotografies en b/n i 9 ilustracions, inclou 6 desplegable

1. "The early photographic expeditions by Europeans to their colonies and Americans to the "unknown" interior of their continent were also primarily justified in terms of a topographic visual knowledge, as surveys of the land. Surveys were not "aesthetic" expeditions. This type of photography was to have nothing to do with aesthetic pleasure or beauty, it was to be an art of pure description, the "record" of a space, a "document" (not documentary) that would provide a topographic description."

2.1 L'AUTOPISTA I L'AUTOMÒBIL

El viatge en tren va anar essent substituït pel viatge per carretera a principis del segle XX i va suposar una nova manera de veure el paisatge, des del punt de vista del conductor, una visió en línia recta i cap endavant, la mirada en la línia d'horitzó i els elements desapareixent a gran velocitat. Des d'aleshores, l'autopista i l'automòbil han estat els símbols més característics de la cultura contemporània, especialment l'americana. L'extensió i la planor del seu territori necessita de carreteres interminables per ser travessat.

Els sistemes de comunicacions estan determinats pel poder polític i per la necessitat dels estats d'arribar a destinacions importants de la manera més ràpida possible. Si ens fixem en el sistema de carreteres de França al segle XVII veiem que era un programa ben definit de construcció per servir els interessos polítics i econòmics de la nació. Moltes tenien el seu centre a París, unien regions agrícoles importants amb ports i centres de distribució i establien l'autoritat del rei i l'armada en les regions remotes i rebels. Com diu Virilio (2008, p.18): "Aquest pas d'una època en què la construcció d'infraestructures era primordial, a la nostra època -en la qual només s'emfatitza el desenvolupament dels vehicles i dels projectils-, està lluny de ser sobreestimat; aquest pas en realitat adquireix un interès considerable en l'estudi de l'estatus de l'espai social contemporani." ²

Als Estat Units es va determinar que cada ciutadà, cada propietari de terres hauria de tenir accés a una carretera que anés al centre polític i això va generar el sistema de quadrícula. Jackson (1994, p.9) diu que l'èmfasi de la cultura americana en la idea d'accessibilitat va fer que les petites comunitats amb església, universitat, lloc de treball i àrees residencials que mantenien un grau d'aïllament i privacitat, s'obrissin i es fessin accessibles per a tothom, i que els negocis de *drive-in* ³ van fer que el territori "es convertís en un aparcament, l'església en un edifici obert a tothom oferint salvació instantània, la biblioteca va deixar entrar a tothom, l'edifici públic ens va rebre com consumidor-amic, el

2. "This passage from an era in which the construction of infrastructures was paramount to our era -in which emphasis is given solely to developing the performances of vehicles and projectiles -is far from being overestimated; this passage indeed takes on considerable interest in the study of the status of contemporary social space."

3. "El drive-in és un tipus d'establiment de negocis que va ser inventat als anys 40 als Estat Units. En la majoria dels casos es tracta d'un restaurant de menjar ràpid, que pot ser servit sortint del cotxe."

supermercat va fer fora els venedors, l'hospital ens deixa passejar a voluntat. El porter, el recepcionista, el cambrer, l'hoste tots es van esvaïr, i l'únic lloc de pas que va sobreviure va ser la inserció de la targeta de crèdit.”⁴

Augé (1998, p. 83) expressa aquest punt de vista dient:

Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados) donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de créditopropone...un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista se lo puede juzgar.

I Jackson (1994b, prefaci viii) apunta que:

...l'arquitectura ja no és un símbol important. La carretera genera els seus propis patrons de moviment i assentament, i ja no genera una bellesa del paisatge pròpia o un sentit del lloc. Per això es pot dir que la tradició del paisatge amb milers d'anys d'antiguitat en el nostre món occidental, està sotmesa a una organització fluida de l'espai que no entenem i no sabem assimilar com a símbol del que és desitjable i cal preservar.⁵

Aquests dos fets que es comenten: com jutjar els nous elements apareguts en el paisatge i la manca de símbols, ens porten a una mena d'esquizofrènia on tant es poden donar arguments en contra com a favor de les autopistes. Els fotògrafs sovint el què fan és mostrar el territori tal com és, per dir-nos que aquest és el lloc on vivim, ens agradi o no. Sense possibilitat de jutjar les carreteres en termes estètics, podem classificar-les en termes del seu impacte en l'ordre social. Les carreteres locals s'ajusten a la topografia del lloc, s'emmotllen al curs dels rius i de les valls, tenen en compte els modes de vida vernaculars i les relacions interpersonals, siguin comercials o espirituals, és a dir, les necessitats de la comunitat. Sovint es converteixen en camins plens de pols perquè no són tan transitades ni tan mantingudes. Les autopistes, en canvi, segueixen traçats lineals

4. "...became a parking lot, the church became a building open to all, offering instant salvation, the library let us into stacks, the public building welcomed us with consumer-friendly decoration, the supermarket did away with clerks, the hospital let us wander at will. The doorman, the receptionist, the head waiter, the host all vanished, and the only site of passage that survived was the insertion of magnetized credit card"

5. "...architecture no longer provides the important symbol". "The road generates its own patterns of movement and settlement and work without so far producing its own kind of landscape beauty or its own sense of place. That is why can be said that a landscape tradition a thousand years old in our Western world is yielding to a fluid organization of space that we as yet do not entirely understand, nor know how to assimilate as a symbol of what is desirable and worth preserving".

destruint tot allò que hi ha en el seu recorregut i van directes a una destinació comercial, política o militar. Han de crear infraestructures d'abastiment de gasolina, paradors per menjar i serveis.

Tothom és conscient de la importància de les vies de comunicació en la vida quotidiana, però sempre hi ha queixes per la destrucció del paisatge que generen les grans infraestructures que solquen el territori. Formen part de l'entorn quotidià i cal assimilar-les com un mal necessari de la nostra civilització. Però potser cal més temps per decidir com han de ser jutjades. Catherine Opie diu que seran els nostres monuments del futur, com ho són ara els aqüeductes romans.

Roger (2000, p.156) parla del complex de la cicatriu, referint-se a les autopistes i diu:

...culpabilitzats en excés, als enginyers els fa vergonya aquest paisatge que “desfiguren” a contracor. El que vull denunciar és aquest complex de cicatriu, ja que postula un paisatge que caldria preservar a qualsevol preu, i en conseqüència, el caràcter criminal de les autopistes, ja que aquestes constitueixen avui dia el blanc de totes les ires: una ferida que, costi el que costi, cal intentar reduir o, com a mínim, dissimular.

I més endavant (2000, p.156) exposa:

Em sembla que seria positiu abandonar aquesta visió vergonyant de l'autopista. No solament perquè constitueix, en si mateixa, un autèntic paisatge, sinó també, com el TGV, en produeix de nous. No es tracta, doncs, d'amagar l'escorxadura, ni de cicatritzar-ne els voltants a cops d'apòsits vegetals, una concepció decorativa i curativa, en una paraula, decurativa, que resumeix força bé la missió que s'assigna al paisatgista.

Si soterrarem totes les autopistes ja no hi haurà ferida, però tampoc hi ha paisatge al voltant. La visió del territori que aporta l'autopista és una part important del viatge com ho demostren diferents autors que treballen sobre el tema. L'enquadrament que realitza la finestra del cotxe se suma a la del visor de la càmera.

Els aeroports contaminen acústicament l'entorn, espanten els ocells i ocupen un gran territori que podria ser espai verd, però sense ells no es podria viatjar amb rapidesa a les

diferents parts del món. Són també mals necessaris, malgrat reconeixem els seus inconvenients. Els avions s'utilitzen massivament i cal afegir-hi també els nombrosos vols domèstics. El seu ús intensiu caracteritza ja la vida de les poblacions urbanes amb els anomenats treballadors flexibles que reparteixen la seva vida laboral entre dues o més ciutats, o bé resideixen en un país i treballen a un altre. Aquí la variable de la distància fa perdre l'estructura de relacions socials. Francesc Muñoz apunta que no es pot confondre distància amb territori. Cal tenir en compte les dificultats i els filtres que imposa un territori determinat.

Els hàbits de mobilitat contemporanis han desenvolupat nous espais d'ús i necessitats d'utilització per realitzar les activitats relacionals, comercials, de lleure i han creat el que Augé (2000, p.84) anomena els no llocs:

...los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aerospaciales...

També inclou en aquesta relació les cadenes d'hotels, els parcs d'esbarjo, els supermercats...

Els nous fluxos creen nous espais. Hi ha territoris definits per l'ús temporal que se'n fa. Els volums de mobilitat metropolitana són cada vegada més importants donat que hi ha més persones que es desplacen i alhora més desplaçaments per persona. Els habitants de la ciutat es desplacen més entre ciutats, per diverses raons, per treball i estudi, per oci i temps lliure, consum, turisme. Són fluxos quotidians entre punts del territori cada vegada més distants. Existeix una mobilitat intensiva i un ús extensiu del territori que porta a una compressió espai-temporal que defineix Muñoz (2008, p.23):

La compresión, o si se quiere, la aniquilación del espacio a manos del tiempo, en términos marxistas, sería la consecuencia lógica de la progresiva introducción de tecnología para facilitar y reducir el tiempo necesario en las comunicaciones entre personas y entre

territorios. (...) El agente que posibilita esta nueva definición de la distancia es el tiempo, casi simultáneo, de la telemática, la llamada telecomunicación o comunicación en tiempo real. Es este un tiempo caracterizado por la inmediatez y la simultaneidad; un tiempo, por tanto, global o en palabras del filósofo Paul Virilio, un tiempo mundial; un tiempo muy diferente del tiempo histórico propio de cada territorio.

Hi ha un canvi en la percepció de la velocitat, entesa com una construcció cultural pròpia de les societats urbanes contemporànies. Per Virilio (1997, p.15), la velocitat seria la síntesi de com el poder polític i l'econòmic han utilitzat històricament el territori:

El poder es inseparable de la riqueza y la riqueza es inseparable de la velocidad (...) el poder es siempre el poder de controlar un territorio mediante mensajeros, medios de transporte y de transmisión (...) La sociedad de la posguerra reconoce el poder aéreo con la capacidad de los aviones supersónicos que sobrepasan la barrera del sonido en los años 50. Hoy día, la sociedad mundial está en gestación y no puede ser entendida sin la velocidad de la luz, sin las cotizaciones automáticas de las bolsas de Wall Street, Tokio o Londres.

El desenvolupament de les comunicacions està lligat al desenvolupament econòmic, tecnològic i de prosperitat d'un territori. Això ho tenen molt en compte els governs a l'hora de promoure unes xarxes de comunicació en front d'unes altres. Un bon exemple és la xarxa trans-europea de trens d'alta velocitat, amb obstacles administratius, polítics i tècnics per desenvolupar-se. L'enllaç ferroviari Barcelona-Perpinyà on coincideix una frontera política entre dos països amb governs centralistes com els de França i Espanya, una barrera natural com els Pirineus i un ample de via diferent, s'està duent a terme amb molts anys d'endarreriment en haver-se prioritzat altres traçats dins la península.

Recurrent el territori

Les noves tecnologies de transport van permetre una experiència sensitiva expansiva de la terra i un sentit de conquesta i de domini sobre un territori massa gran per les dimensions humanes. La representació més exacta de la percepció que s'obtenia del paisatge en un viatge en tren coincidí amb les noves formes d'entreteniment com el panorama, el ciclorama i l'estereoscòpia. Per això no és estrany que William Henry Jackson, Carleton E. Watkins, Eadweard Muybridge, pioners en la representació del territori utilitzessin el format panoràmic. El panorama no només ensenya més que una fotografia normal, sinó que ho fa de manera que reproduïx l'experiència de mirar el paisatge. Ofereix les vistes, encoratjant l'ull a vagar per la seva superfície. El seu camp de visió és tant ampli que fa impossible veure tota l'escena d'un cop d'ull. Tal com quan veiem un paisatge, l'espectador ha de mirar la imatge com si llegís un text, escanejant lentament la imatge en el pla horitzontal i vertical per captar tot el que és representat. Com les històries, els panorames revelen els seus misteris en el temps i només després d'un estudi acurat, augmentant i estenent la percepció abstracta de l'espectador de l'espai i el temps. Revelen molt més del món del que es pot veure amb l'ull nu. Presenten una versió amplificada de la realitat que transcendeix les barreres tradicionals de *fer* imatges.

Després de la 1^a Guerra Mundial, un petit grup d'homes de negocis americans van emprendre un viatge de Colorado a Califòrnia amb una càmera panoràmica per documentar-lo. Aquest dotze homes amb els seus vehicles es van trobar a Denver per començar un viatge que duraria 17 dies. Portaven una càmera panoràmica Kodak Panoram amb 48 rodets de pel·lícula. Recorren unes dues milles per dia van fer la ruta de Fort Duchesne, Salt Lake City, Reno, Lake Tahoe, Glacier Point, San Francisco, Santa Barbara i Los Angeles.

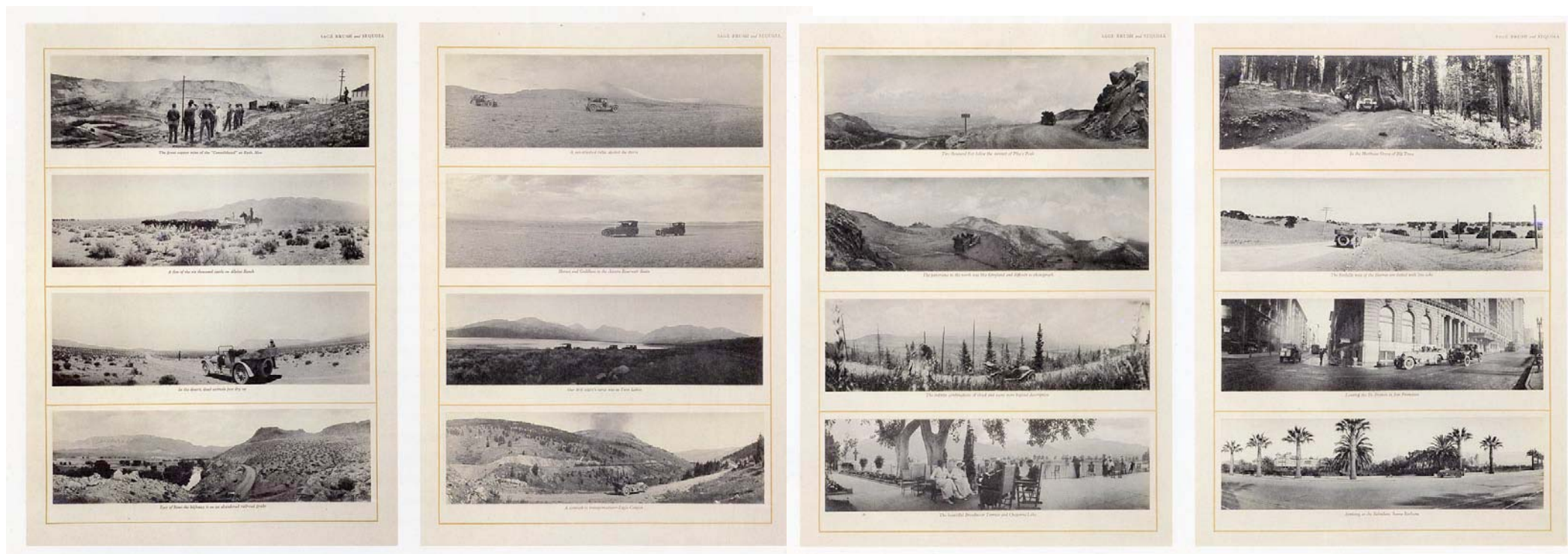


Fig.29 Imatges de l'àlbum *Sage Brush and Sequoia*, 8 de juliol a 1 d'agost de 1919

Quan van tornar van elaborar un àlbum recordatori del viatge, anomenat *Sage Brush and Sequoia*, que incloïa un diari i moltes pàgines amb fotografies. El llenguatge del llibre va adoptar la idea de panorama per expressar les trobades amb la terra aliena, descrivint la vista des del Pike's Peak, similar al panorama que va fer W. H. Jackson, com un "gran panorama", equiparant-lo amb un "lloc encantat o imaginari...difícil de fotografiar." D'aquesta manera van inaugurar la cultura del viatge per carretera encara que aquests pioners tenien una destinació concreta.

La redempció mitjançant el desplaçament constant cap a un lloc indefinit, com un viatge cap a les profunditats de l'ésser humà, ha creat una sèrie d'imatges tipificades que s'aprecien en l'obra de diferents autors. El viatge com escapada de la realitat buscant alternatives de vida o paisatges diferents apareix constantment en l'obra de Wim Wenders, en llibre de culte de Jack Kerouac *On the road*, en el llibre *The Road* de Cormac McCarthy, en la pel·lícula *Easy Rider*, en una part important de l'obra de Robert Frank o en el llibre de Lee Friedlander *America by car*, del qual en parlarem més endavant.

Dead Man de l'any 1995 de Jim Jarmusch és una *road movie* peculiar, definida per ell mateix com "un western psicodèlic sobre el viatge espiritual d'un home jove i ingenu" que viatja a la ciutat de Machine per trobar feina. Quan s'adona que la feina pretesa no existeix, es veu involucrat en un crim i una persecució. És una interpretació irònica del mite americà de la conquesta de l'oest. També *La mirada de Ulisses* de Theo Angelopoulos podria interpretar-se com una *road movie*.

La invenció de la fotografia al segle XIX va néixer al mateix temps que els viatges de llarga distància amb locomotores a vapor. Aquest esdeveniment va possibilitar i va crear una relació entre tecnologies que encara es manté i continua evolucionant.

Salvesen (n.d.) citat a Soth (2010, p.105) comenta que:

Encara que vivim en una xarxa de llocs aparentment connectats i homogenis, i un 'lloc' es pot trobar a la web millor que en el món físic, el viatge encara pot, amb esforç, ser un mitjà per notar diferència, variació, localitat i idiosincràsia. I, de nou, amb una mica d'esforç, aquestes observacions poden convertir-se en bones fotografies. Acumulant subjectes, com oposats als records, un fotògraf a la carretera a Amèrica pot fer una declaració política.⁶

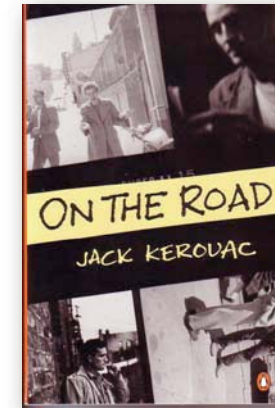


Fig.30 Portada del llibre de Jack Kerouac, *On the Road*, 1957

6. Although we now inhabit a network of seamlessly linked, homogeneous non-places, and a "site" is on the Web rather than in the physical world, travel can still - with some effort- be a means of noticing difference, variation, locality, and idiosyncrasy. And again with some effort, these observations can become great pictures. By accumulating subjects, as opposed to souvenirs, a photographer on the road in America can make a political statement.

2.2 ED RUSCHA I L'APROPIACIÓ

L'autor que va causar un impacte més important en la realització de llibres d'artista a principis dels anys 60 va ser Edward Ruscha. Els seus llibres redefeixen el gènere. Es considerava que un llibre d'artista havia d'estar visiblement fet a mà, sense intervenció industrial. Però Ruscha utilitza les tècniques d'edició, la compaginació i una tipografia determinada. La seva manera de fer fotollibres de gasolineres i aparcaments va promoure una actitud que després seria comuna en la fotografia. Molt proper al Pop Art, amb el seu gust per la cultura vernacular fins i tot va tenir influència en el món de l'arquitectura. Un exemple seria el seu llibre *Every Building on the Sunset Strip* de 1966.

Robert Venturi i Denise Scott Brown citen la seva influència a *Learning from Las Vegas*, de l'any 1972 que mostra l'arquitectura vernacular de Las Vegas. Marca també el començament de l'estètica de l'art conceptual, amb aquesta manera estranya de donar una xifra, de concloure arbitràriament una sèrie potencialment infinita. La reflexió sobre el futur dels objectes produïts en massa per la indústria, sobre la creació de no-llocs, de terrenys erms, formen part de la fotografia gairebé des de la seva invenció, però l'escultura minimal americana i la fotografia documental alemanya dels Becher, van fer entrar a les galeries la bellesa dels objectes industrials i l'estranyesa de les construccions complexes, en activitat o abandonades. A Ruscha se l'ha relacionat sovint amb la pràctica documental dels Becher.

Els llibres de Ruscha, al llarg dels anys han acumulat una gran significança en la història de l'art, a més de ser bonics com a objectes. Encara es poden trobar exemplars originals en algunes llibreries d'Anglaterra i els Estats Units.

Ruscha també ens permet parlar del tema de l'apropiació en els fotollibres. Es podria dir que constitueix un gènere en ell mateix, pel fet de trobar diversos autors que la practiquen, com a apropiació simple o com a homenatge a l'autor.

Dotze anys abans que Ruscha publicqués *Every Building on the Sunset Strip*, l'artista japonès Yoshikazu Suzuki va produir un llibre molt similar, *Ginza Haccho* l'any 1954, que representa un panorama continu de la ciutat de Ginza en format acordió, una banda del carrer es veia a la part superior de la pàgina i l'altre cap per avall, en la part inferior, tal com ho va fer Ruscha en el seu llibre. No se sap si Ruscha coneixia aquest llibre, però la tradició japonesa dels llibres desplegable és coneguda per tothom.

Però de tots els seus llibres *Twentysix Gasoline Stations* del 1963, és el què més ha estat objecte d'apropiació per part de diferents artistes posteriors, com Jeff Brouws amb el llibre que porta el mateix títol publicat l'any 1992. Eric Tabuchi torna a apropiat-se de la idea del llibre de Ruscha amb *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* de l'any 2008 i *Twentysix Recycled Gasoline Stations* de l'any 2009.

També Michalis Pichler fa una versió del llibre amb el mateix títol el 2009 i defineix diferents tipus d'apropiacions utilitzades en els llibres actuals:

- L'ús estratègic de materials trobats o pre-utilitzats, ja sigui imatge, objecte, so, text o pensament
- L'ús d'un sistema de disposició existent o la identitat corporativa
- La utilització o paràfrasi del títol d'un llibre històric, utilitzant les mateixes paraules o l'al·lusió a la sintaxi o al ritme
- La recreació d'un concepte vell amb material nou
- La recreació de material vell amb un concepte nou

I afegeix: "Si un llibre parafraseja un predecessor històric o contemporani en el títol, estil i/o contingut, aquesta tècnica és el que jo anomenaria un gran "hit."



Fig.31, 32 Yoshikazu Suzuki i Shohachi Kimura, *Ginza Hachcho*, 1954 Tapa dura i panorama plegat en acordió. Capsa amb etiqueta impresa.



Fig.33, 34 Ed Ruscha, *Every Building in the Sunset Strip*, 1966

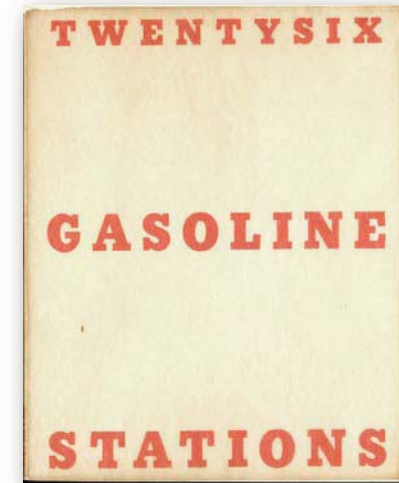
ED RUSCHA. *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*

A principis dels anys 60, Ruscha va realitzar llibres d'artista, el primer dels quals recollia, com indicava el seu títol *Twentysix Gasoline Stations*, 26 imatges de gasolineres. Ruscha va explicar, en una entrevista amb John Coplans, que la idea va sorgir del seu gust per la paraula gasolinera i per la qualitat "específica" del número 26. Va precisar que no tenia cap missatge particular que transmetre ni sobre la fotografia ni sobre la gasolina, i que les seves imatges estaven bàsicament despullades de qualitat artística. I va afegir:

Mis fotografías no son más que reproducciones de fotografías. Así, no es un libro que pretenda contener una colección de fotografías artísticas, sino datos técnicos como la fotografía industrial. Para mí no son más que instantáneas (...). Yo quiero un material absolutamente neutro. Mis imágenes no son interesantes por ellas mismas ni por el tema. No son más que una colección de 'hechos'; mi libro se parece más a una colección de ready-mades ⁷

Twentysix Gasoline Stations va ser publicat el 1963. Fou el primer llibre, i cal remarcar que el títol va decidir-se abans de començar a fer les fotografies. D'aquí ve la seva inclusió en l'Art Conceptual. Va considerar el projecte com una mena de reportatge que realitzava en els seus viatges per carretera entre Los Angeles i Oklahoma, per mostrar a la gent el què hi havia en el territori entre aquestes dues ciutats. També va comentar que veia les imatges com cinemàtiques i li recorden quan veia pel·lícules de jove. Li semblava com si a totes les pel·lícules hagués aparegut un tren. Invariablement, tenien la càmera abaix, a les vies i gravaven el tren, apareixent del no res, des d'un petit punt en la distància, i de sobte amb un moviment de zoom omplint-ne tot el camp de visió.

Prenent en consideració les característiques d'un manual d'entrenament i d'una imatge en moviment, *Twentysix Gasoline Stations* no hi correspon a cap. Fent-hi constar els noms dels llocs, el llibre pot assemblar a un manual, però la imperfecta resolució d'algunes imatges, les bandes buides de la carretera en primer pla, l'arquitectura estereotipada i els



Ed Ruscha. **Twentysix Gasoline Stations**
Los Angeles, Autoedició, 1963 (edició de 400)
180 x 140 mm, 48 pp.
Tapa tova amb folre de glassine
26 fotografies en blanc i negre

⁷. Fragment d'una entrevista realitzada per John Coplans a Ed Ruscha, Artforum, febrer de 1965. Efecto Real, p. 242.

senyals comercials, i l'absència d'activitat humana, suggereixen més que es tracta d'un fotògraf aficionat en un viatge per carretera, disparant i movent-se. Totes les estacions tenen els mateixos components, dictats per les funcions bàsiques: un garatge, una tenda, dispensadors de gasolina, i un logotip o una marca. El tractament idèntic de cada estació revela les seves similituds i diferències i el seu interès pels patrons formals de l'arquitectura. Diu Ruscha a Wolf (2004, pp.264-265):

Mirava l'edifici i no m'importava el seu propòsit (en aquest cas, un centre comercial per vendre gasolina). Estava més interessat en els petits dissenys que es repetien en totes les gasolineres amb un voladís per facilitar ombra als clients. Em semblava una declaració d'intencions molt bonica.⁸

Twentysix Gasoline Stations representa un trencament en l'activitat fotogràfica de Ruscha i marca el rumb pels seus següents treballs. El subjecte passaria a ser mundà, arquitectura tant industrial com comercial i objectes comuns, escollits per la seva manca de valor artístic. Els motius serien objectes trobats o *ready-made*. Les fotografies serien sobretot en format d'instantànies mostrant un sol objecte en cada enquadrament. S'eliminarien els detalls de l'entorn donant importància a un subjecte neutral, insignificant, o que passa desapercebut, però també donant èmfasi al seu reclam estructural. L'estil de la fotografia seria ràpid, casual i no professional. Cada llibre consistiria en un sol tema.

El procés conceptual de Ruscha es pot descriure així: una premissa lingüística (el títol del treball) dictaria el contingut i els paràmetres del projecte. Aquesta manera de deixar que una idea generi un projecte i el treball en forma de sèries, va fer que fos considerat artista Conceptual en els 60s. Una imatge o objecte suportava la idea. Els llibres de Ruscha són objectes físics, amb mides específiques, pes i volum, calibrats amb precisió. Les cobertes són artístiques, amb estil i dissenyades acuradament. Tot i que les imatges individualment no poden ser jutjades com a propostes estètiques en elles mateixes, tampoc no poden ser sotmeses o amagades dins les sèries que documenten un concepte abstracte.

8. "I would look at a building and disregard the purpose of that building (in this case, a commercial outlet to sell gasoline). I was really more interested in this crazy little design that was repeated by all the gas companies to make stations with an overhang to create shade for their costumers. It seemed to me a very beautiful statement."

La fotografia per Ruscha no era una finalitat en si mateixa, sinó un mitjà estructurat per explorar idees, motius i mecanismes de composició per la seva pràctica pictòrica, que seguia sent la seva ocupació més important.

El 1967, Ruscha va produir el quart llibre topogràfic, *Thirty Four Parking Lots*, que va seguir la mateixa premissa conceptual però confegit en gran format. Per primer cop, va contractar a un fotògraf professional perquè fes les fotografies aèries dels aparcaments, on tot havia d'estar enfocat i alineat.

Les vistes aèries dels aparcaments es van prendre durant una hora i mitja un diumenge al matí, quan estaven buits de vehicles. Ruscha hi va anar amb el fotògraf Art Alanis, per dir-li què i com fotografiar. Els aparcaments quadrats, rectangulars, triangulars o de formes indefinides van ser fotografiats i enquadrats de la manera més efectiva possible. La llum del matí produïa la mínima ombra o relleu. Aquestes fotografies són molt més abstractes que les dels llibres precedents. El llibre resultant és vist sovint com una crítica velada a la cultura de consum americana, o bé admirat formalment pels patrons gràfics dels lots, però cap d'aquest atributs corresponien als objectius de l'artista.

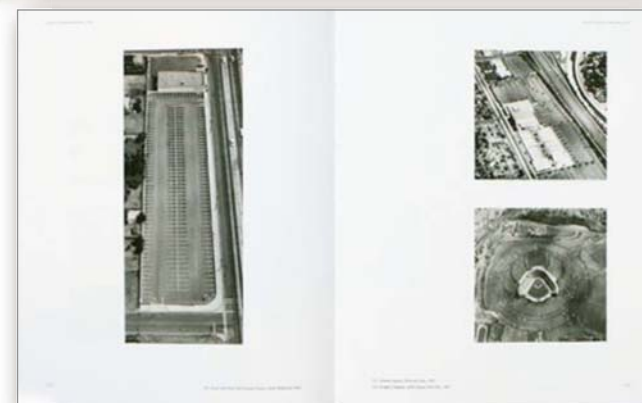
La fotografia aèria genera un efecte de visió d'embut i una profunditat de camp que no pot ser mesurada o definida. En aquestes imatges preses des de dalt i des d'una alçada relativament baixa, la perspectiva no genera la il·lusió de profunditat espacial sinó que suggereix un terreny pla amb una inclinació obliqua. De fet, cada fotografia ha de ser llegida com una composició espacial de dues dimensions inclinada cap al pla de la imatge. La declaració de Ruscha: la fotografia m'ajuda a veure les coses planes, mai havia estat il·lustrada tan explícitament.



Fig. 35 Simulació de les pàgines de *Twentysix gasoline Stations* de Ed Ruscha



Fig. 36, 37 Portada de *Thirtyfour Parking Lots* d'Ed Ruscha.
Imatges extretes del llibre *Ed Ruscha Photographer* de Margit Rowell, 2006



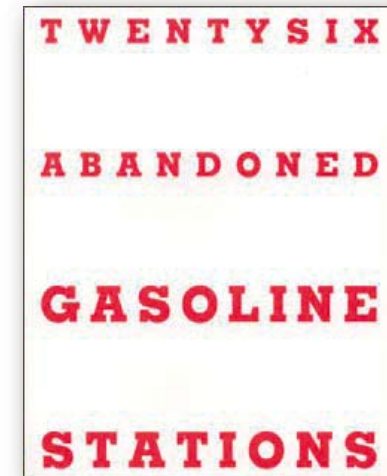
JEFF BROUWS. *TWENTYSIX ABANDONED GASOLINE STATIONS*

El treball de Jeff Brouws es pot considerar com un informe visual sobre el paisatge cultural rural, urbà i suburbà d'Amèrica, utilitzant una narrativa subtil. Col·lecciona tipologies amb els *readymades* trobats en molts d'aquests entorns per analitzar el caràcter de la nació. Influenciat pels New Topographics, els llibres d'artista de Ruscha, i també pels escrits de geògrafs culturals com J. B. Jackson, combina la investigació antropològica amb la bellesa estètica ombrívola dels llocs que han esdevingut obsolets.

A partir dels 80 es dedica a mostrar els llocs quotidians ocupats pels americans: el paisatge de franquícia dels centres comercials de carretera, l'habitatge homogeni de les rulots i les cadenes de menjar ràpid. Més recentment també ha promogut una investigació fotogràfica de les ciutats de l'interior: l'abandonament de llocs de fabricació, l'habitatge social i les ruïnes comercials, espais públics residuals abandonats pels efectes de la desindustrialització, la fugida de capital, la desinversió, la fallida de la política urbana i l'abandonament de la societat en general.

A través de sèries diferents, Brouws busca els punts de nexa que hi ha darrere el moviment del capital i els cicles de la construcció, la decadència i la renovació en l'entorn construït. Per a ell, camins, carreteres i carrers de la ciutat, els components vitals d'una infraestructura nacional, són els motors del desenvolupament econòmic i els símbols de la llibertat humana.

Amb tot, cal destacar el seu treball *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, publicat l'any 1992, rèplica exacta del llibre de Ruscha, amb el mateix format, disseny i tipografia i amb 26 fotografies en blanc i negre de gasolineres, però en aquest cas abandonades. Les imatges no tenen cap relació geogràfica amb les que va fer Ruscha perquè no es tracta d'un projecte de refotografia, però tot i així comparteixen la mateixa sensibilitat estètica i una mirada neutra. Quan Brouws va començar el projecte a principis dels 90 moltes gasolineres havien quedat abandonades a causa de la implementació d'una llei de l' Agència de Protecció Ambiental



Jeff Brouws. **Twentysix Abandoned Gasoline Stations**
Gas-N-Go Publications, 1992
179 x 140 mm, 48 pp.
26 fotografies en blanc i negre
Tapa tova amb sobrecoberta de glassine

(EPA) que obligava a renovar les antigues gasolines. Això significava una despesa important que molts propietaris independents no es van poder permetre i van haver de tancar els seus petits establiments, mentre que les corporacions multinacionals com la Chevron i la Shell que podien pagar per adaptar-se a les noves regulacions, van anar creixent.

Un reportatge d'investigació del diari *Los Angeles Times* va suggerir llavors que les companyies de petroli s'havien posat d'acord amb l'agència per fer fora del negoci als petit empresaris. Les sèries de Brouws que van començar com un joc amb la idea original de Ruscha, van evolucionar cap a una tipologia documental reflectint aquest aspecte canviant del paisatge comercial. Els dos llibres, realitzats amb 30 anys de diferència, són un comentari visual de l'auge i la caiguda d'aquests elements tan importants en la cultura de l'automòbil a Amèrica.



Fig. 38 *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* #34, Trona, California, 1993



Fig. 39 *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* #41, Lind, Washington, 1992



Fig. 40 *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* #36, Texhoma, Oklahoma, 1993

ERIC TABUCHI. ALPHABET TRUCK

TWENTYSIX ABANDONED GASOLINE STATIONS

Tabuchi fusiona les actituds documentals històriques, com ara el rigor en l'enquadrament, l'enfocament sistemàtic amb la ironia de Ruscha. Transforma els artefactes anecdòtics de la cultura industrial, com els camions i les gasolineres, en escultures heroiques. En el seu treball hi ha una tensió entre el vagarejar i l'organització, entre l'atzar i la recerca. És el paradigma de la construcció de la mirada fotogràfica: el pas de la simple visió a la mirada de detectiu, de l'anar passant a la recerca.

En els llibres *Alphabet Truck* i *Alphabet Truck vol.2*, mostra parts posteriors de camions que contenen una lletra. Després d'haver fet milers de kilòmetres conduint durant quatre anys, a la recerca de lletres va aconseguir completar tot l'alfabet. El que va començar probablement com una idea, després es va convertir en una recerca sistemàtica. Això podria ser un treball simplement divertit si no fos pel rigor en l'enquadrament que el fa una veritable sèrie documental. Tot està escollit amb intenció: la llum homogènia, el fons, l'ocupació de l'espai en l'enquadrament, les lletres i fins i tot el número 26 que coincideix amb les lletres de l'alfabet.

Les seves sèries semblen col·leccions que es van enriquir per les troballes que realitza a la carretera, elements que troba a les terres ermes d'un món industrial i post industrial en constant construcció i destrucció. Critica la societat capitalista i les seves aberracions, però ho fa amb humor més que no pas amb una actitud freda. Això fa que les imatges siguin més complexes, ambivalents i d'una bellesa intrigant.

Treballa amb la càmera de gran format i en color, la qual cosa aporta una bellesa formal i crea una tensió més forta entre la ironia dels temes i la força escultural dels seus *ready mades*.

Twentysix Abandoned Gasoline Stations anticipa l'arqueologia futura de l'època d'or de la



Eric Tabuchi. **Alphabet Truck**
Edition Florence Loewy, 2008
155 x 190 mm



Fig.41 Fotografies que apareixen al llibre *Alphabet Truck*



Eric Tabuchi. **Twentysix Abandoned Gasoline Stations**, Edition Florence Loewy 2008
155 x 192 mm, edició de 500 exemplars



Eric Tabuchi. **Twentysix Recycled Gasoline Stations**, Edition Florence Loewy 2008
155 x 192 mm, edició de 500 exemplars

carretera. Totes les gasolineres són de carreteres de França i evoquen les ruïnes de les *road movies* americanes, impossibles de tornar a reviure. D'alguna manera representen el paisatge que no es veia en la sèrie anterior dels camions.

Tabuchi, fent un pas més enllà en l'apropriació del treball de Ruscha quan fotografia les gasolineres realitza una altra sèrie: *Twentysix Recycled Gasoline Stations*. Aquí és on Tabuchi reforça la idea de la ironia, mostrant el futur de les immortalitzades gasolineres de Ruscha: reciclades en infinitat d'activitats comercials, renovades de manera precària gràcies al bricolatge i a la improvisació. Si les gasolines, símbols de la cultura vernacular americana de Las Vegas, havien estat qualificades de cridaneres i ordinàries, però havien estat també dignificades per Robert Venturi, cap teòric francès interessat en la cultura vernacular i els seus símbols podria dignificar aquest bricolatge de reciclatge.

En les imatges de Tabuchi apareixen forns, pizzeries, material de construcció, pompes fúnebres, tendes d'estàtues de guix, cotxes d'ocasió, material d'oficina, restaurants... Entre els seus subjectes hi ha edificis en construcció, encara sense cap funció, muntatges de materials heterogenis en llocs abandonats, signes que no indiquen res o remolcs abandonats.



Fig.42 Fotografies del llibre *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations* de Tabuchi.

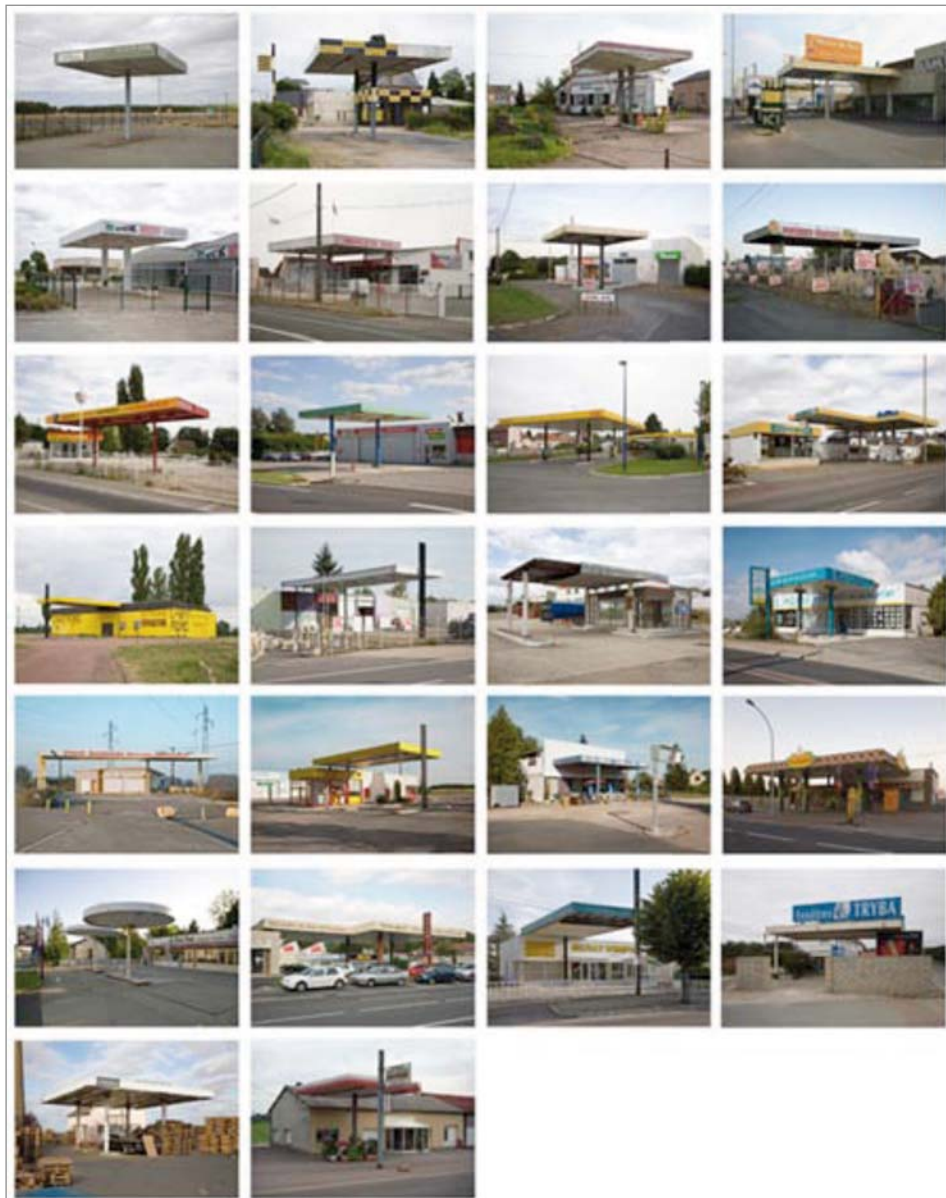
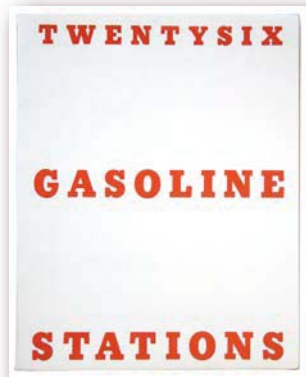


Fig.43 Fotografies del llibre *Twenty-six Recycled Gasoline Stations* de Tabuchi.

MICHALIS PICHLER. TWENTYSIX GASOLINE STATIONS



Michalis Pichler. **Twentysix Gasoline Stations,**
Printed Matter, New York, 2009
180 x 140 mm, 36 pp.
Edició de 550 còpies
Tapes translúcides.

L'any 2009 va fer una altra versió de *Twentysix Gasoline Stations*, amb una portada quasi idèntica a la de Ruscha. A l'interior es poden veure fotografies de la mateixa gasolinera trobades a diferents localitzacions: Brandenburg, Thuringen, Sachsen-Anhalt i Mecklenburg-Vorpommern. Diu al respecte (Pichler, 2009): "No podem dir exactament el que no és apropiació. L'apropiació es practica a tot arreu i sempre." A la contraportada hi ha una inscripció en japonès, potser en homenatge a Yoshikazu Suzuki i el seu llibre *Ginza Hacco* de 1954.



Fig.44 Captures de pantalla de la web <http://www.buypichler.com/twentysix.html>

STEPHEN SHORE. *UNCOMMON PLACES*

Uncommon Places va ser publicat per primer cop per Aperture l'any 1982. L'edició de Thames & Hudson de l'any 2005 és una revisió de l'original amb una nova selecció que reflecteix més acuradament el sentit del projecte. La temàtica sobre l'entorn americà construït es manté com a eix central, però la nova edició està més compensada amb sèries de retrats, interiors i detalls que van ser fotografiats durant els viatges realitzats als anys 70.

Shore decideix l'any 1973 utilitzar el color i canviar la càmera Rollei per una de plaques, que li dona una definició precisa de la composició. Decisions inusuals, donat que, tant la càmera com el color, només eren utilitzats a l'estudi per fotògrafs comercials. El format de la càmera 8x10 va fer necessari el trípode. La imatge es fa més analítica perquè les decisions espacials estan separades de les temporals. Un cop compostat l'enquadrament i col·locat el negatiu, la pantalla d'enfocament perd les seves funcions i el fotògraf pot sortir del darrera de la seva càmera. L'aparell ja no és mediador entre el fotògraf i el subjecte mentre espera pel moment adequat. Diu Shore (2004, p.6):

Entre 1973 i 1979 vaig fer una sèrie de viatges a través de Nord Amèrica, fotografiant amb una càmera de plaques. Eren viatges d'exploració: explorant la canviant cultura americana i explorant com una fotografia mostra el segment del temps i d'espai al seu abast. Vaig escollir una càmera de gran format perquè descriu el món amb una gran precisió, perquè la lentitud necessària i el mètode de treball deliberat que requereix, porta a prendre decisions molt conscients, i perquè és el mitjà fotogràfic per comunicar com és el món en un estat de consciència ampla.⁹

Tenia una col·lecció de càmeres i triava l'adient en funció del seu projecte. És conscient que l'aparell programa el seu comportament i actua com un equivalent al comportament social connectat a d'altres aspectes de la labor fotogràfica.



Stephen Shore. **Uncommon Places**
Thames & Hudson, Londres, 2005
324 x 255 mm, 188 pp.
162 fotografies en color, 7 en b/n
Tapa dura amb sobrecoberta

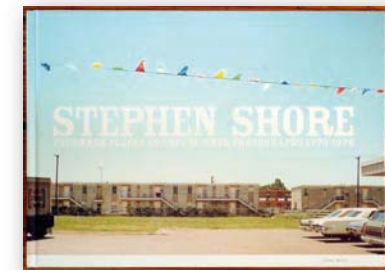


Fig.45 Shore, *Uncommon Places*, 1982

9. Between 1973 and 1979 I made a series of trips across North America, photographing with a view camera. These were essentially journeys of exploration: exploring the changing culture of America and exploring how a photograph renders the segment of time and space in its scope. I chose a view camera because it describes the world with unparalleled precision; because the necessarily slow, deliberate working method it requires leads to conscious decision making; and because it's the photographic means of communicating what the world looks like in state of heightened awareness.



Fig.46 West Ninth Avenue, Amarillo, Texas, 1974



Fig.47 Meeting Street, Charlestown, South Carolina, 1975



Fig.48 Coronado Street, Los Angeles, California, July 21, 1975

És també la càmera la que determina els elements en les típiques imatges de *Uncommon Places*: poca gent, aparcaments i blocs de pisos. Per altra banda, el negatiu gran conté una densitat d'informació que seria impossible d'obtenir inclús amb l'ús d'una òptica macro amb la càmera de 35 mm. Al ser tan precisa en els detalls, captura fenòmens que escapen a la vista del fotògraf mentre dispara i que només descobreix al ampliar les imatges.

Aquesta densitat d'informació reporta un sentiment de consciència expandida. Shore va fer justícia a la qualitat de les imatges en escollir el format d'ampliació: prou grans per ser vistes d'una sola ullada, però no massa grans per perdre la brillantor i que es fes visible el gra. Per això les va ampliar a un mida semblant a la del negatiu.

En aquest període, Shore considera la fotografia com un projecte de recerca de preguntes i respostes: quan hi veia un problema, començava un experiment per trobar la solució. En les primeres imatges d'*Uncommon Places* es barallava amb els nous principis del seu treball (càmera de gran format i color), i el resultat fou que poques d'aquestes imatges van ser publicades. Si es comparen amb les amb les imatges de 1974, aquestes encara mantenen el gest espontani d'*American Surfaces* fetes amb càmera de 35 mm. Una primera ullada ens suggereix que el fotògraf era un observador no vist. Però si ens l'imaginem dempeus, amb el tríode i la lentitud de preparació i realització de la foto amb la càmera de gran format, podem creure que era un element aliè i a més obstructiu en l'activitat normal del carrer. Això entrava en contradicció amb l'interès documental del seu treball.

A l'estiu de 1974, Shore va resoldre els problemes que havien sorgit de la contradicció entre la tècnica complexa i el contingut espontani que volia. La fotografia *West Ninth Avenue, Amarillo, Texas, October 2, 1974* (fig. 46) demostra els seus nous paràmetres: un edifici centrat en l'enquadrament, paral·lel a la càmera. La simetria s'escampa a tota la imatge. Aquesta simetria i la visió frontal es troba a diverses imatges d'aquest període: *Meeting Street, Charlestown, South Carolina, August 3, 1975*; *Coronado Street, Los Angeles, California, July 21, 1975*. (fig. 47, 48)

Shore comença a interpretar els seus motius a nivell formal. Cantonades de carrers, pals de telèfon, terrats, tot requereix una segona mirada per ressaltar de les seves qualitats gràfiques i lineals. S'ajuda de la quadrícula de la pantalla d'enfocament de la càmera, en la qual els contorns de la realitat són projectats en una quadrícula abstracta. La col·locació precisa de línia i pla mostra un moment específic en el moviment del fotògraf: un pas més enrere o més endavant i el camp de color entre els pals telefònics s'esvairia; un pas cap a la dreta o cap a l'esquerra i el carrer no estaria en el centre de l'enquadrament, es perdria l'organització simètrica. Aquesta relació superfície-espai va ser estratègicament utilitzada per Shore, per intensificar l'aparença de les seves imatges.

A *Presidio, Texas, February 21, 1975* (fig. 49) novament hi apareix un motiu central: la carretera, que es va fent estreta cap al fons de la imatge, organitzant el contingut pictòric a dreta i esquerra. A l'esquerra dos pals de telèfon tallen una secció del cel que donava continuïtat a la imatge. Aquest aïllament converteix el cel en un camp blau que, per un moment, perd el seu significat com a cel. És la mateixa perspectiva que la de la fotografia *Proton Avenue, Gull Lake, Saskatchewan, August 18, 1974*. (fig. 50)

Moltes de les imatges de 1974-75 es poden desxifrar considerant-les com a composicions lineals assumint una posició de percepció en la qual l'espectador es converteix en un substitut del fotògraf. A la fotografia *Cumberland Street, Charlestown, South Carolina, August 3, 1975* (fig. 51), l'estructura horitzontal en la qual el passeig, el mur, el carrer, l'edifici i el cel només marquen plans, crea una superfície que posa l'espectador davant d'un mur més que d'una finestra. Utilitza la mateixa composició a *Yellowstone National Park, Wyoming, July 17, 1973* (fig. 52). El que es veu darrera els cotxes és un guèiser, però Shore posa en primer pla l'aparcament amb els cotxes per reforçar la idea de natura vista des del cotxe, de pressa, baixant un moment del cotxe per fer una fotografia i marxant a un altre lloc, la mirada del turista.

Mentre la finestra col·loca l'espectador a través del punt de fuga, el mur només el confronta, sense suggerir cap posició de recepció específica. Diu Shore que la composició d'una

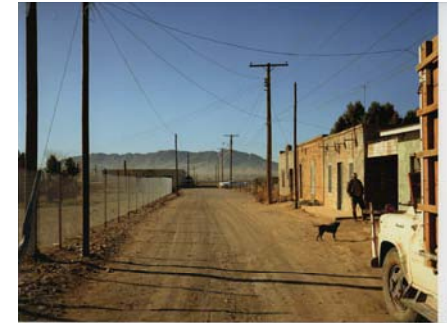


Fig.49 *Presidio, Texas, February 21, 1975*



Fig.50 *Proton Avenue, Gull Lake, Saskatchewan, August 18, 1974*



Fig.51 *Cumberland Street, Charlestown, South Carolina, August 13, 1975*



Fig.52 Yellowstone National Park, Wyoming, July 17, 1973



Fig.53 Horseshoe Bend Motel, Lovell, Wyoming, July 16, 1973



Fig.54 Sault Ste. Marie, Ontario, August 13, 1974

fotografia reflecteix no només la realitat física sinó també l'emocional. Alguna cosa de la percepció de l'artista es veu reflectida en la forma. Reconèixer la realitat consisteix en més que una simple descripció de fets fotogràfics i la definició de *locus*: lloc on el "jo" s'esdevé. El fotògraf es converteix en instrument de percepció, ja que el significat d'una època s'articula en les seves sensacions i reaccions espontànies.

Representa molt bé la barreja de fenòmens naturals i de les coses construïdes per l'home, com ara l'arc de Sant Martí sobre el rètol del motel a la imatge *Horseshoe Bend Motel, Lovell, Wyoming, July 16, 1973* (fig. 53), o el núvols a *Sault Ste. Marie, Ontario, August 13, 1974* (fig. 54), o el cel de tempesta a *Mount Blue Shopping Center, Farmington, Maine, July 30, 1974*. (fig. 55)

L'enquadrament de la imatge *Second Street East and South Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974* (fig. 56), és molt semblant a *South 3rd Street, Padutah, Kentucky, 1947* (fig. 57) de Walker Evans. Presa des de la vorera, gairebé frontal a aquesta, amb la paret de la dreta tallada per l'enquadrament i deixant l'espai per mostrar l'altra banda del carrer a l'esquerra. La llum, gairebé en contrallum, dóna una atmosfera misteriosa i la poca gent que s'hi veu no n'és gens protagonista. És un enquadrament que utilitza sovint.

Shore no es col·loca en l'espai actual amb l'ajuda d'un sistema geomètric abstracte de percepció, vol ser situat en l'espai. Usant aquest mètode, ens diu que la imatge sembla feta "com si jo no fes res". El rol de l'autor passa a segon terme, relaxant la relació amb el receptor el qual passa a voler descobrir la imatge sense convencions.

Shore va abandonar aquesta manera cartesiana de veure el món (en la qual autor i receptor estan col·locats al centre) per crear una vista més relativista, que reconeix l'autor com a membre d'una societat definida per les seves emocions significants. L'any 1977 és "l'any de la mirada de 35 mm" per ell, l'any en què torna a treballar en aquest format. Intenta aconseguir després de treballar des del '73 amb la càmera de plaques, la mateixa espontaneïtat que a *American Surfaces*. Les fotografies es fan més dinàmiques, menys rígides.



Fig.55 Mount Blue Shopping Center, Farmington, Maine, July 30, 1974



Fig.56 Second Street East and South Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974

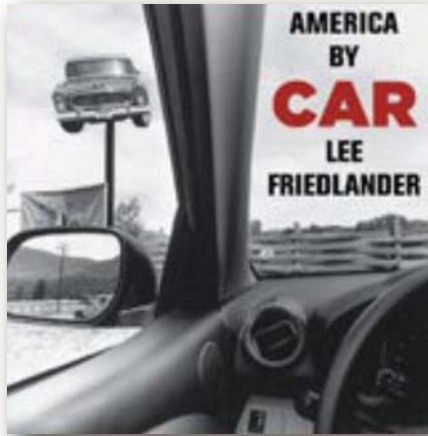


Fig.57 Walker Evans. South 3rd Street, Paducah, Kentucky, 1947



Fig.58 Simulació de les pàgines del llibre.

LEE FRIEDLANDER. *AMERICA BY CAR*



Lee Friedlander. **America by car**
D.A.P./Distributed Art Publishers, New York;
Fraenkel Gallery, San Francisco, 2010
380 x 350 mm, 200 pp.
Tapa dura amb sobrecoberta

Lee Friedlander podria semblar un fotògraf simple, però les seves imatges són plenes de complexitat i ambigüitat conceptual, amb múltiples capes de lectura. Ha fotografiat tot allò que li interessa visualment des de l'arquitectura, l'entorn, els monuments, arbres i flors, animals, nens, amics i dones nues. Ha demostrat i reivindicat l'impuls bàsic de la fotografia, tot allò que incideix directament en el sentit visual personal.

Totes les imatges d'*America by car*, publicat l'any 2010, estan fetes des del seient del conductor del seu cotxe i els miralls retrovisors, les finestres i el parabrisa li serveixen per emmarcar trossos de paisatge, per mostrar les excentricitats i les obsessions del seu país a principis del segle XXI. Sembla representar a través dels límits del seu cotxe, tots aquells temes que li han interessat sempre: la gent d'amèrica, les seves obsessions i excentricitats, el paisatge tant rural com urbà i la fotografia.

En començar aquesta sèrie es va proposar recórrer els 50 estats en cotxes de lloguer per anar fotografiant escenaris de la vida quotidiana, sobretot en pobles perduts i marcats per la depressió econòmica dels anys 80, l'anomenat *Manufacturing Belt*: es veuen fàbriques tancades o abandonades. També va fotografiar Akron, Ohio i Cleveland. Les imatges creen interessants juxtaposicions de senyals de trànsit, rètols publicitaris, panells, mostradors, motels, bars, esglésies i monuments. Apareix la seva pròpia imatge, com sol fer en totes les sèries que realitza, com també fan els fotògrafs Richard Benson i John Szarkowski, amb els quals va compartir molts viatges per carretera. Les fotografies les fa amb una càmera Hasselblad Superwide.

Com confirma aquest treball, el cotxe continua ocupant un paper central en la cultura del segle XXI, convertint-se en una extensió de l'ésser humà. És un símbol de la societat de consum.

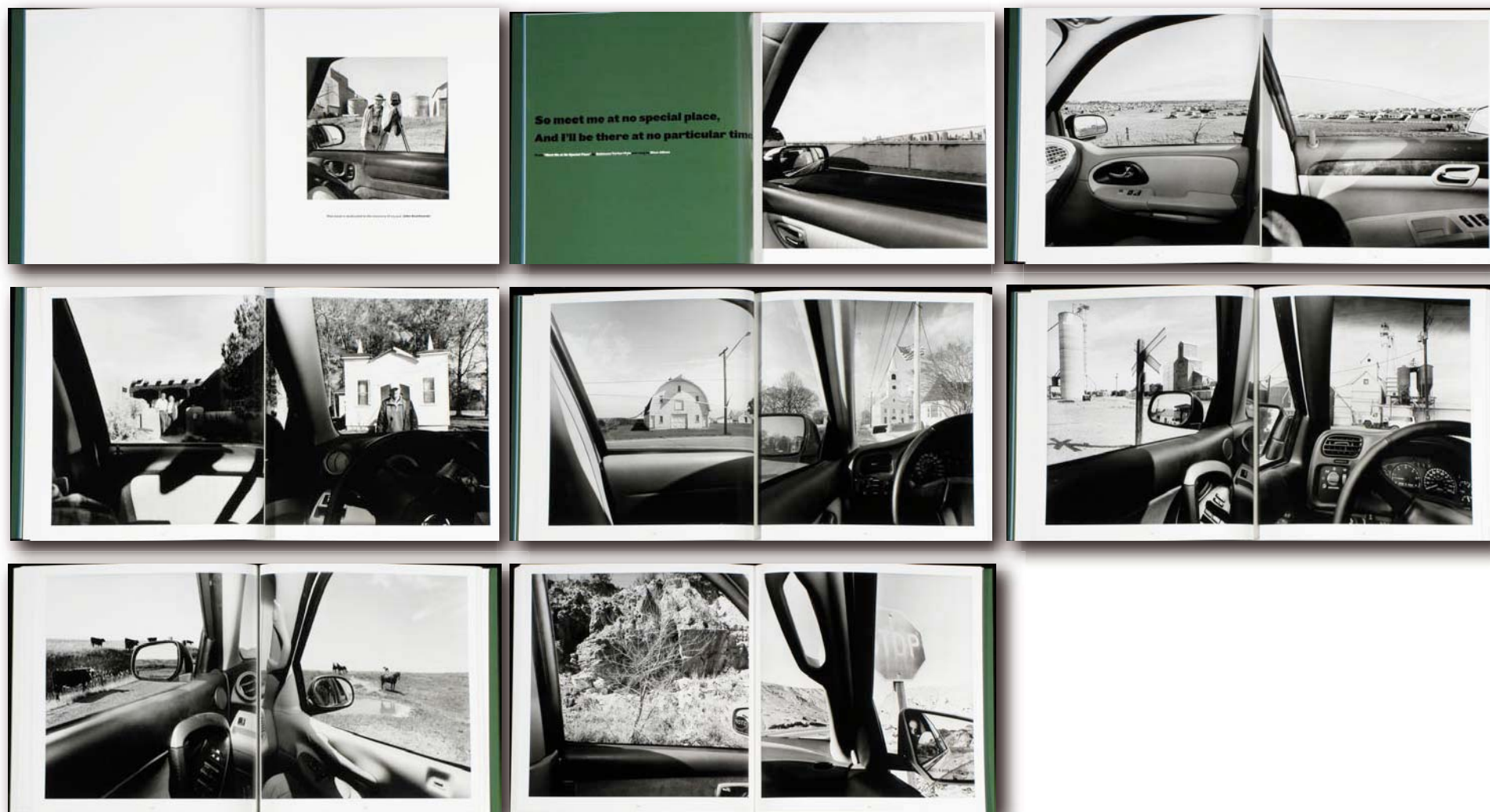


Fig.59 Captures de pantalla de la web http://www.photoeye.com/magazine/reviews/2010/09_07_America_by_Car.cfm

HENRY WESSEL. HENRY WESSEL



Henry Wessel. **Henry Wessel**
Steidl, Göttingen, 2008
274 x 292 mm, 184 pp, 133 fotografies en b/n
Tapa dura ,Editor Thomas Zander
Assaig de Sandra Phillips



Fig.60 Henry Wessel, *Walapai, Arizona*, 1971



Fig. 61 William Christenberry, *Corn Sign with Storm Cloud*, 1977

El 1967 Henry Wessel va començar a viatjar per tot el país influenciat per les fotografies de Robert Frank i per Kerouac. En les seves imatges es copsa un sentit de gran plaer mentre va dins el seu cotxe per la carretera a primera hora del dia, en la solitud del viatjant.

Les fotografies mostren alguns elements del mateix tipus que les trobades per Robert Frank: la gasolinera, el cotxe americà, símbols d'independència i de no arrelament, però no hi ha l'horror existencial a la buidor d'aquesta cultura com en Robert Frank.

El llibre *Henry Wessel*, escrit per Sandra Phillips l'any 2008, és una retrospectiva sobre la seva carrera. Conté algunes de les fotografies de l'exposició *New Topographics* de 1975 i d'altres realitzades al llarg de 30 anys. Un total de 133 fotografies que van des dels seus primers treballs als anys 60 fins a la sèrie més recent a Las Vegas, entre el 2000 i el 2004.

L'any 1971 Wessel va rebre una beca de la Fundació Guggenheim que li va permetre fer fotografies durant un any movent-se per tot el territori i realitzar el seu projecte *The Photographic Documentation of The U.S. Highways and the Adjacent Landscape*. En la seva proposta expressa allò que pretén investigar: l'establiment i evolució d'una visió transitòria, la relació física dels objectes existents en un paisatge funcional i la transformació d'un paisatge introduint il·luminació artificial en paisatges nocturns no il·luminats.

Després va continuar durant tota la seva carrera resolent aquests mateixos problemes. Es proposa fotografiar tot allò que veu des de la finestra del seu cotxe sense baixar del vehicle. Fotografiant per les dues finestres laterals i també a través del vidre del davant, s'adona que aquesta manera de fotografiar és completament diferent que quan es baixa del cotxe i es prepara la fotografia. El títol expressa que estava pensat per mostrar allò que es pot veure des del seient del conductor. La idea de fer fotografies amb llum artificial, està inspirada per l'acció de conduir sol de nit, veient només allò que il·luminen els fars del cotxe. Comparant el seu treball amb Evans i Frank, Sandra Phillips diu a l'assaig del llibre: "Encara que les fotografies de Wessel no mostren l'aversion d'Evans pel que veu en el món, ni la

desesperació de Frank, hi ha, no obstant, un sentit de desconexió amb el subjecte que reflecteix el viatger solitari que passa sense aturar-se.”¹⁰

Era un projecte americà seguint la tradició de Walker Evans i de Robert Frank, tot i què els seus temes s'estenien a altres elements que es trobaven en el paisatge fent servir la ironia, característica dels treballs dels New Topographics. Un exemple és la fotografia *Walapai, Arizona, 1971* (fig. 60), on un senyal promet “gel” en mig de la buidor del desert. Sembla un acudit, però hi ha una explicació lògica: és un senyal pensat pels camions que transporten mercaderies i poden comprar gel quan fan un parada per descansar. És aquesta mena d'acudits visuals que es troben en els deserts, els que també fotografia Edward Weston a *Hot Coffee, Mojave Desert, 1937*. (fig. 61)

Aquests símbols de la cultura americana, estranys pels que no són nadius es representen molt bé en pel·lícules americanes com *Fargo* dels Coen, *A perfect World* de Clint Eatswood, *Bagdad Café* de Percy Adlon i, sens dubte a les pel·lícules de Wim Wenders.

A diferència de Friedlander, les seves imatges no mostren els límits del cotxe. Però s'intueix que han estat fetes dels del cotxe perquè es veuen els límits de les voreres quan fotografia façanes de cases, o bé la carretera frontalment, en imatges que només es poden prendre des de la posició del conductor, a través de la part frontal de vehicle.

Wessel fotografia un cotxe aparcad davant d'un ranxo a *New Mexico, 1969* (fig. 62), en mig del no res, només carreteres polsoses, i muntanyes distants i una gran antena al terrat. No és una imatge desesperada, sinó que mostra les condicions de vida reals al desert americà, el sol aclaparador, les llargues distàncies, la solitud.

La fotografia frontal de la façana posterior d'una casa, anomenada curiosament com l'anterior *New Mexico, 1969* (fig. 63) amb la paret de ciment i un munt de terra al davant ens suggereix que ha vist i li han agradat les fotografies de Walker Evans. El caràcter dels materials està representat acuradament: la tanca, el tros de terra, el munt de sorra, la solitud de l'edifici, la lluminositat del sol brillant.

En la fotografia *Southwest, 1968* (fig. 65) es manté un equilibri perfecte entre les línies verticals dels pals de la llum i del rètol i l'horizontalitat del paisatge. El senyal *Enco*,



Fig.62 Edward Weston, *Hot Coffee, Mojave Desert, 1937*



Fig.63 Henry Wessel, *New Mexico, 1969*



Fig.64 Henry Wessel, *New Mexico, 1969*

10. Sandra Phillips és l'autora de la introducció del llibre de Wessel. "Although Wessel's photographs lack Evans' distaste for what he sees in the world, and Frank's despair of it, there is nevertheless a sense of unconnectedness with his subject that reflects the solitary traveler passing through."
11. In 1969, to escape a grey upstate New York winter, I flew to Los Angeles. I walked out of the airport into one of those clear sharp-edged January days. The light had such a physical presence; it looked as though you could lean against it. The long shadows of axial sunlight were fracturing the landscape, lighting faces like an on-camera flash, every surface detailed and separate. As I stood there, I wanted to photograph everything in front of me.

solitari en la carretera segueix la tradició dels paisatges de Weston, on el territori de l'Oest passa a ser la ruta d'Arizona amb el senyal de *Quaker State* (fig. 64) , o la fotografia de la tassa de cafè al desert.

La fotografia *Buenavista Colorado*, 1973 (fig. 66) mostra una cabina de telèfon solitària centrada al mig de la imatge i per tant protagonista. És una imatge frontal i ordenada i mostra l'entorn, un tràiler aparcat al cantó dret, la carretera que es perd en l'horitzó i les muntanyes al fons. Friedlander tractaria el tema de manera molt diferent, apropant-se més al subjecte sense mostrar l'entorn i no tan directament ordenat.

Wessel és sensible als canvis de llum en diferents indrets del país: el sol clar de principis de primavera en un aparcament de Pennsilvània, o la llum tranquil·la i brillant a Califòrnia. L'experiència de la llum a Califòrnia va canviar la seva vida. Com va dir Wessel a Zander (ed. 2008, p.4):

El 1969, per escapar del gris hivern de New York, vaig volar a Los Angeles. Vaig sortir de l'aeroport en un d'aquells dies clars de gener. La llum tenia una presència física, semblava com si t'hi poguessis recolzar. Les ombres llargues de la llum axial del sol fracturaven el paisatge, il·luminant les cares com un flash, cada superfície detallada i separada. Volia fotografiar tot allò que era davant meu. ¹¹



Fig.65 Edward Weston, *Quaker State*, 1941



Fig.66 Henry Wessel, *Southwest*, 1968



Fig.67 Henry Wessel, *Buenavista Colorado*, 1973

El tema principal de Wessel ha estat sempre la llum de Califòrnia. La llum a Los Angeles és més sorprenent, més brillant i intensa que a San Francisco o a la badia de l'Est. A Los Angeles també va trobar un tipus particular de suburbi, una societat més mòbil que a Carolina del Nord, que és un assentament més antic. La llum il·lumina els subjectes, objectivitza allò fotografiat, ens fa veure el subjecte amb la seva entitat.

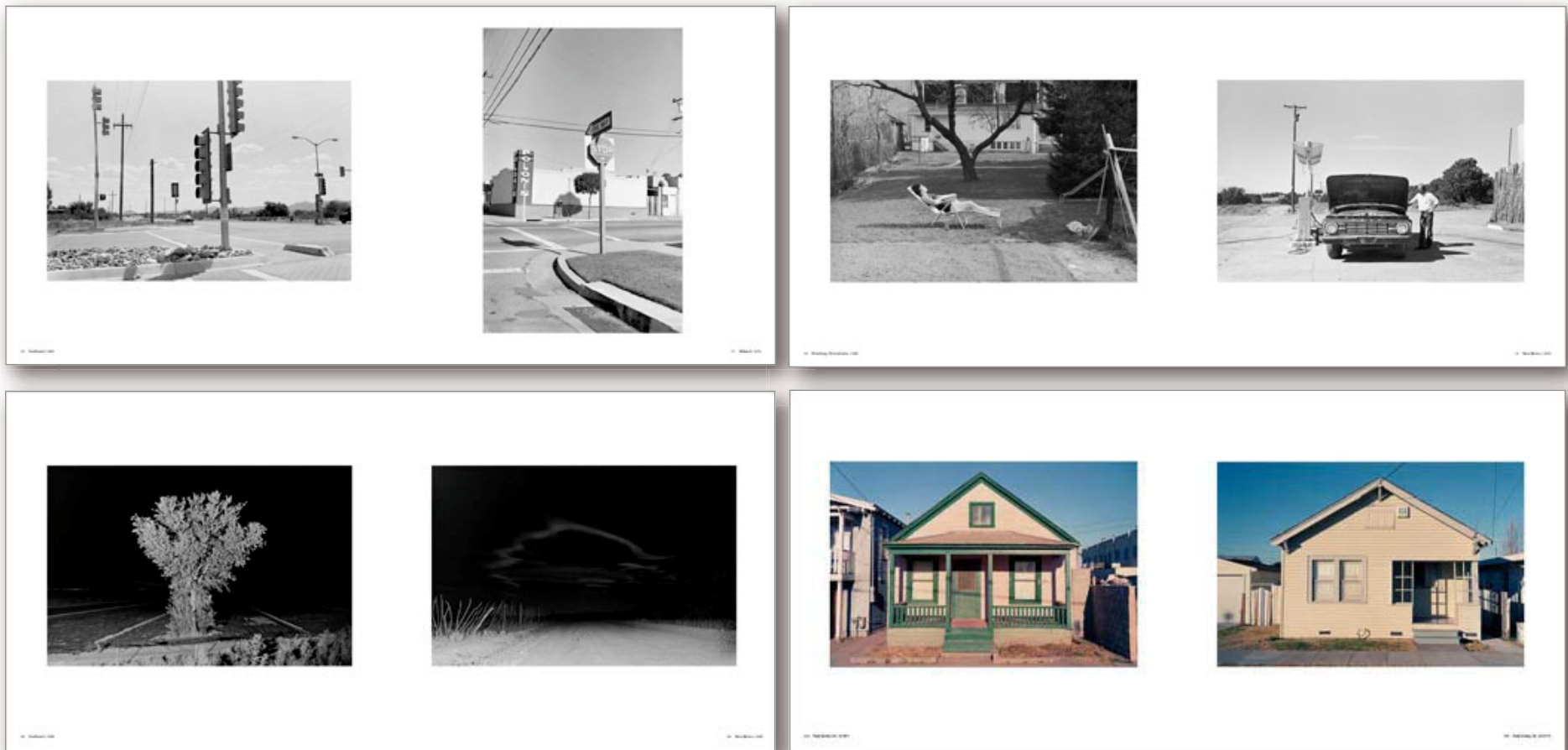


Fig.68 Simulació de les pàgines del llibre.



Paul Graham. **A1: The Great North Road**

Autopublicat per Grey Editions, 1983

210 x 280 mm, 96 pp.

41 fotografies en color

Folrat amb roba gris i sobrecoberta amb fotografia

Epíleg de Rupert Martin

PAUL GRAHAM. A1: THE GREAT NORTH ROAD

Paul Graham va ser un dels fotògrafs anglesos dels anys 70 determinat a trencar amb el domini de la fotografia documental en blanc i negre. Encoratjat pels escrits de Victor Burgin i John Tagg i pel treball dels americans en color com Shore i Eggleston, Graham es va interessar per mostrar el seu país, i ho va fer l'any 1981 i 1982, en un viatge per la carretera més gran d'Anglaterra, l'A1 que connecta Londres amb Edimburg, un projecte que va acabar convertint-se en les seves sèries *The Great North Road*.

L'A-1 Great North Road ha estat una ruta utilitzada des dels temps dels romans. Era la ruta dels carruatges que transportaven el correu a Londres, York i Edimburg. Sovint s'esmenta en la literatura anglesa, com en el llibre *Pickwick Papers* de Charles Dickens. Amb els seus 658 km, era la carretera més llarga d'Anglaterra i va viure èpoques de gran puixança, generant un gran flux econòmic de botigues, cafès i hotels. A la dècada dels 50 va ser suplantada per la construcció d'una nova autopista, la M1 més ràpida i de calçada més suau, que satisfia la necessitat dels anglesos de moure's més ràpidament pel seu territori. L'A-1 va deixar d'utilitzar-se amb tanta freqüència i els negocis generats al seu voltant van caure en decadència.

El treball documental de Graham ha estat sempre entre la documentació i l'art, i és un comentari a temes més amplis que els que representa específicament en les seves imatges. Redefineix la fotografia documental social anglesa. El treball de Graham, tot i estar feta en color, és un document trist i grisós sobre terra de ningú, on els conductors passen massa ràpid per aturar-se a prendre una tassa de te, com feien abans de la construcció de la nova autopista.

Les fotos de l'A-1 van tenir un efecte de transformació en la tradició que havia dominat la fotografia d'art britànica. Els treballs més importants de Graham, *Beyond Caring* (1984-85), sèrie que tracta el tema de les oficines i despatxos, *Troubled Land* (1984-86)

descriu en el capítol *Espais de vigilància* d'aquesta tesi, i *A-1 The Great North Road*, van ser primordials per expandir la fotografia documental, ampliant el seu llenguatge visual i qüestionant la noció del què aquest tipus de fotografia pot dir, ser o semblar. Fotògrafs com Martin Parr van passar-se poc després a treballar en color i va aparèixer una nova escola de fotografia anglesa amb artistes com Richard Billingham, Tom Wood, Paul Seawright o Anna Fox.

Va ser un llibre trencador per la tradició documental anglesa, rebent la influència de la fotografia americana i adaptant-la al seu país. *A-1* és un llibre de transició on la temàtica de la carretera serveix com excusa per representar els canvis socials en un país, en certa manera nostàlgic de l'Anglaterra pre Margaret Thatcher, on la gent treballadora vivia pràcticament sense grans canvis d'hàbits des de la fi de la guerra.

A-1 The Great North Road comença amb una imatge presa al carrer, a la ciutat de Londres, on hi ha una dona vestida de blau, referència directa a la marca Thatcher. Mostra els bars de carretera amb la gent que hi treballa i els pocs clients que queden. També hi ha indicis de l'atur imminent i les dificultats econòmiques. El llibre és com una petita obra mestra, el fotògraf confia en si mateix i és audaç en les seves preses. Representa el que reconeix com l'esperit de la nova onada, l'esperit *punk* que va permetre als joves crear coses per ells mateixos, en els seus propis termes.

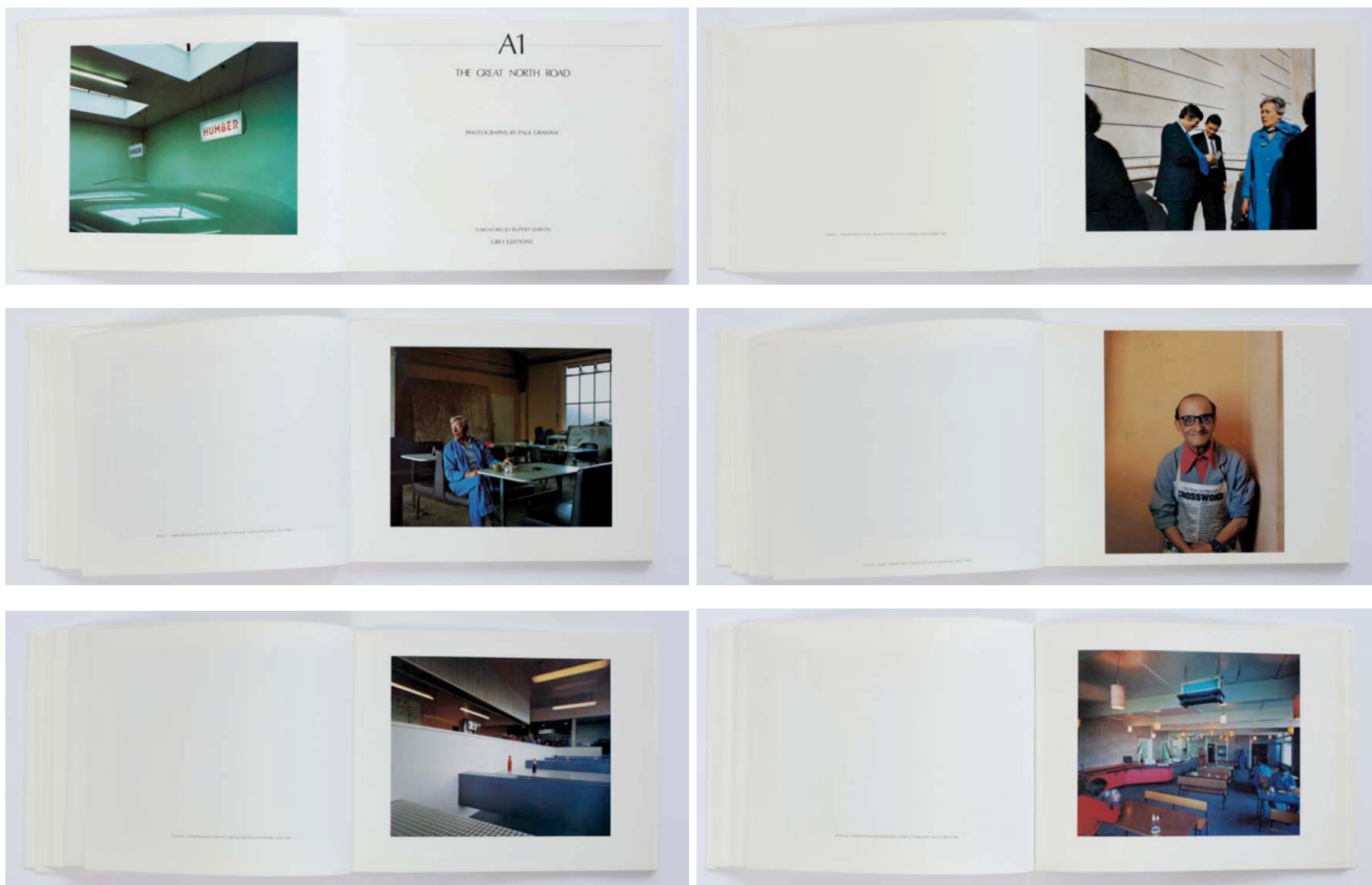


Fig.69 Captures de pantalla de la web <http://www.lostinpublications.com/post/18969078982/a1-the-great-north-road-is-paul-graham-first>

CATHERINE OPIE. *FREEWAYS*

La sèrie de fotografies *Freeways* de Catherine Opie realitzada l'any 1994, suscita la representació plàstica dels nusos viaris del sistema d'autopistes de Califòrnia. Va començar a realitzar aquesta sèrie mentre treballava com a tècnic de laboratori a la Universitat de Califòrnia i s'havia de desplaçar cada dia fins a Los Angeles.

Des de 1950 el sistema d'autopistes de Califòrnia ha jugat un paper molt important en el desenvolupament de l'àrea de Los Angeles. Tot i que la gent les utilitza a diari i malgrat la importància que tenen per la vida quotidiana dels residents, són víctimes del desinterès general. Opie les fotografia els diumenges de matí, molt d'hora per tal d'excloure persones i vehicles de les seves composicions, emfatitzant l'aspecte més abstracte del subjecte.

Amb aquesta sèrie volia ressaltar l'interès de les autopistes com a icones pròpies del sud de Califòrnia i proveir l'espectador d'un llenguatge visual per entendre-les, creant una sèrie en la qual la política s'amaga rere el rigor formal de les imatges. Segons diu Opie, "El sentit més polític d'aquestes imatges és que les he buidat." ¹²

Buidar una autopista de vehicles fa que la seva funcionalitat desaparegui, proporcionant una visió estranya de les pròpies línies i estructures i ressaltant la seva organització sistemàtica. Després d'aquest treball, l'eliminació de la presència humana es farà comú a tots els seus treballs posteriors.

La manera d'exposar-les com un grup unificat i arranjades acuradament, ressalta el ritme i la fluïdesa de les imatges. *Freeways* sembla més una meditació trista i poètica sobre l'èxit dubtós d'un sistema concebut per connectar àrees urbanes amb àrees suburbanes, que no pas un foto-assaig periodístic.

Les imatges tenen un sentit d'atemporalitat que s'acosta a l'abstracció, on destaquen les línies sinuoses contra el cel. En algunes imatges les estructures de l'autopista semblen representar tot allò que resta de la cultura humana en un futur post apocalíptic. Com Opie

12. Entrevista amb Collette Dartnall "The most political thing about these photographs is that I've emptied them."

(2001) expressa “la sèrie té una forta connexió amb les fotografies de mitjans del segle XIX especialment amb les imatges de Maxime Du Champ de les piràmides d’Egipte.”¹³ Aquesta referència és particularment evident en aquelles fotografies preses en llocs en construcció, on els suports de la carretera a mig construir es poden llegir com artefactes que s’estan desintegrant. Al mateix temps, el tema de les carreteres solitàries enllaça amb el mite de l’oest americà del viatge en solitari, conegut particularment a través de pel·lícules del gènere *western*, on apareixen sovint panoràmiques de l’espai majestuós del desert. Watts (2001, p.40) fa aquest comentari sobre l’obra d’Opie:

13. “The serie bears a strong connection to mid-nineteenth-century photography, especially Maxime Du Champ’s pictures of the Egyptian pyramids.
14. “In her panoramic eye, the archetypal western pathways are the graciously curved freeway of Southern. Opie’s small, even delicate, panoramic images render the great automotive byways of Los Angeles as architectural monuments and, at the same time, virtually natural outcroppings of the wide urban landscape. Without even a hint of human activity or presence, Opie’s freeways suggest two different ways of looking at these industrial western paths. Perhaps they are towers of sublime beauty, triumphal concrete marriages of form and function? Or have they dwarfed their human makers into physical and political insignificance?”
15. “Opie’s work is tied to the history of western landscape photography in critical ways. The artist has positioned herself as an explorer of western space. Opie adds that her work draws from the West’s documentary tradition: This work might exist as documentation 700 years from now when somebody comes across the photographs and they are able to put together some notion of civilization through the city and the structures that existed.”

En les seves vistes panoràmiques, les artèries arquetípiques de l’oest són les autopistes graciosament corbades del sud. Les seves imatges panoràmiques, petites i inclús delicades, mostren els grans vials de l’automòbil de Los Angeles com a monuments arquitectònics, i alhora, com afloraments naturals del divers paisatge urbà. Sense cap indici d’activitat o presència humana, les autopistes suggereixen dues maneres diferents de veure aquestes rutes industrials. Potser són torres de bellesa sublim, enllaços triomfals de ciment que uneixen forma i funció? O han empetitit els seus creadors humans fins a la insignificança física i política?¹⁴

Com diu la crítica Smith (1997) citada per Watts (2001, p.75):

El treball d’Opie està relacionat amb la història de la fotografia de paisatge de l’oest de manera crítica. L’artista es posiciona com a explorador de l’espai de l’oest. Opie diu que el seu treball deriva de la tradició documental: Potser aquest treball tindrà un valor documental d’aquí 700 anys quan algú veient-ne les fotografies, pugui a través de la imatge de la ciutat i les estructures que existien fer-se una idea de civilització.¹⁵

En un principi Opie volia copiar les imatges en gran format com si fossin murals, però en veure els contactes va decidir que l’arquitectura grandiosa dels seus subjectes seria més efectiva vista en petit format. Les 40 imatges en miniatura de la sèrie estan realitzades amb càmera panoràmica de 6 x 17 cm. Són còpies de contacte dels negatius en el procés

monocrom del *platinum*, un procés de treball molt metòdic. Les diverses tonalitats de grisos donen a les imatges una sensació d'intimitat que força l'espectador a reconsiderar la importància d'aquestes estructures, sobretot per aquells que viuen al sud de Califòrnia i les utilitzen diàriament. La bellesa i inclús la tendresa amb la qual representa les autopistes porta a una certa apreciació col·lectiva, un sentit de que són un lloc comú, el que ella anomena "els nostres monuments del sud de Califòrnia."

Aquesta apreciació d'Opie fa que mirem l'entorn de diferent manera, que aprenguem a mirar l'entorn quotidià i les estructures que ens envolten sense un rebuig irracional per tota cosa nova. Per a nosaltres aquestes estructures són tan properes, tan quotidianes, que encara no podem apreciar la seva bellesa formal, ni situar-les dins un grup d'elements que pertanyen a la categoria de *bellesa*.



Fig.70 Catherine Opie, *Freeways*, 1994



Theo Baart/Cary Markerink. **Highways in the Netherlands**

Ideas on Paper Foundation, Amsterdam, 1996
239 x 279 mm

132 fotografies en color, 58 en blanc i negre,
inclou 6 desplegable

Tapa tova

Text de Tracy Metz, disseny de Typography &
Other Serious Matters

16. "Roads no longer merely lead to places;
they *are* places."

17. "Around 1994 Theo Baart and I decided to work together on a new project. Since our mutual interest was landscape as a metaphor for the rapid transition of the Netherlands we choose the Dutch Highway (Snelweg) as our subject. It took some time finding funding as nobody could imagine that this ugly grid of asphalt would be an interesting subject for a project. In 1996 the exhibition *Snelweg. Highways in the Netherlands* opened in the Kunsthall in Rotterdam and much to our surprise generated a lot of attention in the media."

THEO BAART/CARY MARKERINK. *HIGHWAYS IN THE NETHERLANDS*

Highways in the Netherlands constitueix un extens estudi de les carreteres holandeses mitjançant l'assaig fotogràfic, fent seva la frase de Jackson (1994b, p.190): "Les carreteres ja no només porten a llocs: són llocs."¹⁶ És un llibre il·lustrat fotogràficament, en el sentit de que va acompanyat d'un text que dirigeix el relat, però les fotografies van més enllà de ser meres il·lustracions, aconseguint un gran equilibri entre el text i les imatges.

El projecte realitzat l'any 1996, va ser concebut per *Ideas on Paper*, editorial que van crear els autors per tal de publicar-ne el llibre "tal com nosaltres l'imaginàvem" diu Markerink. Ara és una editorial molt activa en el camp del disseny, la fotografia i l'anàlisi de la cultura en general.

Markerink (n.d.) explica l'inici del projecte:

Pels vols de 1994 Theo Baart i jo vàrem decidir treballar junts en un nou projecte.

Arrel del nostre interès comú pel paisatge com a metàfora de la ràpida transició del Països Baixos, vàrem escollir les autopistes holandeses (Snelweg) com a tema. Ens va costar molt aconseguir el finançament perquè ningú s'imaginava que aquesta xarxa d'asfalt tant lletja pogués ser un tema suficientment interessant per a un projecte. El 1996 l'exposició *Snelweg. Highways in the Netherlands* s'inaugurà al Kunsthall de Rotterdam i per sorpresa nostra va suscitar molta atenció per part dels mitjans de comunicació.¹⁷

Ningú es volia arriscar a publicar-lo però el llibre va fer-se popular des del començament i es va vendre molt aviat. L'any 2006 va ser inclòs en el llibre de Parr & Badger, *The Photobook: A History*, i des d'aleshores ha augmentat tant de preu que ni els propis autors poden comprar-ne una còpia. També ha estat inclòs en la selecció de llibres holandesos que s'ha publicat a *The Dutch Photobook* l'any 2012.

Baart i Markerink ens presenten una experiència global sobre les carreteres holandeses, la seva construcció: túnels, vies de canvi de sentit, passos elevats, ponts i serveis de

l'autopista, l'arquitectura al seu voltant, el trànsit, els vehicles, el paisatge que les envolta, les petites plantes que hi creixen i les conseqüències d'un xoc d'automòbils. Mostren també des de carreteres rurals fins a autopistes travessant grans ciutats, fent notar el seu efecte visual en el paisatge.

Per mostrar tots els aspectes que envolten la conducció, utilitzen diversos estils i tècniques fotogràfiques, que van adaptant de manera apropiada a cada subjecte que representen: panoràmiques en color de vistes nocturnes on els cotxes es converteixen en línies de llum, panoràmiques en color mostrant l'arquitectura de la ciutat, els passos elevats, els encreuaments, panoràmiques en blanc i negre, graelles d'imatges: 9 imatges de vistes aèries en blanc i negre i en format quadrat, que mostren encreuaments, rotondes i passos elevats de les grans autopistes, que es converteixen en una imatge quasi abstracte per la seva composició, 24 imatges rectangulars amb vistes des del volant del cotxe on barregen blanc i negre amb color i on mostren l'arquitectura i la construcció bàsica de l'autopista, sèrie de 3 imatges verticals en blanc i negre que anomenen *Botànica* i mostra les petites plantes que creixen al marge de la carretera.

Com diuen Parr i Badget (2004, p. 83, vol.II): "Snelweg és un compendi dels estils fotogràfics dels darrers 25 anys, on predomina la manera de fer dels New Topographic i del New European Colour" ¹⁸

18. "Snelweg is a compendium of the photographic styles of the last 25 years, with the New Topographic and the New European Colour modes predominating."

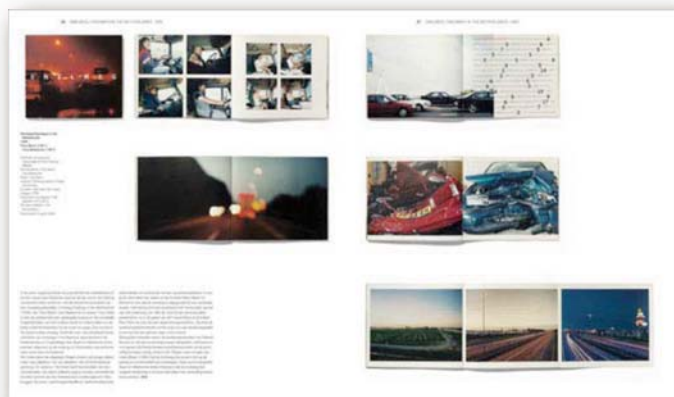


Fig.71 Snelweg a *The Dutch Photobook*, 2012



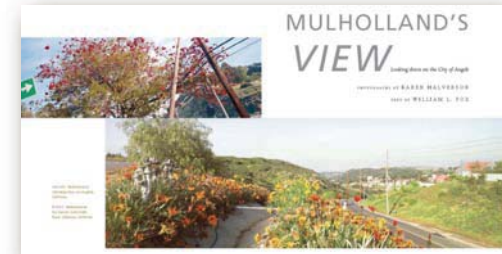
Fig.71 Vista de la instal·lació a Kröller-Müller Museum, 2007 a <http://www.theobaaart.nl/index.cfm?PAGE=Snelwegtb>



Fig.72 Captures de pantalla de la web.

KAREN HALVERSON. *MULHOLLAND'S VIEW*

Mulholland's View és un llibre del qual malauradament hi ha molt poca informació, però que resulta molt interessant pel tractament panoràmic que en fa de les imatges i per la representació de la carretera dins d'un paisatge tan extens com és el desert americà. Halverson és una fotògrafa nord-americana nascuda a Pasadena. La major part del seu treball fa referència a la presència humana en el paisatge de l'oest. És coneguda per les seves fotografies documentals de paisatges en color, sempre amb la intenció moralista de transmetre el concepte de natura com quelcom de gran valor envers una civilització destructiva. Halverson mostra el món tal com és: extensions immenses, terribles i impersonals en què transcorre la vida tal com la coneixem. Suggereix alhora, que cada individu és



Karen Halverson. **Mulholland's View**
Text de William L. Fox



Fig.73 Karen Halverson, *At Beverly Glen*, 1993



Fig.74 Karen Halverson, *Near Pacific Coast Highway*, 1993



Fig.75 Karen Halverson, *Near Skyline Drive*, 1993



Fig.76 Karen Halverson, *Near Las Virgenes Road*, 1993



Fig.77 Karen Halverson, *Overlooking Universal City*, 1993



Fig.78 Karen Halverson, *Mulholland Near Skyline Drive, Los Angeles, California*, 1993



Fig.79 David Hockney, *Mulholland Drive: The Road to the Studio*. 1980

empetitit per la immensitat dels entorns naturals. Per transmetre aquest missatge, juga entre el que és natural i el que és artificial però sempre des de fora, sense manipulació de l'escena. Mostra la natura en convivència amb els elements creats per la societat, objectes, edificacions, carreteres, sense la intenció de transmetre un missatge de condemna, però sí amb un cert sentit de l'humor que evidencia les coses més ridícules.

Les seves imatges també es caracteritzen per l'ús de colors primaris majoritàriament i per una gran calidesa. Juga tant amb fonts de llum natural com artificial, aprofitant els llums dels carrers, de les cases i altres provinents de la seva pròpia aportació, ja siguin creats per algun focus com una llanterna o bé amb els fars del seu cotxe.

William Mulholland va ser qui va aconseguir portar l'aigua a Los Angeles el 1913. La sobtada abundància d'aigua va fer que molta gent del sud anés a viure a Los Angeles i es va fer necessària la construcció de l'autopista Mulholland que va des del Pacífic fins a les alçades de les muntanyes de Santa Mònica cap a Hollywood. Quan hi ha visibilitat la carretera es veu molt bonica, però sovint la contaminació genera un paisatge enterbolit. Des de la muntanya es pot veure la lluita entre el paisatge natural salvatge i les necessitats d'una població en constant expansió.

La construcció de la carretera és el que crida l'atenció a Halverson: la terra remoguda conseqüència de la seva construcció, el cim de muntanya escapçat per construir-hi edificis, clavegueres i aparells del sistema de reg, fan que es tracti d'un paisatge natural i tanmateix humà.

Halverson la coneixia a través de les pintures de David Hockney, com a *Mulholland Drive. The Road to the Studio*, 1980 i va decidir fotografiar-la en format panoràmic. És un format que li agrada molt, perquè en variar la ratio de l'enquadrament, l'obliga a treballar de manera diferent, a compondre la imatge d'una altra manera.

La seva sèrie *Basin & Range* mostra aquesta regió que agafa gran part de l'oest dels Estats Units, des de Sierra Nevada a Califòrnia, Arizona, New Mexico i Utah. La seva topografia es

distingeix per muntanyes que creuen de nord a sud separades per planes molt àrides. Per travessar-la és imprescindible el cotxe, per això Halverson (n.d.) explica: “El cotxe forma part del paisatge del desert segons la meua experiència. És un acompanyant i protector encara que sigui un intrús. És el símbol del nostre accés a la terra i la nostra incursió en ella.”¹⁹ Sovint apareix el cotxe en les imatges formant part de la composició i com a element humà en el paisatge desèrtic. També l'utilitza com a font d'il·luminació, contrastant la llum càlida de l'interior del vehicle amb la llum freda de l'exterior. De vegades apareix amb les portes obertes assenyalant la relació natura-cultura o per integrar-lo millor en el paisatge.

Utilitza el format panoràmic, ja que de fet és el que millor s'adapta a la morfologia del desert, amb grans extensions planes de terreny. En les seves composicions en el desert apareix l'espai indefinit del paisatge i algun element humà, una caravana, una construcció, un rètol, una gasolinera i quan no te res a l'abast, apareix el seu cotxe.

19. The car is a part of the desert landscape as I experience it. It is a companion and protector even as it is an intrusion. The car is a symbol both of our access to the land and our incursion upon it.



Fig.80 Karen Halverson, *Alabama Hill, California*, 1987



Fig.81 Karen Halverson, *Monument Valley, Utah*, 1987



Fig.82 Karen Halverson, *Death Valley, California*, 1987

PHILIPP SCHOLZ RITTERMANN



Fig.83 Philipp Scholz Ritterman, *Lightning on I-10, Arizona, USA*, 2000. Imatges trobades a http://www.rittermann.com/fineart/panoramas/pano_1_01.html



Fig.84 Philipp Scholz Ritterman



Fig.85 Philipp Scholz Ritterman, *Three Vanishing Points*,

S'ha trobat molt poca documentació (la seva web no dóna referències de títols ni dates) d'aquestes panoràmiques de Rittermann on realitza seqüències de 360 graus a partir de 3, 6, 7 o 12 imatges verticals. Representa així l'espai i el temps, produint un efecte de tall i de progressió semblant a quan viatgem en tren o en cotxe.

En aquestes veiem moltes més coses que en una imatge de la clàssica carretera que travessa el desert, va més enllà dels límits del gènere. A la imatge *Lightning on I-10, Arizona de l'any 2000*, mostra el paisatge a través de les finestres del cotxe que li serveixen per emmarcar la carretera i el territori pel qual es mou i retalla la imatge en 12 seccions verticals. Podem veure'l a ell mateix conduint, i alhora en la mateixa imatge un paisatge amb una tempesta al fons al desert d'Arizona.

El conductor mira plàcidament cap endavant i sembla estar en dos llocs alhora, però aliè al que està passant darrera, cosa que sí ens mostra la imatge. Per una finestra de l'esquerra podem veure un camió que s'acosta i sis fotografies més a la dreta el camió ja ha passat. Els límits del cotxe reforcen aquesta sensació d'enquadrament del paisatge. El paisatge també es mostra reflectit en els miralls retrovisors, que divideixen la imatge. És una clara simbiosi de la carretera, el paisatge, el cotxe i l'home.

El fet de construir una imatge de 360 graus a partir de 12 imatges verticals, li permet mostrar-nos el que hi ha davant i darrera del cotxe, tot l'espai que l'envolta en una mateixa imatge plana, cosa que produeix una sensació irreal i dificulta la lectura. Diu Ritterman citat per Watts (2001, p.40) "Sovint ens oblidem d'allò que és darrera nostre quan estem atents al que hi ha davant de nosaltres." ²⁰ En fotografies com aquesta, l'enquadrament de cada imatge recorda la manera en què estem acostumats a accedir i experimentar el paisatge, sigui a través de la finestra del cotxe, del tren o l'autobús, la televisió, l'ordinador o el cinema.

A *Three Vanishing Points* (fig. 102) juga amb la percepció mostrant dues vegades el mateix fragment de carretera per allargar una vista rotatòria de 360 graus. El primer punt de fuga i l'últim mostren la mateixa vista de la carretera tallada en diferents punts. És una seqüència panoràmica formada per 12 imatges.

20. "Often we are oblivious to what is behind us when we are intent on what is before us."

PETER FISCHLI I DAVID WEISS. *AIRPORTS*



Peter Fischli i David Weiss. **Airports**
Edition Patrick Frey i Instituto Valenciano de
Arte Moderno, Zurich, 1990
303 x 426 mm, 88 pp.
Tapa dura folrada de roba i sobrecoberta
40 fotografies en color
Disseny de Peter Fischli i David Weiss

Fischli & Weiss són dos artistes conceptuals suïssos que treballen conjuntament des de l'any 1979 ironitzant en les seves obres sobre els afers de la vida quotidiana. Són artistes típicament post moderns que utilitzen diverses tècniques artístiques, com l'escultura, el vídeo i la fotografia. Les seves fotografies recorden l'estil de la *Nova Objectivitat* i fins i tot l'estil dels Becher, però van més enllà en quan a la idea de l'objectivitat, no deixant que la seva opinió es reflecteixi de cap manera en les seves imatges.

El seu treball *Airports* va començar l'any 1989 i mostra una sèrie d'aeroports de tot el món amb imatges insubstancials, que semblen extreïdes de fulletons o de les revistes que es troben als avions o a les agències de viatges. Però en realitat han estat realitzades per ells mateixos amb una càmera de 35 mm, com instantànies fetes per turistes accidentals.

El que resulta més sorprenent és que s'exposen en còpies *cibachrome* de grans dimensions (160 x 225 cm). I encara és més sorprenent el llibre, desmesuradament gran i sense cap text, catalogat no com a *fotollibre* sinó com a llibre d'artista.

Wates (1990) el descriu com "...de grans dimensions, prominentment exhibit, un llibre car de tauleta de cafè..." i continua dient: "Veient fotografies mediocres, llueix, a l'estil de les postals d'exterior d'aeroports anodins, presentades pàgina rere pàgina elegantment i sense text ..." ²¹

El privilegi de viatjar, que en altres èpoques pertanyia només a les classes benestants, s'ha convertit ara en un bé assequible per a tothom. L'aeroport és l'equivalent contemporani de la fonda que acollia els viatjants de la diligència al segle XVIII, o de la terminal del ferrocarril al segle XIX, centre social on els viatgers podien descansar, menjar i fins i tot comprar. Però el que es veu en aquest treball no és l'aspecte social dels aeroports, sinó el mitjà de transport per ell mateix. Les fotografies mostren escenes quotidianes dels aeroports, avions, personal que hi treballa, equipatges i sobretot diferents condicions atmosfèriques

21. "...over-sized, prominently displayed, expensive coffee-table book ...". "Seeing mediocre, glossy, postcard-style photos of exteriors of nondescript airports, presented page after page in elegant binding with no text..."

que fan que aquestes imatges tan banals resultin fins i tot poètiques.

Algunes estan preses des de darrere dels vidres, des de l'interior de l'edifici, la qual cosa fa que es superposin llums reflectides en el vidre de la finestra, o vapor condensat en un dia núvol. Mostren primers plans d'avions o vistes més generals de les pistes d'aterratge i enlairament. Hi ha poques persones, gent que treballa, però la sensació general és de calma i estaticisme. Mitjançant la fotografia, imatge estàtica per definició, aconseguixen crear una atmosfera de relaxament, molt poc adient, i fins i tot contrària a l'activitat diària pròpia d'un aeroport.

La neutralitat de les imatges fa pensar en la rutina funcional d'un aeroport, que representa un lloc de transit absolutament imprescindible per a les comunicacions actuals, la comunicació entre cultures. Però paradoxalment, representen un model global de cultura, revelant més que les diferències, la seva igualtat així com la seva estètica estandaritzada internacionalment.

Wates (1990) comenta:

Cada cop que miro avorrit a través de la finestra d'un avió, veig una *natura morta*, fins i tot més ensopida, més estúpida i menys notable que les fotografies de Fischli / Weiss. I estic convençut que he albirat un nou tipus de bellesa dels anys 90, superior a la banalitat del Pop o l'exasperació del Minimalisme en un nou tipus d'obra d'art increïblement tediós, fira de la mediocritat, sense cap interès per escriure'n alguna cosa, un nou tipus d'obra d'art.²²

22. Every time I look out of an airplane window in boredom, I see a mediocre still life even duller, more stupid and less remarkable than Fischli/Weiss. And I'm convinced that I've glimpsed a new kind of 1990s beauty, over and above the banality of Pop or the exasperation of Minimalism into a shockingly tedious, fair to middling, nothing-to-write-home-about, new kind of masterpiece.

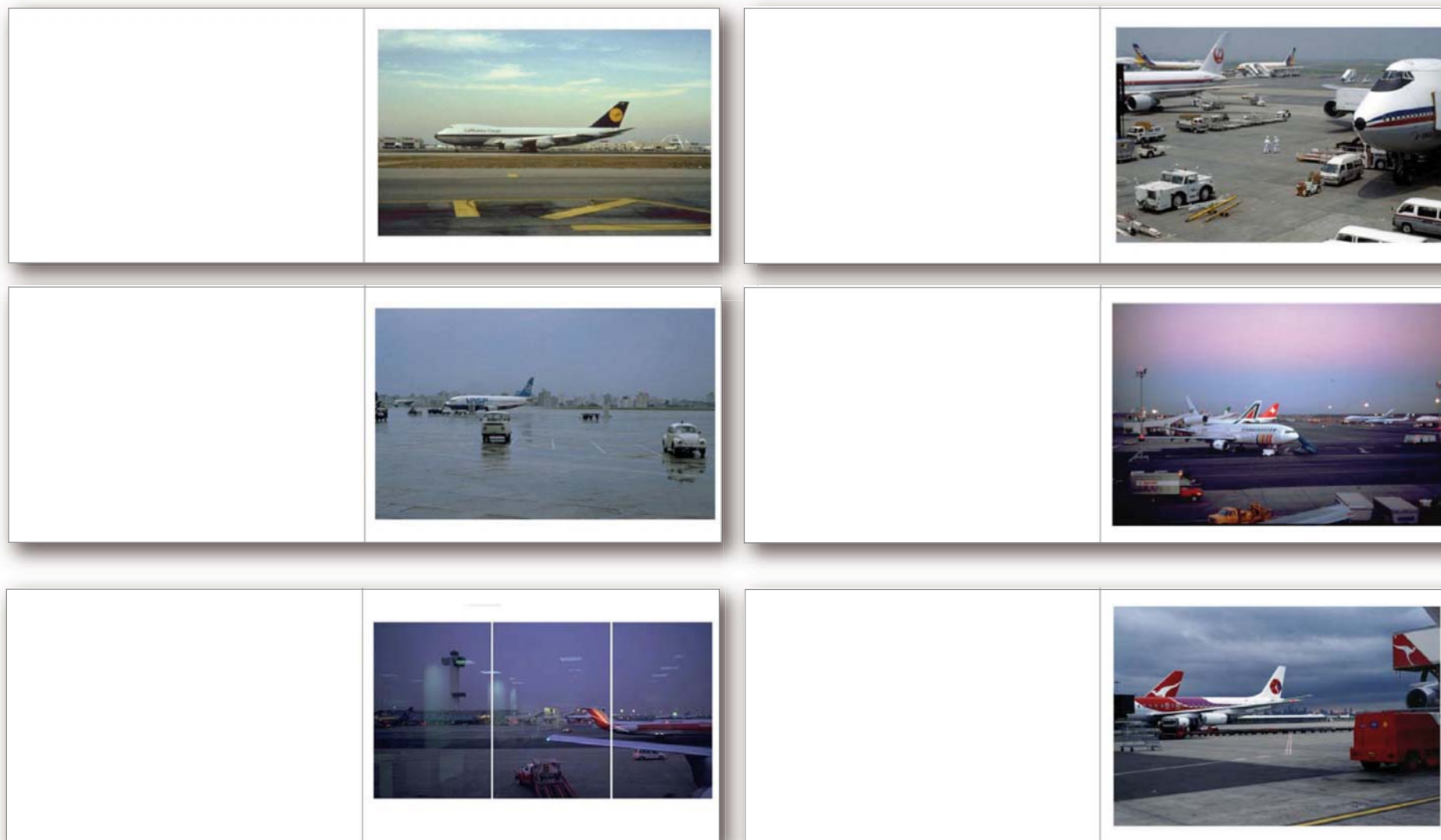


Fig.86 Simulacio de les pàgines del llibre.

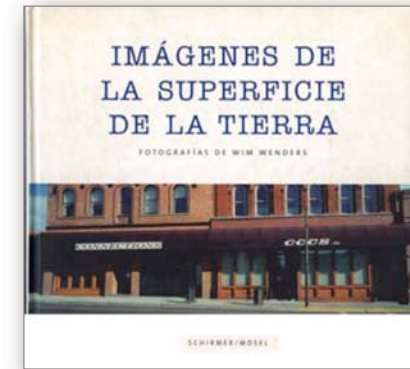
WIM WENDERS. IMÁGENES DE LA SUPERFICIE DE LA TIERRA

El llibre *Imágenes de la superficie de la Tierra* sorgeix amb l'exposició del Centre Alemany de Fotografia a la Galeria Nacional i la Biblioteca d'Art dels Museus Estatals de Berlín presentada al Museu Contemporani Hamburger Bahnhof, l'any 2001. Constitueix un viatge de quasi vint anys per diverses ciutats i paisatges d'Alemanya, dels Estats Units, el desert australià, La Habana, boscos i temples del Japó i la costa del mar de Galilea. Tots aquests indrets estan lligats a les localitzacions per a la realització dels rodatges de les seves pel·lícules.

El viatge fotogràfic de Wenders va començar l'any 1983 a l'oest Americà. Va passar més de dos mesos cercant localitzacions per la pel·lícula *Paris, Texas*. Volia descobrir la llum i el paisatge. Va ser un viatge en solitari, com ho faria Stephen Shore o Robert Adams, tot i que les motivacions no eren ben bé les mateixes.

Wenders treballa amb tres càmeres que li proporcionen resultats i sensacions diferents. Una càmera de mig format 5x6 cm, la *Makina-Plaubel* amb objectiu de 90 mm, equivalent a un 45 mm en petit format. Utilitza aquest objectiu perquè és la lent que més s'aproxima a la visió de l'ull humà sense deformat-la. Una *Leica* amb un objectiu de 28 mm, el mateix que va ser utilitzat per rodar *Paris, Texas*. La recerca de motius la fa amb la càmera *Leica* en diapositives i amb la *Makina* fa les fotografies més pensades i personals. També utilitza sovint una càmera panoràmica.

Per a Wenders la fotografia és un instrument de reconeixement i forma part del viatge, gairebé com ho són el cotxe o l'avió. Viatjant pel desert es fa difícil d'aturar el cotxe perquè les distàncies són molt llargues, i el fet de portar la càmera era l'ocasió i també la necessitat de parar i fer la fotografia.



Wim Wenders. **Imágenes de la superficie de la Tierra**. Schirmer/Mosel, Munich, 2002
263 x 270 mm, 123 pp., 20 pp. despleables
50 fotografies en color
Tapa dura
Versió espanyola dels textos Teresa Ruiz Rosas
Assaig de Peter-Klaus Schuster i Nicole Hartje



Fig.87 Wim Wenders, *Entire Family*, Las Vegas, New Mexico, 1983



Fig.88 Wim Wenders, *Safeway*, Corpus Christi, Texas, 1983

En Wenders no es troba el sentit crític sobre la destrucció de la natura per part de l'home. La seva mirada és la del fotògraf que vol conservar aquelles coses que estan desapareixent, és una mirada melancòlica, com de la fi del món. Al mateix temps sempre hi ha una empatia amb el llocs que fotografia. Realitza un viatge místic, de recerca interior, com en les *road movies*. Això el fa sentir foraster en qualsevol lloc, i per tant, mirar amb més perspicàcia.

Gairebé totes les imatges tenen rastres humans que estan a punt de desaparèixer. Comenta: (2002, p.9): “Una y otra vez se tropieza uno en el desierto con un residuo de la civilización: una casa, lo que fue una calle, una antigua vía férrea o incluso una gasolinera abandonada o un motel.”

Les seves imatges parlen de la mort, de l'abandonament del desert després de la febre de l'or i mostra les ruïnes que van deixar els seus pobladors, que la natura torna a recuperar. La seva mirada, en aquest sentit és romàntica. Per això se l'ha comparat amb Caspar David Friedrich.

Wenders és un gran enamorat de les ciutats, com ho ha demostrat en les seves pel·lícules i entén els deserts com el seu oposat. Les ciutats es converteixen en desert i els deserts en suburbis de les ciutats abandonades. Schuster (autor del text *Enfoques*) citat a Wenders (2002, p.9) diu: “Al término de la civilización urbana está nuevamente el desierto. Todo se transforma en paisajes desérticos grandiosos, vacíos, de los cuales el ser humano se ha retirado sensiblemente y en los cuales la naturaleza ha vuelto a tomar las riendas dominando la civilización. Son imágenes sin seres humanos, en las cuales los signos de civilización que han quedado, sus reglas de tránsito, sus anuncios publicitarios y sus promesas de suerte, narran las historias de personas que las habitaron en otros tiempos.”

Amb les fotografies de l'oest dels Estats Units, col·lecció que anomena *Written in the West*, reprèn el concepte mític del paisatge, recollint el tòpic de la identitat americana, en la tradició de Evans, Frank o R. Adams. Fotografia façanes i pobles que son a punt de ser enderrocats.

La fotografia *Entire Family, Las Vegas, New Mexico, 1983* (fig. 87) és una de les seves imatges preferides. Mostra la façana d'una botiga amb la porta oberta i buida en una presa frontal que recorda a la fotografia *Main Street, Selma, Alabama* (fig. 89) d'Evans. Hi podem veure la llum rasant del matí. D'aquesta imatge Wenders (1994, p.22) comenta:

Al llegar a esta ciudad dejada de la mano de Dios, con esa luz vespertina, sus calles vacías y las fachadas corroídas, supe que me iba a quedar allí (...) simplemente porque quería conocer esa otra Las Vegas. Nombres y carteles..., en el Oeste hay muchos indicadores, fachadas de cine, anuncios ya medio corroídos por los elementos y a punto de descomponerse.

Com fa Evans a Amèrica o Atget a París, li interessa guardar en la mirada i en la memòria alguna cosa que ha de desaparèixer. En la pel·lícula *The American Friend* de 1977 va rodar davant una façana perquè va llegir al diari que tota la zona estava inclosa en un pla per ser enderrocada.

En les seves imatges veiem molts rètols i anuncis però poques persones, com en el cas de la imatge *Safeway, Corpus Christi, Texas, 1983* (fig. 88). Això és una característica de l'Oest americà, com una mena de conquesta de l'espai a través d'aquests elements culturals. Aquesta cultura dels *anuncis-monuments* està molt desenvolupada, hi ha molta fantasia, originalitat i molt de treball de línies i formes amb els anuncis de neó. De vegades, es pot veure el nom del propietari en una cafeteria o en un forn. Pertany a la cultura vernacular que l'art *Pop* va representar tant bé i que Robert Venturi va defensar en el llibre *Learning from Las Vegas*.

Els traços escrits reforcen la impressió de l'ocàs del món. És com si les persones haguessin desaparegut i només quedés el seu rastre. Hi ha una gran necessitat de deixar rastre i a Amèrica es fa mitjançant aquests rètols. De vegades pot ser més gran el rètol que la casa. En moltes de les seves imatges hi apareixen inscripcions en les façanes:

Connections, Safeway, Blue Range, Entire family, que sovint acaben sent el el títol de la fotografia, i per tant, són la raó principal per fer la presa fotogràfica.

Un element important de les seves imatges és la línia de l'horitzó, que talla la imatge en



Fig.89 Walker Evans, *Main Street, Selma, Alabama*, 1936



Fig.90 Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930



Fig.91 Wim Wenders, *Street Front in Butte, Montana*, 2000



Fig.92 Edward Hopper, *Four Lane Road*, 1956

dues parts de la mateixa alçada i el motiu principal es troba al centre, de manera que tots els elements van a parar a aquest punt.

Una altra característica és la visió frontal. La frontalitat treu subjectivitat a la presa i mostra el distanciament del fotògraf davant la realitat que observa. Hartje (2002, p. 14) opina: “Sólo la toma frontal extrae el objeto de su entorno y le confiere la teatralidad típica de la soledad de los paisajes estadounidenses. Sólo mediante la mirada inalterada preservan las arquitecturas su neutralidad e identidad, que todo ángulo visual acentuado destacaría y remitiría al fotógrafo como sujeto.”

Però Wenders amb la presa frontal, més que separar l'objecte del seu entorn, intenta mostrar-lo en el seu context i accentuar la seva teatralitat. Per a Wenders (1994, p.33) a l'oest americà:

...todo lo construido por los hombres aparece de forma sumamente teatral. Cuando estás en un paisaje tan abierto, la perspectiva frontal resulta, en cierto modo, la única posible, pues cualquier otra forma de mirada, desde un determinado ángulo - lateral, picado o contrapicado- te lleva a separar el objeto fotografiado de su entorno. En la perspectiva frontal las cosas mantienen su identidad; desde un ángulo especial, más bien se pierden.

En pintura, Hopper significa per a Wenders el model d'un constructor d'imatges, que combina la voluntat de mirar amb la voluntat narrativa. En el quadre *Four Lane Road* (fig. 92) de 1956, hi ha dos personatges observant alguna cosa que podria ser l'arribada d'un cotxe, amb un home al volant ferit de bala, com podria succeir en una pel·lícula americana. És el començament d'una història.

En el quadre *Early Sunday Morning*, de 1930 (fig. 90), Hopper mostra la façana d'un carrer de New York, amb una perruqueria al centre, que podria ser l'escenari en el qual succeís alguna història. Moltes de les fotografies més impressionants de Wenders semblen metamorfosis o continuacions dels quadres de Hopper, amb un enfocament fotogràfic obert a moltes històries possibles. Wenders presenta la fotografia *Street Front in Butte, Montana, 2000* (fig. 91) amb el següent text: "Temprano por la mañana, ni un alma en las calles de Butte en Montana. Como si me hubiese echado a andar en medio de un cuadro de mi pintor favorito, Edward Hooper: 'Madrugada de domingo', pintado en 1930. En efecto, era domingo." Aquesta fotografia, així com *Entire Family* o *Used Book Store in Butte*, reproduïxen tant l'enquadrament com la mateixa llum rasant del quadre de Hopper. La pel·lícula *The end of violence* de 1997 és un homenatge directe a *The Nighthawks* de 1942. (fig. 93)

L'any 1977 va anar per primera vegada a Austràlia i des d'aleshores viatja sempre amb la càmera panoràmica. Al principi, amb una càmera russa de petit format i després, amb una japonesa de format mitjà, l'*Art Panorama*, de proporció 17:6.

A *Junk Yard*, *Cooper Pedy* i *Street Front in Butte, Montana*, l'extensió horitzontal es veu reforçada òpticament per un carrer o una reixa que corre paral·lela al marge inferior de la imatge. En la presa *On the Golan Heights* (fig. 96 dreta), les línies verticals amb les fletxes es troben en tensió amb l'amplada de la imatge. Wenders compona les seves fotografies calculant i tractant amb molta cura les proporcions.

L'any 1998 va viatjar a La Habana, acompanyat pel guitarrista Ray Cooder per rodar el documental *Buena Vista Social Club*. En aquest cas les fotografies que va fer no tenen cap relació amb el documental, però reflecteixen, com en les fotografies de l'oest americà, la poesia de la desaparició i de la ruïna en els edificis de la capital cubana. En aquest cas, fotografia l'arquitectura, mitjançant preses verticals panoràmiques dels edificis, que accentuen la poca amplada de les cases.



Fig.93 Edward Hooper, *Nighthawks*, 1942

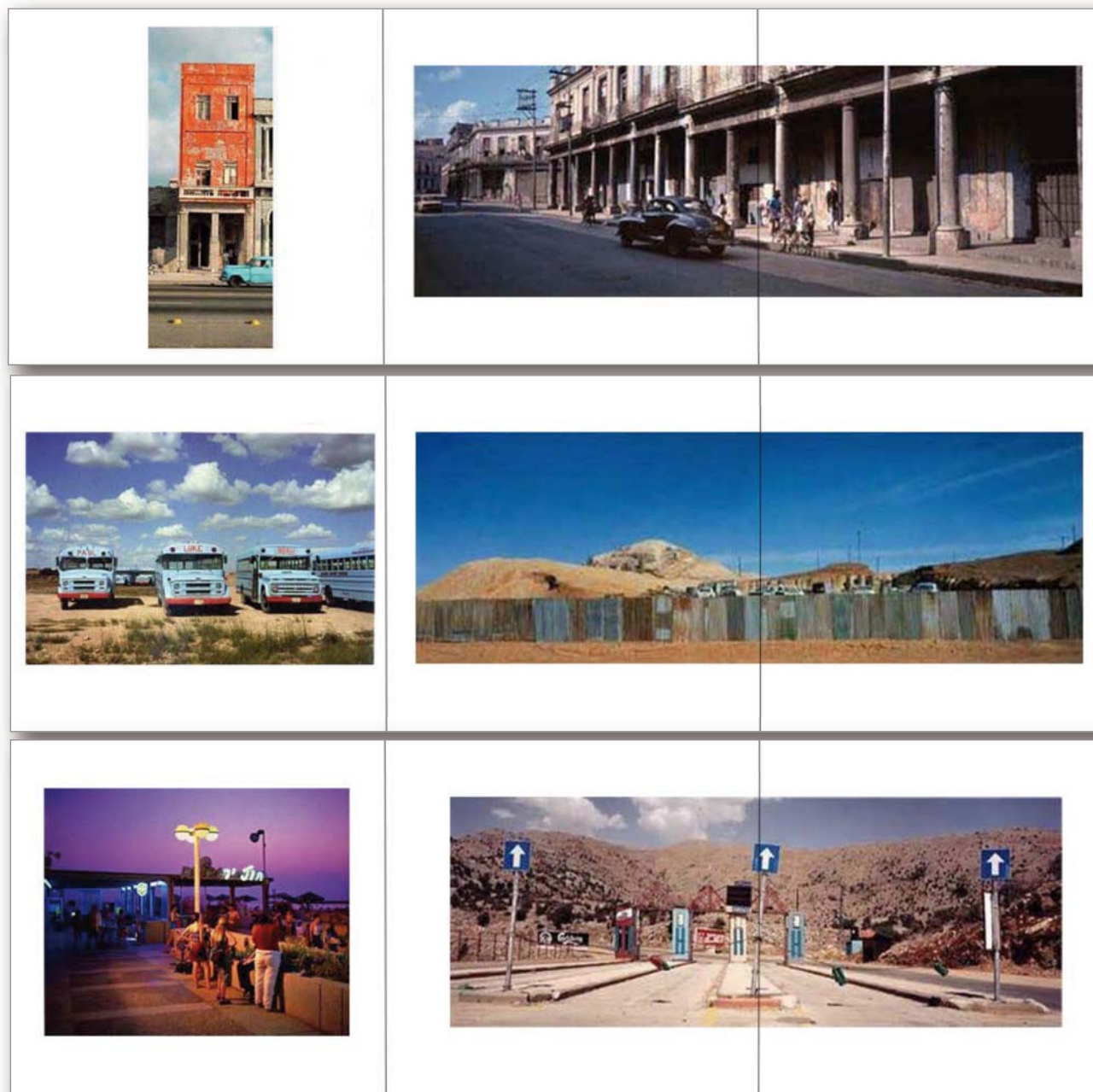


Fig. 94, 95, 96 Simulació de les pàgines desplegable del llibre.

3. ESPAIS D'EXPLOTACIÓ DE RECURSOS

3. ESPAIS D'EXPLOTACIÓ DE RECURSOS

3.1. EL PAISATGE CONDEMNAT

El paisatge industrial ha estat representat fotogràficament des dels inicis de la fotografia. Paral·lelament a la documentació sobre la implantació del ferrocarril en el territori, els fotògrafs donen suport a estudis topogràfics, destinats a la recerca de recursos naturals i documenten el progrés tecnològic realitzat al segle XIX.

Trachtenberg (1982) citat per Krauss (2002, p.56) destaca la seva importància:

...las expediciones fotográficas públicas en el oeste americano tenían como fin el permitir el acceso a los yacimientos de mineral necesarios para la industrialización. Fue a la vez un programa científico e industrial el que dio lugar a este tipo de fotografías que 'al ser miradas desde fuera del contexto de los informes a los que acompañan, parecen perpetuar la tradición del paisaje'. Las fotografías representan un aspecto esencial del proyecto, una forma de anotar la información. Contribuyeron a la política del Estado Federal cuya finalidad era responder a las necesidades fundamentales de la industrialización, a las necesidades de una información segura sobre las materias primas y alentaron a la opinión pública a apoyar la política de conquista, de colonización y de explotación del Estado federal.

Tot i així, amb el temps, els fotògrafs mantenen una actitud crítica, que va més enllà de la seva pròpia feina de documentació amb finalitat institucional. No van fer únicament d'operaris de les seves càmeres al servei de les institucions. Fox (2001, p.101) diu:

Els fotògrafs del *survey* a l'oest van documentar el que era una terra àrida i van col·laborar en que es pogués percebre aquell territori com a espai buit. Els seus treballs eren promoguts per interessos corporatius amb la idea d'encoratjar la població a traslladar-s'hi i així desenvolupar el territori. Però quan aquests territoris es van poblar, els fotògrafs van utilitzar els seus treballs per promoure la preservació d'aquests paisatges relativament primigenis.¹

El 1860, Watkins va ser contractat per fotografiar les mines d'or *Malakoff Diggins* a fi de divulgar l'activitat de la companyia Frémont, però vers el 1870 aquestes imatges van adquirir una ambivalència molt peculiar. Van causar gran impacte en l'opinió pública, en veure com s'estava destruint el paisatge. El poder destructiu de la mineria hidràulica, que utilitza grans dolls d'aigua projectats cap al terra per anar descarnant-la en busca de l'or, fins a desfer muntanyes senceres, es va fer inexplicablement repugnant pel públic. Els detritus resultants s'abocaven al riu Sacramento i van arruïnar la indústria pesquera.

En la imatge *Malakoff Diggins* (fig. 97) de Watkins es veuen dos dolls d'aigua projectats cap al centre de la imatge, formant dos arcs. Hi ha dos miners i tres figures més al centre de l'escena. L'organització formal dels elements visuals no aconsegueix suavitzar l'impacte causat per la mineria hidràulica sobre el territori. Representa un paisatge destruït, condemnat. Aquestes explotacions mineres van ser rendibles durant pocs anys, perquè no es va pensar en que les vetes de minerals s'esgoten, però en canvi el seu impacte en el territori resta per sempre més. Avui dia s'ha convertit en el *Malakoff Diggins State National Park*.

Dawson (1999, p.37) explica: "Inventada l'any 1853, la mineria hidràulica es va desenvolupar ràpidament com a indústria d'alta tecnologia, de capital intensiu que requeria botigues de maquinaria, bancs i intercanvis amb San Francisco, al mateix temps



Fig.97 Carleton Watkins, *Malakoff Diggins*, 1871

1. The survey photographers in the West documented what was an arid land and fostered the perception of it as being a relatively empty space. Their works were shuffled by corporate interests into a context that encouraged the expanding population to move westward and develop the land. But as the western territories filled up, photographers used their works to encourage preservation of relatively pristine landscapes.



Fig.98 Carleton Watkins, *Mineria hidràulica a Malakoff Diggins*, 1871



Fig.99 Carleton Watkins, *Excavacions a gran escala, Feather River*, 1871

2. Invented in 1853, hydraulic mining quickly grew into a high-tech, capital-intensive industry that required machine shops, banks, and exchanges in San Francisco, just as it did a vast network of reservoirs, flumes, and ditches in the high country. The latter gave the monitors the hydrostatic pressure they needed to do their work in the foothills. The pits became tourist attractions, providing tangible proof of the progress made in the nineteenth century toward the control and conquest of nature.

que creava una gran xarxa d'embassaments, canals i dics a les terres altes. La pressió hidrostàtica de l'aigua estava controlada per monitors que la llançaven a pressió a peu de la muntanya. Les mines es van convertir en atraccions turístiques, mostrant proves tangibles del progrés realitzat al segle XIX pel control i conquesta de la natura.”²

El 1863, O'Sullivan dins el projecte *Paral·lel 40* fotografia les mines prop de Virgínia, però les imatges de retruc es converteixen en un document incòmode per Clarence King, geòleg a càrrec de l'expedició. En veure l'impacte negatiu que havien tingut les imatges d'explotacions mineres davant el públic, King va decidir excloure-les de l'àlbum *Mining Industry* de 1870 perquè entraven en contradicció amb el seu discurs, donaven una informació massa cruel, massa realista. Tot i ser el primer document publicat pel *Paral·lel 40*, només hi apareix una única fotografia a la coberta.

O'Sullivan es va fer famós per les seves imatges de paisatge, però l'àlbum es va perdre en un arxiu durant més de cent anys, tot i ser un document clau per a l'aparició de la crítica artística de la fotografia americana. Watkins, que va començar treballant per encàrrec de les grans corporacions, prefigura el moviment de fotògrafs en contra de l'explotació dels recursos naturals, el treball dels quals es va transformar poc després en un important document per la preservació de l'entorn natural ja al segle XX. Les darreres imatges que va fer, vers el 1890 són representacions de la idea del *sublim* en la fotografia industrial. Apareixen les màquines i l'enginyeria com a força que modifica el paisatge, més que no pas la natura.

Amb el temps les imatges d'aquests fotògrafs han adquirit un valor estètic que no va ser reconegut en el seu temps. Exposades als museus i galeries les imatges representen intencions estètiques com ara el valor de sublim i transcendent, que són més aviat una elaboració retrospectiva per confirmar la seva artísticitat, que no pas la intenció original dels seus creadors. Però que alhora, com apunta David Bate, confirmen la dificultat de realitzar un treball fotogràfic sense cap valor estètic, encara que la intenció sigui purament documental.

3.2 EL PAISATGE POLITITZAT DE L'OEST AMERICÀ

Els *New Topographics* recuperen la manera de procedir de Watkins i O'Sullivan i renoven la tradició de la fotografia de paisatge, amb la seva manera de treballar, sense un estil definit. Fox (2001, p. 101), referint-se a aquest grup diu:

Paral·lelament al *baby boom* de després de la II Guerra Mundial i el desenvolupament accelerat de l'oest, (els fotògrafs) es van veure forçats a reconèixer la pèrdua de la natura en front del paisatge cultural, per l'extensió dels suburbis i la pressió mediàtica. I ho van fer negant-se a eliminar les empremtes humanes en aquests indrets i en la selvatjor, sense importar-los com de desagradables o ordinàries fossin, una fotografia que examina el seu propi rol en la mesura en que l'home construeix la realitat.³

Immediatament després dels *New Topographics* s'articula el grup *Rephotographic Survey Project* amb Mark Klett al capdavant, i el 1987 sorgeix un moviment de caire més activista anomenat *Atomic Photographers Guild*, amb fotògrafs d'arreu del món. Cadascun d'aquests moviments té els seus propis valors artístics i les seves pretensions, però comparteixen un marc comú dins els principis revisionistes.

En primer lloc, un atac frontal cap a la idea del mite de la natura verge, promogut per Ansel Adams. Rebutgen la divisió que fa entre paisatge sagrat i profà, que deixa les parts habitades i manipulades del nostre entorn obertes a l'explotació incontrolada. El seu és un paisatge social, transformat per les instal·lacions militars, l'urbanisme, les autopistes interestatals, el vandalisme, el turisme de masses i les indústries extractives. Fins i tot les àrees més salvatges són sobrevolades pels avions del Pentàgon.

En segon lloc, aquesta nova generació ha creat una iconografia alternativa d'objectes no fotografiables, com són els residus industrials, els bulldozers, empremtes de metralla, animals morts, reconeixent en ells el potencial crític que ofereixen aquests objectes per la seva vulgaritat, grollers i lletjos. La seva preocupació pel medi ambient, els fa prendre consciència de la transformació de l'oest rural en un abocador nacional.

3. Following the baby boom after World War II and the accelerating pace of development in the west, they were forced by suburban sprawl and an increasingly media-savvy public to acknowledge the wholesale loss of nature to the cultural landscape. They did so by refusing to excise what humans placed in front of, around, and in the wilderness, no matter how ugly or commonplace- a photography that examines its own role in how we construct reality.

4. The regions that today constitute the Pentagon's 'national sacrifice zone' (the Great Basin of eastern California, Nevada, and western Utah) and its 'plutonium periphery' (the Columbia-Snake Plateau, the Wyoming Basin and the Colorado Plateau) have few landscape analogues anywhere else on earth. (...) Nevada and Utah, for instance, were variously compared to Arabia, Turkestan, the Takla Makan, Timbuktu, Australia and so on, but in reality, Victorian minds were traveling through an essentially extraterrestrial terrain, far outside their cultural experience.

En tercer lloc, els seus projectes deriven de l'arxiu fotogràfic dels grans estudis científics i topogràfics del segle XIX, recuperant la manera de treballar sobre el terreny de Jackson, O'Sullivan o Watkins amb l'ús de les càmeres de gran format, per documentar els processos urbans, construint una visió crítica de l'explotació de l'entorn natural produïda per l'urbanisme descontrolat. Els *New Topographics* es declaren lleials a l'objectivitat científica i la claredat geomètrica de Timothy O'Sullivan, en dirigir les seves càmeres cap als suburbis del New West. Els *Rephotographers*, però, mostren els canvis del passat al present col·locant la càmera en el lloc exacte on ho van fer els seus predecessors i reproduint la mateixa escena cent anys després. Els *Atomic Photographers*, emulant els antics estudis científics, han fet estudis de la transformació dels paisatges on es duen a terme proves nuclears.

Com explica Davis (2002, p. 40):

Les regions que avui constitueixen la 'zones de sacrifici nacional' del Pentàgon (Great Basin de l'est de Califòrnia, Nevada i l'oest d'Utah) i la seva 'perifèria de plutoni' (Columbia-Snake Plateau, la Wyoming Basin i Colorado Plateau), tenen paisatges anàlegs en qualsevol lloc del món. (...) Per exemple, Nevada i Utah van ser sovint comparades amb Aràbia, Turquestan, Takla Makan, Tombuctú, Austràlia, etc. Però en realitat, les ments victorianes viatjaven a través d'un terreny essencialment extraterrestre, molt lluny de la seva experiència cultural. ⁴

3.3 ESTRATÈGIES FOTOGRÀFIQUES

Els autors utilitzen estratègies visuals per representar el tema del paisatge industrial des de diferents perspectives i seguint un estil documental, sigui en blanc i negre o en color. Lewis Baltz i els Becher, si tenen alguna cosa en comú, a part d'estar units per la seva participació en l'exposició dels *New Topographics*, és la repetició dels enquadraments i la seriació. Aquesta és la raó per incloure'ls en una categoria que busca la catalogació i la documentació de l'arqueologia industrial.

Waltz ho fa amb les façanes de noves indústries, per subratllar la fragilitat de la seva implantació i el canvi constant de les seves activitats. L'any 2001 publica *The New Industrial Parks near Irvine, California*, amb les mateixes imatges que les de l'exposició de l'any 1975 i n'afegeix d'altres, fins un total de 51 imatges, totes realitzades l'any 1974. No hi apareix cap text en tot el llibre.

Les imatges dels Becher en blanc i negre mostren instal·lacions i objectes industrials: torres d'aigua, de refrigeració i extracció, dipòsits de gas, forns de calç, sitges de cereals i naus industrials. Les seves fotografies es mostren sempre formant part d'un grup, dins d'una "tipologia" composta per diversos elements, cosa que implica l'abandonament del missatge de la clàssica obra individual.

Els Becher exporten a Alemanya les idees esbossades a l'exposició *New Topographics* creant l'escola de Düsseldorf. També podríem incloure-hi la sèrie de Gabriele Basilico *Milano, ritratti di Fabbriche*, projecte realitzat entre el 1978-80, que va néixer amb la idea de convertir-se en llibre. És un catàleg d'imatges de la perifèria de Milà. Els tres treballs estan realitzats en blanc i negre.

En els darrers anys, hi ha hagut canvis en la interpretació de la fotografia industrial, relacionats amb els canvis produïts en el paisatge. El repte en la fotografia és sempre definir la relació entre allò que mostra la imatge i allò que vol significar, entre el que pot ser mostrat i el que ha de romandre ocult. Durant molt de temps, dins la fotografia industrial, quan apareixien xemeneies amb fum en la composició d'una fotografia,

simbolitzaven productivitat. Això succeeix en les primeres imatges de fàbriques encarregades per les corporacions i també en les escasses representacions artístiques produïdes vers el 1900, on un cel ennegrit de fum cobria l'horitzó.

Però amb la creixent presa de consciència sobre qüestions ambientals, com ara les emissions nocives dels parcs industrials, el fum negre es va anar representant amb més freqüència com un núvol blanc, mostrant una imatge més amable i pintoresca de l'activitat industrial. Des del 1970, només hi apareixen xemeneies netes, fent que el fum que es percebia com una amenaça tòxica s'anés esvaint i fent invisible. Sembla ser que la discussió sobre el medi ambient hagi tingut algun efecte, si més no superficial.

La visió del paisatge per part dels fotògrafs no és neutral. Molts dels treballs fotogràfics que es realitzen a partir dels anys 80, influenciats pels mètodes de treball dels *New Topographics* i del *Reprographic Survey Project*, mostren una posició crítica o irònica en la seva representació de l'entorn habitat. El fet de descriure el paisatge està des d'aleshores carregat de responsabilitats socials i polítiques. Els fotògrafs prenen partit i col·laboren amb professionals de diferents disciplines com geògrafs, ecologistes i historiadors per difondre les seves idees crítiques davant l'actuació dels polítics. Organitzen xerrades, es dediquen a la docència i els interessa molt més aquesta activitat didàctica i de conscienciació, que fer exposicions a galeries i museus. Veuen les seves imatges més com a "artefactes culturals" que com a obres úniques. Sovint publiquen llibres en col·laboració amb ecologistes, geògrafs, i agents mediambientals, perquè els seus treballs adquireixin una dimensió política i de conscienciació sobre els problemes de l'entorn.

Robert Dawson, conjuntament amb la seva dona Ellen Manchester, va ser fundador i co-director del *Water in the West Project*, una col·laboració a gran escala amb altres fotògrafs. El seu treball va ser publicat en el llibre *A River Too Far: The Past and Future of the Arid West* (1991) i *Arid Waters: Photographs From the Water in the West Project* (1992).

El projecte era una resposta a la crisi de l'aigua a l'oest americà, amb la intenció de fer entendre a la gent que l'aigua no era una comoditat o un dret legal, sinó un recurs bàsic per la vida. Com a projecte de col·laboració, *Water in the West* mostrava un ampli ventall

d'accions humanes realitzades al desert americà, des de les pràctiques agrícoles a l'oest de Kansas, fins els drets de l'aigua a Nevada. Els fotògrafs que van col·laborar en el projecte van ser Mark Klett, Terry Evans, Laurie Brown, Peter Goin, Robert Dawson, Martin Stupich, Gregory Conniff, Wanda Hammerbeck i Ellen Manchester. Eren un grup d'amics d'una generació posterior als *New Topographics* i van centrar la seva atenció en el desert i en l'explotació dels seus recursos naturals, més que en el desenvolupament suburbà.

El problema que plantegen els treballs fotogràfics és el següent: ¿com representar un paisatge que ha estat contaminat amb residus tòxics? Els efectes nocius no són visibles a primera vista, poden produir coloracions en la terra i en l'entorn que fins i tot poden resultar estètiques quan es representen fotogràficament. És el cas de molts dels treballs de Burtynsky, al qui en algunes ocasions se l'ha criticat per fer unes imatges massa boniques de llocs malmesos per l'acció humana. En les imatges de Canadà de l'explotació de níquel es fa evident aquesta contradicció pel fet que a primera vista sembla una erupció volcànica i un camp de lava, però quan sabem que es tracta de níquel i dels seus efectes contaminants, la imatge adquireix una dimensió de catàstrofe mediambiental o de *paisatge dels horrors*.

La representació fotogràfica ha d'aconseguir transmetre el sentit crític del treball. Per això, adquireix gran importància l'explicació de l'autor, que reviu l'experiència en el moment de la realització del treball. Les imatges es carreguen d'històries reals que enforteixen el seu sentit i cobreixen les possibles mancances de la imatge fixa. Cada cop interessa més sentir parlar els autors per a entendre l'experiència del lloc, la seva història i la dels seus habitants, els quals rarament hi apareixen, però sí llurs empremtes.

És per això que els autors sovint acompanyen les imatges amb texts, que complementen, reforcen i inclús subverteixen la percepció de les imatges, intenten anar més enllà dels significats oferts per les pròpies imatges, per dir-nos que la bellesa que transmeten no ha de ser només una condició visual, sinó que també hi ha una intenció crítica i una responsabilitat conscient cap a l'espectador.

Tot i que alguns autors neguen la seva implicació política o social amb els efectes produïts per l'activitat humana, mostrant-se només com a transmissors d'allò que veuen, la seva

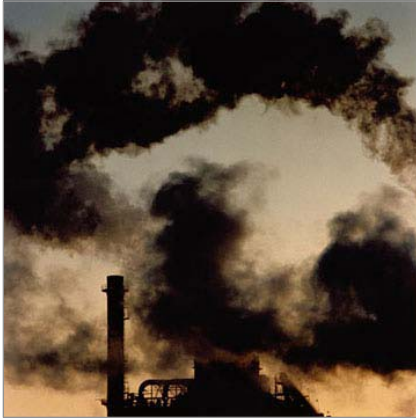


Fig.100 John Pfhal, *Occidental 140, Niagara Falls, NY, 1990*



Fig.101 John Pfhal, *Trojan Nuclear Power Plant, Columbia River, Oregon, 1982*

5. How far, can the photographer avoid the aesthetic categories of picturesque and sublime in their compositions -that is, achieve the non-aesthetic description of the land in their photographs?.
6. Ambiguous work, such as John Pfahl's, that depicts factories crowned by toxic smoke with the same sensitivity traditionally afforded cloud-covered mountains are challenges, tightly integrated visual metaphors that play off one another: What effect do power plants have on their environments?

posició crítica és evident, en mostrar-nos uns fets concrets i no d'altres més agradables. L'enquadrament, el què ens ensenya i allò que vol dir, s'evidencia com una arma molt poderosa en mans dels propis autors.

Peter Goin a *Changing Mines in America* fa un recorregut pel passat miner de Califòrnia i la seva reconversió en llocs turístics. El llibre és una col·laboració amb C. Elizabeth Raymond, professora d'història a la Universitat de Nevada. Text i imatge s'interrelacionen per presentar diverses perspectives del paisatge miner. La tesi central del llibre, deixant de banda la història dels indrets miners i el seu impacte ambiental, és mostrar com la percepció i l'interès de l'home per les mines ha anat evolucionant al llarg del temps.

Robert Dawson realitza les fotografies del llibre *Farewell, Promised Land* en col·laboració amb l'historiador Gray Brechin, que interpreta la caiguda del mite de Califòrnia com a terra promesa, des de la febre de l'or fins als nostres dies.

Una de les estratègies d'aquests autors és utilitzar la bellesa formal de les imatges per fer els seus treballs agradables a l'espectador, encara que els temes que tractin siguin comprometedors o amaguin una certa crítica social o política. Busquen la complicitat amb l'espectador a través de les imatges i l'espectacularitat per atraure la seva atenció. Tot i la suposada objectivitat de la fotografia, és molt difícil fugir de la representació estètica del paisatge.

Bate (2009, p.98), parlant dels primers fotògrafs, es pregunta: "fins a quin punt el fotògraf pot evitar les categories estètiques de pintoresc i sublim en les seves composicions. És a dir, aconseguir una descripció no-estètica del territori en les seves fotografies?" ⁵

En les series de John Pfahl, *Power Places* i *Smoke* relaciona el fum tòxic de les centrals nuclears amb els núvols que cobreixen les muntanyes. La pròpia ambigüitat del treball porta a l'espectador a fer-se una reflexió crítica sobre la contaminació ambiental per part de les indústries pesades. En certa manera hi ha alguna cosa de sublim en aquestes imatges. Com diu Foresta (1992, p. 46): "Treballs ambigus com el de John Pfahl, que representen fàbriques atapeïdes de fum tòxic amb la mateixa sensibilitat que ho farien tradicionalment unes muntanyes cobertes de núvols són reptes, metàfores visuals perfectament integrades que s'influencien mútuament: Quin efecte tenen les centrals elèctriques en els seus entorns?" ⁶

El tractament de la llum, principi de tota fotografia, marca la diferència. Sovint es realitzen les fotografies donant importància a l'hora del dia, fotografiant pel matí o al capvespre, quan les condicions atmosfèriques són ideals per crear imatges espectaculars. També perquè en aquesta hora els espais són buits de gent.

Richard Misrach vira cap a una vessant més política, en fotografiar els cràters produïts per les explosions de bombes o residus industrials al desert, el resultat d'experiments químics, cotxes i instal·lacions turístiques inundades a Salton Sea, lluny del paisatge social o cultural. Utilitza una llum càlida de matí o de la posta del sol, que confereix un sentit nostàlgic a la imatge, utilitzant la bellesa com a estratègia de persuasió. Com diu Misrach citat a Foresta (1992, p. 46) : "la meua experiència, en relació a les qüestions de toxicitat nuclear, és que tenim una relació amb la terra que, de fet, és invisible... La radiació és insidiosa perquè és invisible: no la pots veure, sentir-la, o escoltar-la." ⁷

Evans (n.d.) citat per Foresta (1992, p.47) connecta el paisatge amb el sentiment:

Quan vaig descobrir per primer cop l'ecosistema de la prada en la seva perfecció sense perturbacions, sabia que estava observant un misteri profund més proper al cel divinal que a la terra pròpia, però que contenia dins seu la clau per obrir-la, així era com havia de ser... Dotze anys més tard em trobo amb la necessitat de fotografiar la meua terra tal com era la prada amb tota la seva pertorbada, cultivada, habitada, congraciada, militaritzada, violada i estimada complexitat. ⁸

Davant els treballs de Pfahl, Misrach i Evans, Foresta (1992, p.46) es pregunta: On es troba el sublim en la fotografia contemporània? ⁹ Ens podríem fer la mateixa pregunta davant les imatges de Burtynsky. En el llibre *Quarries* mostra la magnitud de la tecnologia humana que és capaç d'infringir enormes ferides a la terra i ho fa mostrant-les de la manera més atractiva possible. Josef Koudelka a *The black Triangle/Limestone* realitza un reportatge en blanc i negre de la regió Podkrusnohorí, localitzat entre Alemanya i la República Txeca, un dels llocs més devastats per l'acció de la indústria minera a Europa.

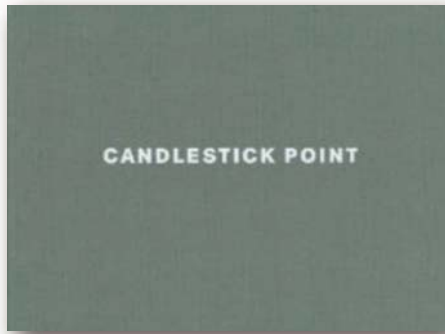
Nadav Kander va emprendre un viatge per la Xina, pel riu Yangtze, fotografiant el que veia al seu pas, mostrant la destrucció i la construcció al llarg del seu curs. El resultat fou el llibre *Yangtze-The Long River*.

7. "...my experience, particularly pertaining to nuclear toxic issues, is that there is a relationship we have with the land that is, in fact, invisible...Radiation is insidious because it is invisible: you can't see it, feel it, or hear it."

8. "When I first discovered the prairie ecosystem in its undisturbed perfection, I knew I was observing a profound mystery that was closer to heaven than to home, but that held the key that could unlock home as it was meant to be...Twelve years later I find myself needing to photograph home as it is on the prairie in all its disturbed, cultivated, inhabited, ingratiated, militarised, raped, and beloved complexity."

9. "What is the place of the sublime in contemporary art photography?"

LEWIS BALTZ. *CANDLESTICK POINT*



Lewis Baltz. **Candlestick Point**
Steidl, Göttingen, 2011
245 x 322 mm, 128 pp.
12 fotografies en color, 72 en tritò
Coberta dura folrada de tela gris

A partir dels anys 80, Lewis Baltz, membre integrant dels *New Topographics* focalitza el seu treball en els espais abandonats on només es troben objectes inútils, runa o deixalles, una mena d'arqueologia de la desolació del que s'amaga als afores de totes les ciutats.

Candlestick Point va ser publicat l'any 1989 exhaurint-se ràpidament. Mostra les terres ermes de la badia de Califòrnia, on s'hi acumula la runa i els residus industrials al bell mig dels prats, els rastres del desenvolupament, canals de drenatge i preses d'aigua, que es converteixen en un tema típicament americà.

El registre fotogràfic que realitza Baltz en aquest llibre, combina el rigor sociològic i analític, i està fortament orientat cap a la tradició del *Land Art*, i de manera retrospectiva ret homenatge a la seva influència decisiva en l'art conceptual des de la dècada dels 70.

Lewis Baltz com a membre dels *New Topographics* representa a la perfecció la topografia d'aquest indrets atzarosos, malmesos i remots.

Després de més de 20 anys, Steidl torna a publicar el llibre, que inclou un assaig en alemany de Wolfgang Scheppe. És estrany pensar que tot i haver passat molt de temps, el debat sobre el fet de fotografiar aquests indrets remots i poc atractius, continua vigent.

En una entrevista li pregunten a Baltz (1993): “Creus que necessitem la fotografia per tenir una informació real del nostre present?” I respon:

No, no crec que ens calgui; sabem, fins al punt de l'enuig com es veu el món a les fotografies. La fotografia ha quedat enrere com a mitjà descriptiu. Aquesta pèrdua d'utilitat la fa més assequible a la lectura estètica. Des del principi la fotografia ha insistit en reclamar el seu lloc dins les belles arts, ara ja el té, encara que de maneres i per unes raons insospitades per la majoria dels seus partisans.¹⁰

Per Baltz (1993) la idea de la bellesa és completament arbitrària i ens posa aquest exemple:

“Duchamp ho va veure clar i va actuar en conseqüència amb aquesta idea: no

10. Do you think we need photographs to give us real information about our present today? LB: No, I don't think we need that at all, any more; we already know, to the point of ennui, what the world looks like in photographs. Other than in very specialised circumstances, photography has been left behind as a descriptive medium. Of course this loss of utility renders it more available to an aesthetic reading. Since the beginning photography has insisted on its place among the fine arts, now it has arrived, though in ways and for reasons unsuspected by most of its partisans.

poses un objecte en un museu perquè és bonic; un objecte és bonic quan el poses en un museu. Tot és fotogènic un cop ho has fotografiat. La missió de la fotografia era mostrar el món i tot el seu contingut dins la categoria de pintoresc. Això no té res a veure amb l'art.”¹¹ Fins i tot eliminant la idea de bellesa per fotografiar la selvatjor s'està fent un acte polític. L'interessava mostrar aquella línia que es dibuixa entre el que és net i el que és brut, què estava permès veure i què s'havia de mantenir amagat, fora de la vista, de la ment i de qualsevol consideració. Hi ha objectes que es fan culturalment invisibles, de tan acostumats com estem a veure'ls diàriament, que els nostres ulls no els veuen, encara que els estiguem mirant.

La càmera posseeix una mirada “democràtica”, en el sentit què ho enregistra tot, les línies elèctriques, les cabines telefòniques, les deixalles al carrer, i també els objectes dignes de prestar-hi atenció. Durant un període Baltz es va interessar per aquesta mena d'objectes i espais que es troben en un estat entre la seva vida útil i la seva decadència. El seu interès transcorre més pels suburbis que pel centre de la ciutat. El suburbi, el lloc que es troba als marges de la ciutat i es converteix en no-ciutat és una zona en constant transformació i amb un futur sempre incert.

Reconeixent la figura de Walker Evans com a predecessor seu, les seves imatges representen vistes frontals en blanc i negre. En aquest sentit explica Baltz (1993):

Un dels primers atractius que em suggeria la fotografia va ser que era -o podia fer-se que s'assemblés- gairebé com si es tractés de la mirada ordinària, o com a mínim era la cosa més propera al que oferia l'art. Oferia la il·lusió de ser una vista sense mediació prèvia, i justament aquesta qualitat era la que jo volia explotar. Fotografiava a nivell de l'ull, sense vinclar la càmera amunt o avall. Sense distorsió òptica per no distreure'n l'espectador, i qualsevol traç de la meua intervenció era eliminat o minimitzat el màxim possible. Volia que semblés com si fos la càmera la que estigués mirant per si mateixa.¹²

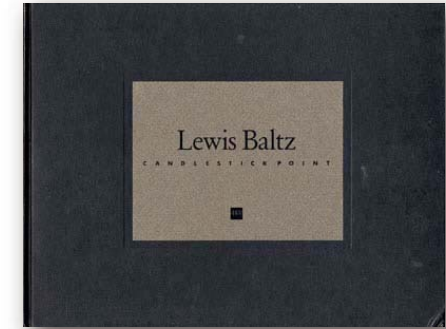


Fig.102 Lewis Baltz, *Candlestick Point*, 1989

11. Duchamp saw this clearly and acted on it: you don't put an object in a museum because it's beautiful; an object is beautiful because you put it in a museum. Everything is photogenic once it has been photographed. The – successful – mission of photography was to deliver the world and all its contents into the category of the picturesque. None of which has anything to do with art.
12. One of photography's early attractions for me was that it was – or could be made to appear to be – almost the same as ordinary vision; or at least it was the closest thing to that the arts offered. It had the illusion of being unmediated seeing, and it was that quality that I wanted to exploit. I photographed at eye level, the camera tilted neither up nor down. No optical distortion was permitted to distract the viewer, and every trace of my intervention was either eliminated or minimised to the greatest degree possible. I wanted it to appear as though the camera was seeing by itself.



Fig.103 Simulació de les pàgines del llibre.

BERND I HILLA BECHER. KÜHLTÜRME

El treball quasi enciclopèdic de Bernd i Hilla Becher, representa un testimoniatge de la rica herència industrial de la postguerra, i s'inspira en les reflexions sobre la irreversibilitat del temps i la relació entre funcionalitat i estètica. Hilla ¹³ explica:

El 1950 s'hi produïa molta activitat industrial. Estava impressionada amb aquestes estranyes criatures quan les veia a través de la finestra del tren. Vam començar a fotografiar-les amb una Linhof de 6x9 cm, a la ciutat on havia nascut. Per tant eren gairebé autobiogràfiques ja que tota la meva família havia treballat a les mines. Llavors vam continuar fotografiant les zones industrials del centre de França. El 1968 vam anar a Anglaterra. El 1972 anàrem diverses vegades als Estats Units, a zones típicament industrials com Pennsilvània. Al principi escollíem les que tenien formes més interessants: torres d'extracció de minerals, de carbó, de guix. Però hi havia altres edificis peculiars com les torres d'aigua.

Per a ells eren com objectes amb unes determinades característiques: “Les anomenàvem ‘coses’. Ens les volíem endur a casa i la manera de poder-ho fer era fotografiant-les. Estàvem convençuts que aquesta arquitectura anava lligada a l'activitat comercial i que desapareixeria amb ella. Per a nosaltres era una arquitectura tan important com la de l'Edat Mitjana.”

Hilla continua dient: “Després de la presa fotogràfica calia classificar-les, quan ja ens n'havíem familiaritzat. Les posàvem unes al costat de les altres, aconseguint “tipologies” i fou així com les van anomenar.” La varietat de les seves formes els va portar a classificar-les d'acord a petites variacions en grups de 9, 12 i 15 fotografies. En cada tipologia, un objecte tenia correspondències horitzontals, verticals i diagonals amb un altre. Tot i així l'1 segueix tenint elements comuns amb el 15.



Bernd i Hilla Becher. **Kühltürme**
Schirmer Mosel, 2005
244 pp.
Tapa dura

¹³. Comentaris extrets i traduïts del DVD
*Contacts. Vol. 3: Conceptual
Photography.*

Utilitzaven un teleobjectiu amb la finalitat d'evitar la distorsió de la imatge. De vegades un 600 mm. Això els obligava a treballar amb dos trípodos, un per la càmera i un altre per l'objectiu, esmorteint les vibracions. Situaven la càmera sempre en punts de vista elevats, en un pla perpendicular i frontal a l'objecte. Prendre aquestes fotos no era fàcil ja que havien de treballar a l'hivern i tornar posteriorment amb freqüència al mateix lloc. Esperaven un dia de boira o amb núvols, perquè el fons desaparegués. I a més, el temps d'exposició es requeria que fos molt llarg (uns 20 segons) ja que havien d'utilitzar un diafragma molt tancat (32, 45f). Els arbres que hi sortien havien de trobar-se sense fulles perquè no tapessin les estructures.

Treballaven sempre en blanc i negre. La composició era summament important i alhora molt simple: col·locaven l'objecte en el centre i deixaven una mica d'aire al voltant. La línia de l'horitzó havia d'estar a 3/4 per no interferir en la forma de l'objecte. Per a objectes més complexos, quan havien d'utilitzar perspectives calia anar en compte perquè les línies no es veiessin afectades per la distorsió.

Utilitzen el format d'ampliació de 30 x 40 cm per a les fotografies en grup i el de 50 x 60 cm per a les fotos aïllades, per a poder ser penjades en una galeria, sense que es perdin en l'espai. Hilla diu: "Per a nosaltres, el propòsit de la fotografia és l'objectivitat: per què tinc que projectar els meus sentiments en un objecte que ja s'expressa per si mateix?. L'objectivitat és el contrari de la subjectivitat i de vegades tenim problemes per separar-les."

En el llibre *Kühltürme* fotografien torres de refrigeració, estructures per refrigerar l'aigua a temperatures pròximes a les ambientals. El seu ús principal es troba en plantes de producció d'energia, refineries de petroli, plantes petroquímiques, plantes de processament de gas natural i altres instal·lacions industrials. Una torre d'aigua és una estructura simple, un contenidor elevat, però n'hi ha molts tipus: des dels més senzills de fusta fins als més ornamentats, i tots tenen la mateixa funció: emmagatzemar l'aigua i generar pressió al seu circuit.

El rigor per documentar i catalogar aquest tipus de construccions és tan obsessiu que transfereix a les imatges un caràcter enciclopèdic.

Els Becher coneixien els llibres d'Ed Ruscha, col·leccionats a Alemanya i exposats l'any 1970 a la *Heine Friedrich Gallery* de Munich i els utilitzaven a les classes que impartien a Düsseldorf des de 1976. Les seves motivacions eren molt diferents, però la confluència d'idees entre diferents autors als anys 60 era molt notable. Per això alguns crítics han trobat influències i similituds en els treballs d'aquests autors, però potser l'únic punt que tenen en comú és l'interès de Ruscha per l'arquitectura funcional.

Ruscha (1965) citat a Ribalta (2004, p.242) diu: "Yo quiero un material absolutamente neutro. Mis imágenes no son interesantes por si mismas ni por el tema. No son más que una colección de 'hechos'; mi libro se parece más a una colección de *ready-mades*." La seva actitud participa més del pop art pel seu gust per la cultura vernacular i per la neutralitat envers els objectes, que de l'art conceptual al qual sovint se l'ha adscrit a posteriori, com diu Chevrier.

Podríem dir que els Becher també col·leccionen *ready-mades*, estructures trobades, però el seu treball és documental i objectiu. Participen també del no estil proclamat per Jenkins amb els *New Topographics*. És una visió neutra i científica, més propera al *conceptual* que Ruscha.

Els Becher practiquen un rigor professional: frontalitat de la presa, imatges planes, neutres, despullades de qualsevol artifici, càmera de gran format, escullen les condicions climatològiques, el punt de vista i l'alçada de la línia d'horitzó. Realitzen un treball entre el fotògraf professional i el col·leccionista, un treball de catalogació de les diferents formes, molt sistemàtic, proper a la fotografia documental del segle XIX.

Amb ells la fotografia entra dins el món de l'art de manera paradoxal, com sosté Dominique Baqué, quan obtenen el premi d'escultura a la Biennal de Venècia de 1980. Allò que es va gestar a finals dels anys 60, quan la fotografia és testimoni d'accions artístiques, del *land art* i eina indispensable en l'*art conceptual*, cristal·litza als anys 70 i adquireix reconeixement institucional, quan es dona el premi d'escultura als Becher.

Com Ruscha, els Becher van crear un estil que s'ha perpetuat amb els fotògrafs sortits de l'escola de Düsseldorf, i que es troba posteriorment en molts d'altres autors.

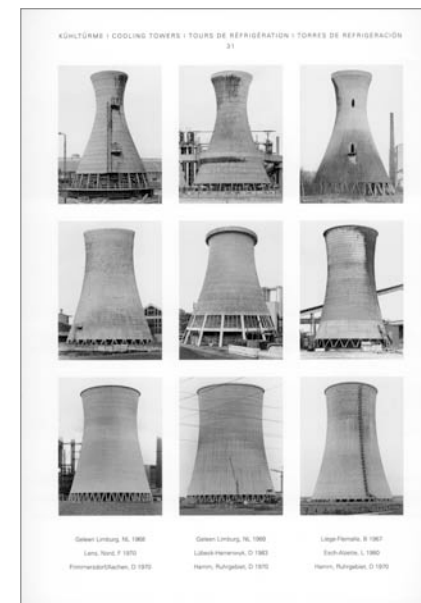
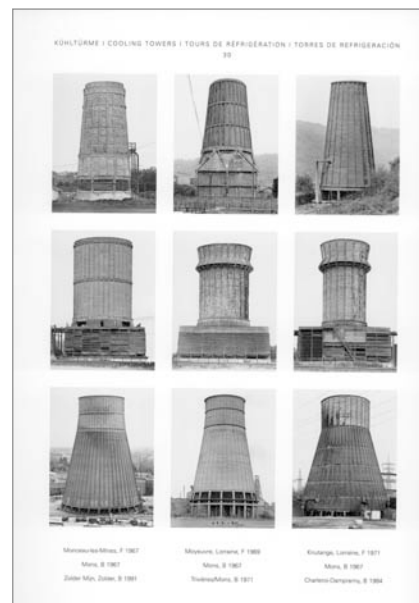
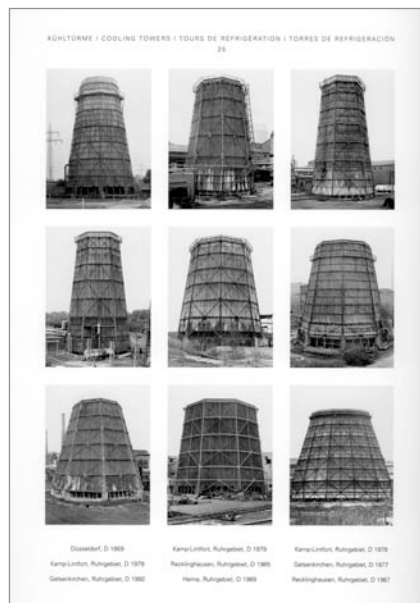
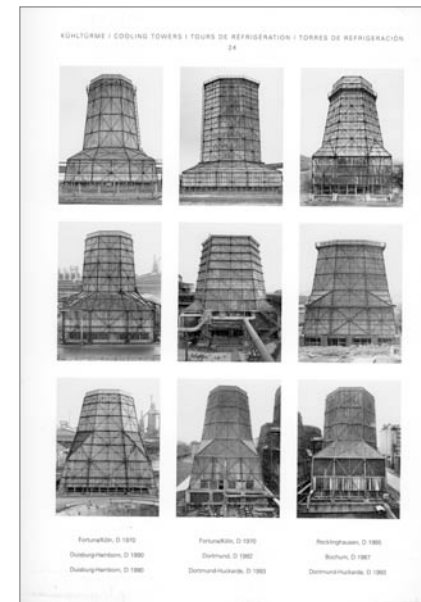
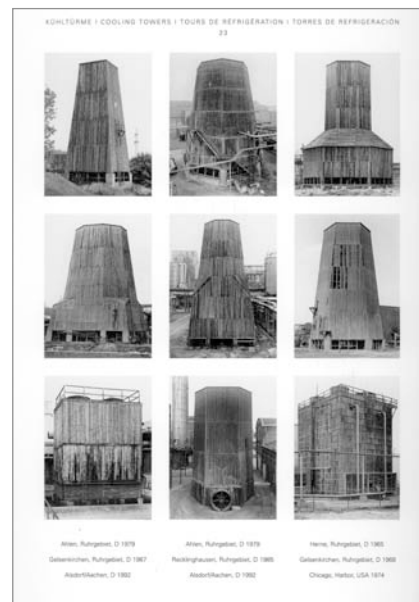
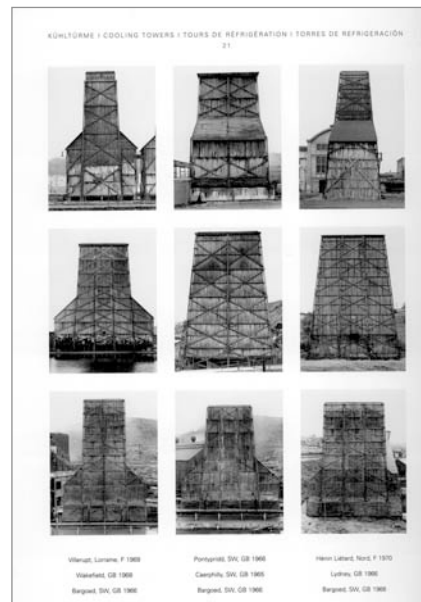
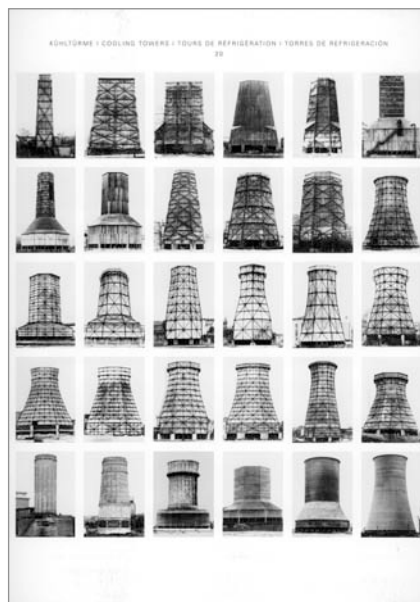


Fig.104 Pàgines del llibre escanejades.

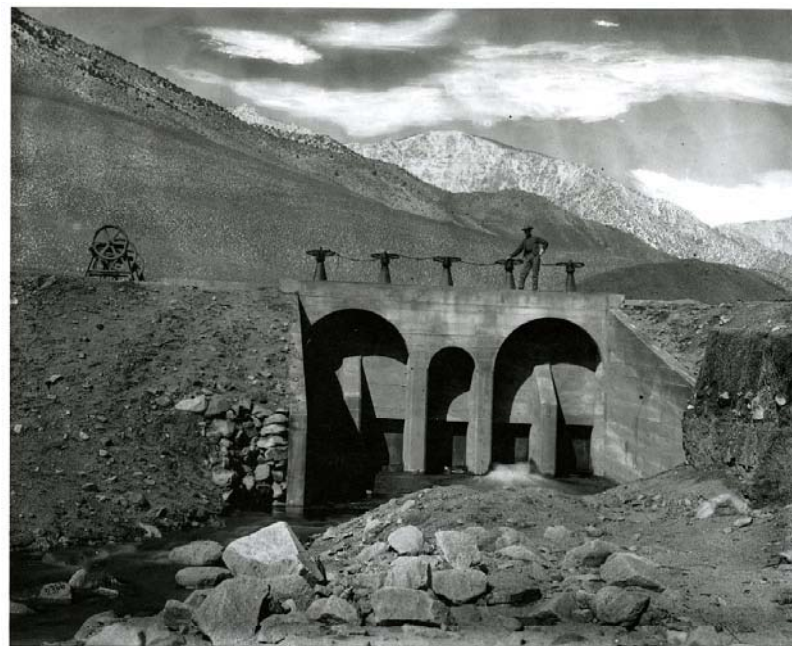
PETER GOIN. ARID WATERS



PHOTOGRAPHER UNIDENTIFIED. LAS VEGAS NEWS BUREAU PHOTO

2. "CONCRETE GIANT—Hoover (Boulder) Dam is the highest dam in the world and forms Lake Mead, the largest man-made lake in the world, from the turbulent Colorado River dividing Arizona and Nevada. The concrete giant is also a bridge for U.S. Highways 93 and 466, two of the main cross-country highways. Located 30 miles from Las Vegas, Nevada, Hoover Dam has attracted more than 6,000,000 visitors since its completion in 1936." Original caption from back of print. Courtesy of the Special Collections Department, University of Nevada, Reno, Library.

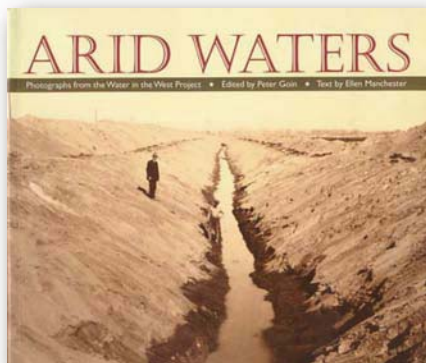
Fig.105 GEGANT DE CIMENT. Hoover Dam és la presa més alta del món i forma el llac Mead, el llac construït per l'home més gran del món, del turbulent riu Colorado, que divideix Arizona i Nevada. El gegant de ciment és també el pont per on passen les autopistes 93 i 466, dues de les principals autopistes que creuen el país. A 30 milles de Las Vegas, Nevada, Hoover Dam ha atret més de 6.000.000 de visitants des de la seva construcció l'any 1936.



JAMES BLEDSOE

3. The Alabama Gates of the First Los Angeles Aqueduct, ca. 1913. The Alabama Gates in California's Owens Valley controlled the flow of water into the first aqueduct built to deliver water to the city of Los Angeles. In 1924, the seizure of these gates and the earlier dynamiting of the aqueduct by angry Owens Valley residents was part of a bitter battle between the Los Angeles Department of Water and Power and Owens Valley. Courtesy of Public Affairs Division, Los Angeles Department of Water and Power.

Fig.106 Les portes d'Alabama del primer aqüeducte de Los Angeles, ca. 1913. Les portes d'Alabama, a la vall Owens de Califòrnia, controlava el flux d'aigua cap al primer aqüeducte construït per subministrar aigua a la ciutat de Los Angeles. L'any 1924, la mida d'aquestes portes i el fet de que els residents de la vall Owens van dinamitar l'aqüeducte, van formar part d'una lluita entre el departament de l'Aigua i Electricitat de Los Angeles i la vall d'Owens.



Peter Goin. **Arid Waters: Photographs From the Water in the West Project**
University of Nevada Press, Reno, 1992
242 x 255 mm, 88 pp.
Tapa dura. 48 fotografies en b/n.
Dissenyat per Richard Hendel
Text de Peter Goin i Ellen Manchester

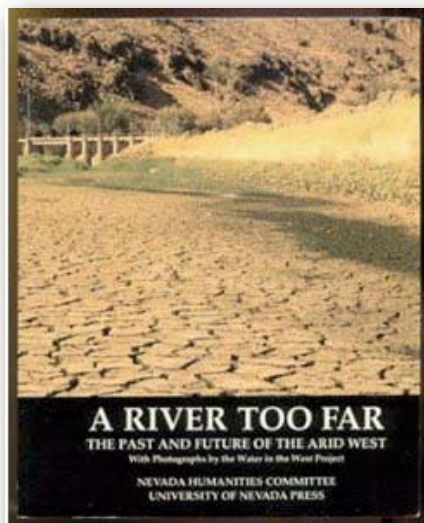


Fig.107 Portada del llibre *A River to Far*

Arid Waters, publicat l'any 1992, reuneix una sèrie de treballs realitzats durant el projecte de col·laboració *Water in the West*, molts d'ells guardats al *Center for Creative Photography* a Tucson com a arxiu permanent del projecte.

Water in the West, realitzat al desert de Califòrnia, fou una resposta fotogràfica a la creixent crisi de l'aigua provocada per la manera de concebre aquest recurs escàs com a comoditat, o com un dret legal abstracte, més que com a element essencial de vida.

L'exposició s'exhibí a la *Sheppard Fine Art Gallery* dins el departament d'art de la Universitat de Nevada, Reno del 25 d'abril al 16 de Juny de 1991. També s'hi organitzà la tercera reunió del projecte *Water in the West*, amb la voluntat de servir com a catalitzador per buscar la manera més efectiva d'utilitzar el treball fotogràfic en els debats públics.

Més que ser una associació d'artistes interessats en els problemes de la manca d'aigua, el projecte intentava utilitzar la reunió per prendre consciència dels objectius comuns que s'havien triat. Ellen Manchester i els fotògrafs Mark Klett, Terry Evans, Laurie Brown, Robert Dawson, Martin Stupich, Gregory Conniff, Wanda Hammerbeck, i Peter Goin, volien començar el debat directament responent a la següent pregunta: Com pot la fotografia contribuir al debat públic urgent sobre l'ús, repartiment o privilegi, de l'aigua?

Molta gent pensa que la primera funció de l'art és l'entreteniment o la decoració, però la fotografia té la facultat per oferir informació i alhora posseeix penetració visual.

El primer objectiu del projecte va ser l'establiment d'un arxiu i la realització d'un treball interdisciplinari. Reconeixent que l'art està sovint subjecte a la influència de les parets blanques de la galeria, el projecte pretenia reinterpretar el seu rol en exhibir-se, restant importància a l'exposició de treballs acabats a favor del *work-in-progress*. Tot i que s'hi va assignar una part de la galeria per mostrar treballs ja acabats, gran part de l'exposició estava destinada a mostrar en un panell, documents, seqüències narratives, còpies combinades, fulls de contactes i imatges múltiples. La galeria es va convertir preferentment en un laboratori més que en un museu, tot emfatitzant el procés de treball a través de les idees. Al mateix temps, el *Nevada Humanities Committee* va patrocinar una conferència anomenada *Water in the Arid West*, on hi van participar historiadors, escriptors,

ramaders, polítics, advocats, estudiants i membres de la comunitat. Una nova audiència va ser introduïda a la barreja resultant entre l'art i els debats orientats a solucionar els problemes derivats de la gestió de l'aigua. Les fotografies van fer d'altaveu del projecte, i en fer-se'n ressò van constituir-se en un recordatori constant de la importància que adquireix la informació visual i la seva interpretació.

Peter Goin (1992a) diu en el pròleg:

Aquesta exposició i publicació són el primer programa públic esponsoritzat pel projecte *Water in the West*. Els membres del projecte estan profundament compromesos amb el vincle existent entre l'aigua i la cultura, i esperen exercir els seus drets i deures com a ciutadans produint aquest art. Sé que les institucions que han patrocinat el projecte -Sierra Arts Foundation, Nevada Humanities Committee i University of Nevada, Reno- comparteixen amb nosaltres el capteniment per integrar fotografia artística, diàleg, debat públic i educació. El suport de moltes de les persones que han ajudat a fer possible les reunions, conferències i publicacions m'han donat l'optimisme necessari per formular que l'art, de fet, interessa. ¹⁴

La història de l'aigua a l'Oest és la d'una cultura que perpetua el mite del segle XIX del *Manifest Destiny* ¹⁵ de la creença en el mite de les fronteres il·limitades, la natura idealitzada, els recursos il·limitats i les llibertats individuals sense restricció. Només cal mirar el ràpid creixement de ciutats del desert com Phoenix, Los Angeles, Reno o Las Vegas, els camps de golf de Palm Spring, la mineria a cor obert sense regulació i l'ús de bicicletes sobre les dunes de sorra, per trobar exemples de com aquesta creença i el sistema de valors sobre els quals es va crear, encara domina la relació amb el paisatge en aquell territori.

L'aigua, com la natura, s'ha convertit en una comoditat. Enmig del desert d'Arizona, els parcs aquàtics i la pràctica del surf talment com al mar, s'han fet populars. La vida es desenvolupa tan lluny de les fonts d'aigua que no es fa la connexió directa entre l'aigua com a element provinent de la natura i obrir l'aixeta. Per això també s'ha perdut el contacte amb l'aspecte espiritual, metafòric i simbòlic de l'aigua.

El projecte *Water in the West* estudia els valors culturals i actituds que ens han portat a un

14. "This exhibit and publication are the first public programming specifically sponsored by the Water in the West Project. Project members are deeply concerned about the relationship of water to culture and hope to exercise our rights and obligations as citizens by producing this art. I know that the sponsoring institutions-Sierra Arts Foundation, Nevada Humanities Committee, and the University of Nevada, Reno- share with us our desire to integrate art photography, dialogue, public debate, and education. The selfless support of the many individuals that helped make the meetings, conference, and publication possible has given me the optimism to report that art does, indeed, matter."

15. Manifest Destiny. Doctrina americana del segle XIX que expressa la creença en que els Estats Units és una nació destinada a créixer i expandir-se il·limitadament.

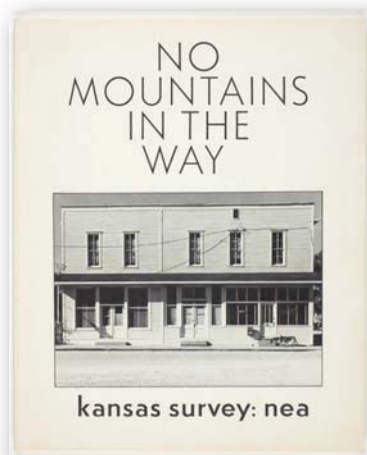


Fig.108 James Enyeart, *No Mountains in the Way*, Museum of Modern Art, 1975

desequilibri crític amb la natura. Cercant imatges històriques i creant-ne de noves, la intenció del projecte és establir una col·lecció de fotografies i materials visuals relacionats que contribueixin al diàleg sobre el futur i la qualitat de la vida a la terra sostinguda pels recursos naturals cada vegada més limitats. El projecte vol servir per clarificar idees i com a estructura per encoratjar un treball interdisciplinari i col·lectiu que afavoreixi la cultura crítica i articuli propostes ambientals.

Les idees del geògraf cultural John Brinckerhoff Jackson van influenciar molts dels membres del projecte, que ja havien col·laborat amb anterioritat. Laurie Brown representa els parcs aquàtics, els llacs, els embassaments d'aigua i les àrees recreatives que es troben entre el final de la canalització del riu Colorado i el canal de Califòrnia. Les seves escenes panoràmiques reben influència de les "vistes" de paisatge del segle XIX. Mark Klett aporta al projecte una llarga experiència de treball de col·laboració com a cap del Rephotographic Survey Project, centrant-se en el riu Colorado i la regió del riu San Juan. Peter Goin descriu amb les seves imatges com evoluciona el paisatge generat culturalment a la regió del Great Basin, documentant embassaments, llacs secs i d'altres prehistòrics. Les fotografies de Robert Dawson, enclavaments turístics, ciutats mineres i entramats fluvials es refereixen visualment als primers treballs d'Henry Jackson i Timothy H. O'Sullivan i desafien la idea del creixement insostenible que ha afaïçonat aquests llocs. Les fotografies de Carleton A. Watkins de l'agricultura i la mineria a Califòrnia van tenir una forta influència en el seu projecte del Central Valley. Les imatges panoràmiques de Martin Stupich de la mineria a gran escala i els treballs d'enginyeria reflecteixen la documentació precisa d'empreses privades i públiques de Watkins, Jackson i O'Sullivan. Les fotografies d' Evans de la seva terra natal Kansas, aporten una perspectiva lírica i íntima a la descripció dels Great Plains del segle XIX. Van ser el resultat d'un projecte pilot finançat per la NEA ¹⁷ en la categoria de Rephotographic Survey i publicades en el llibre *No mountains in the Way*. (fig. 108)

Tots ells estaven interessats en combinar la història cultural amb les qüestions ambientals,

17. NEA. National Endowment for the Arts.
Dotació Nacional per les Arts.

polítiques i estètiques. Es discutia sobre l'estructura i ambicions del projecte, l'efectivitat del procés de col·laboració, la direcció política del treball, l'audiència, com fer útil el treball, quines altres disciplines s'hi podien involucrar, quins models per col·laboracions interdisciplinars, quin seria el context adient pel treball, què podien els fotògrafs avaluar i afegir a les actituds contemporànies vers el paisatge i com el projecte podia servir com a model per altres investigacions de crítica social i ambiental. També es feia referència a la importància d'establir un model de treball que prioritzés el procés més que el producte, generant treball d'arxiu que pogués ser ensenyat periòdicament en petites exposicions, reunions i publicacions ocasionals per generar un debat entre l'artista i la comunitat.

Goin i Dawson van proposar que el grup integrant del projecte, s'obrís a la col·laboració amb d'altres fotògrafs, estudiants i qualsevol que tingués material per ampliar l'arxiu, és a dir, que es donés més importància a la creació de l'arxiu de fotografies, documents escrits, fotocòpies i fotografies familiars.

Klett (2011) que ha treballat sovint en col·laboració amb altres professionals de diferents disciplines expressa així el que va suposar el projecte dins el món de la fotografia:

El projecte de col·laboració *Water in the West* va ser un dels resultats d'aquest nou interès de la fotografia basada en la relació natura/cultura, i en la fotografia dedicada a examinar el New West. Però aquesta tradició recent, també destaca per d'altres raons. Primer, perquè el projecte era un esforç de grup, subvertint el model tradicional de l'artista individual treballant una visió subjectiva del territori. Els membres del projecte van unir forces per col·laborar, i a més la meitat del grup eren dones. Després, perquè s'aconseguí oferir una perspectiva no reduccionista sobre l'element natural que durant més d'un segle havia estat la clau per entendre la geografia de l'oest: l'aigua. ¹⁶

16. The collaborative project *Water in the West* was one outcome of this new interest in nature/culture-based photography, and in photography devoted to examining the New West. But in this recent tradition it also stands out, for several reasons. For one, the project was a group effort; it subverted the traditional model of the individual artist working a solo vision of the land. Project members joined forces to collaborate, and women made up half the group. For another, the project took a non-reductive perspective on the one natural element that for over a century has remained key to understanding Western geography: water.

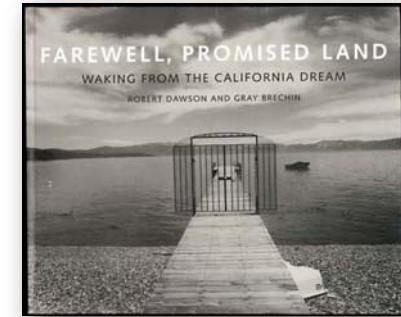
ROBERT DAWSON. *FAREWELL, PROMISED LAND*

Robert Dawson ha estat sempre interessat en mostrar com la fotografia pot ser útil per entendre la nostra relació amb l'entorn i en la seva habilitat per crear una consciència pública i un enteniment del lloc en el qual habitem. El tema més tractat en els seus llibres fa referència a la utilització de l'aigua a l'Oest americà, especialment a Califòrnia, on a partir de la febre de l'or es va anar gestant el mite de "la terra promesa". Des d'aleshores, l'oest californià ha patit innumerables abusos en la utilització dels seus recursos naturals, miners, aqüífers, extermini d'indígenes i superpoblació.

Farewell, Promised Land: Waking From the California Dream es tracta d'una col·laboració entre Dawson i Brechin i va ser considerat un dels millors llibres de l'any pel *Washington Post*, *Los Angeles Times* i el *San Francisco Examiner*.

El premi Dorothea Lange/ Paul Taylor l'any 1992, del *Center for Documentary Studies de la Duke University*, els va permetre estudiar Califòrnia trenta anys després de la publicació del llibre de Raymon Dasmann, membre del moviment conservacionista, *The Destruction of California*. Es van passar 5 anys conduint i volant sobre l'estat per mostrar la seva dramàtica transformació. D'aquesta manera, van constatar l'estreta relació entre l'entorn de Califòrnia i la seva història social. Tot i la destrucció que van observar, van comprovar també que l'estat és una font d'innovació animada per l'amor al lloc i la memòria d'allò que fou. Fan també una compilació d'individus i col·lectius que treballen per millorar l'entorn i que dediquen la seva vida a restaurar el mite d'Amèrica com a Terra Promesa.

El text és una denúncia dels desastres ambientals produïts a Califòrnia en el decurs del segle XIX i XX. Indirectament, ja havien estat treballant en aquest projecte durant molt de temps, ja que van estar relacionats amb l'esforç per salvar Mono Lake a l'est de Califòrnia i havien coincidit en acampades comunes per observar-lo. Goin, també té un treball similar *Stopping Time: A Rephotographic Survey of Lake Tahoe*, on contraposa imatges antigues del llac amb imatges posteriors fins arribar a l'any 1992.



Robert Dawson. **Farewell, Promised Land**
University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 1999
242 x 290 mm, 233 pp.
Tapa dura
Prefaci de Raymond F. Dasmann i Robert Dawson
Text de Gray Brechin

El repte que es proposen en aquest llibre, no és només mostrar la crisi a l'estat de Califòrnia, sinó també recordar a la gent com s'ha anat produint aquesta crisi i els subseqüents derivats desastres ambientals. Què podem aprendre del passat per ajudar-nos a entendre el present i redirigir el nostre futur. Hi ha algunes qüestions importants que planteja Dawson: -Per què ha permès Califòrnia que desapareguin les plantes i la vida salvatge autòctona?

Brechin (1999, p.6), autor dels texts diu:

Gran part d'aquesta pols prové de la llera del que va ser la font d'aigua dolça més gran de l'oest, els Great Lakes. Es va formar per un ample con al·luvial prop de Hanford, que bloquejava la sortida de Sierra Nevada per unir-se al riu San Francisco en el seu curs cap al nord a la badia de San Francisco." I continua: "El Tulare Lake va ser el més gran dels llacs terminals, cobrint gairebé 760 milles quadrades en anys plujosos, però més cap al sud, per sota dels cims de granit de la Tehachapis, hi havia els llacs Kern i Buena Vista. Avui dia, els llits dels llacs s'entrellacen en una xarxa de camps i estanys insalubres mig evaporats, coberts per deixalles agrícoles. Igual que el Colorado, els rius es desvien pertot i en els anys més humits fan créixer alhora ciutats i camps de cotó. ¹⁷

17. "Much of that dust comes from the bed of what was once the largest freshwater body west of the Great Lakes. It was formed by broad alluvial fan near Hanford, which blocked the runoff of the Sierra Nevada from joining the San Francisco River in its northward course to San Francisco Bay."

"Tulare Lake was the biggest of the terminal lakes, covering nearly 760 square miles in wet years; but farther to the south, beneath the granite peaks of the Tehachapis, lay the Kern and Buena Vista Lakes. Today, the beds of those lakes are platted with a grid of fields and briny evaporation ponds filled with agricultural waste. Like the Colorado, the rivers are diverted in all but the wettest years to grow both cotton and cities."

L'explotació agrícola a gran escala va donar lloc al terme *agribusiness*. El 1905, el San Francisco Chronicle deia: California's Method of Agriculture Now a Model for The World. Com una fàbrica, l'*agribusiness* necessitava energia i aigua i la van aconseguir inventant bombes que podien extreure l'aigua a grans profunditats, quan els pous artesianes ja s'havien assecat. I és així com es van acabar eixugant els aqüífers de Califòrnia.

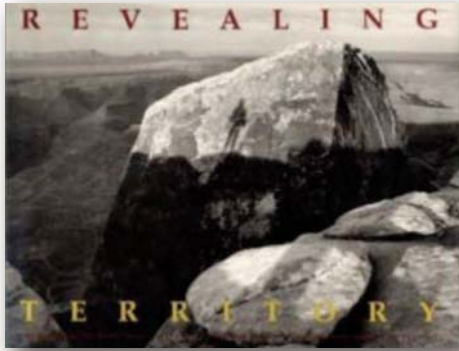
James Marshall va trobar la primera palleta d'or l'any 1848 i això va desencadenar la febre de l'or, que durà uns 50 anys. L'activitat extractiva no va durar gaire, però les seves conseqüències encara perduren: en aquest període es va desforestar els darrers boscos de llarg creixement i els rius es van anar assecant. Ha passat més de cent anys des que van concloure les operacions i malgrat tot les mines continuen abocant residus al riu. Redescobrir la memòria perduda de la transformació de Califòrnia ha estat l'aspecte central de la col·laboració entre els membres del projecte. Mentre els italians van intentar



Fig.110 Simulació de les pàgines del llibre.

crear *civitas*, la paraula llatina que defineix comunitat i l'arrel de la civilització, els californians han intentat repetidament escapar dels problemes que sorgeixen en ciutats no estimades, construint a un altre lloc, preferiblement en terres de conreu perifèriques i més econòmiques. En el procés d'aquesta eterna fugida, han produït ciutats que no semblen res més que una extensió emmotllada a través del paisatge consumit per les seves demandes. Califòrnia produeix més mobilitat que *civitas*. Les ciutats no creixen *naturalment*, sinó per les necessitats de proveir casa i treball als seus nouvinguts ciutadans.

MARK KLETT. REVEALING TERRITORY



Mark Klett. **Revealing Territory**
University of New Mexico Press, Albuquerque,
1992
230 x 300 mm, 170 pp.
110 fotografies en b/n, 1 en color, 2 desplegable
Assaigs de Patricia Nelson Limerick i Thomas
W. Southall
Epíleg de Mark Klett



Fig.111 *A portrait of the artist atop a small hill on his 30th birthday, Phoenix, 9/9/82*

Revealing Territory va ser una publicació cabdal en el món de la fotografia de paisatge, tant per les imatges com pels textos que les acompanyen. El text de Patricia N. Limerick, coneguda per la seva narració sobre el procés històric d'Arizona, comenta les imatges de Klett, encunyant una nova definició de l'oest, no com a territori de conquesta i exploració sinó com a casa de moltes cultures diferents que s'han anat superposant al llarg del temps. L'altre text és una valoració sobre la carrera de Klett a càrrec del seu amic Thomas W. Southall. I acaba el llibre amb un epíleg del propi Klett. Publicat per la University of New Mexico Press el 1992, conté 110 imatges en blanc i negre i una panoràmica de 5 panells en color, la seva famosa imatge *Around Toroweap Point* de 1986.

El títol del llibre té més d'un significat. Per una banda, el territori és un lloc ple d'evidències de presència humana i el fet d'estar desproveït de vegetació, fa que es revelin amb més claredat. Per altra banda, l'acte de revelació ve de la transformació realitzada pel fotògraf a través de la neurociència, l'òptica i la química ja que les imatges es desvetllen a través de l'ull, la lent i el laboratori de revelatge.

La seqüència fotogràfica del llibre és cronològica i mostra el curs de molts viatges pel desert, funcionant com una mena de diari de viatges. Per això el propi autor apareix en moltes de les seves imatges, bé de cos sencer, o bé només algunes parts del seu cos, la seva ombra o la càmera fotogràfica. Sovint documenta les zones on acampa amb el seu grup de treball. Realitza els projectes en grup, passant llargues temporades acampant al desert, que per a ell no és un lloc remot, ja que tot allò que fotografia es troba relativament a prop d'on viu, a Temple, Arizona. Un clar exemple del que acabem de dir és la fotografia *A portrait of the artist atop a small hill on his 30th birthday* (fig. 111), una silueta de Klett a la llunyania, dalt d'una formació rocosa a Phoenix, intencionadament anònima. Una altra és *Picnic on the edge of the rim, Grand Canyon*. (fig. 112)

Les imatges porten escrit a mà el títol que descriu l'activitat que mostren i el lloc amb la data en què es van fer. D'aquesta manera el treball de Klett i la seva vida a partir de 1982, quan va anar a viure a Arizona, es poden descriure perfectament. Les imatges del 82 mostren petroglifs fets a les roques, un graffiti en un mur de subdivisió territorial, saguaros amb forats de bala, *Tee-Pees* a Meteor Crater, l'aterratge del transbordador espacial Columbia, el Great Arch prop de Monticello, les ruïnes de Chaco Canyon a New Mexico, Molts dels temes treballats els anys posteriors estan representats en aquestes primeres imatges: la violència contra la natura, l'impacte de la tecnologia en el paisatge o el lloc que li correspon a l'artista dins l'espai natural.

La fotografia *Campsite reached by boat through watery canyons, Lake Powell, 8/20/83* (fig. 113) mostra una embarcació a motor ancorada en un revolt envoltat per formacions de pedra sorrenca. És una imatge volgutament ambivalent: malgrat la nostra reprovació per convertir en pantà la conca del riu, aquest espai d'esbarjo creat artificialment és exquisit. Tot i lamentar la intrusió dels campistes en el paisatge, hem de reconèixer que ens agradaria afegir-nos a l'escena. És a dir, d'una manera relaxada ens hi està convidant. Klett ha fet series del Lake Powell durant anys i en moltes hi apareix una embarcació moderna que simbolitza el vaixell *The Picture* de O'Sullivan. Limerick en fa esment en l'assaig del llibre, dient que "és una versió racionalitzada de refotografia de la imatge de T. O'Sullivan del riu Colorado, quan va documentar l'exploració de Wheeler de l'any 1871."

Un altre exemple és *Camp N°2 at the end of Desolation Canyon, Lake Powell, 5/26/88* (fig. 115). És una imatge lleugerament irònica a la manera de fer de Klett, que connecta el passat amb el present.¹⁸ Recorda les imatges d'Eliot Porter del Glen Canyon, un lament sobre la transformació d'una de les gorges més impressionants del món.

Els saguaros mutilats formen un subconjunt dins les sèries de Klett. El llenguatge que fa servir per referir-se a ells amb paraules com *dignificat*, *braços* i *ferides* dona una



Fig.112 *Picnic on the edge of the rim, Grand Canyon, 2/12/83*

18. Powell va ser l'encarregat de fer un estudi geològic del riu Colorado. Quan es va construir el Hoover Dam, la presa més gran del món, es va crear el llac Powell, amb el nom de l'explorador, un llac artificial en mig del desert.

Pàgina següent:

Fig.113 *Campsite reached by boat through watery canyons, Lake Powell, 8/20/83.*

Fig.114 *Michael changing lures to no avail, Lake Powell, 9/14/84.*

Fig.115 *Camp N°2 at the end of Desolation Canyon, Lake Powell, 5/26/88.*

Fig.116 *Diver, edge of the Superstitions, Salt River, 8/17/85.*

Fig.117 *Roadside veterans, Route 84 near Stanfield, Arizona, 10/26/85.*

Fig.118 *Fallen cactus, new golf course, Pinnacle Peak, Arizona, 3/4/84.*

Fig.119 *Longest day: last light of the solstice, Carefree, Arizona, 6/21/84.*

Fig.120 *Shriveled saguaro, record dry spell, Scottsdale, Arizona, 7/4/84.*

Fig.121 *Holding Lake Mead: Hoover Dam.*

Fig.122 *Raising power to Arizona.*

Fig.123 *Across the Black Canyon of the Colorado River, 7/5/85.*

qualitat antropomorfa a aquests cactus centenaris i denuncia la manera en què són tractats, des de convertir-se en víctimes de pràctiques de tir fins a formar part de la decoració dels camps de golf. *Roadside veterans, Route 84 near Stanfield, 10/26/85* (fig. 117) és una imatge amb dos saguaros perforats per múltiples trets d'armes de foc i amb una roda de cotxe incrustada en el tronc. *Fallen Cactus, new golf course, Pinnacle Park, Arizona, 3/4/84* (fig. 118), mostra un saguaro abatut en un terreny aplanat per construir-hi un camp de golf. A la pàgina següent la imatge *Longest day: last light of the solstice, Carefree, Arizona, 6/21/84* (fig. 119) s'hi veu un de majestuós i robust davant un camp on s'han de construir habitatges de luxe prop de Phoenix. El saguaro és tan voluminós que la punta arriba fins al límit de l'enquadrament. A la imatge del costat *Shriveled saguaro, record dry spell, Scottsdale, Arizona, 7/4/84* (fig. 120) ens en mostra un d'arrugat amb els figurats braços caiguts. Es podria interpretar com a tres possibilitats diferents d'actuar davant els saguaros: destruir-los, deixar-los en pau o deixar que la natura hi actuï lliurement. No som l'única causa de destrucció del paisatge, també la natura hi actua, tot i que l'home el configura a través de la seva transformació i l'esgotament de les aigües subterrànies.

Al final del llibre podem trobar una sèrie d'imatges de saguaros tractats com si fossin escultures en el desert. No hem d'oblidar que representen un símbol molt característic del sud d'Arizona.

L'any 1984 Klett es va veure involucrat en documentar el *Central Arizona Project*, un estudi d'un any de durada realitzat amb tres altres fotògrafs, que patrocinats pel *Center for Creative Photography* a Tucson, havien de fotografiar la construcció del canal de 307 milles que portaria l'aigua a Phoenix i Tucson des del Colorado River. *Engineering oasis, Central Arizona Project canal awaiting water, 10/21/84* (fig. 124) és un exemple de l'eloqüència que pot tenir una fotografia que se suposa estrictament documental. Els elements verticals paral·lels: dues carreteres d'accés, la llera del canal i les dues bandes, transcorren des del primer pla cap a al punt de fuga que constitueix el desert, enfosquit pels núvols. Un raig de llum solar enmig de la imatge travessa el canal, formant una creu.



Photo 22. A landscape viewed by boat through the Colorado River, 1939-40



Photo 23. Canyon view from the end of the Colorado River, 1939-40



Photo 24. People in the Colorado River, 1939-40



Photo 25. Desert cacti, near the Colorado River, 1939-40

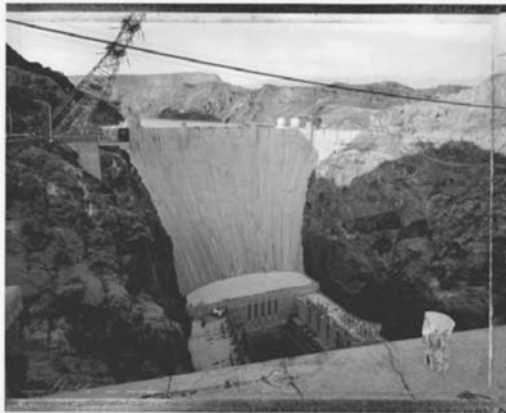
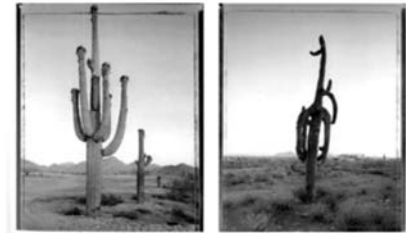




Fig.124 *Engineering oasis, Central Arizona Project canal awaiting water, 10/21/84*



Fig.125 *Casino, Boulder City, Nevada, 7/6/85*

La buidor del canal representa l'ambició del projecte, la bogeria que suposa la seva construcció al desert. Klett hi inclou una cortina de pluja al fons, en comptes de mostrar els treballs que s'hi estan realitzant, per fer la imatge més complexe. El desert disposa d'aigua, la qüestió és com es canalitza.

A *Casino, Boulder City, Nevada, 7/6/85* (fig. 125), contextualitza *Las Vegas Strip* des d'una presa rarament vista en fotografia. A l'autopista entre la ciutat i el Hoover Dam hi ha un Casino solitari. Està al costat de la carretera i és gairebé invisible fins que no s'hi arriba. Però al vespre des d'un punt llunyà de la carretera es pot veure una mena de senyal brillant en la distància, envoltat per l'aridesa del desert i els turons obscurs. No sabríem exactament el que és si no fos pel títol de la fotografia. Klett, en mostrar aquest únic exemple de la cultura del neó en el paisatge desèrtic, emfatitza el context físic on s'ubica la ciutat. I ho fa esmorteint l'excés de brillantor engegadora de la *Strip*, amb la seva deliberada distracció visual dissenyada perquè oblidem on està situada. La paradoxa de la imatge rau en el fet que el desert fosc ens intimida i la llum del confort i la seguretat de la civilització ens fa senyals de vida.

De tots els llocs del sudoest, el Gran Canyon és el subjecte que ha estat més representat pels pintors, des de Thomas Moran fins a David Hockney, i pels fotògrafs des d'O'Sullivan fins a Ansel Adams o Klett. *Around Toroweap Point, just before and after sundown, beginning and ending with views used by J. K. Hillers over one hundred years earlier, Grand Canyon* (fig. 127) és l'única fotografia reproduïda en color del llibre, una panoràmica de cinc panells realitzada per Klett l'any 1986. La versió en blanc i negre d'aquesta imatge és molt més coneguda i Mark Klett en ser preguntat si havia fet dues versions del mateix panorama, una en color i una altra en blanc i negre respon:

Si, vaig fer una versió en color d'aquest panorama. Vaig disparar pel·lícula en color i alhora vaig fer negatius Polaroid. Tots els vaig fer amb la mateixa càmera de plaques de 4 x 5". La versió en color va ser copiada en *dye transfer*, procés que va quedar obsolet l'any 1990. Només vaig fer 5 o 6 còpies del panorama en color, per tant és una mica excepcional. És diferent de la versió en blanc i negre perquè mostra els canvis de color quan el sol es pon.¹⁹

El Grand Canyon presenta reptes únics pels fotògrafs. Quan John W. Powell va enviar Clarence Dutton a examinar la geologia de la regió, Dutton es va endur el primer il·lustrador topogràfic del segle, William H. Holmes. Les càmeres eren útils fins a cert punt, perquè no podien penetrar la boira atmosfèrica i desentranyar la complexitat de les múltiples capes dels estrats del canó. Holmes va poder dibuixar-ne la seva complexitat des de les més properes fins a les més llunyanes. El seu magnífic treball era tan perfecte que ha estat valuós científicament fins al segle XX.

Un altre problema afegit era el canvi de lluminositat, ombra i color. Inclús en dies ennuvolats els matisos poden canviar radicalment en pocs minuts. Els plecs de la muntanya fan que la llum en ressalti unes parts i poc després les enfosqueixi de nou. Molts pintors i fotògrafs han tret excel·lents imatges de moments concrets al Grand Canyon, però pocs han estat capaços d'incloure en una sola imatge tants canvis



Fig.126 John K. Hillers, *View from Above of River in Canyon; Non-Native Man on Edge Of Canyon Wall*, 1872

19. Resposta de Klett per mail: "Yes, I made a color version of this panorama. I shot color film at the same time I also took the Polaroid negatives. All were done on the same 4x5 view camera. The color version was printed in the dye transfer process, a process that became obsolete around 1990. I only made about 5 or 6 copies of the color panorama so it's kind of rare. It's different than the black and white version but it does show the color changes as the sun sets."

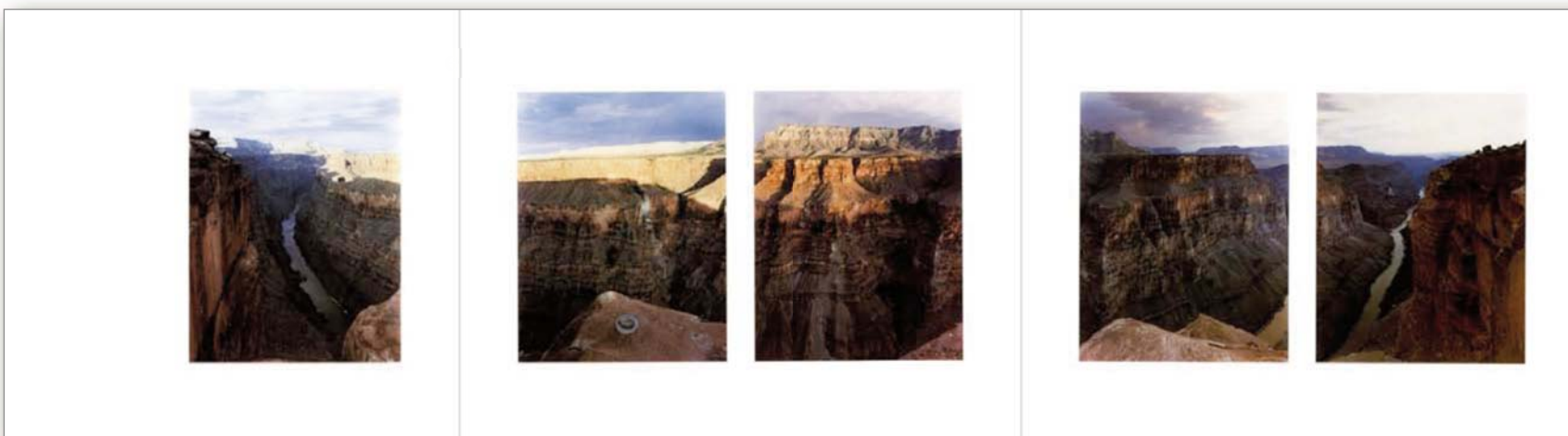


Fig.127 Around Toroweap Point, just before and after sundown, beginning and ending with views used by J. K. Hillers over one hundred years earlier, Grand Canyon, 1986

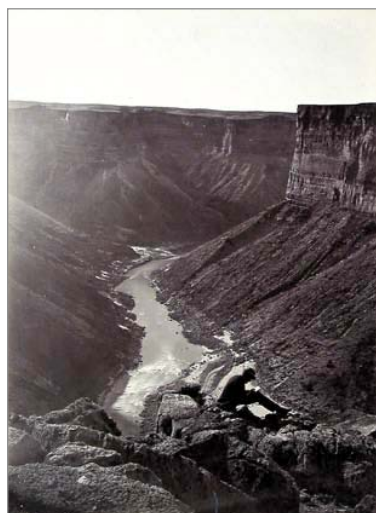


Fig.128 William H. Bell, *Gran Canyon of the Colorado River, Mouth of Kanab Wash, Looking West*, 1872.

Començant per la imatge de l'esquerra, mirant cap a l'est aigües amunt, el riu s'amaga dins l'ombra, però la part superior de la mesa s'albira blanquinosa sota la llum de la tarda. La següent imatge mostra la part de damunt del penya-segat sota el sol que s'amaga i l'ombra de la formació on es troba el fotògraf fent la foto a l'altra banda del riu. En primer pla veiem el barret de Klett, com a constatació de la seva presència i la seva invisibilitat. El barret és al llindar del canó, un gest còmic volent fer-nos veure que el seu propietari podria haver saltat cap al buit. La tercera i la quarta imatge mostra els tons més vius, la darrera llum del sol brillant en les capes de roques. El riu no és visible en la segona i tercera imatge, la mirada s'alça al nivell de l'horitzó. El panell dret, cap a l'oest i cap a baix del riu, l'aigua és novament visible i empeny la nostra visió gorja avall.

Tota l'escena, des de dalt del canó fins al fons on es el riu, es troba coberta per una llum indirecta i saturada, els núvols al fons han adquirit el color de la posta de sol. En la darrera fotografia i després de la posta de sol, el riu pren un color platejat, lluint a la llunyania. Les diferents imatges que configuren aquesta panoràmica no s'ajusten amb precisió. De vegades alguns elements es superposen. El primer pla canvia quan Klett es mou d'un lloc

a l'altre. Hi ha *lapses* de temps entre una imatge i l'altra i els colors no estan equilibrats amb precisió. L'espai blanc entre cada imatge és un recurs per minimitzar aquests efectes i, al mateix temps destrueix qualsevol al·lusió de semblança a una panoràmica. La imatge compon una unitat satisfactòria dins la seva discontinuïtat. Els angles, els colors variants i les ombres durant un període perceptible de temps es mostren exactament tal i com copsem el Grand Canyon.

Entre les fotografies que s'inclouen en el llibre hi ha que mostren diversos motius, des de petroglifs fins a empremtes de pneumàtics, des d'una tomba fins a senyals contemporanis gravats a les ruïnes. Altres evidencien la violència a partir de les coses que es troben en el desert. A *Gun Found in Drifting Sand, Kelso, California, 1/22/87* (fig. 129) la pistola és de joguina, però això no fa la imatge menys pertorbadora. A *Cow with boot and bottle, south of Parker, Arizona, 1/15/67* (fig. 132) es veu un esquelet boví, una bota i una ampolla en mig del desert. Altres exemples són *Target dummy, east of Scottsdale, Arizona, 3/30/85* (fig. 130) on hi ha en primer pla un ninot de drap tirotejat o *Ventilated sedan, east of Parker, Arizona, 1/5/86* (fig. 131), un cotxe abandonat que s'ha fet servir de blanc per practicar el tir.

A *Small Dancers Carved in Sandstone, Valley of Fire, Nevada, 1/18/87* (fig. 133) Klett va posar el ganivet en homenatge a la convenció del segle XIX de col·locar un objecte humà en la imatge amb la intenció de proporcionar l'escala. A la imatge *Under the dark cloth, Monument Valley, 5/27/89* (fig. 134) mostra la càmera de plaques, eina fonamental del seu treball. De manera didàctica es veu la imatge invertida en el visor i en el títol fa referència a la utilització d'un drap negre per veure la imatge formada en el visor.

Trachtenberg (1990, p.130) explica que "Les vistes d'O'Sullivan sovint mostren el grup d'investigació treballant, mesurant, marcant l'espai. Sovint la pròpia imatge inclouïa peces d'aparells fotogràfics: teles negres, sostenidors de les plaques, laboratoris portàtils, i fins i tot càmeres." ²⁰

Tres imatges de l'any 1989 mostren la importància del cotxe en el desert. *View from the truck: driving below Comb Ridge, 6/19/89* (fig. 136) situa l'espectador dins la *pickup* de Klett, mirant vers el paisatge amb una imatge dels turons reflectida al retrovisor. Aparentment sembla una

20. O'Sullivan's views often show survey teams at work, taking measurements, making their marks. Often the same picture will include pieces of photographic apparatus: dark cloths, plate holders, portable darkrooms, even cameras.

instantània presa durant el viatge, ja que apareix també la mà de Klett. Però quan veiem el marc de la polaroid ens adonem que ha estat feta amb la càmera de plaques.

A *Auto Petroglyph, Utah, 6/21/89* (fig. 137) s'hi veu un cotxe gravat a les roques, la juxtaposició d'un símbol actual gravat amb una tècnica antiga ens fa prendre consciència de la dependència que es té del cotxe per realitzar aquests viatges. La imatge, *Last Light on the Echo Cliffs, Navajo Reservation, 9/4/89* (fig. 138) mostra en primer pla el cotxe on es reflecteixen els núvols i a la part superior, les muntanyes al fons.

Les darreres 15 imatges són com una mena de retrats de saguaros, que anomena *Desert Citizens*. Funcionen com a catàleg de les diferents formes de creixement que poden adoptar els saguaros, entroncant així amb la part més científica del treball.

L'estratègia de Klett és atorgar estranyesa al paisatge aïllant elements visuals que sovint ignorem. Més que ordenar el caos visual de la natura, com ho fa A. Adams, va a la recerca d'evidències d'aquest caos: els trets contra els saguaros, els cotxes abandonats, el ninot tirotejat, la pistola de joguina i objectes personals abandonats, les empremtes de pneumàtics fora de la carretera. Decideix també formar part del paisatge, incloent-hi objectes personals i directament a ell mateix en les imatges. Sovint hi apareixen els seu peus, la seva ombra, el seu barret. Klett (1992, p.164) raona així el seu treball:

No m'interessa gaire descobrir nous territoris per fotografiar. El que m'agradaria que fessin les meves fotografies és reduir la distància que sentim sovint quan mirem fotografies de paisatge. ...Quan més treballlo, més important és per a mi fer fotografies que expliquin la meua història com a participant, i no com a observador del territori. Des d'on visc a Temple, Arizona, gairebé tots els llocs que apareixen en el llibre es troben com a màxim a un dia de distància per carretera. Alguns estan, fins i tot, només a pocs minuts. Per a mi i molts d'altres ja no és un territori llunya, és casa.²¹

Amb aquestes paraules es fa evident la seva connexió amb el pensament de J.B. Jackson sobre la importància de sentir-se part del lloc on habitem i de reconèixer la història en el territori. Aquesta connexió entre territori i pertanyença va fer incloure la seva obra a l'exposició *Between Home and Heaven*.

21. I am not much interested in discovering new territories to photograph. Instead, what I wish my pictures could do is lessen the distance one often feels when looking at landscape photographs...The longer I work, the more important it is to me to make photographs that tell my story as a participant, and not just an observer of the land. From where I live in Temple, Arizona, almost every place in this book is within a day's drive. A few are only minutes away. For myself and millions more this is no longer distant territory, this is home.



Fig.129 Gun Found in Drifting Sand, Kelso, California, 1/22/87



Fig.130 Target dummy, east of Scottsdale, Arizona, 3/30/85



Fig.131 Ventilated sedan, east of Parker, Arizona, 1/5/86



Fig.132 Cow with boot and bottle, south of Parker, Arizona, 1/15/67



Fig.133 Small dancers carved in sandstone, Valley of Fire, Nevada, 1/18/87



Fig.134 Under the dark cloth, Monument Valley, 5/27/89



Fig.135 *Checking the road map: crossing into Arizona, Monument Valley, 6/22/82*



Fig.136 *View from the track: below Comb Ridge, 6/19/89*

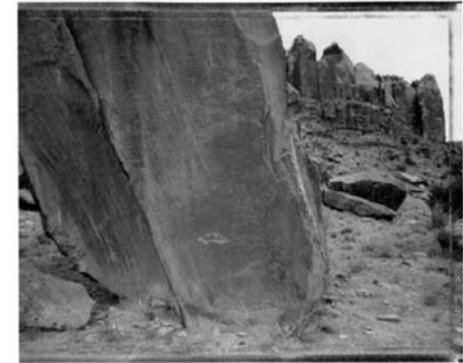


Fig.137 *Auto petroglyph, Utah, 6/21/89*



Fig.138 *Last light on the Echo Cliffs, Navajo Reservation, 9/4/89.*



Fig.139 *Cul de sac: failed development west of Phoenix, "Estrella", 7/17/90*



Fig.140 *Dirt-bike loop, west of Henryville, Utah, 4/18/91*

TERRY FALKE. *OBSERVATIONS IN AN OCCUPIED WILDERNESS*

Terry Falke és fotògraf des dels anys 70 i ja mentre estudiava va reconèixer l'objectivitat refrescant i alhora distant dels New Topographics, canviant el blanc i negre pel color, i cultivant un gust per la ironia, que podem copsar també en el treball de Frank o Winogrand, i més recentment de Sternfeld. La disjunció entre el que esperem veure i el que està realment davant nostre és l'axioma principal de la ironia, un terme que va anar ràpidament adquirint importància. El conflicte entre dos o més elements que es troben enfrontats dins el que sembla ser una fotografia documental era el seu *modus operandi*.

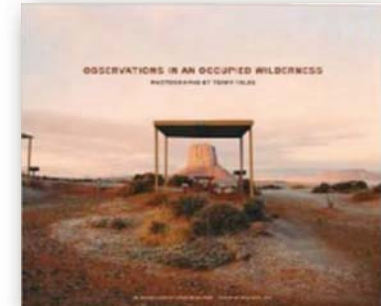
Les fotografies de Falke, segons les seves paraules són documents personals que segueixen el camí dels seus propis desitjos. Es mou per les mateixes zones del desert que Robert Adams, Misrach o Klett. Però en lloc de presentar l'ocupació del territori en zones suburbanes o en explotacions mineres i zones militars, es centra en el paisatge observat a través de miradors i zones turístiques.

En les seves imatges hi veiem un amor per la bellesa. La llum suau i les vistes espectaculars dominen l'enquadrament. Tanmateix, la ironia i la incredulitat impregnen el missatge d'una salvatjor sempre canviant i plena d'elements difícils de justificar: un arbre ple de sabates, una petita capella solitària, un ant dissecat en una gàbia o un carro del supermercat atapeït d'objectes en mig del desert.

Fotografia estructures bastides per facilitar l'accés i l'ús dels visitants: àrees salvatges asfaltades, baranes zigzaguejant cap avall per la paret de la gorja, cartells interpretatius del territori, miradors i espais recreatius de pícnic.

En la imatge *Hoover Dam, Nevada, 2000* mostra la il·luminació nocturna del Hoover Dam mostrant la seva gran escala, en una perspectiva diferent a la de la imatge de Karen Halverson que veurem més endavant.

Quan Ansel Adams fotografia l'escena de la sortida del sol a Sierra Nevada, amb les muntanyes del Mount Whitney nevades al fons, hi inclou un cavall per definir l'escala del primer pla i proporcionar un toc de vida a la magnificència de la geologia. Falke fa un



Terry Falke. **Observations in an Occupied Wilderness**

Chronicle Books, San Francisco, 2006

260 x 308 mm, 120 pp.

Tapa dura i sobrecoberta

2 pàgines desplegable

Introducció de Carol McCusker

Assaig de William L. Fox



Fig.141 Ansel Adams, *Winter Sunrise, Sierra Nevada, from Lone Pine, California*, 1944



Fig.142 Terry Falke, *Winter Sunrise, Sierra Nevada, Califòrnia*, 1998



Fig.143 Terry Falke. *Gallup*, New Mew Mexico, 1995

enquadrament similar a *Winter Sunrise, Sierra Nevada, Califòrnia*, 1998 (fig. 141), però a la imatge hi inclou una estació elèctrica rodejada d'estaques i filferros on el pals de la llum i els fils elèctrics omplen l'enquadrament. És un joc deliberat respecte a la fotografia d'Adams, una al·lusió a les lliçons de *refotografia* i una imatge d'indubtable bellesa però que transmet un remordiment de consciència.

La juxtaposició surrealista crea, no solament ironia, sinó una ironia punyent que ens provoca un somriure i el que sembla per familiaritat un absurd. Joe Deal, Len Jenshel i Joel Sternfeld han observat el paisatge d'aquesta manera, tot utilitzant la distància del punt de vista dels seus subjectes per permetre que es faci aparent la incongruència de la situació de l'entorn. En les fotografies de Falke de Sierra Nevada adopta aquesta estratègia: seleccionar un element que podria trobar-se normalment amagat, o ser d'importància secundària i col·locar-lo en primer pla, fent-lo d'igual o superior magnitud del que podríem considerar com el subjecte important.

Falke molt sovint col·loca una via de tren, una carretera, un camí o un riu, o bé senyals o llums a la foscor que tallen l'enquadrament, conduint la mirada cap al mig pla de la imatge. De vegades és un element en primer pla solitari en mig del desert el que crida l'atenció. Un dels temes recurrents de Falke és l'apropiació del mític oest i la cultura indígena per part del comerç anglosaxó. Per tot arreu es troben imitacions dels *tepees* indis que serveixen com a reclams publicitaris als marges de la carretera, tòtems indis a les gasolineres, o inclús botigues de lloguer de motos amb el nom *Indian*. La ironia prové, no només de com estan col·locats els objectes en l'espai sinó també de la sarcàstica reconstrucció de la història que se'n fa.

Una de les fotografies més conegudes de Falke, *Mitchell Butte, Utah, Arizona Border*, 1995, a la portada del llibre, mostra Mitchell Butte, la muntanya més alta d'Arizona, enquadrada dins el marc d'una pèrgola d'una àrea de pícnic. Representa el tema de la selvatjor mitigada i mediatitzada, un concepte que sorgeix freqüentment en treballs fotogràfics realitats en llargs viatges i que requereixen fer nit en aquests paradors turístics del desert.

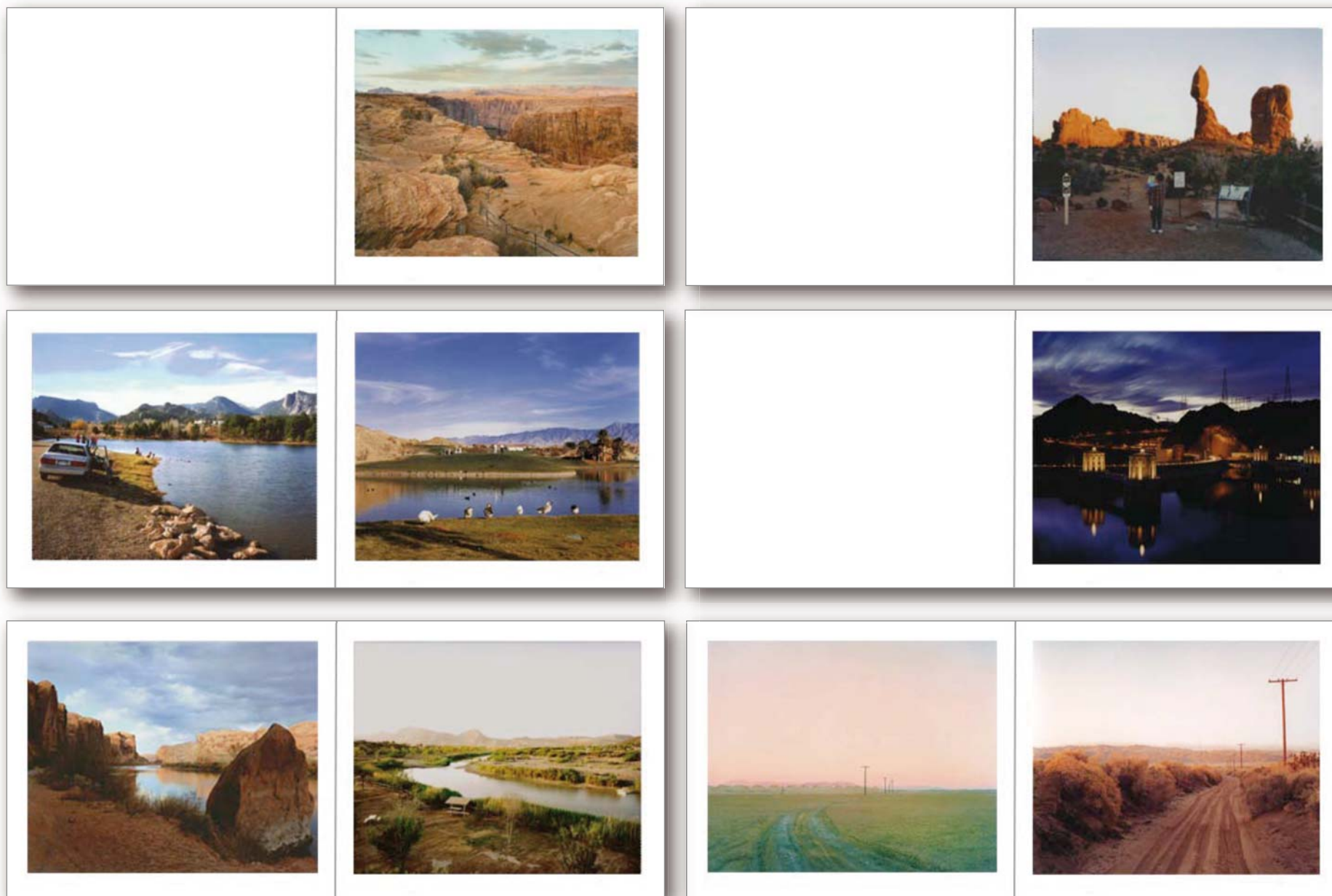


Fig.144 Simulació de les pàgines del llibre.

JOSEF KOUDELKA. *THE BLACK TRIANGLE*



Josef Koudelka. **The Black Triangle**
Vesmir, Praga, 1994
240 x 292 mm
75 pp. plegades en acordió
34 còpies en duoto
Tapa dura
Assaig de Václev Havel i Josef Vavrousek

22. "has taught us perhaps more than anything else that the world is made of an indefinitely intricate and mysterious tissue about which we know damn little and towards which we should behave damn humbly."

Aquest llibre de Koudelka es va publicar amb motiu de l'exposició realitzada al castell de Praga l'any 1994. El títol complert és *The Black Triangle. The Foothills of the Ore Mountains. Photographs 1990-1994* i es presenta en dues versions, una edició especial que conté les fotografies dins d'una capsa, i l'edició en format llibre muntat en acordió desplegable. Els fulls es presenten tots units, de manera que si s'estira l'acordió, emergeix un enorme panorama de destrucció del territori. Ambdues versions contenen un assaig de Václev Havel i un de Josef Vavrousek, i en fer-se'n edicions limitades d'unes 100 còpies cadascuna, es van exhaurir ràpidament.

Quan estava treballant per diferents encàrrecs a França, incloent-hi la seva important col·laboració en el projecte de la DATAR, va començar a fer fotografies amb una càmera panoràmica. De tornada a Txecoslovàquia va realitzar aquesta sèrie a l'àrea del Black Triangle, regió minera popularitzada durant el govern comunista, quan la indústria de l'extracció de carbó i la producció d'electricitat a les centrals que funcionaven amb aquest combustible fou una prioritat d'estat. Aquesta àrea es va convertir en la més contaminada d'Europa. A les muntanyes Ore s'extreien i cremaven 75 milions de tones de carbó, generant emissions d'arsènic, sulfur, metalls pesats i elements radioactius que van contaminar el territori causant greus malalties als seus habitants.

Havel diu en l'assaig introductori del llibre que la devastació mostrada a *The Black Triangle* "ens ha ensenyat més que qualsevol altra cosa, que el món està fet d'un teixit intricat i misteriós sobre el qual en sabem ben poc i cap el qual ens hem de comportar amb maleïda humilitat." ²² Un cop més el fotògraf realitza imatges profundament romàntiques i sumptuoses amb tons obscurs d'aquest territori devastat i sense vegetació. Ell mateix admet que la regió estotja una horrible bellesa.



Fig.145 Edició especial. Capsa amb fotografies

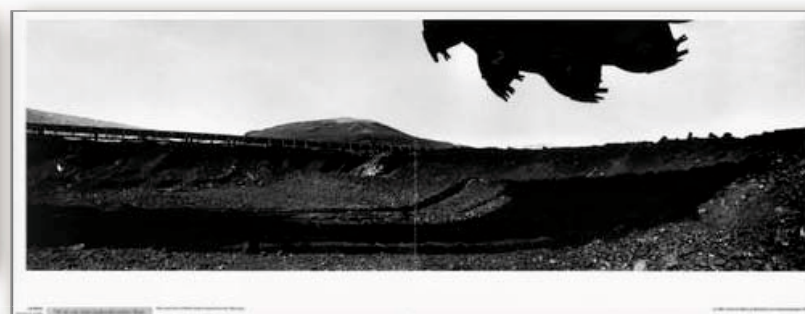
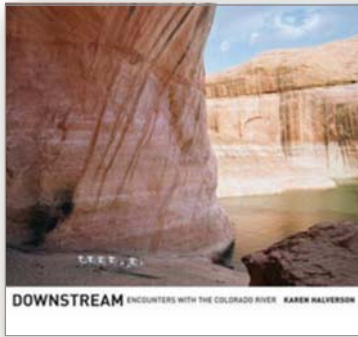


Fig.146 Pàgines del llibre.

KAREN HALVERSON. *DOWNSTREAM. ENCOUNTERS WITH THE COLORADO RIVER*



Karen Halverson. **Downstream**
University of California Press,
California, 2008
224x265 mm, 142 pp.
65 fotografies en color
Tapa dura folrada amb roba negra i
sobrecoberta



Fig.148 James Fennemore, *Scene on the River from the Glen Canon Series*, 1872. Còpia estereogràfica a l'albúmina.

Aquest llibre de Karen Halverson es divideix en diferents apartats que corresponen a les diverses zones per les quals passa el riu Colorado: *Canyon Country* (país de la gorja), *Tamed Waters* (aigües manses) i *Bottomlands* (terres baixes).

El riu Colorado neix a nord-oest de Denver, a les muntanyes Rocalloses i s'uneix al riu Verd (Green River), que neix a l'oest de Wyoming a la part sud d'Utah. Travessa dos grans parcs nacionals: Canyonlands National Park i Grand Canyon National Park i el Glen Canyon National Recreation Area. Desemboca al Golf de Califòrnia, al nord de Mèxic.

Karen Halverson l'any 1995 va emprendre un viatge que va durar dos anys fotografiant el curs del riu, les muntanyes i els grans embassaments i hi va tornar l'any 2005 per constatar que el nivell de l'aigua havia anat baixant dramàticament i que s'estaven esgotant les reserves d'aigua. La majoria de les fotografies del llibre provenen d'aquest primer viatge que va realitzar sola en el seu cotxe.

Tot i que treballa sempre en color, les seves imatges recorden les dels primers exploradors, William Bell, John K. Killers i Timothy O'Sullivan, pel fet que va passar pels mateixos llocs que ells a fi de constatar que existeix un passat immutable, el del temps geològic i alhora una gran transformació produïda per l'acció de l'home.

William Deverell a la introducció del llibre diu: "Viatjar pel riu Colorado és emprendre un viatge a través de la història." Al llarg del curs del riu es poden trobar rastres de totes les edats geològiques, en l'estratificació de les seves muntanyes i gorges, així com restes d'antics poblat indis. Però també es fa evident el rastre de l'explotació desmesurada dels seus recursos.

Poc en resta actualment del riu Colorado tal com el va conèixer J. W. Powell. És una conca controlada per sis dics grans com són Glen Canyon, Hoover, Davis, Parker i Laguna i altres de petits com Palo Verde, Imperial i Morelos, que aturen el seu curs cap al mar i controlen

el seu flux. Ja no és un riu salvatge, excepte en el seu naixement. S'ha convertit en una mena de canonada que transporta l'aigua necessària per al consum humà.

Hoover Dam, a la frontera entre Arizona i Nevada, va ser el dic més gran construït fins aleshores i ha estat considerat com una obra d'art de la tecnologia, comparable a L'Acròpolis d'Atenes o amb el Coliseu de Roma. Va ser construït per Gordon Kaufmann, amb una arquitectura típica de l'era maquinista però incorporant motius que recorden l'herència simbòlica dels indis. Concebut pel U.S. Bureau of Reclamation per portar aigua, electricitat i gent a l'àrid oest, en la seva construcció es va fer servir una tecnologia sense precedents, essent dissenyat per aprofitar les aigües del Colorado i per fer florir el desert. Per la seva elegància és considerat una gran fita de l'*Art Decó* americà.

En la imatge de Karen Halverson realitzada l'any 1995, només es veu la part superior de l'immens mur de ciment, que reté les aigües de riu Colorado per formar el llac Mead. A la dreta, dos de les quatre torres il·luminades per una llum suau, semblen estar flotant sobre l'aigua quieta del llac. La seva il·luminació contrasta amb la llum de la tarda que s'esvaeix. A l'esquerra s'hi veu el rastre de llums dels vehicles que passen.



Fig.170 Timothy O'Sullivan, *Black Canon, Colorado River, From Camp 8, Looking Above*, 1871. Còpia a l'albúmina

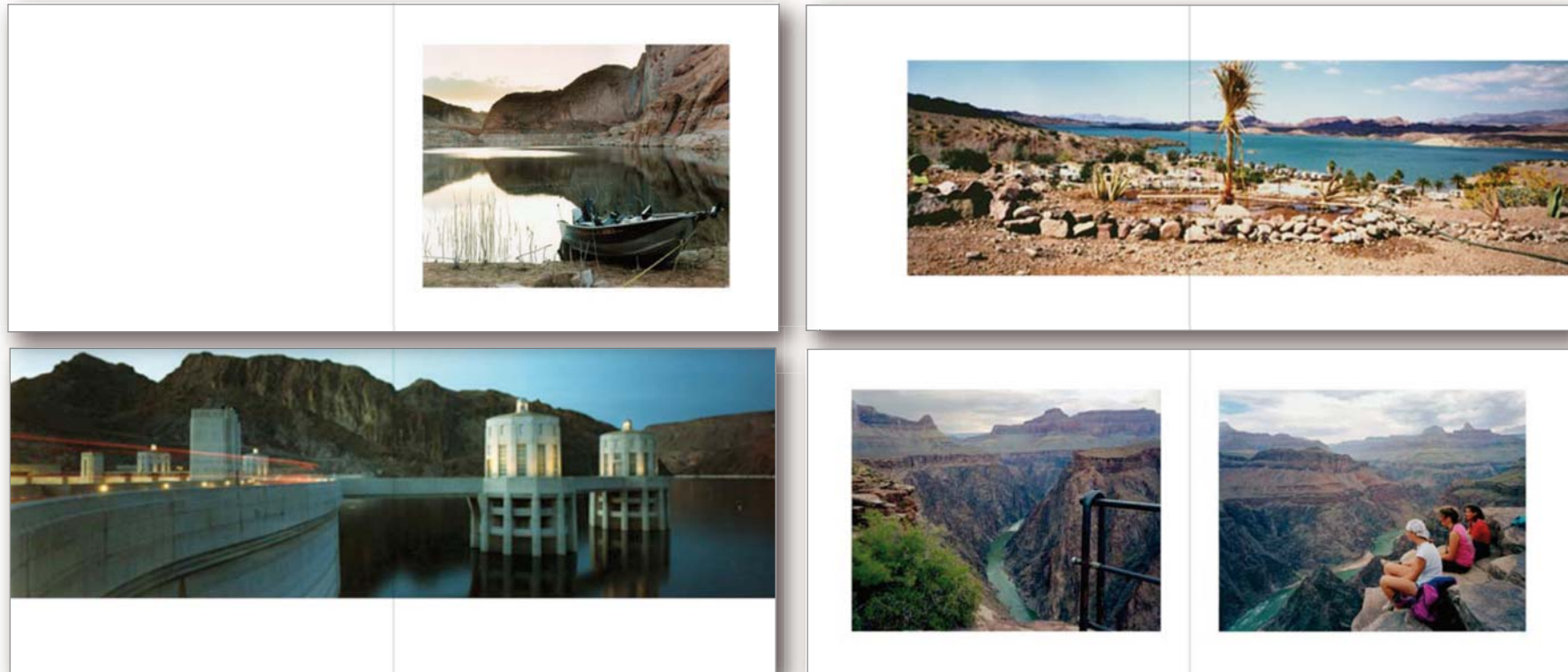


Fig.171 Simulació de les pàgines del llibre.

PETER GOIN. *CHANGING MINES IN AMERICA*

El projecte *Changing Mines in America* és una col·laboració de Peter Goin amb la historiadora del paisatge C. Elizabeth Raymond, on s'examina el llegat visual i cultural del paisatge miner dels Estats Units. Estaven explorant les terres àrides del Great Basin i van descobrir que allí s'hi amagava el paisatge de l'abandonament de l'activitat minera, ple de rebuig industrial com màquines rovellades, cables, munts de material miner residual i taques d'oli. Deixalles que mai ningú s'endugué quan l'activitat extractiva va concloure. Com tota activitat industrial, la mineria ha estat condemnada per nociva i perillosa, però també se la considera com un *diable* del tot necessari.

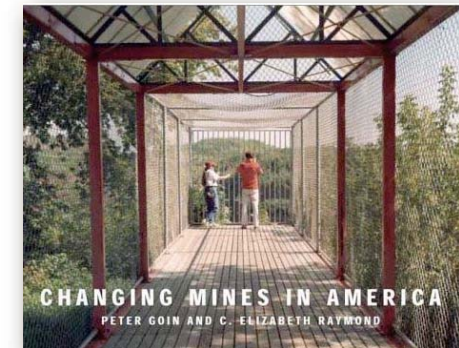
En realitzar el projecte estan interessats en la història de les actituds envers aquests llocs inútils on la tecnologia ha transformat el paisatge a uns nivells tals que un enginyer de mines arribarà a dir: "l'home s'ha convertit en una força geològica en ell mateix."

Consideren aquests espais com a artefactes físics, que proveeixen d'una informació històrica molt valuosa sobre el desenvolupament i els canvis a través del temps, però també esdevenen construccions culturals, que es van interpretant de maneres diferents en el decurs de la història i segons les necessitats del moment històric concret.

Com explica E. Raymond en el pròleg del llibre:

...els vuit paisatges miners que apareixen en aquest treball van ser escollits perquè eren visualment interessants per a un artista i culturalment intrigants per un historiador. Les fotografies i el text s'han de llegir junts. Col·lectivament il·lustren la idea que la mineria és l'ús temporal que se'n fa del territori. La mineria i l'activitat humana que se'n deriva té una història molt llarga i continuada, però poques mines gaudeixen d'una vida tan llarga com les de Rio Tinto a Espanya. La gran majoria tenen una vida molt més curta, com és el cas de les vuit mostrades aquí.²³

Per fer palès que una extracció minera és un lloc en moviment i sempre canviant, s'han inclòs imatges antigues on es mostra la seva evolució. Dues són àrees encara actives. N'hi ha que estan en procés de regulació estatal i d'altres han estat reconvertides en espais on es realitzen activitats culturals. No podem dir que totes les mines siguin simplement



Peter Goin. **Changing Mines in America**
Center for American Places, Santa Fe, 2004
210 x 275 mm, 207 pp.
Tapa tova amb solapes
Text de Peter Goin i Elizabeth Raymond

23. "...the eight landscapes of mining that appear in this work were chosen because they were visually compelling to an artist and culturally intriguing to a historian. The photographs and text are meant to be read together. Collectively they vividly illustrate the idea that mining is a temporary use of the land."

espais inútils, hi ha una regulació per reconvertir-les un cop s'hi acaba l'activitat i moltes d'elles ja han estat restaurades.

Les mines escollides estan ordenades en vuit parelles relacionades, per mostrar la diversitat de paisatges miners. La primera parella examina dos districtes miners històrics: *Mesabi Iron Range a Minnesota* (mina d'acer) i la mina d'antracita *Wyoming Valley a Pennsylvania*. Les dues es troben en comunitats densament poblades i amb una llarga tradició minera.



Fig.149 Mesabi Iron Range. Minnesota. Típic paisatge miner a prop de Little Fork. Depenent de les demandes del mercat, es torna a extreure mineral o s'hi planta vegetació per tapar el forats.



Fig.150 Aquest senyal reclama que es plantin arbres a les mines de ferro abandonades. Tanques



Fig.151 Wyoming Valley a Pennsylvania. Cases de Swoyersville al costat de la mina d'antracita. El blanc de les cases i la vegetació contrasten amb el negre del carbó.



Fig.152 Earth Conservancy és una organització sense ànim de lucre que es dedica a repoblar de vegetació i netejar els paisatges miners abandonats. A Newport Township van deixar-hi un paisatge apte per a la producció, però molt diferent a l'original.

El tancament de les mines no va comportar que el lloc es despoblés sinó que els residents es van adaptar a la nova situació. A Minnesota les autoritats han seguit diversos mètodes per reciclar el paisatge, tornant a cultivar i restaurant la terra per simular un paisatge natural. Altres són mantingudes com a espais turístics, instruint els visitants sobre la història i la importància del ferro en la regió. A Pennsylvania, per altra banda, fruit de les reivindicacions ambientals s'ha destruït els contorns de les muntanyes de residus, però això ha fet que la gent, familiaritzada amb les anteriors formes no s'identifiqui amb el nou paisatge.

Karnes County a Texas i *Butte a Montana* interpreten els perills i els plaers de la radioactivitat examinant dues àrees d'extracció d'urani amb diferents històries. L'explotació de Karnes County va mantenir-se activa durant 20 anys a mitjans del segle XX, però l'alt nivell de radioactivitat que encara desprèn trigarà molts segles a desaparèixer. S'han fet exitosos projectes de restauració, però el paisatge enganyosament bucòlic resultant, no pot amagar la contaminació provocada per l'urani.

A Montana s'adverteix de l'herència radioactiva, però al mateix temps, es promociona com a "mina de salut" que cura l'artritis a través de la inhalació de gas radó. La mateixa radioactivitat que a Texas es percep com a sinistre, en aquest altre cas s'ha convertit en atracció. Les mines s'han acomodats amb llums i sofàs pels visitants, que poden seure mentre esperen rebre el tractament. El treball en aquest lloc es va focalitzar a Radon Baths, antigues mines reconvertides en balnearis radioactius. Les mines de salut, a Montana han donat una nova viabilitat i un altre tipus de vitalitat a les mines en desús, però suscita ironia veure els mobles entapissats i els llums per llegir en aquests llocs de pretèrita activitat industrial.

Bingham Canyon a Utah i *Rawhide a Nevada* han estat actives fins fa ben poc. Són mines clàssiques a cel obert amb grans quantitats de terra i roques remogudes per finalment arreplegar petites quantitats de coure i or respectivament. Irònicament són llocs que es van fer famosos a nivell nacional el 1908 com a ciutats emergents, però amb una

atmosfera tòxica. Tot i el seu gran potencial de generació de riquesa, no va produir cap valor real en gairebé 80 anys.

Eagle Mountain a California i *American Flat a Nevada* representen el futur d'un paisatge post miner. A Eagle Mountain, antiga mina de ferro es va acabar l'activitat el 1983, i es va demanar que es reconvertis en abocador de residus domèstics que s'havien de transportar des del sud de Califòrnia. Això ha donat peu a una gran controvèrsia ja que està envoltat pel Joshua Tree National Park al Mohave Desert. American Flat és una antiga mina de ciment abandonada des del 1920. Utilitzada durant molt de temps per jocs, festes i com a espai per pintar *graffitis*. Ara l'accés és restringit pel *Bureau of Land Management* (Oficina d'Administració de Terres) per raons de seguretat pública.

Les imatges obtingudes per Goin són elements integrants de l'estudi i no meres il·lustracions del text. D'acord amb les expectatives dels artistes fotògrafs del paisatge americà, es vol deixar constància d'aquestes col·laboracions entre historiador i artista i de l'anàlisi d'aquests paisatges basat en estudis realitzats per estudiants del paisatge cultural. Raymond a Goin (2004, p. xiv) diu:

Assumim que qualsevol paisatge és una forma de comunicació que pot ser descodificat per revelar diversos estrats de valors culturals que formen part de la totalitat. El nostre interès no es centra simplement en els canvis físics que s'han anat combinant al llarg del temps per produir aquests diversos paisatges miners o la seva herència econòmica i ambiental. Ens centrem també en les maneres en que aquests canvis han estat entesos per diferents audiències, els que les han entès, els que les han experimentat, els que les han observat i aquells que les han heretat.²⁴

El que volen deixar clar amb aquest treball és que el paisatge miner no ha de ser catalogat simplement com a lloc inútil, o com a llegat horrible de la indústria extractora. Amb la seva gran complexitat i la seva gran diversitat, el paisatge miner pot esdevenir un lloc de gran bellesa i estimulante per la curiositat. Tenint en compte que els americans consumeixen cada any més de 23 tones de minerals extrets de la terra pel seu propi benefici, cal avaluar les conseqüències que se'n deriven per a la gent i el lloc que les produeix.

24. "We assume that any landscape is a form of communication which can be decoded to reveal various strands of cultural values that are woven into the fabric of the hole. Our subject is thus not simply the physical changes that have combined over time to produce these various mining landscapes or their economic or environmental legacies. Instead we focus on the ways that those changes have been understood by diverse audiences -those who understood them, those who experienced them, those who observed them, and those who have inherited them."

Per molta gent és impossible trobar-hi bellesa en una mina. En canvi, els turistes de classe mitjana del segle XIX, visitaven les mines i altres llocs industrials més que les meravelles escèniques com el Niagara o Yosemite. Per això, els llocs i la seva percepció poden canviar al llarg del temps. També pot canviar la nostra percepció per factors com l'edat, el gènere, la classe, l'ètnia i el propòsit pel qual ens trobem en aquell indret. El que una persona pot veure o entendre depèn literalment d'on es situa.



Fig.153 Fotografia històrica de Bingham als anys 20. Centre mercantil del principal assentament, habitat fins el 1971. A la dreta, vista des del mateix punt amb el pou de la mina.



Fig.154 Fotografia històrica de Bingham Canyon amb les cases dels treballadors. A la dreta el mateix turó convertit en pou de la mina.

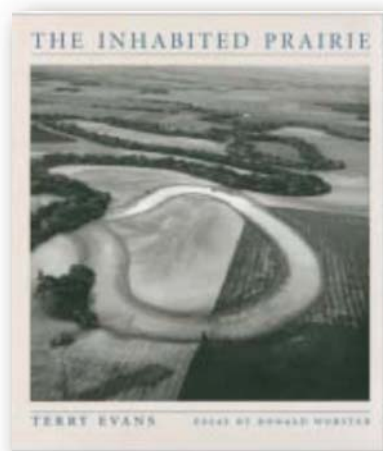


Fig.155 Fotografia de Grutt Hill l'any 1995. A la dreta, Grutt Hill l'any 1998 on hi apareix el pou de la mina.



Fig.156 Escena de la pel·lícula Terminator-2 de James Cameron. A la dreta, una estructura que es va utilitzar a la pel·lícula i que en els treballs de reciclatge del paisatge serà triturada i aplanada per construir una carretera.

TERRY EVANS. *THE INHABITED PRAIRIE*



Terry Evans. **The Inhabited Prairie**
University Press of Kansas, 1998
292 x 233 mm, 73 pp.
Tapa dura amb sobrecoberta

Després de passar-se vuit anys fotografiant detalls de la prada a Kansas, va fartar-se de representar el seu ecosistema absolutament net, la textura de l'herba, el vent, el cel. Va tenir la sensació que havia de representar-la en tota la seva extensió, per poder-la entendre millor, incloent les zones militaritzades, cultivades i industrialitzades.

Fotografiant la prada autòctona a nivell de la cintura, prenia detalls molt arran de terra i de les herbes, però per representar els dissenys fets per l'agricultura i altres alteracions humanes, havia d'eleva-se més amunt. D'aquesta manera aconseguia veure la seva degradació causada per l'activitat militar, l'agricultura a gran escala i la indústria minera. Diu Evans (1998, p.ix):

Vaig pujar a una avioneta *Cessna 172* i vaig començar a explorar des d'una alçada de 700 a 1000 peus. Vaig dibuixar un cercle en el meu mapa de Kansas que mostrava un radi de 25 milles al voltant de casa meua, Salina. Aquest era un camp d'exploració assumible d'abastar a les hores d'ombra allargassada que hi ha després de la sortida i abans de la posta de sol.”²⁵

Les formes subtils de la prada requereixen d'una llum solar inclinada per definir adequadament les seves formes.

Va estar-hi treballant cinc anys amb dos pilots militars i s'adonà que el seu treball, més que parlar dels abusos comesos en el paisatge, intentava llegir les seves històries des dels fets observats. Hi podem trobar moltes històries diferents d'ús i desús, de cura i negligència. El prat amaga capes d'història d'utilització de l'espai, de pèrdua i recuperació, vestigis. Per Evans aquestes fotografies no suposen una crítica de l'ús que se'n fa de la terra ni de la ironia de la seva bellesa. Tampoc són dissenys abstractes, ni descriuen llocs específics. Mostren marques que contenen contradiccions i misteris que susciten preguntes sobre la manera de viure al prat, i diu: “Tots aquests indrets els trobo bonics, potser perquè tota terra, com el cos humà, és bonica.”

25. “I climbed into a Cessna 172 and began to explore from a distance of seven hundred to one thousand feet above the ground. I drew a circle on my map of Kansas that showed a twenty-five mile radius around my home, Salina. This was a comfortable range of exploration for the hours of long shadows after sunrise and before sunset.”

Una altra sèrie interessant i diferent, en la qual Evans mostra l'activitat minera des de l'aire i des de l'interior de la mina, és *Steelworks*. Evans (n.d.) en la declaració d'intencions sobre aquest treball diu:

Des de dins dels molins d'acer, he experimentat el misteri de la transformació a través del foc de la matèria primera en acer. És un procés una mica com qualsevol treball veritablement creatiu- perillós, aterrador i bonic. Les fogueres per a un treballador de l'acer representen tota la seva vida. La meva obsessió per les explotacions de l'acer era un viatge a un submón de foscor i foc, i sentia que era a la vora d'un procés antic, tan emocionant com amenaçador. Vaig treballar principalment a Chicago Est, Indiana, però també a Cleveland, Ohio, i Pennsilvània.

Després de dos anys de fotografiar les fàbriques d'acer, estic fotografiant ara les fonts d'on surt la matèria primera per aconseguir l'acer. He fet fotografies tant des del terra com des de l'aire, prop de Virginia, Minnesota on s'extreu el mineral. Aquestes fotografies plantegen qüestions sobre la destrucció del territori, necessària per produir l'acer que satisfà molts dels nostres desitjos. ²⁶

26. "From inside working steel mills, I have experienced the mystery of transformation by fire of raw materials into steel. It is a process somewhat like any truly creative work -dangerous, terrifying, and beautiful. The stakes for a steelworker involve his or her very life. My obsession with the workings of steel mills was a journey into an underworld of darkness and fire and I felt that I was close to an ancient process, both thrilling and threatening. I worked primarily in East Chicago, Indiana, but also in Cleveland, Ohio, Burns Harbor, Indiana, and Coatesville, Pennsylvania. After two years of photographing in steel mills, I'm now photographing the sources of raw materials for making steel. I have done both ground and aerial photography near Virginia, Minnesota where iron ore is mined. These pictures raise questions about the destruction of land necessary to produce steel which feeds many of our desires."



Fig.157 Simulació de les pàgines del llibre.

EDWARD BURTYNSKY. QUARRIES

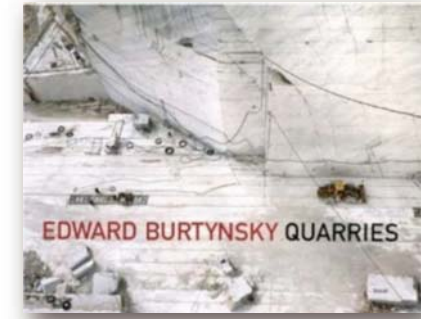
S'ha dit de Burtynsky que és l'Ansel Adams del paisatge, però no del paisatge natural i immaculat, sinó del paisatge arruïnat per l'acció de l'home. Les imatges exploren la complexa relació entre el progrés de la indústria i la degradació del medi ambient.

Segons declara Burtynsky (n.d.) en el *statement* a la seva pàgina web:

La natura transformada per la indústria és un tema predominant en el meu treball. Vaig apostar per mostrar una visió contemporània de les grans eres de l'home, des de la pedra als minerals, el petroli, el transport i el silici. Per fer visibles aquestes idees busco subjectes rics en detalls i escala però oberts en el seu significat. Camps de reciclatge, residus miners, mines i refineries són llocs que estan fora de la nostra experiència habitual, però nosaltres som participants de la seva producció diària. Aquestes imatges funcionen com a metàfores del dilema de la nostra existència, busquen un diàleg entre l'atracció i la repulsió, la seducció i la por. Ens movem pel desig –una oportunitat de viure bé, encara que conscient o inconscientment sabem que el món pateix pel nostre èxit. La nostra dependència de la natura per aconseguir materials pel consum i la preocupació per la salut del planeta ens porta a una difícil contradicció. Jo crec que aquestes imatges funcionen com a reflex dels nostres temps. ²⁷

Burtynsky aconsegueix imatges d'una gran bellesa a partir dels espais industrials, de reciclatge o d'extracció de minerals on d'altres només veuen destrucció, pols i una terra esguerrada. La seva obra es pot emmarcar en la revisió de la tradició del paisatge que van fer els *New Topographics*, però els seus temes són diferents. Com ells, no es posiciona directament en contra d'aquesta manipulació tecnològica, només presenta uns fets de la manera més atractiva possible. Però Burtynsky presenta una ambivalència: mostra la magnificència del paisatge, les grans proporcions de l'entorn natural i alhora la magnitud devastadora de la tecnologia humana que és capaç de causar grans ferides sobre la superfície de la terra, com ens mostren les sèries de mines a cor obert.

El llibre *Quarries* recull imatges de mines a Vermont l'any 1991, a Carrara l'any 1993, a Makrana l'any 2000, a la Xina l'any 2004, i a Portugal l'any 2006. Saturades de color i de detalls, les fotografies mostren evidències tangibles de les pràctiques d'extracció del



Edward Burtynsky. **Quarries**
Steidl, Göttingen, 2007
290 x 364 mm, 176 pp.
Tapa dura amb sobrecoberta

27. Nature transformed through industry is a predominant theme in my work. I set course to intersect with a contemporary view of the great ages of man; from stone, to minerals, oil, transportation, silicon, and so on. To make these ideas visible I search for subjects that are rich in detail and scale yet open in their meaning. Recycling yards, mine tailings, quarries and refineries are all places that are outside of our normal experience, yet we partake of their output on a daily basis.

These images are meant as metaphors to the dilemma of our modern existence; they search for a dialogue between attraction and repulsion, seduction and fear. We are drawn by desire - a chance at good living, yet we are consciously or unconsciously aware that the world is suffering for our success. Our dependence on nature to provide the materials for our consumption and our concern for the health of our planet sets us into an uneasy contradiction. For me, these images function as reflecting pools of our times.

28. "The concept of the landscape as architecture has become, for me, an act of imagination. I remember looking at buildings made of stone, and thinking, there has to be an interesting landscape somewhere out there, because these stones had to have been taken out of the quarry one block at a time. I had never seen a dimensional quarry, but I envisioned an inverted cubed architecture on the side of a hill. I went in search of it, and when I had it on my ground glass I knew that I had arrived."
29. "'In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centres, a sense of the crystalline prevails."
30. The walls of the quarry did look dangerous. Cracked, broken, shattered; the walls threatened to come crashing down. Fragmentation, corrosion, decomposition, disintegration, rock creep debris, slides, mud flow, avalanche were everywhere in evidence. The grey sky seemed to swallow up the heaps around us. Fractures and faults spilled forth sediment, crushed conglomerates, eroded debris and sandstone. It was an arid region, bleached and dry. An infinity of surfaces spread in every direction. A chaos of cracks surrounded us.

mineral a escala èpica. Localitza la idea de sublim en l'austeritat d'aquests paisatges alterats que mostren un entorn arruïnat.

Amb càmera de gran format fotografia els blocs de pedres com si es tractés de blocs d'edificis. Algunes imatges de les mines en profunditat, semblen com la motllura d'un edifici enterrat. Per això Burtynsky (n.d.) diu:

El concepte del paisatge com arquitectura s'ha convertit, per mi, en un acte d'imaginació. Recordo estar mirant edificis fets de pedra, i pensar que havia d'haver algun paisatge interessant en algun lloc, perquè aquelles pedres havien estat extretes en un sol bloc d'alguna pedrera. No havia vist mai una pedrera, però m'imaginava una arquitectura cúbica invertida en la muntanya. Vaig anar a la seva recerca i quan la vaig tenir en el visor de la càmera, vaig saber que l'havia trobat.²⁸

Aquesta idea de la relació formal de les roques amb els edificis també ha estat comentada per Smithson (1996), quan visita unes pedreres a Colorado i relaciona la talla de les pedres amb els edificis de New York. En l'article *The Cristal Land*, diu: "De fet, tot el paisatge té una presència mineral. Des dels cromats brillants dels restaurants fins a les finestres de vidre dels centres comercials, hi preval un sentit cristal·lí."²⁹ Amb aquesta idea pretén mostrar com la destrucció del paisatge natural troba el seu corol·lari en el paisatge cultural, els minerals extrets de la terra els trobem formant part de la nostra vida quotidiana després d'un llarg procés de transformació.

Smithson (1996) fa una descripció de l'aspecte de la mina que podem aplicar a les fotografies de Burtynsky:

Les parets de la mina semblaven perilloses. Esquerdades, trencades, destrossades; els murs amenaçaven d'ensorrar-se. Fragmentació, corrosió, descomposició, desintegració, fragments i làmines de roca, flux de fang i allaus s'evidenciaven a tot arreu. El cel gris semblava empassar-se els munts que ens envoltaven. Les fractures i falles vessaven sediments, conglomerats triturats, restes erosionades i sorres. Era una regió àrida, blanca i seca. Una infinitat de superfícies s'estenia en totes direccions. Un caos d'esquerdes ens envoltava.³⁰

Aquesta descripció del lloc de Smithson fa pensar en imatges molt més caòtiques i destructives que no pas les preses de Burtynsky. És potser un dels autors que millor

representa la bellesa de la destrucció de l'entorn. Les seves imatges són sempre espectaculars, tant per la composició com pels colors. De fet, ha estat criticat per alguns ecologistes, perquè el seu treball és massa bonic, perquè no assumeix una posició obertament política en contra de l'acció de l'home sobre la Terra. No obstant, a les seves xerrades així com en el documental sobre la Xina hi exposa la incongruència de l'activitat humana, l'esforç realitzat inútilment en aquesta activitat, fent referència a la importància de l'educació i de la conscienciació dels més petits. També és cert que, com diu Nefzger (2007, p.204) "Una bona imatge (per mi) ha de considerar dues coses: el contingut i la forma" (...) "Això vol dir, que per una banda, treballes en un tema i has de donar a entendre el missatge i per l'altra, ho has de fer creant un objecte que causi un impacte estètic en l'espectador."

Tot i que documenta les imatges amb el nom del lloc on han estat preses i ens informa del tipus de material que s'extreu a cada país, no és important realment situar-les en un context determinat, ja que la idea és fer-nos conscients de que en aquest món globalitzat, qualsevol territori ha estat víctima de l'explotació industrial.

En les imatges de Vermont, de 1991, els plans són propers, mostra detalls de les roques i les descontextualitza, creant composicions sorprenents. La línia de l'horitzó és inexistent. Les roques amb els talls fets per les màquines ocupen tot l'enquadrament formant una composició abstracta de línies horitzontals i verticals. Les línies naturals de les roques es barregen amb les produïdes pels talls industrials. Sovint es perd la noció d'escala, podria tractar-se d'un fragment d'una roca o bé d'un fragment d'una immensa muntanya, però Burtynsky utilitza algun artefacte mecànic: escales, grues, explosius i cables, per restituir l'escala. Són imatges de gran bellesa i alhora enigmàtiques. Potser aquí rau la contradicció de la seva obra: aconsegueix la bellesa en les ferides provocades a la terra per l'acció humana. És en aquest sentit que podríem parlar del *sublim*.

L'enigma també es produeix perquè les mines són lluny d'on es desenvolupen accions quotidianes, en territoris de difícil accés, als quals cal desplaçar-s'hi per poder-los observar. Aquests espais sempre sorprenen per la seva magnitud, per l'escala faraònica que adquireixen, per la gran energia dipositada en els treballs d'excavació. La sèrie de mines fetes a Austràlia és posterior i no apareix en el llibre *Quarries*, però les seves imatges aèries mostren una magnífica bellesa formal.

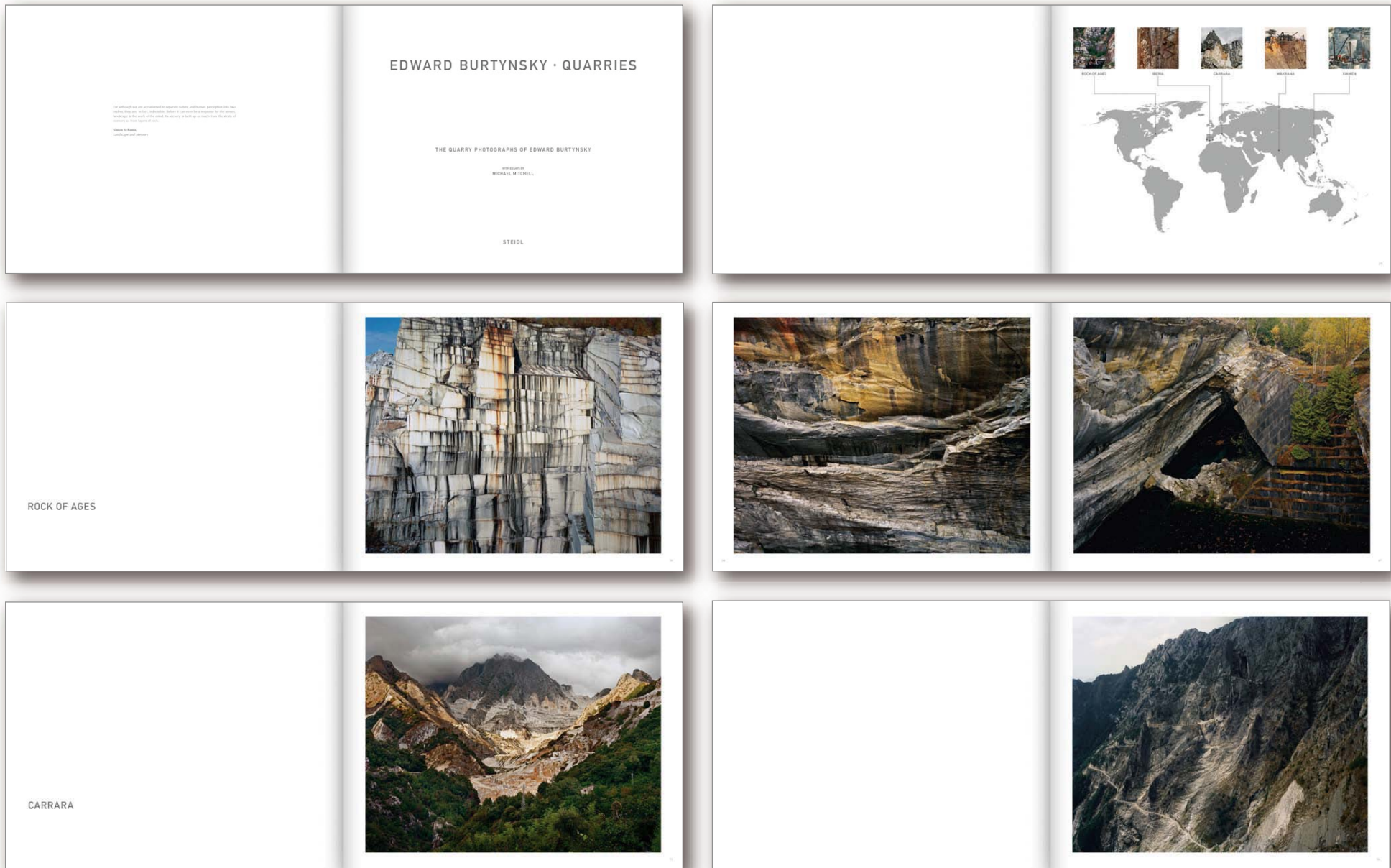


Fig.158 Pàgines del llibre trobades a <http://www.edwardburtynsky.com/>

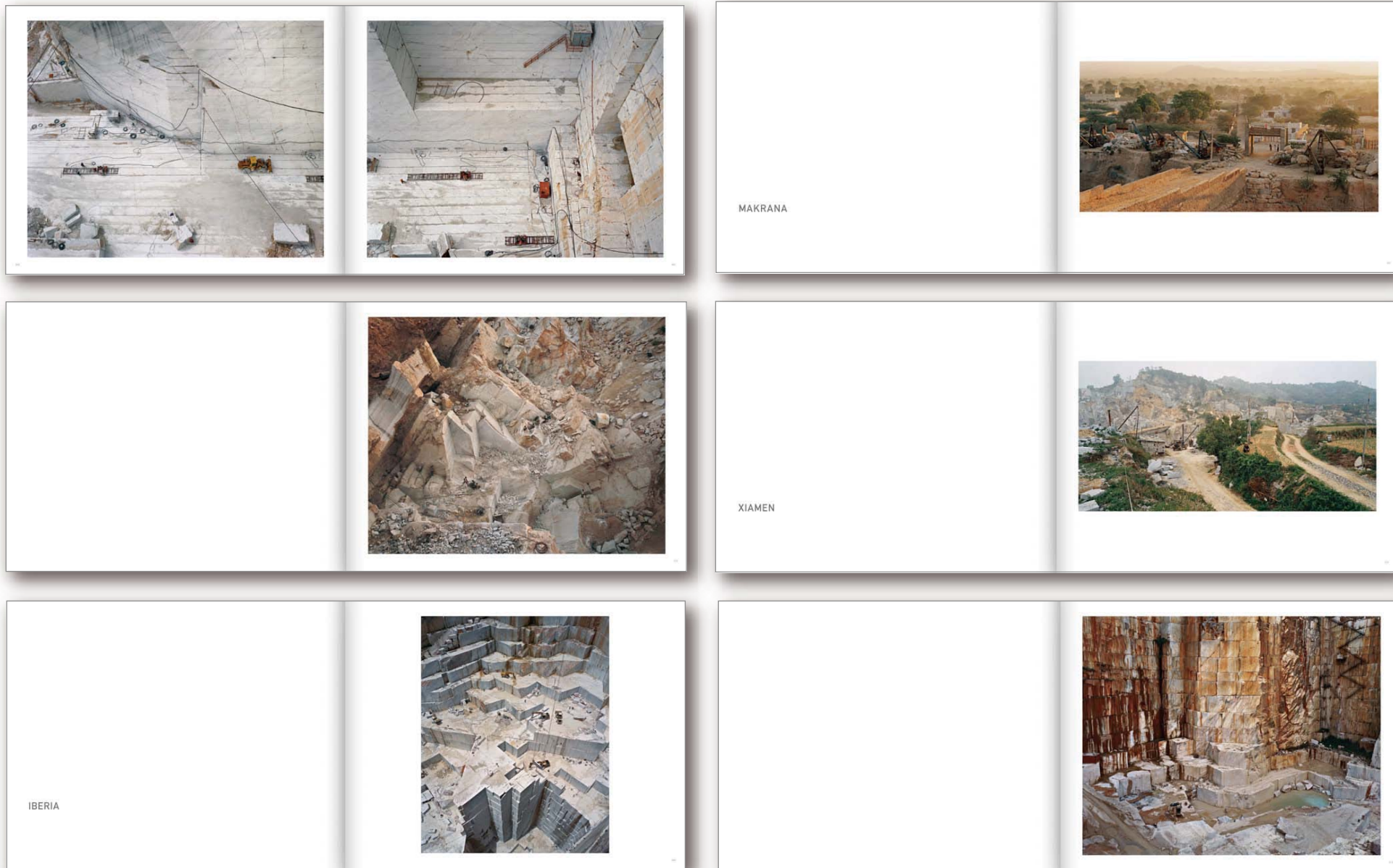


Fig.159 Pàgines del llibre trobades a <http://www.edwardburtynsky.com/>

EDWARD BURTYNSKY. AUSTRALIAN MINESCAPES

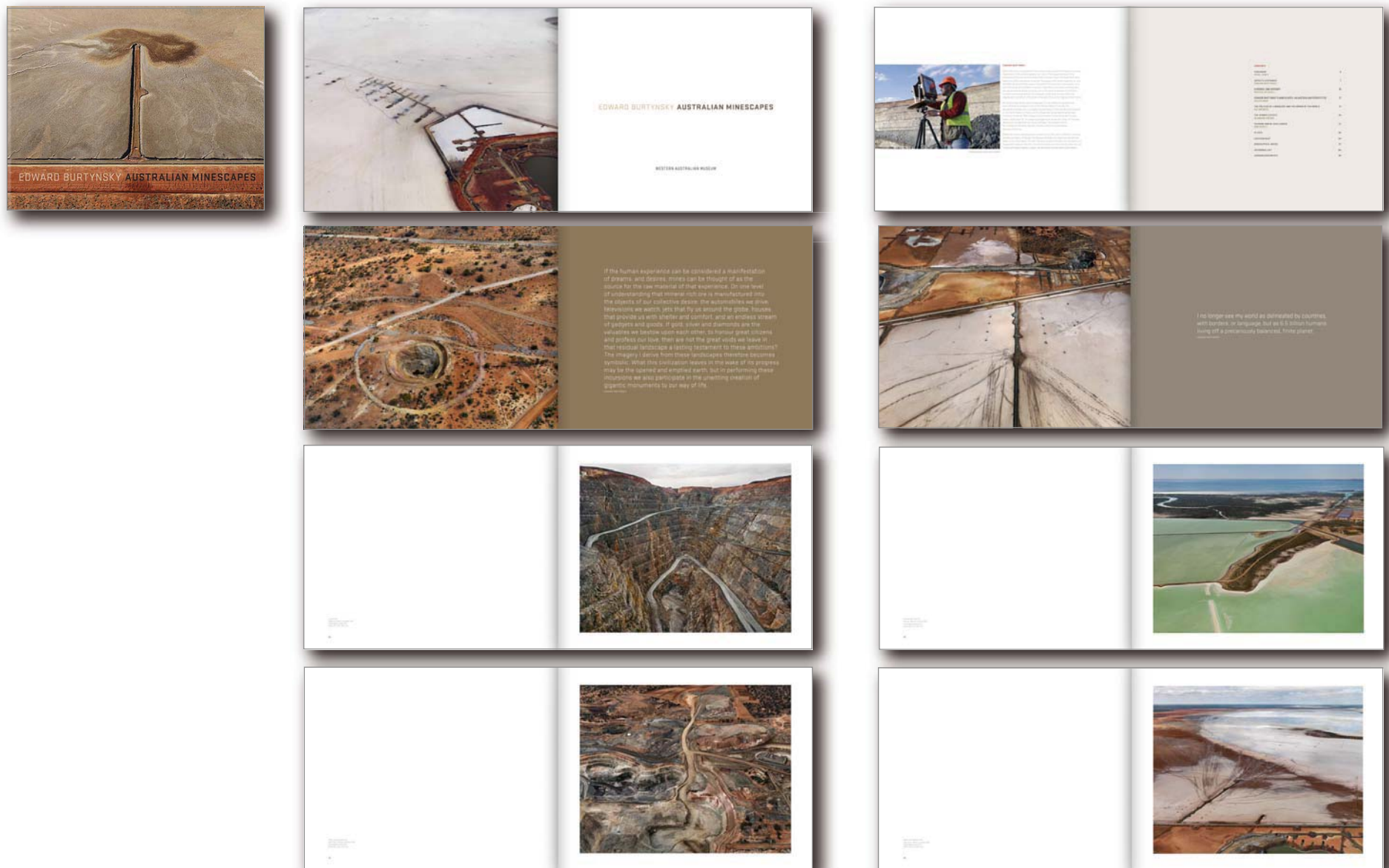


Fig.160 Pàgines del llibre trobades a <http://www.edwardburtynsky.com/>

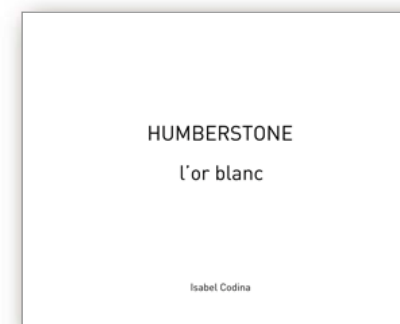
ISABEL CODINA. *HUMBERSTONE*

L'extracció del nitrat de sodi, també anomenat *or blanc*, va marcar una llarga època de bonança econòmica en la història de Xile. Es remunta a principis del segle XIX i acaba amb l'aparició del salnitre sintètic a mitjans del segle XX.

Aquesta indústria va poblar un dels desert més àrids del món amb més de 200 oficines salnitres en la zona del desert d'Atacama i més de 180 en la regió d'Antofagasta. Al mateix temps va generar la construcció d'una xarxa de ferrocarrils que comunicava les oficines entre elles i permetia l'arribada del mineral als ports de mar de Pisagua, Iquique i Patillos, que paral·lelament van anar creixent d'acord amb les demandes d'exportació del mineral.

Les oficines salnitres eren plantes d'elaboració del nitrat de sodi, que s'utilitzava principalment per a la fabricació de la pólvora i com a adob per a l'agricultura. Eren autèntiques ciutats, amb església, teatre, hotel, club social, mercat, escola i cases per famílies i obrers solters. Algunes tenien fins i tot pistes de tennis, piscina i hospital. Els obrers eren remunerats mitjançant un sistema de fitxes, de diferents models per a cada oficina. Es diu que van existir unes 2.000 peces diferents, sent un dels pocs vestigis que han sobreviscut de tota aquesta activitat. L'obrer que era maltractat pel seu capataç, no gaudia de drets, defensa ni beneficis socials, treballava molt, guanyava molt poc i ho gastava tot en menjar que comprava en la mateixa oficina. Tot el que s'adquiria fora de la salnitra era considerat contraban. Molts d'aquests obrers provenien del sur de Xile, contractats pel sistema d'*enganches*.³¹

L'explotació dels miners va derivar en les primeres lluites socials que van portar a sagnants mesures repressives com la matança a l'escola de Santa María de Iquique l'any 1907. De tota aquesta frenètica activitat minera i de totes les infraestructures creades gairebé no en queda res. El desert ho va tornar a dissoldre tot entre la sorra. Actualment, no hi ha ferrocarril, els rails es van vendre com a ferralla i les poblacions que hi perduren sorprenen per la seva precària existència, materials de construcció barats i sense cap mena de planificació. Els ports marítims tenen molt poca activitat. Res del que hi ha actualment reflecteix el passat esplendorós que van viure durant l'època de l'explotació del salnitre.



Isabel Codina. **Humberstone**
Blurb edició, 2012
200 x 250 mm, 58 pp.
Tapa dura

³¹. L'enganxador era l'agent pagat per les companyies salnitres, que anava ben vestit i a cavall i convenia als camperols per anar a treballar al nord promentent-li guanyar molts diners.



Fig.161 Adolfo López-Durán Lozano, cartell publicitari de ceràmica, 1929 aprox.

Res, excepte les ruïnes dels anomenats pobles fantasma, que corresponen a les oficines salitreres, entre elles Humberstone i Santa Laura. A pocs kilòmetres d'Iquique, són una visita turística obligada, que recorden als poblats d'Almeria, construïts per rodar pel·lícules del *Far West*. Gairebé ocultes en el desert, distingint-se per les altes xemeneies o pels esquelets metàl·lics de les fàbriques, apareixen aquestes autèntiques ciutats, construïdes amb materials de qualitat, especialment amb pi oregon.

Humberstone va ser construïda l'any 1872 i va arribar a tenir una població de 1300 habitants. Es va tancar l'any 1960 i va ser adjudicada per subhasta pública a un empresari que la va deixar abandonada durant molts anys. Les seves cases van anar caient o es van subhastar per lots com a material de construcció. Va ser declarada monument nacional l'any 1970 i es va prohibir qualsevol modificació. L'any 2005 va ser declarada Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO.

En el moment de realitzar aquestes fotografies, s'acabava de rodar una telenovel·la "Pampa ilusión", amb la condició de restaurar alguns edificis tal i com havien estat en el passat, però els va resultar més econòmic construir edificis de cartó pedra i desmuntar-los en finalitzar el rodatge. Les deixalles generades van quedar sense recollir.

Existeixen diversos projectes per rescatar aquestes salitreres, però cap d'ells massa seriós. Hi ha poca sensibilitat per la història i per treure de l'oblit aquestes magnífiques ciutats-factories. No hi ha un compromís clar per part de les administracions, els empresaris o els polítics de la zona.

Aquesta regió sorprèn pel blau implacable del cel ras sense núvols i per les enormes extensions de terra àrida. És un lloc en el qual tot es desenvolupa a partir de la horitzontalitat del desert. Les construccions són d'una sola planta, estenent-se sobre el territori. Per això s'ha utilitzat el format panoràmic, pel fet de ser més descriptiu i perquè s'adapta millor a la línia interminable de l'horitzó.

Els interiors, en canvi, per la seva contundència i expressivitat, plens de superfícies oxidades, pintures escrostonades i inscripcions, es presenten en format quadrat. Són fotografies en color per reflectir millor el deteriorament dels materials, la contundència del cel blau i les tonalitats del pi oregon i de la xapa metàl·lica.



Fig.162 Simulació de les pàgines del llibre.

EDWARD BURTYNSKY. CHINA



Edward Burtynsky. **China**
Steidl, Göttingen, 2005
290 x 364 mm, 180 pp.
Tapa dura amb sobrecoberta
Texts de Ted Fishman, Mark Kingwell i Marc Mayer

El llibre *China* de Burtynsky constitueix un document important sobre un país que ha sofert importants transformacions durant els darrers anys. Està dividit en sis apartats: *Three Gorges Dam*, *Steel and Coal*, *Shipyards*, *Recycling*, *Manufacturing* i *Urban Renewal*. Conté assajos de Marc Mayer, Ted C. Fishman i Mark Kingwell, a part de la declaració de l'artista.

La Tecla Sala de l'Hospitalet va organitzar l'any 2012 una exposició retrospectiva de l'obra de Burtynsky que portava per títol *La terra. Llum i ombra* on es podia apreciar la magnitud de la seva obra. A l'exposició hi eren representades bona part de les seves sèries i s'hi podia veure l'impressionant documental *Manufactured Landscapes*, realitzat juntament amb Jennifer Baichwall. El documental és un cru testimoni sobre les dures condicions de treball dels xinesos en les fabriques i sobre la construcció de la presa i el que va suposar pels habitants de les zones afectades.

La construcció del Three Gorges Dam està molt ben documentat en la pel·lícula i mostra l'impacte tan profund que va tenir sobre la vida a la Xina. La presa està localitzada al riu Yangtze, entre les províncies de Hubei i Sichuan, amb 2 kilòmetres de llargària i 185 metres d'alçada. És cinc vegades més gran que Hoover Dam, que havia estat fins ara la més gran del món. En acabar-se crearà un llac de 600 km, amb la funció principal de generar electricitat, controlar les inundacions i la navegació. Generarà una potència elèctrica equivalent a 16 plantes nuclears i ha desplaçat més d'un milió de persones. La seva construcció ha durat des de l'any 1993 fins al 2010. Per poder construir-la les persones desplaçades havien de destruir la seva pròpia casa i després rebien una subvenció en relació a la quantitat de totxanes que havien retirat.

El paisatge que mostra Burtynsky sembla el resultat d'un bombardeig. És la evacuació més gran de la història realitzada en temps de pau. Camps agrícoles fèrtils i llocs de gran transcendència històrica queden submergits sota les aigües, així com 13 ciutats importants,

140 ciutats petites i 1300 pobles, 1600 fàbriques i mines i gran quantitat de granges. Els que surten guanyant d'aquesta gran empresa són els habitants de la ciutat que han millorat la seva situació econòmica i s'han beneficiat de la nova construcció i les noves oportunitats brindades. Les maneres tradicionals de viure han desaparegut. Es diu que a Pequín l'any 2001 el 30% de la terra era urbana i el 70% agrícola. Ara és a l'inrevés. Les famílies que vivien de l'agricultura i la ramaderia han perdut les seves terres ancestrals, sense massa compensacions i han estat desplaçades a terres més altes, a la muntanya on el sòl és menys fèrtil a conseqüència de l'erosió. Els plans per integrar-los en l'economia urbana han estat poc reeixits. Construir uns embassaments tan grans ha comportat moltes crítiques i ha esdevingut un debat molt important en el nostre temps per la degradació ambiental que suposen, el cost tan elevat en vides, en habitatges i en el respecte dels drets humans. Són qüestions que es tenen en compte avui quan es planteja la construcció de preses d'aquestes dimensions.

Burtynsky treballa tan en color com en blanc i negre i sempre amb càmera de gran format, una Linhof de 4 x 5". Quan pretén ressaltar la forma constructiva de la presa ho fa en blanc i negre, com és el cas de la fotografia *Dam #4, Three Gorges Dam Project, Yangtze River* (fig. 187). El color tan intens de les grues i les turbines l'enutjava perquè distreia l'atenció sobre la forma. Per això va realitzar dues imatges diferents, una en blanc i negre i una altra en color. Les persones que hi treballen es veuen minúscules i serveixen com a referència de la magnitud de l'escala d'aquesta construcció.



Fig.163 *Dam #4, Three Gorges Dam Project, Yangtze River, 2002*



Fig.164 *Dam #6, Three Gorges Dam Project, Yangtze River, 2005*

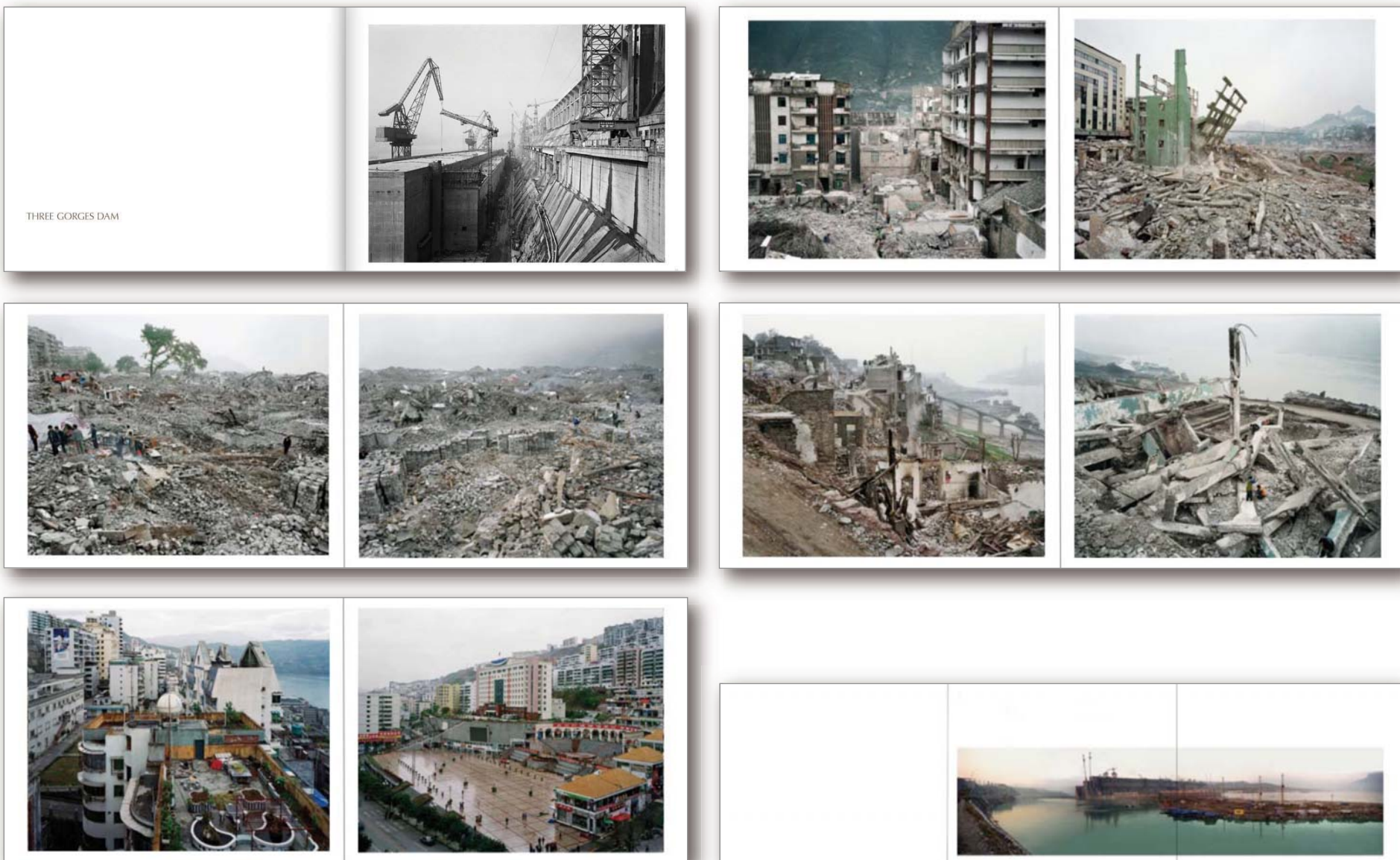


Fig.165 Simulació de les pàgines del llibre.

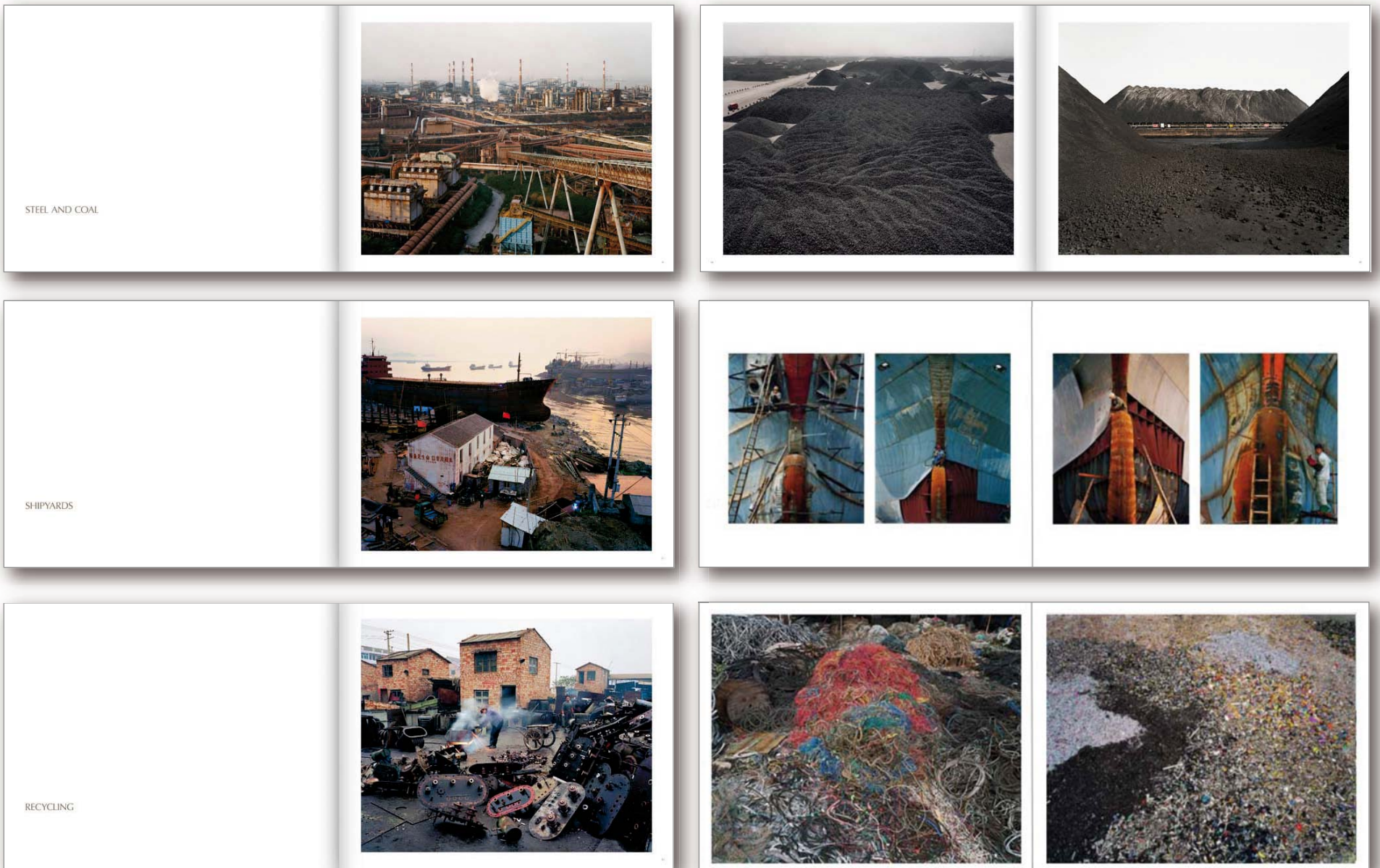


Fig.166 Simulació de les pàgines del llibre.

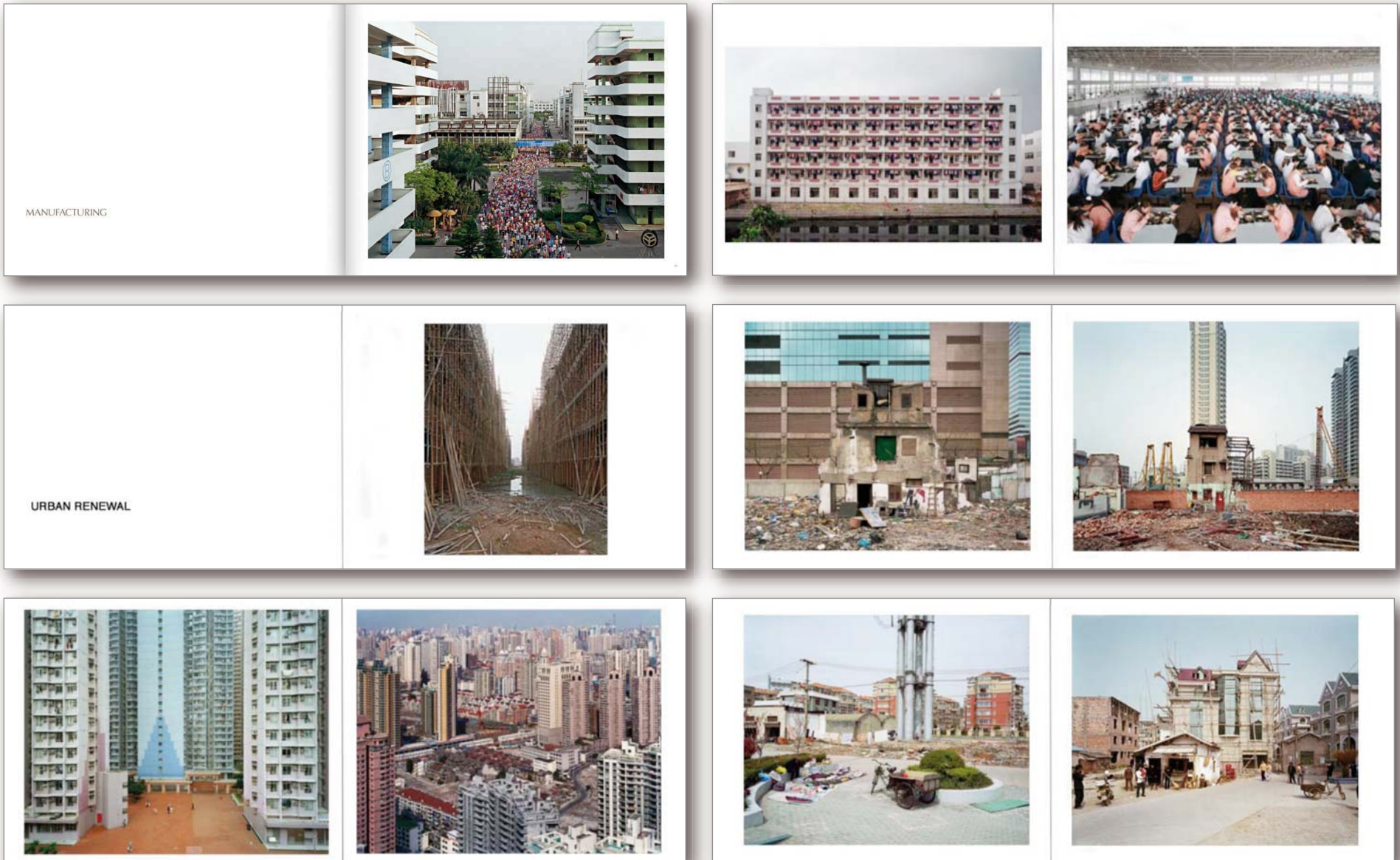


Fig.167 Simulació de les pàgines del llibre.

NADAV KANDER. *YANGTZE-THE LONG RIVER*

Entre l'any 2006 i 2007, Nadav Kander va viatjar per les ribes del riu Yangtze per fotografiar el que és el riu més gran de la Xina i la principal artèria del país, amb una longitud de 6500 Km des de la província de Qinghai fins a Xangai. El riu és present dins la consciència de tots els xinesos, inclús per aquells que en viuen lluny. Juga un paper molt important tan en la vida espiritual com en la vida quotidiana de la gent. A les vores del riu hi viu més gent que a tots els Estats Units, una de cada 18 persones del planeta.

Kander utilitza el riu com una metàfora dels canvis constants que s'han produït i s'estan produint a la Xina tot fotografiant el paisatge i la seva gent des del naixement del riu fins a la seva desembocadura a Xangai. Les seves imatges mostren una calma estranya, de gran bellesa formal i amb unes tonalitats suaus, que suavitzen i alhora contradiuen la tensió que mostren els elements dins les imatges.

En el text que acompanya el llibre, Kander (2010) diu: "Xina és una nació que sembla estar tallant les seves arrels, destruint el seu passat. La demolició i la construcció eren per tot arreu en tal dimensió, que no estava segur si el que veia era construït o destruït, destruït o construït" ³² Després de diversos viatges a diferents parts del riu, es va fer evident la impressió que va rebre i el seu sentiment cap a la Xina estava calant en les imatges, evidenciant el malestar d'un país que se sent al començament d'una nova era en contra d'ell mateix. Xina és un país que està destruint el seu passat a un ritme tan sorprenent com poc natural. La gent marca cicatrius en el seu país i el país marca cicatrius en la seva gent. "El que és important per a mi, és que he treballat intuïtivament, intentant no deixar-me influenciar pel que ja sabia sobre el país. Volia ser fidel a allò que anava trobant i sentint, i cercar la iconografia que em permetés enquadrar les vistes que féssin la imatge única" ³³ diu Kander (2010).

Kander se sentia un estrany en aquell país i això ho reflecteixen les imatges, mostrant



Nadav Kander. **Yangtze-The Long River**
Hatje Cantz, Ostfildern, 2010
279 x 340 mm, 188 pp.
Tapa dura folrada de tela amb fotografia encolada
Introducció de Kofi Annan
Text de Jean Paul Tchang

- 32. "China is a nation that appears to be severing its roots by destroying its past. Demolition and construction were everywhere on such a scale that I was unsure if what I was seeing was being built or destroyed, destroyed or built."
- 33. "Importantly for me, I worked intuitively, trying not to be influenced by what I already knew about the country."

àmplies vistes on la gent es veu empetitida pel seu entorn. A la Xina, la població hi té molt poc a dir, els està prohibit opinar sobre la seva progressió desmesurada i això és el que volen mostrar les fotografies. Tot i que no volia fer imatges documentals, el context sociològic del seu treball és molt important. A aquest país marcat pel desplaçament forçós de tres milions de persones i per la construcció de la presa, el preu del creixement econòmic tan accelerat sempre hi és present. És un país on mai es podrien tornar a fer les mateixes fotografies, perquè el seu paisatge canvia econòmic i físicament cada dia. La gent no pot tornar al lloc on van néixer, ni als paisatges de la seva infantesa, perquè ja no existeixen. Com en d'altres països asiàtics s'ha produït l'efecte de la *tabula rasa*, on el territori és considerat un espai homogeni, un camp on es pot construir qualsevol cosa, independentment del que hi havia i sense prèviament tenir en compte les condicions geogràfiques.

Kander acompanya les imatges amb alguns comentaris sobre els seus pensaments, les seves idees, alguns detalls irrellevants i anècdotes que li passen mentre fotografia. Totes les imatges estan disposades a la part dreta del llibre. Algunes ocupen 1/3 de la part esquerra.

10. "Black Mountains" (Black Mountains, China, 2011)



11. "Changsha" (Changsha, China, 2011)



12. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



13. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



14. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



15. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



16. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



17. "Donghai" (Donghai, China, 2011)



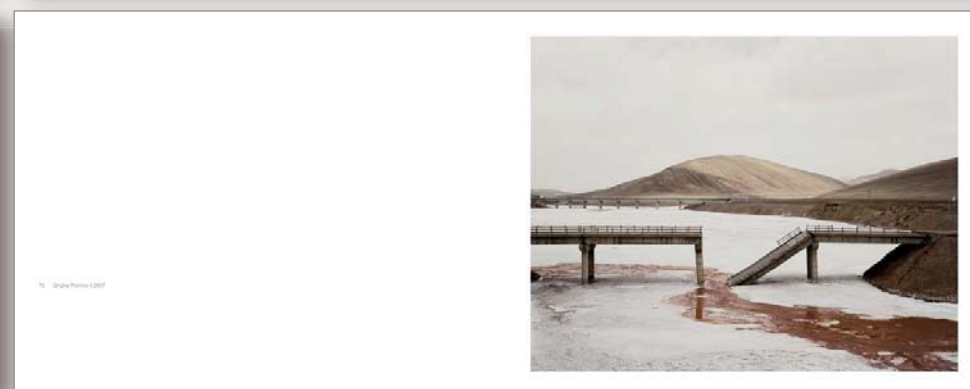
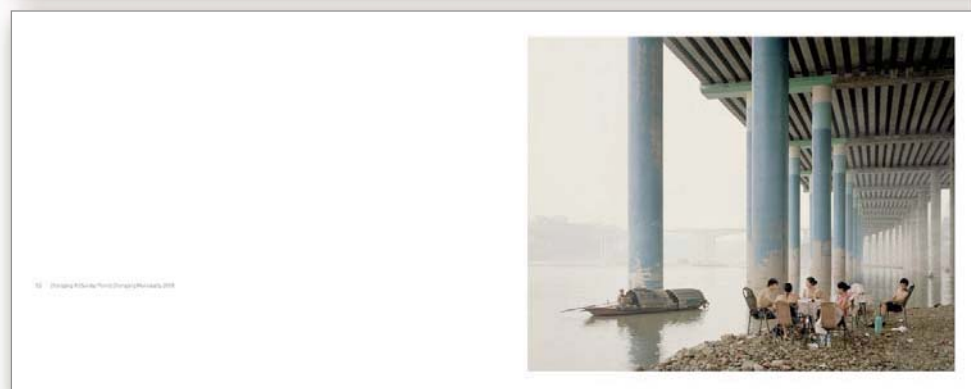
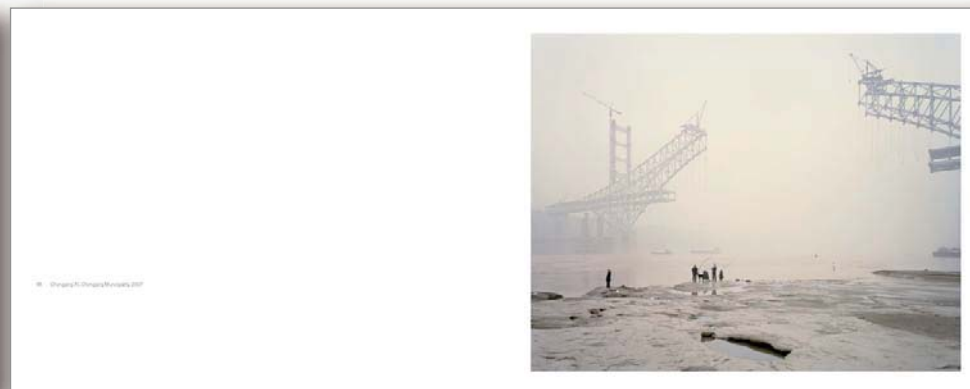
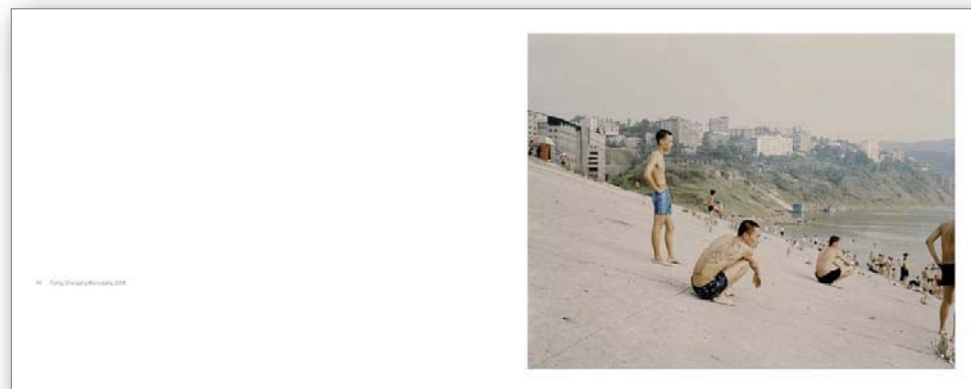


Fig. 168-169 Pàgines del llibre extretes de <http://www.hatjecantz.de/nadav-kander-2579-0.html>

4. ESPAIS DE VIGILÀNCIA

4. ESPAIS DE VIGILÀNCIA

Si el segle XIX es va caracteritzar per la necessitat d'expandir el territori, de conquerir-lo mitjançant la creació d'infraestructures per facilitar la mobilitat i l'accés a zones remotes i desconegudes, el segle XX ha estat el de la velocitat, la rapidesa, la immediatesa, del desenvolupament de les telecomunicacions i dels vehicles cada vegada més ràpids, així com dels projectils i les armes més destructives. De fet el progrés en la topografia ha estat possible per la seva utilitat d'aplicació en el terreny militar en les nombroses guerres europees.

El segle XXI és el del control i la vigilància, el control d'un territori progressivament fragmentat i dividit, on les escletxes entre països rics i països pobres són cada vegada més grans. "L'economia de la por", qualificació que ha donat la premsa financera al complex d'empreses militars i de seguretat, configura l'espai social contemporani, omplint-lo de marques, línies, fronteres, presons i tanques. La por a un enemic hipotètic, digui's terrorisme, immigració, l'altre, la diferència, porta a una transformació social secreta i permanent, que destrueix el continu social, dificulta el desenvolupament de la vida quotidiana i crea una societat tancada en ella mateixa dins el límits d'una seguretat establerta pels governs, justificant les despeses militars i tot l'aparell governamental destinat a la seguretat ciutadana i, sobretot, nacional. Segons Davis (2007, p.29): "La seguridad... pasará a ser un servicio público urbano hecho y derecho, como el agua y la electricidad."

I Virilio (1999, p.76) adverteix que s'ha produït una:

...delación óptica con la generalización de las cámaras de vigilancia -no sólo en las calles, las avenidas, los bancos o los supermercados, sino también en el domicilio, en las viviendas sociales de los barrios menos favorecidos- y, sobre todo, con la proliferación mundial de las cámaras live en internet, donde se puede visitar el planeta desde casa, gracias a Earthcam, servidor que posee ya ciento setenta y dos cámaras situadas en veinticinco países. O también con netscape eye, el acceso a miles de páginas de cámaras on line destinadas al turismo, al comercio y ahora también a una introspección generalizada.

Les necessitats de vigilància i control militar sobre els països “enemics” i sobre la població en general, han estat sempre el motor i l'excusa perfecta per a qualsevol investigació científica, tecnològica o topogràfica. Molts del avenços realitzats en aquests camps tenen el seu origen en la necessitat de millores en les pràctiques militars, sobretot en matèria de velocitat d'actuació i control del territori.

La conquesta i el coneixement del territori, fa que les accions militars siguin més directes i eficaces. Diu Virilio (2008, p.17):

La necessitat de controlar el territori en expansió constant, d'escanejar-lo en totes direccions (i com ara, en tres dimensions) amb els menys obstacles possibles ha justificat sempre l'increment en la velocitat de penetració en termes de transport i comunicació (...) així com la rapidesa dels projectils: durant la guerra, amb l'organització geomètrica de la ruta més curta, la ruta de les infraestructures, després amb la invenció d'energies de síntesi, amb l'increment de l'acceleració de tots els vehicles.”¹

La crisi energètica marca una separació entre la realitat material de l'habitat humà i la irrealitat immaterial d'un poder només fonamentat en la violència de l'energia i en l'extensió dels seus camps. A partir d'ara, l'estament militar defensarà més que el territori “nacional”, el de l'energia, la zona de violència, instaurant un estat de guerra permanent.

Per explicar les estructures complexes que mouen el món secret, vigilat i obscur en el qual vivim, la fotografia artística en els darrers anys, opta per mostrar les empremtes

1. “The necessity of controlling constantly expanding territory, of scanning it in all directions (and, as of now, in three dimensions) while running up against as few obstacles as possible has constantly justified the increase in the penetration speed of means of transport and communication (...) as well as the speed of the arsenal's projectiles: first during the cavalry era, through the geometrical organizations of the shortest route –the route of the infrastructures- then, with the invention of energies of synthesis, through the increasing acceleration of all vehicles.”

deixades en el territori per l'activitat frenètica de l'horror bèl·lic o de les agressives pràctiques militars. Es mou en una certa crítica a la manera de construir el discurs dels fotoreporters, que se situen en primera línia de foc mostrant el dramatisme dels fets en el moment en que s'estan produint, i practica el que es podria anomenar un antireportatge, allunyat del moment decisiu de Cartier-Bresson.

La fotografia artística s'esforça a explicar les coses d'una altra manera, la imatge suggereix més que mostra, construeix un discurs a partir dels fets consumats sense revelar directament els esdeveniments i sense fer evidents els temes, fent-los passar per un filtre subjectiu i apropiant-se del problema per ensenyar una vesant més íntima i sovint més propera a la realitat que representen, amb més subtileza.

Des que el reportatge fotogràfic va ser reemplaçat per la televisió o el vídeo, ja en els anys 60 (considerant la guerra del Vietnam com la darrera guerra documentada fotogràficament), la fotografia documental pren dos camins diferenciats. Per una banda, el fotoperiodisme, que imita la seva pròpia història, creant imatges estereotipades de com s'ha de representar un conflicte bèl·lic o la fam al món. Robert Capa, fundador de l'Agència Magnum diu que "Si les teves fotografies no són prou bones és que no estaves prou a prop." Aquesta tendència es pot veure a festivals com *Visa pour l'Image*, a Perpinyà o *World Press Photo*, on s'exposen quantitat d'imatges retocades amb colors estridents, i sovint excessivament enfocades.

L'altre camí és el que David Company anomena *late photography*, que consisteix en prendre com a subjecte el després dels esdeveniments. Contràriament al que diu Robert Capa, la proximitat és sovint reemplaçada per la distància. Les reaccions ràpides donen pas a la deliberació lenta. La instantània nerviosa es substitueix per una mirada freda i sòbria. El retard reemplaça a la puntualitat. Els rastres són més importants que els esdeveniments. Aquí el reportatge fa un gir acceptant obertament que el seu relat serà insuficient i parcial. Els artistes tornen a utilitzar la càmera de gran format, com els pioners del segle XIX, per alentir-ne la mirada, i per distingir el seu tipus d'imatges de les instantànies, que han col·lapsat el món de la fotografia amateur. Ara les guerres i els conflictes es poden

documentar amb imatges preses des d'un *lphone* i són enviades a l'acte a les redaccions dels diaris. Recentment, Joan Fontcuberta en una conferència va dir que la fotografia havia mort, posant l'exemple d'un repartidor de pizzes xinès que amb una càmera anava fotografiant situacions que podien convertir-se en notícies. Sempre arribava abans que els reporters.

La fotografia de reportatge potser ha mort o més aviat ha sofert una daltabaix important, però els artistes fotògrafs opten per un retorn a la fotografia del segle XIX, per la seva manera de mostrar els fets. Arriben al camp de batalla després dels esdeveniments noticiosos, el que en anglès s'anomena *aftermath*, que implica una certa pèrdua del poder documental, cap a una pràctica que utilitza les estratègies de l'art per mantenir la rellevància social de la fotografia.

Campany (2003 b, p.186) es pregunta al respecte:

¿Què farem d'aquest canvi tan visible per fotografiar les conseqüències dels esdeveniments, rastres, fragments, edificis buits, carrers buits, ferides al cos i danys en el món? Ens arriba un tipus d'imatge especialment estàtica, sovint ombrívola i molt "directa", que assumeix una estètica de la utilitat més pròxima a la fotografia forense que el fotoperiodisme tradicional. "... " Sovint la gent no apareix a la imatge, però sí una gran quantitat de vestigis de la seva activitat." ²

Peter Wollen anomena aquesta tendència *cool photography* contraposada a la *hot photography*.

La càmera de gran format, pel seu pes, volum, i dificultat de manipulació, pausa la mirada i fa gairebé impossible captar l'acció. El relatiu "primitivisme" d'aquest mitjà de representació es converteix en un avantatge i fins i tot en una virtut.

Les imatges de Mathew Brady a la guerra de Crimea, mostren el repòs dels combatents, les tendes de campanya en el paisatge, retrats dels soldats o bé cossos inerts del bàndol contrari. Les seves fotografies i les de Roger Fenton (primer fotògraf oficial de guerra que va ser enviat



Fig.170 Mathew Brady, 1863



Fig.171 Roger Fenton, Guerra de Crimea.

2. "What are we to make of the highly visible turn toward photographing the aftermath of events –traces, fragments, empty buildings, empty streets, damage to the body and damage to the world? It comes to us a particularly static, often somber and quite "straight" kind of picture, which assumes as aesthetic of utility closer to forensic photography than traditional photojournalism. "... "The image often contain no people, but a lot of remnants of activity."



Fig.172 Roger Fenton, *Balaklava des de Guard's Hill a la guerra de Crimea*, 1885



Fig.173 Robert Capa, *Omaha Beach*. 1944

pel príncep Alberto per contrarestar l'aversió general dels britànics a una guerra impopular i per compensar els relats contra la guerra publicats al diari *The Times*), mostraven sempre escenes d'abans o de després del combat, per la impossibilitat de captar el moviment degut a la velocitat lenta de les pel·lícules i les càmeres pesades d'aquell temps.

Amb la introducció de càmeres més petites i ràpides i la voluntat de representar detalls sagnants l'acció es convertí en el punt de referència de la bona fotografia de guerra. El reporter de guerra més conegut, Robert Capa va pagar amb la seva vida la necessitat de cobrir els esdeveniments bèl·lics en el moment en què s'estaven produint. Aquesta necessitat d'estar en el lloc dels esdeveniments es va veure representada en la cobertura mediàtica del desembarcament de Normandia.³

Les fotografies de Robert Capa mostren el desembarcament a les platges d'Omaha. Va ser l'únic fotògraf que va estar amb les tropes americanes per capturar *in situ* els combats, llegant a les generacions futures una representació visual del què va passar aquell dia històric.

Steven Spielberg féu ús d'aquestes imatges per a les seqüències inicials de *Saving Private Ryan*, fet que va donar garantia d'autenticitat a la pel·lícula. Paradoxalment Sontag (2003, p. 91) opina que "...una fotografía de guerra no parece auténtica, aunque no haya nada en ella que esté trucado, cuando se parece al fotograma de una película".

3. El 6 de juny de 1944, tropes nord-americanes i britàniques, amb l'ajuda de francesos, australians, canadencs i polonesos, van desembarcar en cinc punts de la costa normanda per fer l'operació d'invasió marítima més gran mai realitzada, en la qual van arribar a creuar el Canal de la Mànega, tres milions de soldats aliats. Les 5 platges eren Omaha i Utah on hi van desembarcar els americans, Sword i Gold els britànics i Juno els canadencs.

4.1 ESPAIS DE GUERRA

L'activitat militar continuada fa que el temps de pau sigui, en realitat, un període de guerra amagada, una guerra permanent que marca la vida quotidiana de tots aquells soldats que realitzen els seus entrenaments, com si fossin els figurants d'una pel·lícula. Les seves actuacions escapen a la realitat material de l'habitat humà, submergint-se en la irrealitat immaterial del poder, només fonamentat en l'energia que genera la violència i en l'expansió dels seus territoris.

An-My Lê mostra l'activitat militar a través dels *reenactors*, homes que es reuneixen en diferents territoris d'arreu del món per reviure batalles històriques. A *Twenty-nine Palms* documenta la base militar on els marines s'entrenaven per anar a la guerra d'Afganistan. Representa activitats militars a la manera dels pioners de la foto de guerra, en blanc i negre, i càmera de gran format.

Quan les guerres es produïen en el camp de batalla, el reporter es trobava en el lloc dels esdeveniments en el moment en que s'estava produint l'acció. Eren guerres cos a cos entre els combatents, i la victòria depenia del nombre més o menys igualat de les seves forces. A mesura que les guerres perden aquesta relació en el combat i obeeixen només a interessos econòmics i energètics, la tecnologia militar entra en una cursa imparable de sofisticació. Sovint hi ha un bàndol poderós que ataca l'altre des de l'aire destruint tot el que troba, tant objectius civils com militars. Les guerres actuals, amb la utilització de mines antipersona i d'altres artefactes, tenen conseqüències nefastes per a la població durant molts anys després de declarar-se la guerra.

Alguns artistes opten per explicar la història de països en guerra d'una manera més poètica i amb els elements del relat artístic, com és el cas de Sophie Ristelhueber o Paul Seawright, trobant la bellesa en aquests paisatges ferits pels combats i aconseguint dignificar el lloc i la seva identitat, donar una visió pausada d'aquests indrets que han patit tanta destrucció. Ristelhueber treballa amb la noció de territori i la seva història, mostrant els estigmes deixats en llocs devastats per la guerra, però li interessa sobretot el concepte de

la ferida, tant en el territori com en el cos humà. Les seves són les millors imatges de Kuwait després de la guerra del Golf, segons Bate.

Seawright mostra fotografies preses a l'Afganistan després del conflicte, recurrent a la poètica de l'absència, a la manera que ho fa Alfredo Jaar en el seu projecte de Rwanda.

Els artistes que analitzarem pertanyen a una generació que treballa dins les premisses del document, o més aviat com diu Evans, en un "estil documental". Amb el tema de la guerra i dels territoris ocupats per realitzar pràctiques militars, construeixen el seu propi llenguatge conceptual i poètic, a partir d'una realitat crua i desagradable. Utilitzen el llenguatge del reporter per presentar un document, que en ser una construcció provinent de la realitat, de vegades la representa millor, deconstruïda a partir de la seva visió personal dels esdeveniments. Sovint acaben sent un testimoni neutre i desapassionat sobre els fets que marquen la situació política i social del món contemporani, sense esperit crític i sense compromís polític.

Liebchen construeix una narració amb imatges per tal que sembli una guerra real, però de fet les imatges estan realitzades en temps de pau. Amb això deixa en evidència l'estereotip de les imatges del reportatge de guerra: un soldat amb una arma, un helicòpter, una casa destruïda, un nen combatent, són imatges que podríem trobar en qualsevol reportatge de guerra.

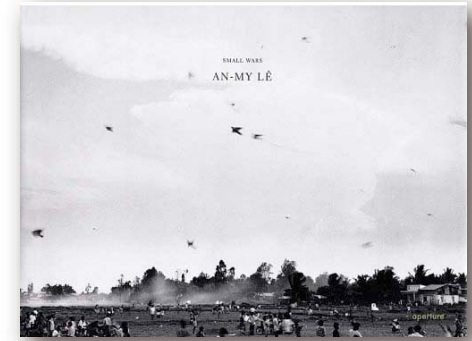
AN MY-LÊ. SMALL WAR

Les fotografies d'An-My Lê amaguen una doble crítica, centrada en els temes relacionats amb les activitats militars i en l'esperit del reportatge de guerra. Representa activitats militars que succeeixen en paisatges naturals, com platges i deserts, mostrant les forces naturals i la geografia com a context en el qual les ambicions humanes desenvolupen les seves activitats.

En la seva obra hi ha una mirada conceptual que es distancia dels autors clàssics de l'escola alemanya de Düsseldorf o de fotògrafs nord-americans com Stephen Shore o Joel Sternfeld. A diferència d'aquest les seves imatges tracen una línia divisòria singular entre la fotografia periodística i la creativa que es postula com a crítica a aquell gènere d'imatges informatives estereotipades, a les quals l'espectador contemporani continua atorgant certa credibilitat i valor afegit, sobretot si han estat preses en el camp de batalla. La seva crítica no es centra únicament en l'ús que es fa de la fotografia documental per part dels mitjans de comunicació, per establir un posicionament ideològic i un enquadrament eurocentrista sobre els conflictes bèl·lics, sinó que el seu plantejament va més enllà: és un intent de connectar amb les seves arrels vietnamites i d'entendre la barbàrie de la guerra. El seu treball, és en certa manera autobiogràfic, pel fet d'haver nascut al Vietnam i d'haver crescut allí durant la guerra. Lê (n.d.) diu:

Quan em vaig fer fotògrafa una de les coses que vaig aprendre parlant amb altres artistes que tenien més experiència que jo, va ser que a menys que siguis un artista conceptual, és millor que treballis sobre allò que més coneixes. I què era allò del que més en sabia? El caos que era la meua vida. Intentava donar-li sentit i mostrar el tema de la guerra i la destrucció, com hi ha coses encara no resoltes a Amèrica amb la guerra del Vietnam. Això era el que volia mostrar, així com la representació de la guerra a les pel·lícules, i ara, la guerra d'Iraq.⁴

El llibre *Small Wars*, de l'any 2001 reuneix tres sèries diferents: *Vietnam*, *Small Wars* i *29 Palms*.



An My-Lê. **Small Wars**

Aperture Foundation, New York, 2001

230 x 350 mm, 128 pp.

78 fotografies en b/n

Tapa dura folrada de roba i sobrecoberta

Assaig de Richard B. Woodward

Entrevista de Hilton Als

4. "When I became a photographer, one of the first things I learned from speaking to other artists who had more experience was that, unless you're a conceptual artist it's best to draw from what you know the most. And what did I know the most? It was how much of a mess my life was, and trying to make sense of it, and the questions of war and destruction- how things are still unresolved with the Vietnam War in America. That's something I wanted to touch, as well as the representation of war in movies and, now, the war in Iraq."



Fig.174 Simulació de les pàgines del llibre

VIETNAM. La sèrie Vietnam sorgeix quan Lê, que viu als Estat Units com a refugiada des dels 15 anys, torna al seu país després de 20 anys d'absència. A l'assaig del llibre, Woodmard a Lê (2001, p.112) explica les intencions artístiques de l'autora quan es planteja aquest viatge: "... no intentava fotografiar paisatges. Perseguint un tema que era molt important en el món de l'art, estava construint 'bodegons autobiogràfics' per la càmera." ⁵ En arribar al Vietnam, abandona la idea de fer bodegons i comença a fotografiar el paisatge buscant relacions entre ella mateixa i el lloc on va néixer. Segons Woodmard "les fotografies de Lê treballen la idea de nostàlgia i les limitacions del seu medi per unir el passat i el present." ⁶ Més que d'enyorament, les seves imatges parlen d'estranyesa, de la seva sensació d'allunyament envers el seu país d'origen.

Mostra la vida quotidiana dels vietnamites, adaptats a viure en un país pre-industrial, envoltats per les ruïnes de la guerra que aprofiten per poder viure. Cases empobrides sense vidres a les finestres i petits horts urbans. Les imatges per bé que poètiques, resulten nostàlgiques i amenaçadores. Per exemple, la imatge de la portada del llibre mostra un camp amb molta gent voleiant estels, que recorden els avions de bombardeig. Encara hi ha ruïnes per tot arreu i l'ombra de la guerra perdura entre els habitants.

5. "...she did not intend to photograph landscapes. Instead, pursuing a theme that was the prevalent in the art world, she was constructing 'autobiographical still lifes' for the camera."
6. "Lê's photographs address the issue of nostalgia and the limitations of her medium in uniting present and past."

Les tanques publicitàries i els símbols occidentals es barregen en el paisatge semi rural. Sembla que la gent no ha restablert del tot la seva cultura vernacular, o bé que ha perdut les seves tradicions.



Fig.175 Simulació de les pàgines del llibre

SMALL WARS. En aquesta sèrie decideix treballar el tema de la guerra, però se li planteja un problema difícil de resoldre ja que la guerra havia acabat feia molts anys. Com documentar uns fets que ja han passat sense treballar a partir de diaris o memòries personals, sinó amb imatges vives, com en el cas de Vietnam? Quan va sentir parlar dels *reenactors* va decidir treballar amb ells. Lê (n.d.) diu:

Crec que cada cos de treball creix a partir de l'anterior perquè resols alguna cosa i et trobes preparat per canviar de tema. Però després del meu treball al Vietnam era obvi que encara no havia abordat el tema de la guerra, per això quan vaig tenir l'oportunitat de treballar amb un grup de gent que estaven tornant a representar escenaris de la guerra, la vaig aprofitar. La guerra d'Iraq encara no havia començat, i era l'única manera de relacionar-me amb la idea de la guerra, amb allò que havia passat feia molt de temps.⁷

7. I think each body of work grows out of the last one because you resolve something and then feel ready to move on to tackle another issue. But after my work in Vietnam it was obvious that I had still not tackled the issue of war, so when the opportunity to work with a group of people who were reenacting scenarios of the war presented itself, I took it. The Iraq War had not started, and this was the only way to deal with the idea of war, with something that had happened so long ago.

8. "Some of what I did in Vietnam, where I learned how to place people in the landscape, prepared me for the subsequent series. I learned that it is all about scale. How far can you go to get a great drawing of the land, while still being able to suggest the activity of the people?"
9. "With the help of the reenactors, this was a way to direct my own movie without having the means and potential to be my own director. I don't have such a great imagination, so seeing certain things that they did inspired me. I was able to make a Vietnam War that was ultimately safe, a game. In that way, I was able to bring in my own experience."

Lê (2001, p.121) creu que: "Algunes de les coses que vaig fer al Vietnam, on vaig aprendre com col·locar la gent en el paisatge, em van preparar per les sèries següents. Vaig aprendre que tot gira al voltant de l'escala. Fins a on pots arribar per aconseguir una bona descripció de la zona i alhora ser capaç de suggerir l'activitat de la gent?"⁸

Finalment, en comptes de dirigir el seu subjecte cap al reportatge dels esdeveniments, fotografia llocs on la guerra és reviscuda pels *reenactors*, grups d'homes, alguns historiadors de temes militars, o bé que han perdut algú a la guerra o que no han pogut fer el servei militar que es reuneixen per revivre batalles en un territori concret. La reactivació militar és un tema internacional que passa dels Estats Units a Europa i Austràlia.

Lê va connectar amb aquests homes que passen el cap de setmana reconstruint batalles de la guerra del Vietnam al bosc de Virgínia i va conviure-hi durant tres dies, prenent un paper actiu en les representacions, com a soldat enemic, com a presonera o com a franc tiradora. Tot i que molts entusiastes prefereixen descriure les seves activitats com a "història vivent", els membres són homes emulant escenes bèl·liques. És un exercici de simulacre, que substitueix a l'experiència viva, referint-se a ells mateixos com a viatgers en el temps.

El projecte va començar l'estiu de 1999 i va acabar quatre anys més tard. Lê tracta sempre respectuosament aquests soldats ficticis, els presenta com a ells els hauria agradat sortir. Fins i tot s'inclou ella mateixa en les imatges i diu que li serveix de teràpia, per entendre la seva pròpia història. Lê (2001, p.121) declara que: "Amb l'ajut dels *reenactors*, va ser com estar dirigint la meua pròpia pel·lícula sense disposar dels mitjans i el potencial per ser el meu propi director. No tinc tanta imaginació, per això veient certes coses que feien em van inspirar. Vaig ser capaç de fer una Guerra del Vietnam molt segura, un joc. En aquest sentit, vaig poder aportar la meua pròpia experiència."⁹

L'artista intenta jugar amb l'espectador a l'hora d'avaluar si el tipus d'imatges mostrades són periodístiques o purament artístiques. Utilitza el blanc i negre per establir una correlació significativa amb el que s'ha anomenat fotografia de premsa. El nostre inconscient col·lectiu sol associar el blanc i negre a les imatges que durant un segle han estat les encarregades de documentar els esdeveniments importants i rellevants del nostre món contemporani: conflictes bèl·lics, catàstrofes, fam, barbàrie, genocidis, violació dels drets humans, etc.



Fig.176 Simulació de les pàgines del llibre

29 PALMS. Sèrie realitzada des de 1999 fins l'any 2002, que documenta la base militar Twentynine Palms situada a San Bernardino, Califòrnia. És una base d'entrenament dels marines, abans de ser enviats a l'Iraq o a Afganistan. Tot i la seva aparença testimonial que associem immediatament amb el canon visual de qualsevol guerra moderna, en realitat no van ser preses en cap escenari d'un conflicte real sinó que es tracta dels entrenaments i exercicis preparatoris per als recents conflictes.

An va trobar una fotografia del camp d'entrenament dels marines i el paisatge era molt similar al desert d'Afganistan o d'Iraq. Li va fascinar la idea sobre l'existència de territoris molt distants que tenen una aparença similar. Tailàndia, Filipines i d'altres països asiàtics poden ser escenaris que representen Vietnam. També va constatar que el paisatge, en ell mateix, s'ha convertit en un personatge. Igualment ironitza sobre el fet que a les pel·lícules els actors que fan de vietnamites poden ser xinesos o cambotjans.

Quan va començar a fotografiar el camp d'entrenament *Twentynine Palms* va veure clar que les seves imatges eren completament oposades a la fotografia de combat, com si es

tractés de temes paral·lels, però amb un resultat i un significat completament diferent. Més enllà de la dicotomia entre fotografia *construïda* o *documental*, aquestes batalles simulades al desert evocuen la realitat de fer de soldat en un terreny donat i en unes condicions especials. També recorden les narratives bèl·liques que s'han convertit en una part important del nostre imaginari cultural, des de les imatges èpiques de la guerra al cinema amb pel·lícules com *Lawrence of Arabia* de David Lean, *The Longest Day* de Cornelius Ryan, el documental *The Anderson Platoon* de Pierre Schoendorffer, *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*, *Casualties of War*, *Platoon*, fins a l'actual realisme de la guerra cinematogràfica a *Saving Private Ryan*, *Black Hawk Down*.

Small Wars com a reconstrucció de la guerra i *29 Palms* com a assaig, li permeten representar el combat sense haver-lo viscut en pròpia pell. Amb un estil distanciat i documental reproduceix l'extensió territorial i els moviments dels marines. Amb ironia i poder de suggestió, aquestes fotografies fan pensar en els grans plànols panoràmics de les pel·lícules de John Ford. Aquesta associació amb la ficció cinematogràfica es fa encara més sorprenent si pensem que hi ha soldats que actuen com a nord-americans i d'altres que fan el paper d'iraquians.

Davant les fotografies de Lê l'espectador pot preguntar-se: es tracta d'una guerra real o bé, és una imatge construïda de la guerra? Estem davant fotogrames de pel·lícules o bé són imatges testimonials? Aquestes preguntes es poden formular també davant les imatges televisades de guerres reals, convertides en espectacle, amb un guió predeterminat i on es mostren només certes imatges pactades amb els mitjans de comunicació. No hem d'oblidar que la posada en escena es produeix també habitualment en la fotografia documental per a assolir una millor comprensió informativa.

Les imatges de Lê connecten amb les fotografies de paisatge del segle XIX tant amb les que documenten la guerra civil, per la seva violència indirecta o estàtica, com amb les que acompanyen expedicions geològiques. Mostren les condicions meteorològiques com el vent o la manca de pluja que han conformat aquest paisatge. És el mateix paisatge del indis i dels cercadors d'or.

Diu Lê (2001, p.120): “Treballant amb els *reenactors* de la guerra del Vietnam vaig quedar fascinada pel significat del paisatge en el sentit estratègic. Cada muntanya, cada corba de la carretera, grup d’arbres o camp obert és una possibilitat per una emboscada, una via d’escapada, una zona d’aterratge o un terreny d’acampada.” ¹⁰ És una lectura topogràfica militarista del territori vist com a zona estratègica pel combat.

Les fotografies estan realitzades amb càmera de gran format en blanc negre i amb molta riquesa de detalls. Els grisos ajuden a camuflar els soldats entre les herbes. Els subtils tons de gris recorden les fotografies de Robert Adams.

Utilitza el desenfocament i el moviment dels elements propi del treball en càmera de gran format i les velocitats d’obturació lentes, per donar un caire romàntic i tràgic a les imatges. El punt de vista adoptat, a una distància prudent del foc real, en picat o rasant, fa que les imatges adquireixin una credibilitat formal i argumental que cap espectador posaria en dubte.

Pensa molt en la col·locació de l’horitzó: enmig de la imatge o a tres quarts. Quan creu que a una imatge li cal molt d’aire situa l’horitzó a la part inferior, permetent-li emfatitzar un grup de núvols o donar ritme al cel ras amb el desert en primer pla. Gairebé sempre fa servir el pla general. La imatge invertida en el vidre de la càmera de gran format li permet treballar de manera molt intuïtiva i veure l’equilibri de la composició. Sempre és una qüestió de quina part ocupa l’aire i quina part ocupa la terra. D’acord amb l’estereotip formal de les fotografies de guerra d’agències internacionals, les seves composicions amb un aire de neutralitat, s’entenen més com a purament documentals que com a construïdes artificialment.

Opta pel blanc i negre pel seu interès pel dibuix, perquè una fotografia en blanc i negre dóna més èmfasi en la línia i en els canvis tonals. Quan la imatge es monocroma hi ha coses que es fan més obvies, no distreu pel fet d’estar connectat amb la vida real, és a dir, el blanc i negre s’allunya més de la vida real que la fotografia en color. També perquè molts dels records que té de la guerra del Vietnam, a part dels que va viure com a testimoni, provenen de la televisió i dels diaris en blanc i negre.

10. “Working with the Vietnam War reenactors I became fascinated by the significance of the landscape in terms of its strategic meaning. Every hilltop, bend in the road, group of trees, and open field became a possibility for an ambush, an escape route, a landing zone, or a campsite.”

L'autora convida a fer una reflexió a l'entorn de les idees preconcebudes dels qui controlen les guerres, els aparells governamentals, que censuren als *fotoreporters* que les descriuen i als qui s'imposa el lloc des d'on han de disparar les càmeres. Els està permès ensenyar la maquinària bèl·lica, intuir els moviments o les estratègies de desplegament de les tropes en el camp de batalla, contemplar els carros de combat o les esteles que deixen els míssils en el firmament nocturn, amb un cert aire èpic i estètic, però no poden mostrar els efectes del conflicte armat, no els està permès participar del dolor de les víctimes, dels efectes dels morters, les granades, les mines o les bombes. Suprimint de la imatge contemporània de guerra, ha estat subtilment censurat per evitar l'empatia de l'espectador amb el vençut o amb la víctima innocent.

Per això, aquestes imatges quirúrgiques i aparentment neutrals de Lê semblen fidelment documentals i honestes, donada la distància que interposen entre l'espectador, el paisatge i les figures que hi apareixen. Aquestes fotografies que no són més que una "escenificació estereotipada" de la guerra moderna, són conceptualment més autèntiques que les que provenen de qualsevol conflicte real.

Lê se sent fascinada per l'estratègia militar, per la preparació de la batalla i tota l'activitat que genera. I al mateix temps se li fa difícil entendre i conviure amb l'impacte que representa pel territori i els seus ocupants. Les conseqüències són nefastes, però visualment l'activitat generada per una guerra pot ser espectacular. D'aquesta manera Lê mostra la contradicció inherent al concepte d'allò sublim: moments que són terrorífics però simultàniament bonics, moments de comunió amb el paisatge i la natura.

Aquesta idea és expressada per Sontag (2003, pp. 88-89) en el següent paràgraf:

Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello –en el registro de lo sublime, pasmoso o trágico de la belleza– es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que toman las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje.

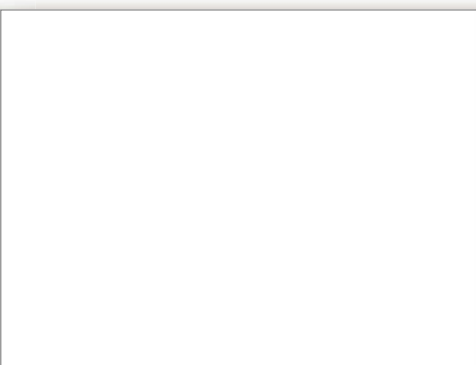


Fig.177 Simulació de les pàgines del llibre.



Sophie Ristelhueber. **Fait**
Books on Books, 1992
241 x 178 mm, 96 pp.
85 fotografies en b/n, 4 en color
Tapa dura amb sobrecoberta
Assaig de Marc Mayer i Jeffrey Ladd

11. "...for those six months there were thousands of people, including cameramen and photographers, who saw all this land before me...and nobody did this work. But the traces were all there - I invented nothing. So I find it fascinating to think that nobody was getting inspiration from that environment, and that it's only me, Sophie, with my sort of craziness who did something with it."
12. I am a conceptual person, which means that first I have an idea of something I want to do... something that becomes imperative. Afterwards I work so intently that I don't think any more about the context. About whether I am in a country that is supposed to be Palestine, say, but which perhaps is not going to be Palestine. It's difficult for others to understand; it's not that I don't care for the people around me. But once I'm working, I am working on my concept.

SOPHIE RISTELHUEBER. *FAIT*

Sophie Ristelhueber ha estat treballant durant més de vint anys al voltant de la noció de territori i la seva història, però més especialment en la idea de les ferides infligides per les guerres tant en la pell dels homes com en les empremtes de la devastació on s'han produït. Durant la guerra del Golf el 1991 va descobrir unes fotografies aèries del desert de Kuwait de la mida d'un segell, publicades a *Time Magazine* i va decidir fer un treball artístic a la zona, jugant amb el canvi de punt de vista i escala, la diferència entre allò macroscòpic i microscòpic, entre les vistes aèries i el que es veu recurrent el territori. Va viatjar pel desert de Kuwait a peu i en avió durant alguns mesos i el resultat fou la sèrie *Fait*, una selecció de 71 imatges en blanc i negre, i en color, mostrades en forma de llibre i una exposició de fotografies de gran format.

El seu és un treball molt personal que no té res a veure amb el que van realitzar els reporters que cobrien la notícia. Com diu Ristelhueber (2009): "...durant aquells sis mesos hi havia milers de càmeres i fotògrafs, que van veure aquesta terra abans que jo... i ningú va fer aquest tipus de treball. Però els rastres eren allà -Jo no vaig inventar res. Trobo fascinant pensar que a ningú li inspirés aquell entorn, i que només jo, Sophie, amb la meua insensatesa pogués treure'n quelcom." ¹¹ I afegeix:

Sóc una persona conceptual, que significa que primer tinc una idea sobre alguna cosa que vull fer...alguna cosa que esdevé imperativa. Després treballo tan intensament que no penso més en el context tant li fa si sóc en un país que se suposa que és Palestina, diguem-ne, però que potser no acabarà sent Palestina. Costa molt que algú altre ho entengui, no és que no m'importi la gent que m'envolta, però quan estic treballant, estic treballant en el meu concepte. ¹²

El seu treball un cop acabat, podria situar-se a qualsevol lloc del món on hi hagi hagut un conflicte armat, representant la idea universal de la ferida. Les traces efímeres de la guerra sobre la superfície del desert recorden ferides fetes en cossos humans però també l'abstracció de *Dust Breeding* de Man Ray i Marcel Duchamp, obra que reconeix com una de les influències fonamentals pel seu treball.

Fait és el seu treball artístic més conegut. Editions Hazan va fer la primera edició en francès l'any 1992 i Thames & Hudson va publicar la versió anglesa amb el títol *Aftermath*, cosa que no va agradar a l'autora ja que *fait* en francès té dos significats: allò que hom ha fet i allò que s'esdevé, que passa realment, en canvi el terme anglès només en té un.

Fait és una paraula directa però no deixa clar a quins fets es refereix. Tot sembla indicar que es refereix a la guerra del Golf, ja que les 71 fotografies que componen el treball van estar preses al desert de Kuwait després del conflicte bèl·lic. Però el més sorprenent és la manera en que Ristelhueber representa el tema de la guerra: només hi ha imatges del desert, no hi ha propietats destruïdes, innocents sacrificats o recursos malmesos. És un ampli catàleg de sorres estranyament separades, marques en el territori, ferides infringides al terreny.

Fait es sobretot un treball artístic i alhora un document militar fascinant, un periodisme híbrid estrany que combina el seu interès pels fets amb l'estètica de les imatges. Mayer autor del text del llibre de Ristelhueber (1992, p.6) diu que és:

Un document de la guerra moderna traçat sobre la sorra, *Fait* enregistra l'esdeveniment com si hagués succeït en un full de paper, passem els fulls d'un llibre de patrons geomètrics presentats en fotografies de tonalitats metàl·liques càlides, intercalades amb relaxades fotografies d'apropament que constantment ens empenyen des de l'estat volàtil de l'abstracció cap a la terra, a Kuwait. ¹³

Les imatges del llibre difícils d'identificar es van succeint sense cap ordre aparent, només per una tendència a fer grans canvis en el punt de vista. Ens obliga a tornar a situar-nos constantment pel fet que cada imatge varia la nostra perspectiva en relació a l'escena, de vegades ens situa al terra, altres a l'aire o apropant-nos molt. Hi trobem de tant en tant objectes reconeixibles, com les mantes de llana d'ovella abandonades a les trinxeres pels soldats iraquians, o unes sabates en mig del desert, un comboi de vehicles militars, pous excavats al terra, trinxeres, torres de perforació fumejants a l'horitzó.

També podem veure-hi una gran quantitat de cràters causats per les bombes de formes tan diferents que es difícil identificar quina arma els ha pogut formar. Diverses formes de

13. "A document of a modern war that traced itself in the sand, *Fait* records the event as if it happened on a sheet of paper; we leaf through it in a book of geometric patterns presented in photography's warmest metallic tones, interspersed with sobering close-ups that constantly pull us back from abstraction and down to earth in Kuwait, 1991."

14. "...a work of art that rearticulates the very role of art in our society. Can it transform information into knowledge? Can it help us to feel the facts, especially those to which other forms of transmission like journalism and political rhetoric have inured us?"
15. "When I was in Kuwait I spent whole days convincing people to take me in planes or helicopters, so that I could fly over the scars on the earth. It was very, very difficult to work there and so complicated that, when I consider the energy I spent, I always think, 'Today I just wouldn't be able to do so much persuading with people. And I just wouldn't be able to keep going with a project like that.'
16. "I was not doing something functional; I was making a fiction. For me that work is not about information and it's not about that war. It's only a work about scars. The reason I'm talking about a fiction, one that I have in my head and that I'm able to reproduce, is because I first tried to get my visa for Kuwait in February 1991, but couldn't because I was working as an artist, not a journalist. Throughout the whole summer I kept thinking about the photography that could be possible there -the work that I eventually did. In September I asked again for my visa, and got it."

trinxeres, creant patrons geomètrics que recorden l'estratègia militar en el territori d'una guerra desequilibrada, la majoria vistes des de l'aire.

El treball podria servir com a reportatge final d'una guerra que va durar sis mesos però que va deixar grans seqüeles. La seva importància com a document històric, pel fet de ser una guerra recent, ha eclipsat injustament els mèrits artístics del treball, que va molt més enllà de la documentació, posant a prova la percepció i soscavant el punt de vista. Mayer a Ristelhueber (1992, p.9) el descriu com: "...un treball artístic que qüestiona el paper de l'art en la nostra societat. Pot l'art transformar informació en coneixement? Pot ajudar-nos a sentir els fets, sobretot aquells als quals altres formes de transmissió com el periodisme i la retòrica política ens tenen acostumats?" ¹⁴

Ristelhueber (2009) diu: "Quan estava a Kuwait em passava dies convencent a la gent perquè em portés en avió o helicòpter, per poder sobrevolar les ferides damunt la terra. Era molt, molt difícil treballar-hi, tan complicat que quan recordo l'energia que vaig gastar, sempre penso, 'Avui no seria capaç de fer tant d'esforç per convèncer a la gent. I no podria tirar endavant un projecte com aquest.'" ¹⁵ I afegeix:

No estava fent res funcional; estava construint una ficció. Crec que aquest treball no té res a veure amb la informació ni amb la guerra. És només un treball sobre les ferides. La raó per la qual parlo sobre ficció, la que tinc a la meva ment i la que sóc capaç de reproduir, és perquè primer vaig intentar aconseguir el visat per anar a Kuwait el febrer de 1991, però no me'l van donar perquè estava treballant com a artista i no com a periodista. Durant tot l'estiu vaig estar pensant sobre el tipus de fotografia que s'hi podria fer allà, el que finalment vaig acabar fent. Al setembre vaig tornar a demanar-ho un altre cop i ho vaig aconseguir. ¹⁶

El llibre original és molt difícil de trobar, per tractar-se d'un exemplar dins la categoria del que en anglès s'anomena *rare book*, llibres que ja no s'editen. Errata Editions, projecte de publicació per fer accessibles als estudiants llibres de fotografia descatalogats o massa cars, va tornar a publicar-lo el 1992 dins la col·lecció *Books on Books* n°3, mostrant tot el contingut de l'edició original.



Fig.178 Pàgines del llibre publicat per Errata Editions.

PAUL SEAWRIGHT. *HIDDEN*



Paul Seawright. **Hidden**
Imperial War Museum associat amb Oriel
Mostyn Gallery, Llanduno, Ffotogallery, Cardiff,
i Irish Museum of Modern Art, London, 2003
239 x 302 mm, 64 pp, 31 fotografies en color
Coberta dura folrada de tela marró i
sobrecoberta
Introducció de Marina Vaizey, assaig de Mark
Durden i John Stathatos

El treball *Hidden* de Paul Seawright va començar per encàrrec de treballar sobre el tema de la guerra fet per l'*Imperial War Museum of Britain* de Londres. Seawright va escollir Afganistan com a subjecte d'un conflicte bèl·lic, començant el juny de 2002.

El paisatge que mostra d'Afganistan tendeix a ser mínim, un desert pedregós, format per planúries infinites de sorra que s'estenen fins l'horitzó, interrompudes sovint per lleres de rius assecades i algunes muntanyes de roques. Mostra un paisatge desolat i magnífic, bonic però també letal, despoblat i ple de camps de mines, carreteres mig esborrades, ruïnes de construccions, muntanyes i desert.

La cadena muntanyosa de l'Hindu Kush que cobreix la part nord del país, està formada per pendents tortuoses amb molt poca aigua i vegetació. Els colors que predominen en aquest paisatge són els tons grisos i marrons, rosats i ocres, inclús els pocs verds que hi ha són esmoreïts. El color, molt suau, crea imatges monocromàtiques i blanquinoses. Aquestes tonalitats col·laboren a revelar un paisatge homogeni i sense sorpreses. Tant en la muntanya com en el desert, hi ha pocs elements que obstaculitzin la mirada en el paisatge, que es compon d'un primer pla i un fons pràcticament sense res a la part central. De vegades hi veiem un arbre, una torre en ruïnes o un vehicle abandonat. Aquesta nuesa d'elements podria donar una sensació de calma i senzillesa, però de fet crea un efecte oposat: és un desert inquietant i amenaçador, s'intueix que hi ha coses amagades en aquest paisatge, una sensació d'amenaça invisible.

Hi ha una mena d'innocència pictòrica en les seves vistes del desert, un paisatge en el qual la buidor i la manca de moviment contrasta radicalment amb les expectatives del què és una zona de guerra, com ho és l'Afganistan, un paisatge en ruïnes tal i com es representa en la iconografia familiar dels mitjans de comunicació.

En els darrers 30 anys l'Afganistan ha estat víctima del règim estalinista, del fanatisme religiós i darrerament de la invasió nord-americana: comunisme, fonamentalisme i imperialisme. És un desert carregat d'històries bèl·liques que han deixat les seves empremtes en un

paisatge altrament tranquil. Hi podem trobar residus militars com a testimoni dels conflictes viscuts: edificis destruïts, vehicles militars o filferro de pues. I també allò que no es veu però recorda l'amenaça: les mines antipersona sota les petjades dels camells, les bombes que van destruir els edificis i els cadàvers enterrats.

Paul Seawright anomena la seva sèrie *Hidden* (ocult, secret) per diverses raons. Perquè a diferència d'altres guerres aquesta ha estat una guerra que s'ha desenvolupat sense publicitat, sense possibilitat de saber el què s'estava produint. Com a l'Iraq, els americans o bé els *talibans* podien arribar en qualsevol moment i sorprendre la rutina dels seus habitants amb atacs aeris, míssil guiats o podia esclatar una mina enterrada. Ha estat una guerra secreta, oculta i continuada. El principal objectiu dels americans, Osama Bin Laden, líder d'Al Q'aida s'amagava a les mítiques galeries de Tora Bora, tan ben amagat que podia haver mort en algun altre indret o fins i tot no haver-hi estat mai. Un observador neutral podria veure la intervenció americana com un ultratge, un acte de justícia personal o una ofuscació oculta.

La paradoxa del paisatge d'Afganistan, tan ben capturada per Seawright rau en que sempre sembla estar dissimulant alguna cosa. Moltes de les seves imatges són exemples de com els objectes més simples apareixen de sobte, solitaris i imponents en el paisatge buit. Donat el context d'un país assolat per la guerra, aquests símbols es llegeixen inevitablement en referència al conflicte: mines escampades per la sorra, munts de terra sense identificar que es podrien confondre per tombes, fragments trencats d'una arbreda, els totxos i les restes de construccions, un senyal trencat apuntant cap a Mazar-i-Sharif, una tanca perimetral de filferro de pues i ferralla militar, trossos de projectils dispersos. Algunes de les estructures construïdes han estat marcades, mur a mur i fragment a fragment, amb uns senyals blancs que signifiquen una activitat militar finalitzada amb èxit: buscat, descontaminat, missió acomplerta. Sigui quin sigui el seu significat, l'exactitud d'aquests senyals en els murs de construccions en ruïnes és inquietant. La calma desconcertant de les fotografies de Seawright mostra la qualitat sobrenatural del paisatge



Fig.179 *Camp Boundary*, 2002



Fig.180 Alfredo Jaar, *Field Road, and Clouds*, del projecte Ruanda 1997

afgà. És un terreny prohibit, una *terra de ningú* contaminada de mines.

Seawright parla de les fronteres invisibles a l'Afganistan, com una línia a la sorra que marca el començament d'un camp de mines i per tant l'hi prohibeix passar, però diu: "pots penetrar l'espai a través de la càmera." Es veu forçat a enfrontar-se amb el patiment i el dolor perceptibles en el terreny que fotografia, així com amb la cobertura mediàtica sensacionalista que realitzen els mitjans de comunicació, ignorant la història del lloc. Per aquest motiu recorre a la *poètica de l'absència*, en un intent de dignificar el país i la gent que hi habita.

En aquest sentit el seu apropament al tema es pot comparar amb el que fa Alfredo Jaar en el projecte *Ruanda*. Confrontat amb una realitat tan horrorosa, prefereix no ensenyar els cossos mutilats de les víctimes, com s'acostuma a fer en els telenotícies, i mostrar només els ulls d'Emirite, testimoni de les matances. O bé a *Field Road and Clouds* (fig. 180) enfocar la càmera cap al paisatge.

Però no es pot dir que les imatges que mostra Seawright siguin innocents, sinó més aviat indirectes, respectuoses en relació al que sabem de la història recent de l'Afganistan. La seva austeritat visual també es fa evident en la claredat i austeritat de les seves fotografies d'estructures bombardejades, com les barraques dels talibans, preses des de dins mirant cap al paisatge a través de la porta enrunada. Aquí la misteriosa repetició de la forma del forat a les portes ens fa pensar en la precisió clínica dels bombardejos de la força aèria dels Estats Units.

La fotografia *Camp Boundary* (fig. 179) mostra un camp de refugiats amb la muntanya al fons. A cada tenda li correspon un número, metàfora del desplaçament i la pèrdua d'identitat que reflecteix, com ell diu: "la manera en que les situacions extremes fan perdre la identitat, les famílies són separades, els pares desapareixen, les cases són destruïdes." En una fotografia es veu una porta mig oberta, per on s'hi pot veure una habitació on hi ha dues cadires a cada banda d'una taula. Dins el context del llibre aquesta imatge convida a fer conjectures sobre interrogatoris i evoca l'amenaça dels espais militaritzats.

Actualment l'Afganistan és el país amb més mines antipersona del món. Una de les amenaces que viu el país és el de les bombes de dispersió llançades des de l'aire, que en

assolir una alçada concreta s'obren permetent alliberar centenars de petites bombes de diversa naturalesa mortífera. Algunes de les bombes queden enterrades sense explotar suposant un gran perill un cop acabada la guerra. Les seves formes i colors llampants, com pilotes de tenis o llaunes de beguda poden atraure l'atenció dels nens, les seves principals víctimes.

Algunes de les fotografies mostren el procés de neteja dels camps de mines. Seduït per la bellesa d'aquest paisatge alterat són les fotografies més líriques i poètiques: terrenys de sorra remoguda formant petits monticles, com a la fotografia *Mounds*, (fig. 181) que semblen túmuls funeraris amb formes que recorden les muntanyes distants, artilleria emmagatzemada de manera escultòrica, objectes grocs en forma de xampinyó brotant de la sorra, que de fet són pedres pintades que marquen el lloc on hi ha bombes.

Fa un ús metafòric del detall en algunes de les imatges. *Surface* (fig. 182) mostra uns claus sobre una taula en un entorn molt eteri envoltat per llum i reflexos, presa amb poca profunditat de camp aconseguint desenfocar-ho tot excepte els claus. Aquest recurs és també utilitzat a *Horizon* (fig. 183) enfocant només les mines sobre la sorra, que es barregen amb la vegetació del fons.

Una altra imatge mostra un tros de mapamundi en color on hi apareixen els Estat Units amb el nom escrit en àrab, per assenyalar la no submissió al poder hegemònic d'aquest país. És com un advertiment amenaçador a partir d'un detall que sembla perifèric i de poca importància però que està ple de significat i reforça la idea de les fronteres visibles i invisibles.

Les imatges de Seawright recorden els paisatges de deserts representats en el passat i revela el desert com un filtre poètic, com a pantalla protectora envers una realitat violenta, la representació de la qual és difícil de trobar. La violència en aquests paisatges plagats de mines enterrades és present però amagada, preparada per una devastació futura. Arriba després d'acabar-se el conflicte, però quan encara no s'ha acabat l'amenaça. La idea de les mines no explotades, vol significar l'allargament de la força destructiva del conflicte molt després de l'anunci que dona per acabada la guerra.



Fig.181 *Mounds*, 2002



Fig.182 *Surface*, 2002



Fig.183 *Horizon*, 2002

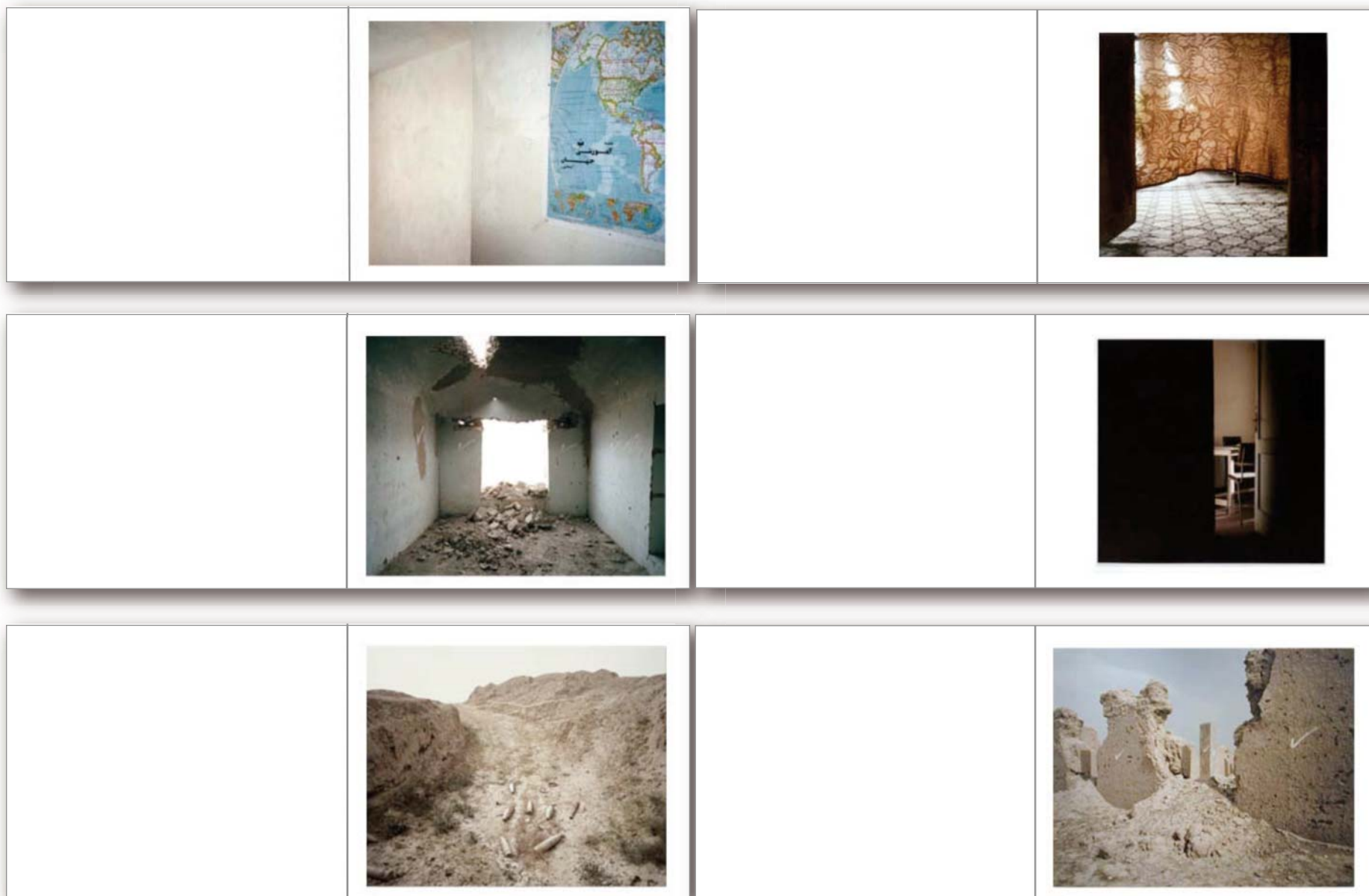


Fig.184 Simulació de les pàgines del llibre

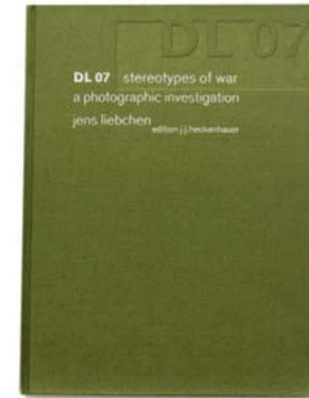
JENS LIEBCHEN. DL 07 STEREOTYPES OF WAR

Jens Liebchen és un jove fotògraf alemany que treballa sobre temes polítics i socials. Ha publicat ja alguns llibres de fotografia molt ben dissenyats visualment, *Politics & Art-Art & Politics*, *Playing Fields* i *Tsukuba-Narita*. En el llibre *DL 07 stereotypes of war, A Photographic Investigation* presenta sèries de fotografies en blanc i negre d'una ciutat en estat de setge: helicòpters amenaçadors que sobrevolen edificis abandonats, figures furtives en carrers deserts, columnes de fum alçant-se al cel, murs plens de sang, nens amb armes de foc. Aquestes fotografies però, les va fer a Tirana, Albània en temps de pau.

La manera de presentar les seqüències de fotografies i el fet de copiar els *clixés* del gènere de fotografia de guerra, fa que el reportatge estigui farcit de referències a la tradició de més de 150 anys del gènere, posant en evidència l'estereotip de les imatges del reportatge de guerra. En l'assaig introductori del llibre, Jeffrey citat a Liebchen (2006) escriu:

Hi ha més coses en joc que el simple anàlisi d'un gènere. El treball de Liebchen és deconstructiu, ja que no només presenta els elements tal com ho fa la fotografia de guerra sinó que, al mateix temps, descriu per implicació la seva evolució. La fotografia de guerra és un negoci perillós,...., i en l'era dels modernistes heroics s'esperava que el fotògraf de guerra afrontés els perills directament: Robert Capa i Eric Borchert van pagar amb les seves vides el fet de cobrir-les sense límits. Els post-modernistes, d'altra banda, no tenen aquest posicionament heroic, sobretot perquè les guerres que documenten no formen part d'una causa major. La majoria d'aquestes guerres tenen dimensions locals incomprensibles per a un foraster, i potser les duen a terme els patriotes devots, però també els lladres i els nens manipulats... El reporter fotogràfic és un transeünt, principalment un viatger nerviós en carrer insegurs. ¹⁷

DL07 comença amb una imatge molt directa i obvia: un soldat amb una arma escales amunt. Les imatges següents mostren un petit helicòpter i un cotxe amb els vidres trencats. Aquesta successió d'imatges fa que es llegeixin com extrems d'una guerra real. Quan el treball es presenta en una exposició, les còpies s'amplien a una mida relativament petita, de 30 x 40 cm, que amb una presentació clàssica busca la reacció de l'espectador



Jens Liebchen. **DL07 Stereotypes of war**
J.J. Heckenhauer, Berlin, 2000 (edició de 750)
214 x 182 mm, 48 pp.
19 fotografies en blanc i negre
Tapa dura folrada de roba verda
Introducció de Ian Jeffrey
Disseny de Grafikdesign und Gestaltung

17. There is more involved here than the analysis of a genre. Liebchen's is, in actuality, deconstructive work, for not only does he present the elements in the practice of "war photography" but at the same time he gives an account, by implication, of their developments. War photography is a dangerous business, ..., and in the age of the heroic modernists it was expected that the war photographer should face dangers squarely: Robert Capa and Eric Borchert are two who paid with their lives for the sake of this unmediated coverage. Post-modernists, on the other hand, don't take that heroic standpoint, mainly because the wars they report form no part of a larger cause. Mostly, these wars have local dimensions incomprehensible to an outsider, and might be carried out by devoted patriots, but equally by robbers and deluded children... The photographic reporter is of necessity in these conditions a transient, principally a nervous traveller in unreliable streets.

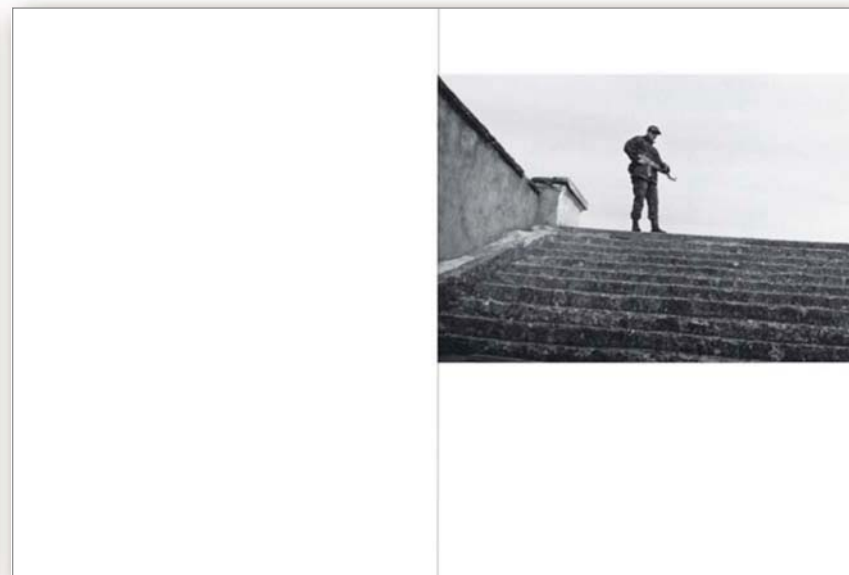


Fig.185 Simulació de les pàgines del llibre.

fent-li sentir que és al davant d'un reportatge de guerra real. Altrament si les còpies fossin més grans certes imatges en particular cobrarien singular rellevància.

El títol és molt important. Liebchen l'escull perquè és estrany, ningú entén el que vol dir i això genera expectació i aguditza la sensibilitat del públic.

És interessant analitzar el llibre observant acuradament cada imatge i entendre com la seqüència de la presentació de les imatges ajuda a construir una gran ficció. Fins i tot en aquesta era de la desconfiança en els mitjans, és fàcil ser enganyat i acceptar el valor de les imatges.

Aquest va ser el seu primer llibre. Per a la seva edició, no hi havia cap premissa, cap regla en quant a la manera de fer llibres i sembla que això és una part important del seu èxit.

Liebchen (2006) diu:

De fet, crec que els llibres són un mitjà molt bo per comunicar idees, conceptes, històries en fotografia, i personalment m'encanten els llibres de fotografia. Un bon llibre de fotografia és compacte i complex al mateix temps. Quan estava treballant en *DL07* des del principi volia presentar-lo com un llibre. Publicar un treball en forma de llibre dóna la possibilitat de presentar la informació en diferents capes, mitjançant el disseny gràfic que es correspon amb el tema, la presentació de les fotografies en un ordre especial i per descomptat, utilitzant diferents mides de reproducció. En aquest sentit, un llibre podria funcionar en certa manera com una pel·lícula. Des del meu punt de vista considero que els textos són molt importants per als llibres de fotografia en general, si més no, quan el llibre és conceptual. ¹⁸

18. Indeed I do think that books are a very good media to communicate ideas, concepts, stories in photography, and personally I love photography books. A good photography book is compact and complex at the same time. When I was working on *DL07* from the beginning on I wanted to present it as a book. Publishing a work as a book offers additional layers to put in information, by means of graphic design corresponding to the subject, by presenting the photographs in a special order and of course by using different sizes of reproduction. In this respect a book could work in a way like a movie. From my personal point of view I consider texts as very important for photography books in general, at least when the book is conceptual.

4.2 PAISATGES CLASSIFICATS

Les activitats militars generades per l'economia de la por, necessiten uns determinats territoris on desenvolupar-se, zones per a l'entrenament, per fer proves d'armament i per a emmagatzemar maquinària i vehicles. Allunyats de l'activitat humana, els deserts i les platges són habitualment ocupats per l'anomenat *teatre d'operacions*, sectors limitats i protegits per fortificacions, barreres naturals o a gran distància de la zona de guerra.

L'activitat militar tendeix a conquerir l'habitat humà i a transformar-lo per tal que el seu desplegament sigui ràpid i amb els menys obstacles possibles, sense tenir en compte la realitat geogràfica. Tendeix a convertir-lo en un "reducte defensiu", en paraules de Paul Virilio, mitjançant fortificacions, murs, fronteres, mines, barricades i diverses armes de foc, armes de destrucció massiva, així com tota mena de vehicles dissenyats per a la guerra. Al desert americà hi ha infinitat de llocs sense explorar que en el mapa figuren com a zones en blanc, on hi podem trobar instal·lacions secretes del govern, bases i zones de proves militars, presons i aeroports. Són paisatges *classificats*, zones restringides i secretes no accessibles pels civils no autoritzats. Aquestes zones també existeixen a Romania, Polònia, Tailàndia, Guantanamo, Egipte, Síria, Marroc i diferents punts de l'Àfrica.

El *Centre for Land Use Interpretation* és una organització dedicada a analitzar els diferents aspectes del paisatge construït dels Estats Units. Es centra en tot allò que anomenen formes *insòlites i exemplars* d'ús del territori, és a dir, el paisatge desnaturalitzat, transformat per les activitats humanes i tots els fenòmens d'alteració cultural de l'espai, incloses les manifestacions artístiques. La seva intenció és difondre totes aquelles activitats conegudes o secretes que es realitzen en el territori indefinit del desert, amb una intenció pedagògica, barrejant la ciència, l'art, l'arqueologia, l'exploració i treballant amb una visió ampla de la geografia mitjançant textos i fotografies. S'estructura en diferents àrees que anomena "miradors".

El seu director, Matthew Coolidge (2002, p.66) diu en una entrevista amb Bartomeu Marí:

El Mirador d'escenaris de guerra mostra paisatges amb simulació utilitzats per a l'entrenament dels diferents cossos de l'exèrcit dels Estats Units. Aquests paisatges contenen elements escenogràfics com els que es fan servir en una producció teatral. L'escenari, en aquest cas, és gairebé sempre, la superfície nua del desert del sud-oest, en el qual es construeix l'escenografia, els objectes que han de representar altres objectes. Tant l'atrezzo com els escenaris són molt detallats i elaborats. En el camp de proves de Nellis, per exemple, les Forces Aèries duen a terme missions d'entrenament regulars en les quals utilitzen noms de dictadors i de països ficticis....Construeixen aquests decorats en teatres que no estan fets per a tenir de fet cap mena de públic extern i són ells qui representen els papers i els personatges dins dels seus escenaris. Els preocupa molt la crítica.

I afegeix: "Els jocs de guerra utilitzen la tecnologia de la indústria de l'espectacle, i viceversa. Jo vaig ser en una "demostració de foc real" a la qual hi havien sol·licitat l'assistència dels representants d'una empresa de vídeo jocs capdavantera per tal de poder observar i aprendre dels bombardejos reals realitzats amb l'última tecnologia militar: bombarders invisibles i bombes guiades per làser."

Les pràctiques militars al desert van començar a produir-se a partir de la 2ª Guerra Mundial: la bomba atòmica, els vols supersònics, el míssil balístic intercontinental es van desenvolupar aquí secretament, gràcies a l'aïllament de l'ampli territori del desert. Dins la seva vastitud es poden trobar les empremtes de proves nuclears, magatzems de míssils, camps d'aire per entrenament antiterrorista, grups de tir i zones que tot i haver estat suspesa qualsevol activitat, han quedat contaminades per sempre. Hi ha moltes zones en el desert americà on està prohibit el pas a persones no autoritzades.

Aquests llocs són els territoris que mostra Emmet Gowin en el llibre *Changing the Earth* fotografiats des d'un helicòpter, llocs com el *Dugway Proving Ground* on es realitzen proves amb armament nuclear, químic i biològic, territoris del desert que han estat contaminats



Ramon Prat. **Desert America**
 Actar, Barcelona, 2006
 170 x 240 mm, 320 pp.
 Fotografies en color i b/n
 Tapa dura
 Text de Ramon Prat

per les proves nuclears. Gowin ens mostra un paisatge contaminat i degradat per l'acció militar, per les proves nuclears i per l'acció minera. També són els llocs per on es mou Richard Misrach, les regions que avui constitueixen les 'zones de sacrifici nacional' del Pentàgon (la Gran Conca de l'est de Califòrnia, Nevada i l'oest d'Utah) i la seva *perifèria de plutoni*: l'altiplà de Snake-Columbia, la Conca de Wyoming i l'altiplà del Colorado.

El llibre *Desert America* de Ramon Prat recull tots aquells espais ocupats per diverses activitats més o menys secretes i que sovint no apareixen als mapes que es troben al desert americà. Està estructurat en diferents grup temàtics. *Promised Lands* aprofundeix en les condicions de vida de la frontera amb Mèxic i les estratègies de colonització dels antics mormons, *The Elements* fa una relació dels diferents sistemes per controlar i aprofitar el sol, el vent, l'aigua i l'energia mostrant els desastres produïts per la seva mala gestió, *Eden* reuneix un conjunt de diverses utopies idealistes, des de ciutats dedicades a la prova d'armes de foc fins a comunitats de més de 60 anys d'antiguitat, *Hostility* descriu zones d'infraestructures militars obsoletes mostrant un paisatge decadent massacrada per les proves nuclears, una col·lecció a l'aire lliure de míssils de la Guerra Freda i avions en desús.

Per exemple, la ciutat fantasma de Playas, antic enclavament miner, s'utilitza per fer maniobres militars, Les cases amb jardí i garatge, els parcs, les botigues, les places, el camp de beisbol que van ser dissenyats per als executius de les mines, s'utilitzen per realitzar exercicis militars i per provar armes de destrucció massiva (inclosos atacs nuclears, químics i bacteriològics) així com programes de seguretat antiterrorista. Va ser construïda el 1972 per la indústria del coure fins que es van acabar les operacions d'extracció el 1999. El 2003 el senador de New Mexico la va utilitzar per fer entrenaments antiterroristes i la *Homeland Security* la va comprar amb fons federals pel EMRTC.¹⁹ Als seus residents se'ls va donar treball, interpretant el paper de les víctimes per a les proves militars. Playas era una icona del desenvolupament futur, una esperança pels habitants d'una zona que es trobava en un dels estats més pobres.

Other Worlds mostra instal·lacions per observar l'univers i rebre possibles senyals d'altres mons. El desert americà és un dels territoris més connectats amb l'espai exterior, un lloc

19. Energetic Materials Research and Testing Center. Recerca de materials energètics i centre de proves. Materials energètics vol dir explosius.

des d'on es pot enviar i rebre informació de galàxies distants. El seu paisatge estrany ha servit de lloc de proves per al desenvolupament de tecnologies aplicades a l'exploració de l'espai, un anàleg terrestre dels entorns hostils que hi ha a altres planetes.

L'estiu del 2005, va transcendir que *Church of Scientology* havia començat a construir un *bunker* per confinar-hi els escrits del seu fundador prop de Las Vegas, ciutat que ha servit de localització per al rodatge de pel·lícules com *Easy Rider*, *Convoy* o *Red Dawn*.

Els *Scientologists* han traçat dos cercles a terra suficientment grans com per poder ser vistos des de l'espai, per si els viatgers amb la seva nau espacial tornen algun dia a la Terra. Potser per coincidència, el primer aeroport espacial turístic es va construir no gaire lluny de *White Sands Missile Range*, i s'esperava que acollís passatger civils el 2009.

Expansion descriu maneres de crear ciutats instantànies pels nòmades moderns: l'acampada del festival *Burning Man* i l'oasi per vehicles de recreació (RV Oasis) d'Arizona.

A *White Sands Missile Range*, a Trinity va començar l'era nuclear. El producte més exitós del desert és la tecnologia destructiva. Els científics del govern desenvolupen mites d'escala i poder tan immensos que no es fa difícil distingir el mite de la realitat, fins al punt de permetre a una persona destruir ciutats prement només un botó.

El territori del desert ha canviat més en els darrers 60 anys per l'efecte de les bombes que en 60 mil·lennis pels moviments geològics. Submergides en la zona del desert, hi ha instal·lacions secretes del govern i arsenals nuclears, preparats per l'atac al menor símptoma de perill, com *Nevada Test Site*. Aquests llocs ara són relíquies buides de l'era nuclear i parades pels "turistes atòmics" que volen veure els secrets que s'amaguen al desert. Prop de Tucson hi ha el magatzem d'avions més gran dels Estats Units, un museu a l'aire lliure on s'hi exhibeixen les relíquies del darrer mig segle de l'aviació militar.

L'aeroport de Mojave originàriament era una base aèria militar que es va reconvertir en civil el 1960. Ara és un dels magatzems no militars i de manteniment més gran del món, servint a més com a escenari en produccions de pel·lícules de Hollywood com *Waterworld* i *Die Hard II*. Però també s'ha fet famós per ser el centre on s'ha desenvolupat el projecte del *Space Ship One*, el primer vehicle civil enviat a l'espai exterior.



Fig.186 Pàgines del llibre escanejades.

RICHARD MISRACH. *CANTOS DEL DESIERTO*



Richard Misrach. **Cantos del desierto**
Diputación de Granada, Granada, 1999
290 x 330 mm, 167 pp.
66 fotografies en color
Tapa tova
Catàleg de l'exposició al Palacio de los
Condes de Gábia, Granada i al Canal de
Isabel II, Madrid

Misrach ha estat considerat des de diferents sectors de la crítica de la fotografia com el pare de la nova fotografia en color i del paisatge, pel fet d'haver ampliat el gènere dins els Estats Units, on hi dominava anteriorment el blanc i negre. Un autor que ha influenciat a tota una generació posterior tant pel domini de la tècnica com per la manca de manipulació i la honestedat respecte els escenaris que fotografia.

El projecte més conegut de Misrach és *Desert Cantos* (Cants del desert), en la qual ha estat treballant durant més de 20 anys fotografiant un mateix tema: el desert. S'estructura en sèries que han estat publicades en diferents llibres i agrupades de diferents maneres. Les anomena segons el lloc on han estat realitzades, fent variacions en els temes que representen, el temps que duren i el número de treballs de l'agrupament final.

Cap a l'any 1970 comença una recerca de documentació sobre els llocs als deserts americans on s'hi havien realitzat activitats militar, llocs on es van dur a terme proves nuclears i experiments químics indiscriminadament i en absolut secret.

Per estructurar el projecte Misrach s'inspira en el poema *Cantos*, obra monumental d'Ezra Pound en la qual va treballar durant tota la seva vida. Es tracta d'un text èpic molt difícil d'entendre ja que està escrit en anglès, en xinès i en francès. De vegades utilitza fins a set idiomes diferents en un mateix poema, aconseguint amb aquestes combinacions que l'espectador sigui més conscient de tota l'estructura. És una manera d'oferir diferents punts de vista sobre un tema, deixant-lo davant el lector a interpretació lliure.

Podem dir que la característica principal de les fotografies de Misrach és que combinen amb subtilesa una estètica quasi romàntica, en contrast amb l'horror d'allò que mostren, la desolació, l'abandonament i la devastadora intervenció humana sobre el desert de l'oest americà.

Davis (2002, p.38) ho defineix així: "Misrach s'ha convertit en un guia turístic imprescindible del regne apocalíptic que el Departament de Defensa ha construït al desert. La seva visió és singular, però al mateix temps, *Desert Cantos* forma part d'un

moviment més ampli de fotografia de paisatge polititzat de l'oest, que ha fet de la destrucció de la natura el seu tema dominant.”²⁰

A partir de 1979 van apareixent les primeres sèries fotogràfiques de *Desert Cantos: The Terrain* (El terreny), *The Event I* (L'esdeveniment), *The Flood* (La inundació) i *The Fires* (Els Focs). Aquestes són també les primeres sèries que s'exposaran fora dels Estats Units i seran reconegudes a Europa. Els crítics comenten que després de veure-les difícilment es podria tornar a mirar els deserts de Nevada, Utah, Arizona o Califòrnia amb la ingenuïtat del qui creu estar davant de l'espectacle sublim de la natura.

Misrach (1998) explica en una entrevista: “El què he fet a Desert Cantos és que cadascun tingui una estratègia o una aproximació diferent alhora de construir imatges. De vegades, són imatges molt tradicionals. D'altres, mostren diferents maneres de pensar en la imatge, que per a mi durant aquest darrers vint anys, ha estat el desert.”²¹

D'entrada, qualsevol forma d'art reflecteix les opinions polítiques del seu autor, ja sigui conscientment o de forma inconscient. Per això, malgrat els problemes inherents a la representació fotogràfica, la fotografia com a tal, esdevé, segons Misrach, el mitjà més poderós i amb més força comunicativa de tots els mitjans d'avui dia, una peça central pel desenvolupament d'un diàleg cultural.

Al 1992, Aperture, publica una sèrie de tres cantos: *Project W-47. The Secret, The Pit* i *The Play Boys*, sota el títol genèric de *Violent Legacies. 3 Cantos*. Les imatges van acompanyades del text de ficció *La visió des de l'Arc* que introdueix el llibre i que Sontag va escriure expressament per aquesta edició.

Project W-47 és un espai d'entrenament ultrasecret situat a la base aèria de Wendover al desert de sal d'Utah. A l'hangar de Wendover és on va romandre amagat l'*Enola Gay*, bombarder que va llençar la primera bomba sobre Hiroshima i és també el lloc on les forces militars americanes van fer proves d'explosions nuclears prèvies a les bombes llançades sobre Hiroshima i Nagasaki. Aquest hangar avui dia encara existeix, emergint ruïnosa i enmig del desert.

20. “Misrach has become an indefatigable tour guide for the Apocalyptic Kingdom that the department of Defence has built in the desert West. His vision is singular, yet, at the same time, Desert Cantos claims charter membership in a broader movement of politicized western landscape photography that has made the destruction of nature its dominant theme.”

21. “What I have done with the Desert Cantos is that each has a different strategy or approach to making images. Sometimes they're very traditional. Others give you different ways to think about the overall picture, which for me has been the desert for these twenty years.”

22. The Enola Gay hangar is a work of emblematic architecture that stands for what some historians call the most important event of the 20th century, the first deployment of an atomic bomb, which continues to shape the history of the world. Few people remember how controversial the bombings of Hiroshima and Nagasaki were, a debate still being suppressed today. Some of the censorship is active, some passive. In the case of the Wendover Air Field and the hangar, it seems likely that they are not a historical monument and museum because few Americans today care to ponder these particular events that happened more than 60 years ago. The terrorist attacks of September 11, 2001, and the consequent reengagement of the government with nuclear weapons lent urgency to our task. We needed to construct a body of work through which the past could manifest in the present and affect the future. Wendover itself was a place-as-artifact and we sought to give it a voice through art-as-archaeology."

23. "In cultivating a neo-pictorialist style, Misrach plays subtle tricks on the sublime. (...) This attention to the aesthetics of murder infuriates some partisans of traditional black-and-white political documentarism, but it also explains Misrach's extraordinary popularity. He reveals the terrible, hypnotizing beauty of Nature in its death throes, of Landscape as Inferno."

El darrer llibre de Mark Klett *The Half-life of History* és una investigació sobre aquest lloc històric que Klett (2011b) descriu així:

L'hangar de l'*Enola Gay* és un treball d'arquitectura emblemàtic que rememora un fet que alguns historiadors han qualificat com l'esdeveniment més important del segle XX, el primer desplegament d'una bomba atòmica que continua conformant la història del món. Poca gent recorda la controvèrsia que va generar el bombardeig d'Hiroshima i Nagasaki. És un debat que encara no s'ha fet. Encara hi ha censura en alguns aspectes. En el cas del camp aeri de Wendover i l'hangar, sembla que no hi ha cap monument històric ni cap museu perquè pocs americans estan disposat a reflexionar sobre aquests esdeveniments que van succeir fa més de 60 anys. L'atac terrorista de l'onze de setembre i el conseqüent compromís renovat del govern amb les armes nuclears ha donat urgència a la nostra tasca. Necessitàvem construir un cos de treball en el qual el passat es manifestés en el present i afectés el futur. Wendover és un *lloc-com-a-artefacte* i hem tractat de donar-li veu a través de *l'art com-a-arqueologia*.²²

The Pit (La fossa) mostra cadàvers d'animals mig enterrats, que provenen de misterioses morts succeïdes a les proximitats dels camps de proves nuclears prop de Nevada. El text de Davis (2002, p.38) *Misrach's Inferno* fa una descripció molt interessant de les imatges:

Cultivant un estil neo-pictorialista, Misrach realitza jocs subtils amb el concepte de sublim. (...) Aquesta atenció a l'estètica de la mort enfureix alguns partidaris del tradicional documentalisme polític en blanc i negre, però també explica la seva extraordinària popularitat. Revela allò terrible, hipnotitzant la bellesa de la Natura en la seva moribunda agonia de la mort, del Paisatge esdevingut Infern.²³

El compara també amb les novel·les de ficció política de García Márquez o Carlos Fuentes. Al 1996 Anne Wilkes Tucker, una de les millors comissàries del moment, organitza la primera retrospectiva al museu de Belles Arts de Houston, publicant el catàleg anomenat *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach* que el confirma com un dels grans fotògrafs de l'escena americana i internacional.

Crimes and Splendors conté els primers 18 Cantos: *The Terrain, The Event I, The Flood, The Fires,*

The War (Bravo 20), The Pit, Desert Seas, The Event II, Project W-47 (The Secret), The Test Site, The Playboys, Clouds (Non-Equivalents), The Inhabitants, The Visitors, The Salt Flats, The Paintings, Deserts, Skies.

The Pit, en paraules de Davis (2002, p.36), ha estat comparat amb el *Guernica* de Picasso: “És una reconfiguració de malson del tradicional clixé del *cowboy*. Les exuberants fotografies són repel·lents, elegíques i hipnòtiques al mateix temps.” ²⁴

Bravo 20: The Bombing of American West va ser publicat l’any 1990, *The Sky Book* el 2000.

Quan Caponigro en una entrevista diu que ha rebut crítiques tant de la comunitat artística com de la periodística i que el treball es troba a cavall de les dues, Misrach (1998) respon:

Amb el risc de simplificar-ho massa, amb la imatge de la fosa d’animals morts, la idea és que esteticizava aquella cosa tan horrible, creant objectes bonics d’una cosa terrible. També em vaig permetre una llicència política o poètica amb els textos històrics, com a prova de que no volia només fer imatges boniques de cossos morts. (...) Estava intentant fer una declaració política amb aquell treball. Sentia que tenia a veure amb les proves nuclears. Vaig agafar un text històric d’un esdeveniment que va passar el 1950 i el vaig relacionar amb les imatges de 1980, intentant posar en clar que això podia estar passant també ara. Em vaig permetre una llicència política, vaig trencar les normes de la fotografia documental. I per tant vaig decebre els que treballen el documental. La gent relacionada amb l’estètica creia que el treball no era estèticament interessant. Vaig esborrar de la meua ment, la distinció entre documents, que per mi no són versemblants. Les coses que es veuen en la revista *Life*, ja no funcionen. Aquests llibres d’art que presenten documents d’heroïnòmans morint, trobo que són deshonestos i poc enginyosos. ²⁵

El treball del cel *Sky* és molt formal i irònic en el sentit que és un document basat en la seva naturalesa fotogràfica i al mateix temps sembla ser un document del no res. La fotografia és una eina que fa imatges realistes i, en canvi, aquesta sèrie es basa en l’abstracció extrema. No hi ha núvols, no hi ha línia d’horitzó, no hi ha tema, només atmosfera i llum. En el títol de les imatges s’hi inclou el nom del lloc i el minut exacte i la data en que es va fer la fotografia, tot i que en el cel com a metàfora de l’eternitat, el temps no existeix.

24. “It is certainly a nightmare reconfiguration of traditional cowboy clichés. The lush photographs are repellent, elegiac, and hypnotic at the same time.”

25. At the risk of oversimplifying it, with the dead animal pit, the idea is that I would be aestheticizing this horrific thing, making beautiful objects out of something terrible. Also I took political or poetic license with historical texts, as proof that I was not interested in making just beautiful pictures of dead corpses. (...) I was definitely trying to make a political statement with that work. I felt it had to do with nuclear testing. I took a historical text of an event that happened in the 1950’s and paired it with 1980’s images, trying to make a point that this could be happening today. I took political license there, I broke the rules of documentary photography. So I upset the documentarians there. People who were into aesthetics thought the work was not aesthetically interesting. I basically collapsed, in my own mind, the distinction between documents, which to me are very bogus. The kinds of things we see in *Life* magazine, just don’t work any more. These fine art books that come out that are documents of heroin users starving to death, it feels dishonest and disingenuous.



Fig.188 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.189 Simulació de les pàgines del llibre.

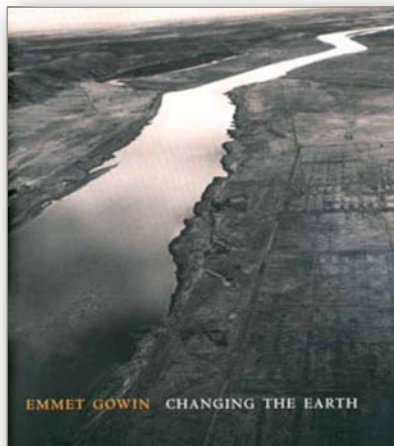
Misrach va estructurar el projecte de tal manera que qualsevol dels cants no té cap sentit sense la resta. Amb les imatges passa el mateix: una imatge sola potser no explica res però adquireix significat quan es relaciona amb les altres.

En la història de la fotografia hi ha un model literari que s'ha anat utilitzant tot sovint: l'assaig fotogràfic. Aquest és el model de Frank i Evans. Però el que Misrach utilitza és el model èpic en la literatura, és a dir, anar acumulant a través del temps. Cap dels cants estarà acabat fins que tots els altres ho estiguin també, perquè cadascun projecta la seva influència sobre els altres.

Per Misrach el desert és un entorn fascinant i molt fràgil, que sovint és percebut com un territori de mort. És un entorn que espanta pel seu silenci i la seva nuesa, però quan hom s'enamora del desert, la llum, l'espai, la solitud i el silenci, es converteixen en elements molt poderosos. Et trobes amb tu mateix. La concepció del desert com a terra improductiva, lletja i estèril fa que llocs com Nevada estiguin considerats àrees de *sacrifici nacional* i justifica l'abocament de productes tòxics per part de les corporacions militars.

El problema ecològic més important, després del control de la població és, potser, la desertització. La selva tropical està desapareixent per manca d'aigua, mentre que al desert es construeixen ciutats amb camps de golf, o es crema el bosc per obtenir conreus. Aquesta alteració dels hàbitats naturals, així com l'existència de territoris on es realitzen proves nuclears, bombardejos, focs controlats, on hi ha inundacions i fosses amb animals morts producte d'experiments químics, és una mostra de la necessitat de canviar els hàbits de pensament i d'actuació de la humanitat.

A Misrach li agrada comprometre's políticament, la seva intenció no és només fer imatges boniques de les coses desagradables. Vol mostrar totes aquelles coses que estan amagades i contribuir a la conscienciació pública sobre l'entorn.



Emmet Gowin. **Changing the Earth**
 Yale University Art Gallery, New Haven, 2002
 317 x 266 mm, 164 pp.
 92 fotografies
 Tapa dura folrada de roba amb sobrecoberta
 Assaigs de Jock Reynolds, Terry Tempest
 Williams i Philip Brookman

26. "The development of this publication and exhibition project, devoted to Emmet Gowin's aerial photography, coincided by sheer chance with the extraordinary events occurring on September 11th of 2001, when airborne terrorist attacks on America set off reverberations felt instantly within the hearts and minds of our citizenry and those of other nations around the world. The seismic shifts wrought in human emotion by these tragic events, and the strategic political, economic, and military responses they are certain to prompt for many years to come, may well cause our species - one that spent much of the twentieth century wreaking havoc on itself- to seriously reappraise its purpose for being in an ever-shrinking interdependent world."

EMMET GOWIN. *CHANGING THE EARTH*

L'assaig del llibre de Gowin (2002, p.133), escrit per Reynolds comença així:

El desenvolupament d'aquesta publicació i projecte d'exposició, dedicada a les fotografies aèries d'Emmet Gowin, va coincidir per casualitat amb els extraordinaris esdeveniments de l'onze de setembre de 2001, quan els atacs terroristes a Amèrica es van poder sentir de manera instantània en els cors i les ments dels nostres ciutadans i els d'altres nacions d'arreu del món. Els canvis sísmics provocats en l'emoció humana per aquests tràgics esdeveniments, i la resposta estratègica política, econòmica i militar, que ben segur es desencadenarà els propers anys, ha de fer que la nostra espècie, que durant el segle XX ha estat autodestruïnt-se, avalui seriosament els seus propòsits per mantenir-se en un món cada vegada més reduït i interdependent. ²⁶

Malauradament, cap de les catàstrofes desencadenades per l'acció humana en el planeta ha fet que els estats plantegessin canvis en la seva trajectòria militar, ni s'auguren canvis en les seves polítiques.

Changing the Earth mostra el treball realitzat per Gowin durant més de 16 anys. Fotografia des de l'aire magatzems nuclears, zones militars, plantes de tractament de residus tòxics, explotacions mineres, patrons de moviment de vehicles, cràters de bombes, l'erosió provocada per l'activitat minera del coure, l'or, l'urani, explotacions agrícoles i zones d'emmagatzemament de material militar al territori de l'oest dels Estats Units recurrent Washington, Arizona, Montana, Oregon, New Mexico, Utah, Califòrnia, Wyoming, Nevada, Colorado, Missouri, Carolina del Sud i Arkansas. També inclou dues fotografies dels patrons de moviment de tropes i el seu emplaçament a Kuwait, un camp de golf en construcció al Japó i un assentament suburbà a Jerusalem.

Les fotografies realitzades a la República Txeca entre els anys 1992 i 1994 de la zona

anomenada *Black Triangle* mostren centrals elèctriques, mines a cel obert al costat de ciutats i les mines Chemopetrol a Bohèmia. Aquesta és una de les zones més contaminades del món que Josef Koudelka fotografia en el llibre *The Black Triangle* comentat en el capítol 3 d'aquesta tesi.

Inclou també una serie d'imatges del sistema de reg per aspersors de pivot central, mètode molt característic utilitzat en els High Plains, al centre dels Estats Units. Són vistes zenitals de Kansas l'hivern de 1995, gairebé abstractes. La gran quantitat d'aigua subterrània bombada de l'aqüífer d'Ogallala és clau per l'obtenció d'abundants collites en aquestes terres de l'oest semi àrid, però lentament les reserves d'aigua subterrània s'esgoten ja que només es recuperen amb l'aigua de les ja molt minvades precipitacions.

Un altre apartat mostra la zona de Nevada Test Site, camp de proves nuclears situat prop de Las Vegas, on es visualitzen trinxeres, cràters de bombes, zones zero (que descriuen el punt en la superfície del terra més pròxim a la detonació d'una bomba). La imatge final és del Sedan Crater enregistrat com a lloc històric el 1994, resultat de proves nuclears. La seva magnitud és tal que podem distingir-lo des de l'òrbita d'un satèl·lit sense necessitat de cap ajuda òptica.

El que mostra Gowin són imatges abstractes, dramàtiques i apocalíptiques de *zones calentes* de la terra. Com Ristelhueber, utilitza la fotografia aèria per mostrar plans molt amplis de zones destruïdes per les pràctiques militars. Són imatges on hi juga un paper molt important l'abstracció, reproduint línies i formes abstractes que ens permeten parlar de *ferides* ocasionades per l'activitat humana a la superfície de la terra. Són imatges d'una bellesa sublim i misteriosa, que serveixen com a document d'un passat ple de destrucció, d'un present contaminat i com a presagi d'una catàstrofe futura.

Gowin va fer la seva primera imatge aèria l'any 1980, quan va rebre l'encàrrec del *Seattle Arts Commission* per documentar la devastació causada per l'erupció del volcà del Mount St. Helens. Des d'un l'avió va fotografiar allò que havia sobreviscut a l'erupció, utilitzant una



Fig.191 *The Abandoned and Condemned Village of Times Beach, Missouri, 1989*

27. The making of the atomic bomb had cost a great deal in knowledge, money, time, and hardship. It had also cost the total destruction and poisoning of a landscape and placed a great river, the Columbia, at grave risk. What I saw, imagined, and now know, was that a landscape had been created that could never be saved.

Hasselblad motoritzada (model desenvolupat per enregistrar els vols espacials de la NASA.

Aquest treball va suposar l'inici de la seva relació amb el nord est.

Old Hanford City Site and the Columbia River, Hanford Nuclear Reservation near Richland, Washington, 1986 va ser una de les primeres fotografies aèries de la sèrie i configura la portada del llibre. És una imatge evocativa d'un territori creuat per un riu i d'una atmosfera misteriosa i romàntica. La terra s'esvaeix a l'horitzó, un horitzó inclinat testimoni de que la fotografia ha estat feta des d'un avió. Però si prestem atenció al títol que la contextualitza, produeix una reacció d'alerta a aquells qui coneixen la història de la radiació atòmica produïda en la zona. Podem imaginar el perill i el terror que va sentir Gowin en sobrevolar i fotografiar aquest lloc prohibit, quasi oblidat del desert d'Amèrica. Encara eren visibles després de 40 anys els camins, els munts de terra, les rases per abocar-hi els residus, la graella d'una ciutat de més de 30 mil habitants a banda i banda del riu Columbia, que va desaparèixer i on es va construir el primer reactor nuclear i enriquir el primer urani.

Gowin (2002, p.144) diu: "La construcció de la primera bomba atòmica havia suposat una gran despesa en diners, temps, coneixements i moltes dificultats. També la destrucció total del paisatge i l'enverinament del riu Columbia. Allò que vaig imaginar, veure i constatar era que s'havia creat un paisatge que mai es podria salvar." ²⁷

A *The Abandoned and Condemned Village of Times Beach, Missouri* de 1989 (fig. 191) tracta la composició de manera similar. També el riu es perd cap al fons i la línia d'horitzó es troba a la part superior de la imatge evitant que el cel sigui vist, emperò, l'estructura de la graella de la ciutat i les cases encara es poden apreciar. Time Beach era una ciutat d'estiueig construïda en una zona inundable del riu que es va anar transformant en ciutat permanent habitada amb una població de 2.400 persones. Per solucionar els problemes que generava la pols de la carretera, un empresari va decidir cobrir els carrers amb petroli i *dioxina*, en comptes d'asfaltar-los. La *dioxina* passa per ser un dels productes més tòxics el món. A rel de la contaminació causada, el govern va decidir comprar tota la ciutat i convertir-la en un lloc

fantasma, però la gravetat de la situació rau en què no és l'únic, encara queden uns 27 llocs contaminats com aquest a tot l'Estat.

Reynolds explica que havent treballat amb Gowing durant sis mesos, per ajudar-lo a editar les seves fotografies aèries en una seqüència ben estructurada i poètica, va anar adquirint molt de respecte per la complexitat dels seus coneixements, valors, sentiments i intencions. Gowing va donar a aquestes imatges en blanc i negre un to de color metàl·lic per provocar una sensació més intensa de toxicitat i d'alarma. La idea li va venir després de conèixer millor la història de la reserva nuclear de Hanford i de saber la gran quantitat de residus líquids radioactius que es van anar filtrant en abocar-los directament al sòl.

Abandoned Air Strip, Old Hanford City Site, Hanford Nuclear Reservation near Richland, Washington, 1986 (fig. 192) és una altra visió zenital d'aquest emplaçament militar però donant èmfasi a l'aeroport, dues pistes en forma de creu sobre el territori. S'hi veuen marques, incisions, pol·lució, és a dir, cicatrius que restaran per sempre.

Amb la imatge *Aeration Pond, Toxic Water Treatment Facility, Pine Bluff, Arkansas, 1989* (fig. 193) que mostra una bassa de tractament d'aigües tòxiques, Gowing reflexiona sobre la idea de la gran quantitat de fotògrafs que han anat abocant els contaminants líquids del revelat fotogràfic a les aigües residuals, fins que els estudis científics van advertir del perill que això suposava. És conscient de la complicitat de tothom en la contaminació del sòl. Això s'ho aplica a ell mateix quan reconeix l'extravagància i el privilegi que suposa utilitzar càmeres molt sofisticades i estabilitzadors giroscòpics per poder prendre les vistes aèries del *Nevada Test Site*. Són tecnologies que, al cap i a la fi, han estat utilitzades als coets teledirigits, satèl·lits de vigilància, pels astronautes i per la fabricació de míssils antipersona. A més, finançats i millorats des de la 2^a Guerra Mundial per les Forces Armades dels Estats Units i també per la NASA. També reconeix la quantitat d'energia que consumeix encarregant els vols que li permeten fer aquestes imatges. El fet d'aconseguir permisos per entrar en l'espai aeri nacional normalment restringit per als usos militars,



Fig.192 *Abandoned Air Strip, Old Hanford City Site, Hanford Nuclear Reservation near Richland, Washington, 1986*



Fig.193 *Aeration Pond, Toxic Water Treatment Facility, Pine Bluff, Arkansas, 1989*

- 28.** L'atac sorpresa de la Marina Imperial Japonesa contra la base militar a Pearl Harbour el 1941, a l'illa Oahu de Hawaii va suposar l'inici de la II guerra mundial. Els Estats Units i les seves forces militars es van adonar que necessitaven incrementar la seva capacitat militar en moltes àrees, que incloïen el coneixement d'armes químiques i biològiques. DPG va ser autoritzat per cobrir les necessitats de proves en armament i defensa contra els agents químics i biològics. Al llarg dels anys, el terreny de proves ha canviat de nom i ha sofert períodes de desactivació i reactivació.

l'ha fet conscient de quines proves s'estan fent en el desert i quins residus nuclears hi ha emmagatzemats, i li ha permès mostrar-ho a tots aquells que d'altra manera, mai se'ls permetria accedir.

Les seves imatges semblen formular una pregunta: ¿sap algú de nosaltres alguna cosa sobre els residus d'armament nuclear en la nostra terra, que és compartida pels mateixos paisatges on creix el nostre aliment i és guardat en un altre tipus de magatzems?

A *Dugway Proving Grounds*, ²⁸ de l'armada dels Estats Units, situat al sud-oest de Salt Lake City, Utah, es produeix àntrax, es fan proves nuclears i s'emmagatzemen municions. És un territori secret. La seva primera missió és planejar, conduir, analitzar i informar dels resultats de les proves tècniques, realitzades especialment en les àrees de defensa química, biològica, incendiària, fums i proves de tecnologia ambiental.

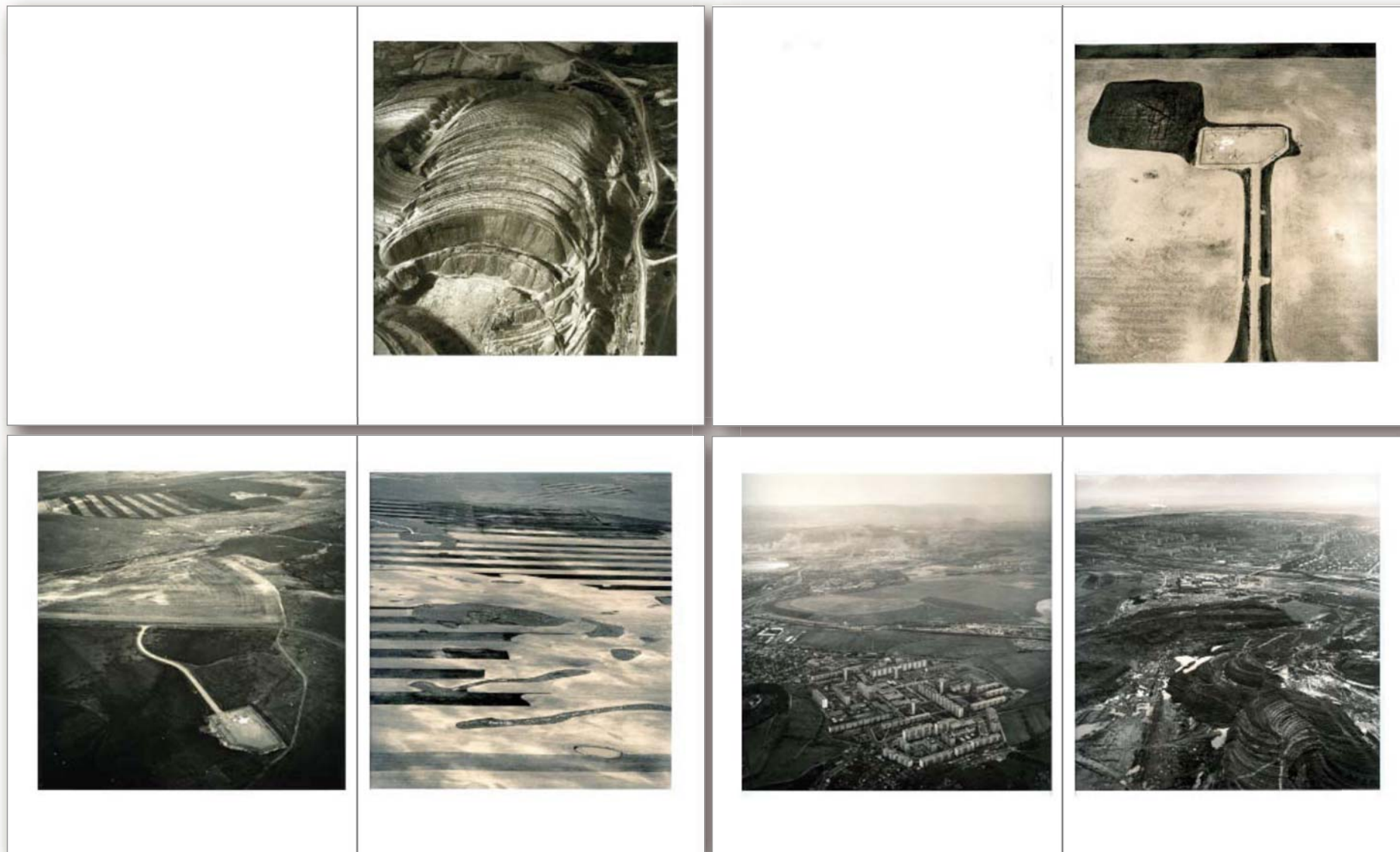


Fig.194 Simulació de les pàgines del llibre.

PAUL GRAHAM. *TROUBLED LAND*



Paul Graham. **Troubled Land**
Grey Editions, London, 1987
237 x 297 mm
32 fotografies en color
Tapa tova. 1ª edició signada per l'artista



Fig.195 *Roundabout.*

Paul Graham forma part destacada, junt amb autors com Paul Seawright o Willie Doherty, d'una generació d'artistes britànics que des de mitjans dels anys vuitanta va renovar i transformar radicalment els usos documentals de la imatge. Va ser un dels primers en treballar el color. La seva trajectòria es caracteritza pel compromís social i polític en els temes que aborda.

A *Troubled Land* examina la situació política d'Irlanda del nord però ho fa amb l'estil dels paisatges pictòrics del segle XIX. El seu treball gira a l'entorn de la idea del pes de la història, i com aquesta història va dibuixant el territori a partir de l'ús quotidià dels espais on es produeix algun conflicte. El tractament del tema passa per l'emfatització de petits detalls del context polític i social, a través de símbols i imatges que habitualment passen desapercebuts: uns soldats corrent pels carrers de zones residencials, una bandera de la unió en un arbre llunyà, uns cartells enganxats darrere un rètol de senyalització. Una mirada competent per reflectir amb insinuant intenció el dia a dia d'un conflicte.

Graham sorprèn per la seva manera de transformar la quotidianitat en un fet sublim, a través d'una narrativa que sorgeix de les infinites possibilitats de la fotografia i de la seva articulació tant en els espais museístics com en el bibliogràfics. Tots els seus llibres tenen un aire experimental, li agrada preguntar-se sempre de què és capaç la fotografia. És tan fàcil i alhora tan difícil fer fotografies, i més en l'era digital. La dificultat es troba en la presa de decisions: els fets passen en la vida real, però què i com cal explicar?, com mostrar una realitat social?

Graham intenta no enlluernar-se per la primera imatge d'allò que veu, sinó descobrir a través de petits detalls que passen desapercebuts, el perquè dels actes quotidians en una comunitat. Com *outsider* que arriba a un lloc desconegut, la seva mirada és més objectiva que la dels

habitants locals, el sorprenen certes actituds que acaben convertint-se en costums.

En relació a *Troubled Land*, Graham explica en una entrevista amb Phil Coomes l'abril del 2011, la manera en que els projectes es van gestant, com parteix d'una idea i com va construint el relat. La imatge *Roundabout* (fig. 195) va esdevenir decisiva, perquè va ser la que li va donar el fil conductor del treball, la manera en que havia de tractar el tema. Això sempre forma part del procés de treball quan es fotografia la realitat, en qualsevol projecte cal decidir de què es vol parlar, des de quin punt de vista i quina sensació es vol transmetre amb les imatges.

En el primer viatge que va fer al Nord d'Irlanda, les fotografies no el van satisfer prou perquè només mostraven pòsters enganxats a les parets dels edificis a favor d'un grup o d'un altre, i recordaven les imatges utilitzades per la premsa en aquells moments.

Roundabout va sorgir després que un policia de la patrulla de l'armada anglesa li digués que no podia fer fotografies en aquell lloc. Va agafar la càmera i va capturar el moment en què el policia quasi desapareixia pel marge dret i l'altre corria per la rotonda. Quan mirava els negatius, va entendre que aquesta imatge era clau per situar el tema i va decidir treballar en un estil que es podria anomenar d'*anti-vigilància*: explicar la situació a partir de plans més generals que capturen un espai on es donen diferents situacions i fan que l'espectador hagi de pensar en el seu significat.

Quan s'observa la fotografia més detingudament comencen a aparèixer detalls significatius com l'enllumenat trencat, el pòster enganxat en un fanal, les pedres de la rotonda esberlades. D'aquesta manera es va desxifrant la situació: que la fotografia està presa a Irlanda del Nord durant els conflictes armats i s'evidencia la manera en que es va formant la comunitat i el territori, com es va transformant el paisatge i les comunitats a partir de les vivències quotidianes, com poden ser explicades les històries i com es poden documentar utilitzant diferents estratègies.

29. "It's a combination of landscape and conflict photography, using small seductive landscapes to reveal the details."

Mentre un periodista desitjaria estar a prop de la història buscant els murals, els soldats, les mares amb cotxets enfront de la policia, Graham va fotografiar escenes rurals, vistes amples de ciutats, imatges menys evidents però farcides de detalls reveladors. Segons Graham (2011b): "És una combinació de fotografia de paisatge i conflictes, utilitzant petits paisatges seductors per revelar-hi els detalls." ²⁹

Al principi les fotografies sedueixen com a simples paisatges, però la seva volguda intenció es furgar en un determinat tipus de sentiment que tenen els britànics pel paisatge: una concepció que pinta camps com els de Constable i cels com els de Turner, en contra dels sentiments associats a la lleialtat política entre el Regne Unit i Irlanda. És possible veure-hi només banderes, senyals i *graffitis*, però aquests símbols s'han de veure en el context del paisatge en el qual es situen: la bandera de la Unió a les terres més riques i fèrtils, la bandera tricolor irlandesa contra el terreny abrupte i rocallós.

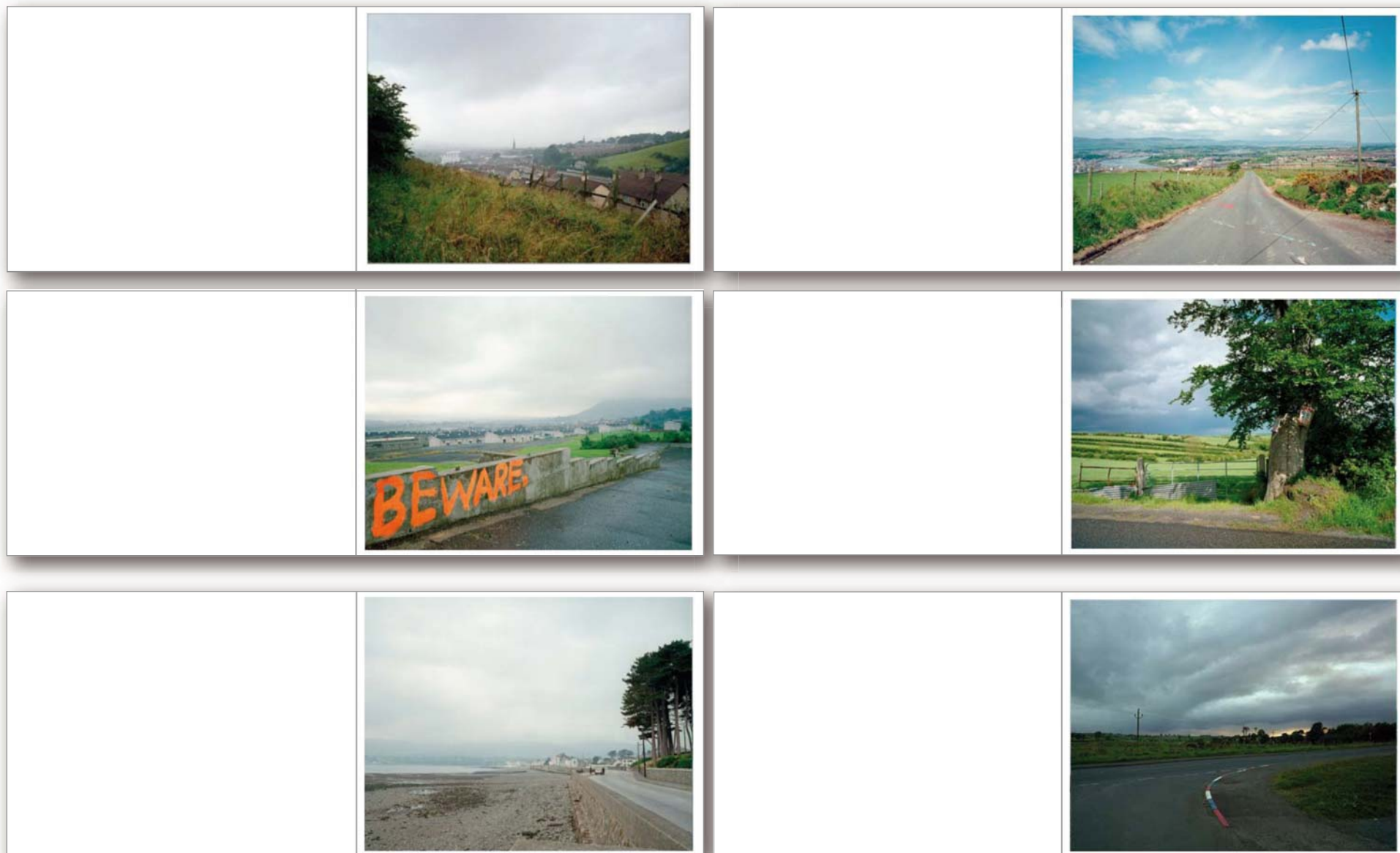
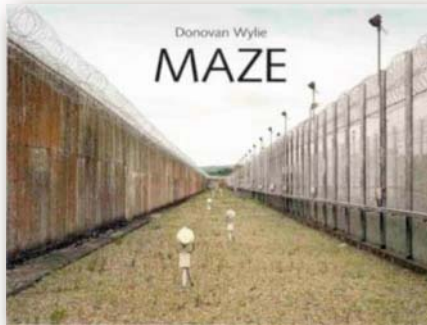


Fig.196 Simulació de les pàgines del llibre.

DONOVAN WYLIE. *THE MAZE*



Donovan Wylie. **The Maze**
Steidl, 2009
295 x 235 mm, 206 pp.
150 fotografies en color
2 llibres tapa dura i 1 fulletó amb caps de cartró

30. Donovan Wylie a l'assaig del llibre. "I grew up with the prison in the background and the architecture and the Troubles were well known to me. The building dominated everyone's life and was the epicentre."

La presó The Maze a Belfast, va tenir un gran paper en els conflictes d'Irlanda del Nord durant més de 30 anys. Construïda l'any 1976 per a presoners terroristes, va ser concebuda com una fortalesa moderna amb murs i torres de vigilància molt altes envoltant els 8 blocs idèntics de cel·les en forma d'H. Aquests blocs en forma d'H es van convertir en un important símbol del conflicte polític d'Irlanda del Nord, i la presó n'era el referent més potent. La presó va arribar a confinar 1700 presoners en la dècada dels 80. La segregació política era tan evident que va desencadenar protestes molt violentes, vagues de fam, fugides massives i quantitat de morts tant de presoners com de vigilants.

El setembre de l'any 2000 es va arribar a un acord, l'anomenat *Good Friday*, per tancar-la definitivament, i durant força anys es produí un debat sobre l'ús que se li havia de donar. Aquest estat d'espera i la no resolució del seu futur, sembla reflectir el progrés inestable de la història recent del país.

El *Northen Ireland Prison Service* va donar a Donovan un permís exclusiu i sense precedents per fotografiar tot el complex de la presó abans de procedir a la seva demolició l'any 2007, la qual cosa significava el final del conflicte. Va passar un any intentant comprendre la presó i fent fotografies. El resultat és un llibre que no només documenta l'estructura física sinó que també aconsegueix comunicar l'experiència de l'impacte físic d'estar dins la presó. Es divideix en quatre seccions, que representen zones diferenciades de la presó: els murs interns, les diferents tanques, els blocs en forma d'H i els murs perimetrals que mostren el paisatge exterior.

The Maze es publicà per primer cop l'any 2004 i es va reeditar l'any 2009 en tres volums: amb els noms de *Maze 2002/03*, *Maze 2007/08* i *The Architecture of Containment*.

Per Wylie (2009), el projecte és tota una declaració personal, així com un document: "Vaig créixer amb la presó de fons, la seva arquitectura i els conflictes no m'eren gens desconeguts. L'edifici dominava la vida de tothom, n'era l'epicentre." ³⁰



Fig.197 Simulació de les pàgines del llibre.

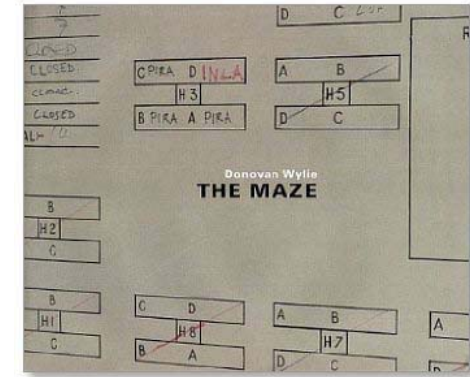


Fig.198 Simulació de les pàgines del llibre.

La presència sinistre de la presó, deguda a l'associació de la seva arquitectura amb el règim polític, va impressionar Wylie. La introducció del llibre diu: “La repetició és una característica dels sistemes de control. Crea un entorn predictible i per tant segur. La presó The Maze era un model d'arquitectura repetitiva i sistemàtica. La seva primera funció era contenir i aïllar.” ³¹

Les fotografies preses amb una càmera de plaques, van ser realitzades durant el període en que la presó estava tancada. Després del primer mes d'estar treballant en el projecte, Wylie va abandonar l'encàrrec, perquè considerava que la fotografia era un mitjà massa limitat per aconseguir transmetre tot allò que havia experimentat dins els murs de la presó. Passat un temps ho va intentar de nou, un cop va tenir clara la manera d'afrontar el tema. De fet, va dir: “el treball va sorgir en els darrers quatre dies de fer fotos.” Va reconèixer que la qüestió de com abordar el projecte era entendre la psicologia del lloc. L'edifici era un híbrid entre una presó civil i una presó militar, però el conjunt era una màquina i cada part era un component important que influïa en el conjunt. “Quan l'entens com una màquina, la pots deconstruir com una màquina, fotogràficament. Llavors entens completament la seva forma, per què no hi ha escales, per què hi ha tantes capes, per què és tan uniforme.” ³²

És aleshores quales relaciona l'estructura del edifici amb la població reclusa, formada per presoners condemnats a penes relacionades amb activitats terroristes, tractats com a presoners polítics i sotmesos a l'estricta disciplina de la presó. Els interns van protagonitzar diverses vagues de fam, alguns fins a la mort, com en el cas de Bobby Sands de l'IRA.



Donovan Wylie. **The Maze**

Granta Books, Londres, 2004

229 x 277 mm, 112 pp.

Coberta dura amb folre

81 fotografies en color, inclou 2 desplegable
Introducció de Donovan Wylie, assaig de Loïse
Purbrick, editat per Liz Jobey i Donovan Wylie
Disseny de Donovan Wylie, Liz Jobey i Bernard
Fischer

31. “Repetition is a feature of control systems. It creates a predictable and therefore secure environment. The Maze prison was a model of repetitive and systematic architecture. Its primary function was to contain and isolate.”
32. “Once you understand it as a machine, you can deconstruct it as a machine, photographically. Then you fully understand the shape of it, why it doesn't have any steps, why there are so many layers to it, why it is so uniform.”

4.3 FRONTERES

Les fronteres són línies artificialment dibuixades en el mapa així com en el territori, que constitueixen separacions polítiques i culturals entre països. Són també punts de contacte, que comporten una separació i alhora representen un tancament. Estan fetes per aïllar, identificar i protegir a més de contenir. En lloc de ser un espai anònim de terra, el paisatge que les envolta adquireix una identitat pròpia determinada per la seva estructura imposada. Les fronteres són límits territorials que no corresponen necessàriament a àrees culturals. Com diu Ramoneda citat a Côte (2007, p.8): “Una frontera crea un espai interior que vol ser homogeni i deliberadament diferenciat de l’exterior. Però les fronteres també són barreres invisibles que s’interposen entre els homes fins i tot en les relacions personals.”

Una de les paradoxes de l’actualitat és que hi ha moviments que reivindiquen la desaparició de les fronteres, mentre que en realitat ara és quan se’n basteixen més. A les fronteres actuals s’hi despleguen cada vegada més instruments sofisticats com filferros d’espines, càmeres d’infrarojos, terra de ningú. La seva funció és delimitar el territori i vigilar-ne els accessos en nom de la seguretat nacional, tan econòmica, com militar, social o ideològica. Quan són travessades furtivament es converteixen en espais de confrontació i repressió, com és el cas de la frontera de Mèxic i els Estats Units. Aquesta frontera fa 3140 Km de llarg i està vigilada per 11.000 agents. Des de que es va signar el TLCAN (Tractat del Lliure Comerç d’Amèrica del Nord) el 1994, el govern dels Estats Units vigila amb més zel els passos fronterers en punts urbans de El Paso i San Diego, forçant els immigrants furtius a concentrar els seus esforços en zones de pas més remotes i menys controlades localitzades al Desert de Sonora, a l’àrea fronterera entre Arizona i Mèxic.

En aquestes àrees, sovint només hi ha filferro de pues per separar la frontera política i el desert, ja que els agents assumeixen que les dures condicions del desert i les llargues distàncies actuen com a frontera i protecció natural. Això no ha fet reduir el nombre d’incursions il·legals, però sí que ha fet augmentar els morts entre els que intenten creuar. Gradualment absorbit en el domini dels Estats Units com un territori aliè en les seves pròpies fronteres, avui el desert actua com un altre tipus de límit: el llindar que separa Estats Units de Mèxic, una frontera política entre dues realitats diferents.

Hem sentit parlar d'aquesta frontera en nombroses pel·lícules americanes, com *The treasure of the Sierra Madre* de John Huston, *Touch of Evil* d'Orson Welles o *Babel* d'Alejandro González.

Per als fugitius nord-americans, creuar la frontera mexicana és l'alliberament, el fugir de la justícia. Sembla que tot allò marginal hagi d'estar amagat darrera aquesta frontera. A quants delinqüents no hem vist ser capturats just abans de travessar-la. En sentit invers, és a dir, de Mèxic cap al Nord la protagonitzen els mexicans indigents, i per tant, considerats delinqüents pel sol fet de no tenir diners. Sigui en un sentit o en un altre, travessar-la il·legalment implica un risc, problemes amb la justícia. És un espai molt militaritzat i vigilat constantment per policies, helicòpters, gossos, i fins i tot ciutadans que volen preservar els seus privilegis.

La immensitat del desert i els problemes d'immigració ha creat un gran nombre de grups d'acció independents i no governamentals: uns intenten mitigar els perills de creuar el desert i altres ajuden al govern a "defensar-se" contra la immigració il·legal.

Ceuta i Melilla són dos territoris nord-africans sota la sobirania d'Espanya des del segle XVII. Quan el 1986 Espanya va accedir a la Unió Europea, els dos territoris van passar a formar part automàticament del procés de construcció europea. Les dues ciutats hispano-magribines, tradicionalment objecte de disputes geo-polítiques, es van convertir en els únics fragments territorials de la U.E. en el continent africà. A rel d'aquest esdeveniment, les seves fronteres amb el Marroc van experimentar un triple procés de reconfiguració geopolítica, funcional i simbòlica.

La construcció de les tanques de les dues ciutats espanyoles per evitat la immigració il·legal en territori europeu va començar el 1993. L'any 2005 les tanques es van establir fins arribar als sis metres d'alçada i es van equipar amb aspersors de gas lacrimogen, sensors de so, moviment i calor, càmeres de vigilància i filferro de pues. Aquesta moderna tecnologia permet a les patrulles espanyoles vigilar cada frontera des d'una sala d'operacions central, en contrast amb l'armada marroquina, que amb finançament de la Unió Europea, ha col·locat nombrosos enclavaments militars al llarg de la tanca per vigilar unes fronteres que ni tan sols reconeix com a legítimes, sinò que les veu com un residu de les imposicions colonials.

CAMILO JOSÉ VERGARA. L'AUTOPISTA I LA FRONTERA



Fig.199 C.J. Vergara, Carretera de San Diego, 1977



Fig.200 C.J. Vergara, Frontera Mèxic-EE UU, 1977



Fig.201 C.J. Vergara, Frontera Mèxic-EE UU, 1977

La revista *Quaderns*, nº 229, va publicar un article de Camilo José Vergara amb el títol *L'autopista i la frontera*. L'article, amb imatges i text del mateix autor, que a més de fotògraf és sociòleg mostra la frontera de Mèxic amb els Estats Units i les contradiccions i paradoxes que comporta el fet de viure al costat de la frontera.

En la imatge *Carretera de San Diego* (Costat dels Estats Units, una milla al nord del pas de Garita de Otay) (fig. 199) s'hi veu un dels nombrosos cartells d'avertiment de prohibició de pas d'immigrants il·legals. Tres membres d'una família, pare, mare i fill, que recorden a l'home primitiu, joves, baixos i forts, amb el cap acotat, són el motiu del senyal mentre per la dreta passa un camió i un cotxe a gran velocitat.

Vergara (2001, p.24) explica "Abans de viatjar per l'autopista de San Diego des de Los Angeles fins a Tijuana, mai no havia experimentat el que és sentir-se escombrat per una d'aquestes vies de comunicació: sis carrils de trànsit ràpid i agressiu en cada sentit resseguint l'oceà i les muntanyes." És una carretera on hi han deixat la vida moltes famílies intentant travessar-la per passar als Estats Units. Vergara (2001, p.25) també fa aquest comentari irònic:

En la primera plana del New York Times del 8 de desembre del 1997 vaig llegir un article sobre una nova tanca publicitària a Nogales, Arizona, dissenyada per a 'evocar l'amistat entre les dues nacions'. (...) aquesta tanca ha de ser resistent 'a nombrosos atacs físics com ara l'ús de bufadors, cisells, martells, armes de foc, o intents d'enfilars-s'hi o de travessar-la amb vehicles.' (...) La tanca de deu peus d'altura al llarg de la frontera a Mexicali, per altra banda, té un aspecte escarransit, una barrera metàl·lica prima i rovellada, construïda amb planxes d'aterratge provinents d'excedents militars i coronada amb filferro d'espines.

La nena fotografiada davant la tanca (fig. 200) té un peu a Mèxic i un altre als Estats Units, fent una clara al·lusió a la diferència entre aquests dos mons tan diferents, tan a prop que es poden tocar i alhora tan lluny perquè estan dividit per una tanca infranquejable. Una imatge realment colpidora és la que ens mostra la tanca on s'hi ha penjat els noms de les persones que han mort intentant travessar-la (fig.201)

La relació d'indiferència de l'home davant el paisatge natural es posa en evidència en aquesta zona fronterera on l'oceà i les muntanyes ens parlen de serenor, mentre que l'activitat humana genera caos, soroll, conflictes de caire militar, angoixa i tensió que per a Vergara "suggereixen una visió moderna de l'infern." En arribar a la frontera la visió de Califòrnia com a terra promesa desapareix.

Les fronteres estan formades per una tanca a cada costat i una zona intermèdia territori de ningú. És una zona morta, on no hi passa res i que està prohibit trepitjar. Vergara en algunes imatges mostra el contrast entre la vella tanca feta amb planxes d'aterratge reciclades al costat mexicà i la tanca nova que s'ha de veure forçosament des de la banda dels Estats Units.

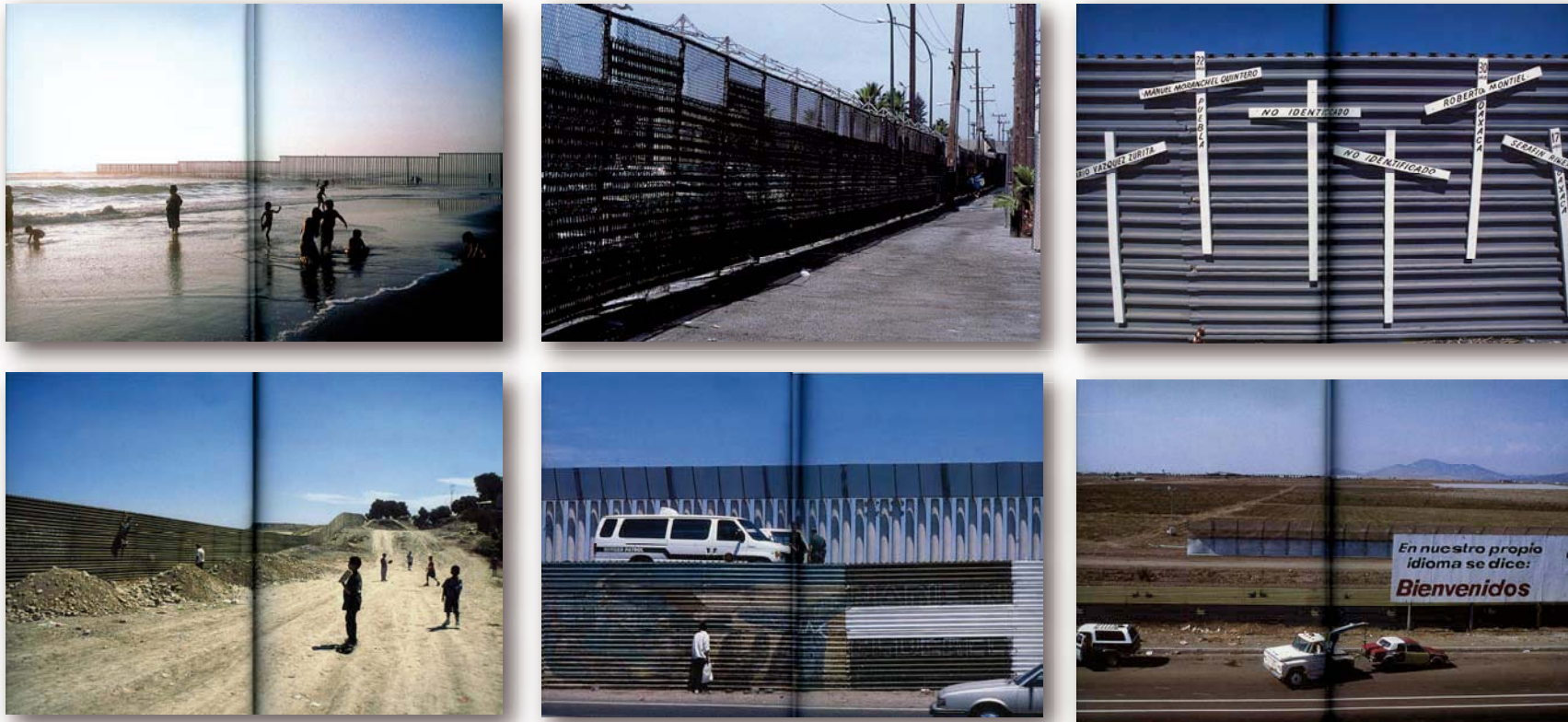


Fig.202 Pàgines de la revista Quaderns d'Arquitectura nº 229

PETER GOIN. *TRACING THE LINE*

Tracing the Line: A photographic Survey of the Mexican-American Border és un llibre d'artista d'edició limitada realitzat per Peter Goin l'any 1987, del qual no s'ha trobat cap imatge, per tractar-se d'una edició exhaurida. Tampoc s'ha trobat cap referència a la distribució de les imatges i del text en el llibre original.

Representa el primer estudi fotogràfic de la frontera Mèxic-Estats Units i el seu paisatge des de Brownsville, Texas fins a San Isidro, Califòrnia. La regió on hi transcorre la frontera inclou deserts, muntanyes rocoses, valls i dos grans rius: Rio Grande i Colorado, que actuen com a fronteres naturals. Hi ha 276 monuments al llarg de la terra fronterera que ocupa 698 milles des de El Paso a l'oceà Pacífic, i 15 parelles de ciutats agermanades amb una població de més de 9 milions d'habitants.

Aquesta línia fronterera no és la simple connexió d'un punt A a un B, sinó la fusió dinàmica de com es creen els patrons en el paisatge. La línia es converteix en direcció, a mesura que el caminant la segueix muntanya amunt. La tanca és una línia recta, crea tensió pel fet de dividir l'espai visual i culturalment, és artificial com les línies elèctriques, les línies de separació, els camins, les carreteres o els ponts. En canvi, Rio Grande és una línia que vacil·la constantment plena de revolts i romanents en forma de ressaques o llacs.

Peter Goin introdueix una nova visió d'aquest paisatge amagat, abandonat o barrat amb senyals de prohibit el pas. Les fotografies no van ser preses en un temps predeterminat d'acord amb una específica xarxa geogràfica. Cada fotografia representa una àrea molt més gran que l'enquadrament obtingut. No només representen la geografia de la frontera, sinó també la seva complexitat respecte a la línia. Mostren l'escenari, no els participants, encara que l'escenari revela la presència dels actors per la manera en que han canviat i traçat el caràcter del paisatge.

Les imatges van acompanyades de text que explica la història de la creació de la frontera en els trams representats. A continuació s'inclouen els textos traduïts:

1. El 1907, per una Proclama del President Roosevelt, totes les terres federals a Califòrnia, Arizona i New Mexico a 60 peus de la línia fronterera van ser assignades com a reserva pública. Tot i que aquesta frontera és puntualment ocupada pels propietaris dels ranxos i grangers o pel desenvolupament urbà, representa l'establiment formal d'una terra de ningú al llarg de tota la longitud de la frontera Mèxic-Amèrica. En principi, aquesta zona permet fàcil accés pel manteniment dels monuments, en àrees com aquesta prop de Tecate, també serveix d'efectiu tallafocs. Vista cap a l'est al Monument N° 244. ³³

2. El llac artificial Amistad va ser creat a conseqüència d'un acord internacional, inundant una gran superfície de territori. El canal de Rio Grande original va ser preservat com a línia fronterera permanent a través del llac. Sota les aigües de la presa Amistad no hi ha sediments ni llots i l'aigua és excepcionalment clara. La majoria de les propietats de la zona la utilitzen per recreació, com aquesta àrea de pícnic a prop de Del Rio. ³⁴

3. Mirant cap a l'Oest a l'entrada del New River cap als Estats Units a Calexico i Mexicali. New River està molt contaminat, posant en perill la salut dels habitants de la zona, 1985. ³⁵



Fig.203 *Frontera prop de Tecate, 1985-87*

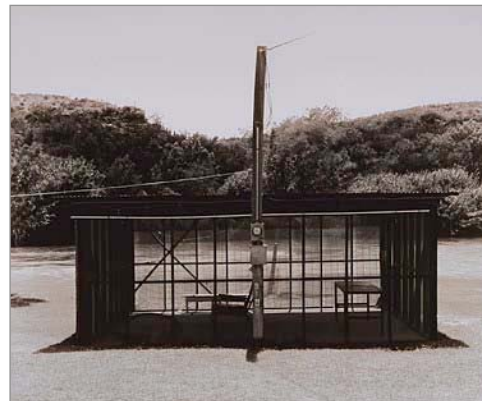


Fig.204 *Reserva Amistad, 1985-87*



Fig.205 *New River, 1985*

33. In 1907, by Proclamation of President Roosevelt, all federal lands in California, Arizona, and New Mexico within 60 feet of the border line were set apart as a public reservation. Although this frontier is occasionally usurped by ranchers and farmers or for urban development, it represents the formal establishment of a "no-man's land" along the entire length of the Mexican-American border. In principle, this zone provides easy access for monument maintenance; in areas like this near Tecate, it also provides a convenient and expanded fire break. The view is looking east toward Monument No. 244., 1985-87.

34. The Amistad Reservoir was created by mutual international agreement, flooding a large land area. The original Rio Grande channel was preserved as the permanent border line through the reservoir. Below the Amistad Dam, the water is free of silt and mud and is exceptionally clear. Most of the property in the area is used for recreation, including this screened, river-front picnic area near Del Rio., 1985-87.

35. Looking west at the entry point of the New River into the United States at Calexico and Mexicali. The New River is severely polluted, posing a major health hazard, 1985.

36. The train yards in El Paso that border the Rio Grande are favourite crossing points for undocumented workers. The trains provide relatively easy and quick transportation out of town, and the yards provide many hiding and resting areas. This is the notorious "Black Bridge," site of repeated violence. It is also called the "East Railroad Bridge." This view looks south from El Paso into Ciudad Juarez.
37. Today, no federal, state, or local governments have any concerted policy regarding the border fences. The United States section of the International Boundary and Water Commission constructed fences in a cattle control program that began in 1935 and terminated in the 1950s. At that time, funding was withdrawn and responsibility for established fences was either transferred to local ranchers or abandoned. Most of the fence is barbed wire, usually three to five strand. There are sections of chain link fence, but no more than fifteen miles total along the entire border. This photograph shows a "drive-through," 1/4 mile west of the port-of-entry at Naco, Arizona and Sonora. Smugglers use this to avoid the *mordida*, literally translated as a "bite" (bribe), but it is monitored by the United States Border Patrol using ground sensors. The view looks into Mexico.

4. Les vies de tren a El Paso, que bordegen Río Grande són els punts preferits per on creuen la frontera els treballadors indocumentats. Els trens proporcionen transport relativament fàcil i ràpid per sortir de la ciutat i les estacions tenen àrees de descans per amagar-se. Aquest és el popularment conegut "Pont Negre" un lloc on hi ha capítols repetits de violència. També s'anomena el "Pont del Ferrocarril Oriental." Aquesta vista mira cap el sud des d'El Paso a Ciudad Juarez.³⁶

5. Cap govern federal, estatal o local té una política concreta en relació a les tanques frontereres. La secció de la Comissió Internacional de Fronteres i Aigües dels Estats Units va construir tanques durant un programa de control del bestiar que va començar el 1935 i va acabar el 1950. Aleshores, se'n va retirar el finançament i la responsabilitat sobre les tanques es va transferir als grangers locals. Bona part de la tanca és filat espinós, normalment de tres a cinc fils. Hi ha seccions de tanca amb cadena. Aquesta fotografia mostra un forat, 1/4 de milla cap a l'oest del port d'entrada a Naco, Arizona i Sonora. Els contrabandistes l'utilitzen per evitar la *mordida*, però està controlat per la Patrulla de Fronterera dels Estats Units amb sensors de terra. La vista mira cap a Mèxic.³⁷



Fig.206 Pont Negre, vies del tren de El Paso, 1985



Fig.207 Prop del port d'entrada a Naco, Arizona i Sonora, 1985

6. El naixement de Rio Grande es troba damunt d'Albuquerque, New Mexico. Començant a El Paso, Rio Grande (també anomenat el Rio Bravo del Norte) representa les emocions i el drama d'un límit natural entre dos països. A l'oest de El Paso i Ciudad Juarez, la línia de la frontera reflecteix la precisió del topògraf. Aquesta vista mira cap a l'oest al principi del límit territorial entre New Mexico i Chihuahua a Sunland Park. El monument núm. 1 s'amaga entre els arbres al final de la línia de roques de la tanca (Mèxic és a l'esquerra). El cable evita que els vehicles passin a través de la frontera. En aquest primer segment, la frontera va d'est a oest, una línia directa de 104 milles, marcada per 41 monuments. ³⁸



Fig.208 *Sunland Park. Límit entre New Mexico i Chihuahua, 1985*

- 38.** The headwaters of the Rio Grande are above Albuquerque, New Mexico. Beginning at El Paso the Rio Grande (also called the Rio Bravo del Norte) engages the emotions and drama of a natural boundary between two countries. West of El Paso and Ciudad Juarez, the border line reflects the surveyor's precision. This view looks west at the beginning of the land boundary between New Mexico and Chihuahua at Sunland Park. Monument No. 1 is hidden among the trees at the end of the rock fence line (Mexico is on the left). The cable prevents vehicle "drive-throughs." In this first segment, the border lies east-west, a direct line for 104 miles, marked by 41 monuments.



David Taylor. **Working the Line**
 Radius Books, Santa Fe, 2010
 120 fotografies en color i fulltò muntat
 en acordió de 48 pàgines

39. "During the period of my work the United States Border Patrol has doubled in size and the federal government has constructed over 600 miles of pedestrian fencing and vehicle barrier. With apparatus that range from simple tire drags (that erase foot prints allowing fresh evidence of crossing to be more readily identified) to seismic sensors (that detect the passage of people on foot or in a vehicle) the border is under constant surveillance. To date the Border Patrol has attained "operational control" in many areas, however people and drugs continue to cross. Much of that traffic occurs in the most remote, rugged areas of the southwest deserts."

DAVID TAYLOR. *WORKING THE LINE*

L'any 2006, David Taylor va endegar aquest treball sobre la frontera de Mèxic amb la idea de documentar-la en tota la seva llargària, però prestant especial interès en els 276 obeliscs que la Comissió Internacional de Fronteres i Aigües va instal·lar al segle XIX. Aquests monuments abalisen uns mil quilòmetres de la frontera entre Mèxic i els Estats Units des de Rio Grande fins l'Oceà Pacífic. Estan situats en llocs de difícil accés, disposats sobre un terreny ple de gorges i instal·lats entre els anys 1891 i 1895.

Taylor va començar a treballar sobre el tema de la frontera gràcies a un encàrrec de la Patrulla Fronterera de l'oest de Texas, que li va permetre accedir lliurement a totes les instal·lacions, acompanyant els agents en el seu treball. A fi de continuar el projecte, va rebre una beca Guggenheim l'any 2008 facilitant l'extensió del treball a altres punts fronterers fins a convertir-se en el llibre *Working the Line*.

Taylor (n.d.) explica a la seva pàgina web:

Durant el període del meu treball, la patrulla fronterera dels Estats Units va doblar els efectius i el govern federal va construir 600 milles de tanques per a vianants i barreres per als vehicles. Amb aparells que van des de simples pneumàtics arrossegats (que esborren les petjades per identificar-ne millor les noves) fins a sensors sísmics (que detecten el pas de persones a peu o en vehicle) la frontera es troba sota constant vigilància. La Patrulla Fronterera ha aconseguit el control operatiu de moltes àrees, però les persones i les drogues continuen creuant. Bona part d'aquest tràfic es produeix sobretot en les zones més remotes i escarpades dels deserts del sud-oest. ³⁷

Les seves imatges mostren diferents punts de vista i personatges d'un territori que és centre d'atenció mundial després de l'aprovació l'any 2010 de la llei "Recolza les nostres forces d'ordre públic i el veïnatge segur" (en anglès, *Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act*) a Arizona que criminalitza la immigració il·legal. Aquesta llei permet a la policia exigir a qualsevol persona els documents que provin que és als Estats Units legalment i empresonar-los o expulsar-los del país en cas contrari.

Els agents de frontera sovint fan referència al seu treball com a *line work*, terme que també adopta Taylor quan parla d'aquest projecte. Treballar a la frontera li va permetre documentar tot l'entramat de relacions que hi ha al seu voltant, les interaccions humanes, el contraban de droga, la contínua reconstrucció de la tanca i el seu impacte sobre el territori. Representa per tant la complexitat del terreny, de la política i de les dinàmiques humanes. També comenta: “És molt fàcil pintar la frontera amb pinzellades simplistes. De fet, crec que és així com tot sovint es representa. Vull que el meu treball compliqui aquest retrat unidimensional. La relació que vaig tenir amb la gent, tant de la patrulla com de la comunitat pels drets humans, és aquest treball de descripció equitativa.” ⁴⁰

El valor de les seves imatges es troba en el fet de que mostren situacions i localitzacions que generalment són fora de l'abast de qualsevol persona aliena a l'entorn, i al mateix temps una topografia física, social i política molt complexa.

40. “It's really easy to paint the border in broad simplistic brushstrokes. In fact, I think that's how it's portrayed much of the time. I want my work to complicate that one-dimensional portrayal. The feedback I get from people in both the border patrol and the human rights community is that work is a fair portrayal.”



Fig.209 Simulació de les pàgines del llibre.

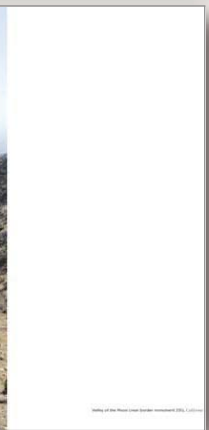


Fig.210 Simulació de les pàgines del llibre.

XAVIER RIBAS. GEOGRAFÍAS CONCRETAS (CEUTA Y MELILLA)

La sèrie de fotografies sobre les fronteres de Ceuta i Melilla va començar per un encàrrec fet per la Universitat de Navarra a 13 fotògrafs. Es tractava de revisar les fotografies del segle XIX de la col·lecció de la Fundación Fondo Fotográfico per realitzar un treball sobre el territori espanyol actual en diàleg amb les imatges antigues. Ribas va decidir posar-se a treballar sobre aquests territoris fronterers.

Ribas (n.d.) en el text *Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla ¿Un paisaje para el futuro?* diu:

Podríamos argumentar que las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla son para el paisaje europeo del siglo XXI lo que los puentes, túneles y vías férreas fueron para el paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que aquellas, también crean un 'nuevo' paisaje, pero esta vez es un paisaje de secesión, una arquitectura de exclusión, surgida de la pobreza y abiertamente racial, donde determinados cuerpos son marcados, estigmatizados, o eliminados.

En aquesta frontera, Espanya reclama que Ceuta i Melilla mai no van formar part del protectorat colonial perquè ja eren territori espanyol des de molt abans. Marroc insisteix en que les dues ciutats són al Marroc i envoltades per territori marroquí.

Aquesta disputa es va agreujar quan Espanya va ingressar a la comunitat europea, esdevenint doncs Ceuta i Melilla els únics territoris de la comunitat europea fora del continent europeu. De sobte, aquestes dues fronteres territorials en terra africana que havien estat prou fluïdes i permeables durant molts anys i que només representaven fronteres nacionals, es van convertir en el camí més dreturer pels immigrants africans que volien entrar a la comunitat europea sense haver de creuar el mar.

Ceuta i Melilla són territoris inscrits amb una història específica d'ocupació militar i protegits per fronteres racistes. Aquesta "frontera de fronteres" defineix a la vegada un límit colonial i nacional entre Espanya i Marroc, un límit econòmic entre Europa i Àfrica, un límit geopolític entre nord i sud i un límit religiós entre la cristiandat i l'Islam. Des dels temps de la reconquesta espanyola, Ceuta i Melilla eren més aviat llocs avançats de l'expansió



Xavier Ribas. **Geografías concretas (Ceuta y Melilla)**

Universidad de Salamanca, 2012
165 x 200 mm, 64 pp.
33 fotografies en color, 14 b/n
Tapa tova amb sobrecoberta

territorial. Des de la creació de la Unió Europea s'han convertit amb fronteres de contenció militaritzades. En el seu desig per expandir-se a nous territoris, o d'apartar-se'n, el capitalisme sempre ha aconseguit incrementar l'espai entre centre i perifèria, entre riquesa i pobresa. Aquesta és la raó per la qual no pot funcionar sense fronteres.

La frontera de Ceuta i Melilla sembla confirmar que la utopia de la *global village*, o d'un món unit per experiències compartides amb igualtat de drets i llibertat de moviments s'ha acabat. En lloc d'això, l'enclavament, l'espai tancat, són els nous arquetips de l'arquitectura i l'urbanisme del segle XXI.

Diu Ribas (n.d.) en el mateix text, explicant el projecte:

La finalidad de estos dos recorridos fotográficos por los paisajes definidos por las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla es dar testimonio de esos lugares, darles más visibilidad, y contextualizarlos histórica y políticamente. Las fotografías se tomaron a lo largo de toda la extensión de las vallas fronterizas, de mar a mar, en el lado español mirando hacia el Sur, hacia Marruecos, dentro de los límites autorizados desde donde se pueden tomar fotografías. Pensé que estos paisajes fronterizos tenían que ser fotografiados desde puntos de acceso público, sin mediación ni intimación con las instituciones que los regulan.

D'aquesta manera mostren la presència quotidiana d'aquestes "obres públiques contemporànies" amb les quals ambdós costats s'han acostumat a conviure: com a monuments erigits en honor a la desigualtat en el paisatge europeu del segle XXI.



Fig.211 Fotografies de la sèrie *Ceuta Border Fence*, 2009.



Fig.212 Fotografies de la sèrie *Melilla Border Fence*, 2009.

4.4 MUR DE BERLÍN

El 9 de novembre de l'any 2009 es va commemorar l'aniversari de la caiguda del mur de Berlín i el fet del seu enderrocament encara es posava en qüestió: Calia tirar el mur o es podia haver deixat dempeus com a recordatori per a les generacions futures? El fet és que la memòria del mur es perpetua a través de textos i d'històries orals de la gent que encara el recorda, però no existeix un document gràfic col·lectiu que provingui de l'experiència personal, ja que a la banda comunista del mur estava prohibit fer fotografies. Per això, cal destacar la importància dels llibres fotogràfics que van realitzar els artistes durant el període del mur, que amb la seva visió subjectiva o de caràcter més documental, aporten una representació en imatges fonamental per a la història d'Alemanya.

A la segona meitat dels anys 80, l'atmosfera de Berlín, impregnada de melangia i agonia, es va convertir en un subjecte important per moltes publicacions fotogràfiques. Berlín estava en la línia de front de la Guerra Freda, i quan el mur va ser enderrocat va suposar la fi del comunisme i va simbolitzar la reunificació del continent sota la bandera del capitalisme internacional. El mur havia estat considerat pels comunistes com una barrera contra el feixisme, equivalent a la Gran Muralla Xinesa.

Schaden (2009) fa una revisió dels llibres il·lustrats fotogràficament que s'han publicat en referència al mur de Berlín. Aquestes publicacions, a més de la seva funció indiscutible en la perpetuació de la memòria, reflecteixen els punts de vista més rellevants del seu temps, de manera comprimida. Campany citat a Schaden (2009, p.8) diu:

Històricament, la connexió entre la fotografia i el llibre és molt propera en relació a la Straight Photography, completament frontal i directa: Aquí, el subjecte es col·loca en el primer pla adquirint una importància tan gran que la fotografia sembla ser no només una imatge sinó literalment un retall de l'objecte o la persona. Un llibre amb aquestes imatges es converteix en una col·lecció d'objectes així com en una col·lecció d'imatges. Assumeix la funció d'un arxiu, catàleg o atlas. ⁴¹

⁴¹. Historically, the connection between photography and the book is closest when dealing with so-called Straight Photography; completely frontal and direct: Here, the subject stands in the foreground to such an extent that the photograph appears to be not only a picture but literally cuts the object or person. A book with such pictures becomes a collection of objects as well as a collection of images. It assumes the function of an archive, catalogue or atlas.



Fig.213 Hans W. Mende. *Grenzbegehung*. 161 kilometer in West-Berlin, 1980.

L'espectre de funcions que un llibre de fotografies intenta aconseguir pot ser interpretat com la manera ideal en el cas del mur que separa les dues seccions de Berlín. La primera evidència del descobriment del mur per a tema d'un *fotollibre* remunta a començaments dels anys 80. El fotògraf berlinès Hans W. Mende publica amb l'editorial Nicolai Verlag *Grenzbegehung. 161 kilometer in West-Berlin*" (Inspecció a la frontera. 161 quilòmetres a Berlín oest) amb fotografies en blanc i negre. El llibre recull paisatges tranquils i poètics i vistes de la ciutat amb les vies del tren, canals i zones industrials. No és per tant un llibre sobre el mur, sinó que el caràcter documental al mostrar la vida quotidiana dels berlinesos, evidencia la intenció de conviure amb el mur com a estratègia de supervivència. Frecot citat a Schaden (2009, p.10) argumenta que: "Qualsevol que viu aquí per un temps, aprèn a conviure amb ell." ⁴²

El llibre del fotògraf americà Leland Rice, *Illusions and Allusions* de 1987, es caracteritza per l'enfocament ben diferent que en fa del tema. De gran format i amb coberta tova és el catàleg d'una exposició al San Francisco Museum of Modern Art, amb fotografies en color de detalls de *graffitis* pintats a la superfície del mur. Rice citat a Schaden (2009, p.11) justifica el seu apropament estètic fent referència al llibre de Brassai de 1958 *Parisian Graffiti*: "El mur dóna a aquella part de l'home, que sense ell, estaria condemnat al silenci...El record d'una existència primitiva de la qual el mur pot ser un dels miralls més fidels." ⁴³

A continuació es comenten els fotollibres de John Gossage, Michael Schmidt, Volker Heinze, Sinkichi Tajiri i Philipp Bösel i Burkhard Maus que configuren un document en imatges sobre el mur.

42.. "Anybody who lives here for a while, learns to get on with it.

43. "The wall gives its voice to that part of man which, without it, would be condemned to silence...The remainder of a primitive existence of which the wall may be one of the most faithful mirrors."

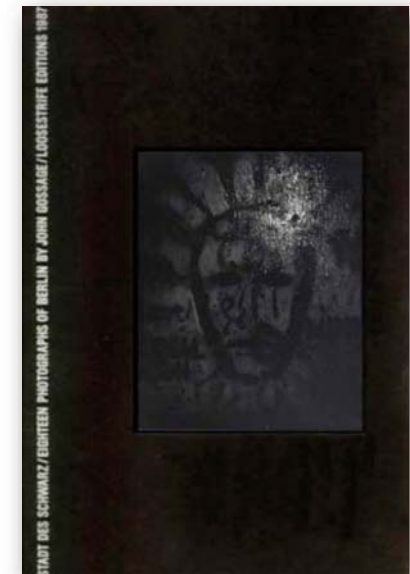
JOHN GOSSAGE. *STADT DES SCHWARZ (CITY OF BLACK). BERLIN IN THE TIME OF THE WALL (1982-1993)*

L'any 1982, John Gossage va ser convidat per la Werkstatt für Fotografie a Kreuzberg per conduir un taller, cosa que va significar un canvi en la seva rutina de treball i li permetria realitzar nombrosos viatges a Berlín des de l'any 1982 fins al 1993. A Berlín, Gossage va trobar un subjecte que canviaria el seu sentit de l'ordre i les idees que tenia sobre el paisatge polititzat: el mur, aportant una aproximació que conjugava la dimensió política i històrica del seu treball, sense perdre el sentit poètic.

El 1987 va publicar un llibre fotogràfic, en una edició limitada de 500 còpies amb el títol emblemàtic de *Stadt des Schwarz (City of Black)*, amb 18 fotografies nocturnes de gran format del Berlín Est i Oest. Com a objecte artístic, la publicació desenvolupa una intensitat quasi hipnòtica que intenta arribar al fons de la realitat atmosfèrica de la ciutat dividida, fins a un nivell surrealista.

La tendència política ja era present en treballs anteriors, però és aquí on es fa explícita i on cristal·litza més definitivament. No és una politització oberta, sinó que es manifesta a través d'una complexa exploració de l'impacte psicològic que exerceixen els llocs sobre l'individu, sobretot quan aquest impacte ha estat el resultat de forces polítiques. Les imatges nocturnes de Berlín semblen fotografies de vigilància, on adopta la tècnica i el llenguatge de l'espionatge que va tenir lloc en el mur, a través de la fotografia. Les imatges quasi en blanc i negre recorden l'aspecte sinistre dels perillosos jocs que es juguen en la foscor i, al mateix temps, reflecteixen el poder de la fotografia per controlar, tafanejar i per revelar coses que estan ocultes.

Gossage com americà, estranger a Berlín, va representar el mur d'una manera que aquells que estaven acostumats a conviure-hi no podien fer. Va realitzar unes imatges molt



John Gossage. **Stadt des Schwarz (City of Black)**
Loosestrife Editions, Washington, DC, 1987
(edició de 500)
460 x 338 mm, 24 pp.
Tapa dura folrada amb roba negra i còpia original de gelatina de plata enganxada, tapa d'acetat transparent
18 fotografies en blanc i negre
Introducció de Jane Livingston amb 3 legendes basades en els escrits de Jacob i Wilhem Grimm, disseny de Gabriele F. Götz, Ulrich Görlich i John Gossage



Fig.214. *Putting Back the Wall*

poètiques, tanmateix enigmàtiques. Són imatges virtuoses, d'una foscor extremada, amb desenfocaments i múltiples nivells tant visuals com en termes de significat, vistes fragmentàries, imatges velades. No parla només del paisatge de Berlín durant l'existència del mur i després de la seva caiguda, també és la idea abstracta del mur com a estat mental. És intensament personal i alhora una visió panoràmica de la història recent. Entre dins el tipus de document fotogràfic tan poderós que John Berger va descriure en parlar de la fotografia que treballa en oposició i resistència a la monopolització de la història.

Les imatges tenen un poder més evocador que documental, no presenten les particularitats del lloc sinó que evocuen un estat superior. Livingston citat a Parr, Badger (2006b, p.64) assegura que les imatges: "Existeixen en tensió entre el que coneixem sobre un lloc carregat d'història en el temps i un sentit de terror no localitzat, una eternitat física." ⁴⁴

Tot el projecte va ser publicat l'any 2004 amb el nom de *Berlin in the Time of the Wall (1982-1993)*, que retratava una imatge monumental de la dècada dels 80 retrospectivament. El llibre té un efecte d'advertiment apocalíptic. És una història explicada en imatges que són tant metafòriques i emotives, com políticament acurades i amatents històricament. Amb tot, algunes de les imatges s'han anat publicant en grups, un dels quals, el llibre *Stadt des Schwarz (City of Black)* de 1987 segons Martin Parr, n'és el més important.

El llibre fou el catàleg resultant d'una exposició, de 364 pàgines, enquadernat amb tela per Loosestrife Editions i amb text de Gerry Badger. Les relacions que estableix en parelles o entre grups d'imatges el fan més que un llibre de fotografies.

Gossage no va poder separar-se del mur inclús després d'haver estat enderrocat. L'any 2007 es va publicar *John Gossage: The Complete Berlin Book*, que inclou *Putting Back the Wall* i *Berlin in the Time of the Wall*.

⁴⁴. "They exist in tension between what we know to be a historically fraught locus in time and a sense of unlocated dread, a psychic timelessness."



Fig.215. Pàgines del llibre *Berlin in the Time of the Wall* (1982-1993) extretes de <http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=ZC398>

MICHAEL SCHMIDT. WAFFENRUHE



Michael Schmidt. **Waffenruhe**
Dirk Nishen, Berlin, 1987
300 x 265 mm, 84 pp.
Tapa tova
39 fotografies en b/n, inclou 1 pàgina plegada.
Assaig de Einar Schleef, epíleg de Janos Frecot

Waffenruhe (Ceasefire) de l'any 1987, és un llibre poc comú que documenta el Berlín Oest poc abans de la caiguda del mur. Els seus paisatges són íntims i a la vegada objectius, concentrant-se en les àrees limítrofes entre la natura i l'arquitectura, espais abandonats. És considerat per Christoph Schaden com el llibre il·lustrat més influent en el tema del mur en la història de la fotografia.

Schmidt és berlinès i molts dels seus treballs estan realitzats en aquesta ciutat. En aquest treball, *Ceasefire* que vol dir literalment *alto el foc*, existeix una dicotomia difícil provocada per l'existència del mur: els habitants s'acostumen a conviure amb el mur però en un estat d'èxtasi temporal, que resumeix el sentit d'irrealitat que es vivia a la ciutat, aïllada del pas del temps des de l'any 1945 fins a la seva caiguda.

Les seves fotografies en blanc i negre, fosques i romàntiques, evocuen escenes imaginàries, caracteritzades per l'estancament i els signes de desintegració. Podem reconèixer en les imatges, el passat alemany, però l'estat de pena i pèrdua que mostra el treball el fa tan personal com històric, tan escatològic com documental.

Parlant d'aquesta sèrie d'imatges, l'assagista britànic Badger a (Parr, Badger, 2004b, p.65) suggereix que: "Només el mur – die Mauer – resta sòlid i potencialment perdurable – un símbol d'arreglament, certament, però en aquesta ciutat de contradiccions, podria ser també el símbol del paisatge final de Schopenhauer," ⁴⁵

A Schmidt no li importa si les seves imatges estan desenfocades, busca una mena de llenguatge pictòric de toc amateur, que reproduïx l'atmosfera de la ciutat, on hi ha una pau que és, més aviat un 'alto el foc' que una pau vertadera. Fa servir el desenfocament i les distorsions d'escala per dissoldre la forma dels materials, i el món és, com diu Parr (2004b, p.65): "...vist a través d'un vel d'abatiment, un incessant plugim glacial." ⁴⁶

45. "Only the Wall -die Mauer- remains solid and potentially enduring - a symbol of entrapment, certainly, but in this city of contradictions, perhaps also the symbol of the ultimate Schopenhauerian escape."

46. "...so that the world is viewed through a despondent veil, an incessant wintry drizzle."

No utilitza la materialitat objectiva del paisatge social tradicional, sinó que imposa una visió contemporània, actual i pintoresca. Treballant amb temes que li són familiars, com la decadència de la natura i la ruïna humana, Schmidt ha creat una poesia fètida i una melangia introspectiva, elegíaca i alhora amarga, que deriva formalment pel seu interès en Lewis Baltz i John Gossage, afegint-hi una intensitat més pròpia d'un europeu.

En la darrera pàgina que es mostra, la figura circular a l'eix de la imatge domina la fotografia. Sembla trobar-se en moviment perquè el seus límits es mouen. Les seves imatges desenfocades, subjectivitzen aquell Berlín.



Fig.216. Pàgines del llibre extretes de <http://vimeo.com/31533479>

VOLKER HEINZE. *AHNUNG*

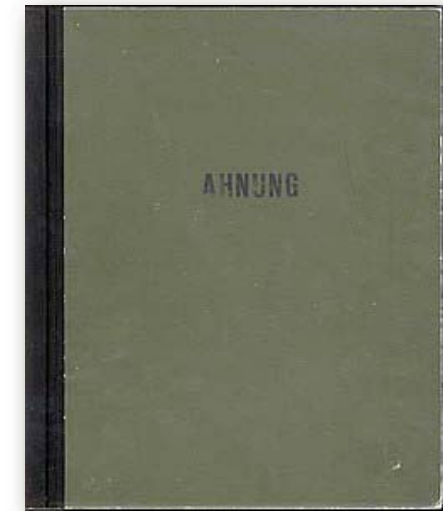
El llibre *Ahnung* (presentiment o premonició que sembla evolucionar fins a la por) de Volker Heinze, també va sorgir de l'entorn del cercle de Berlin Werkstatt für Fotografie, com el llibre de Michael Schmidt. Aquest llibre és considerat com un fetitxe ja que és impossible de trobar, donat que va ser publicat per Nishen Verlag l'any 1987 en una edició limitada de 15 exemplars, amb una còpia original. Es va tornar a editar el 1989 amb 800 exemplars acompanyats d'una edició d'artista amb una coberta de fusta de 40x50 cm, el text estampat i fotografies originals copiades amb *type-c*. L'edició comprenia els dos exemplars: l'original amb tapa de fusta i el verd imprès en *offset*.

Heinze fa una aproximació poètica a un moment històric que marcarà el futur de Berlín, poc abans de la caiguda del mur. De manera deliberadament subjectiva, creant espai sense definició, vistes parcialment cobertes i perspectives d'enderrocaments, Heinze representa un estrany escenari de desorientació. Les fotografies es caracteritzen pel seu color terrós i el volum no presenta cap text. El títol sembla dir-ho tot.

Parla sobre la sensació d'incertesa que l'adveniment d'aquest nou món capitalista podia generar, i al mateix temps de com la fotografia en color pot expressar sentiments més enllà de documentar l'aspecte superficial de les coses. El seu treball té més a veure amb la representació de la llum i l'atmosfera, el moviment i la inquietud, que amb el tractament de la textura i la superfície, la quietud i la calma. Això el diferencia de molts dels fotògrafs de l'escola de Düsseldorf.

Com en el llibre de Gossage o el de Schmidt el tema és la situació conjuntural de Berlín, però Heinze ho fa de manera diferent: el mur amb prou feines hi apareix a les imatges, però la sensació de malson transmesa té a veure no només amb el sentit d'alienació que es pot sentir en relació al món contemporani, sinó també amb la situació única que va suposar l'estat de la ciutat de Berlín en el temps del mur.

Stadt des Schwarz, Waffenruhe, Ahnung. Des d'una perspectiva actual, es pot apreciar que els tres volums tenen una gran força intuïtiva, tan a nivell de disseny gràfic com en el seu concepte editorial.



Volker Heinze. **Ahnung**
Dirk Nishen, Berlin, 1989 (edició de 800)
300 x 253 mm, 28 pp.
Tapa dura amb lloc de roba negra
16 fotografies en color



Fig.217. Imatges del llibre extretes de <http://morethanblog.wordpress.com/2011/11/07/ahnung-de-volker-heinzel/>

SHINKICHI TAJIRI. *THE BERLIN WALL 1969-1972*

L'escultor i videoartista americà Shinkichi Tajiri, va ser convidat per la Universitat de Berlín (University of the Arts (UdK) el 1969 a donar classes i allà va continuar la seva docència fins l'any 1989. Va decidir fotografiar el mur des del l'any 1969 fins el 1972, començant des del sud est en direcció al nord oest. Fotografiant de manera seriada, integra la ruta marcada pel mur en el context topogràfic de la ciutat, produint un document important tant a nivell històric com artístic. En el text del llibre Tajiri (2005) comenta la sensació que va tenir en arribar per primera vegada a Berlín: “Un cop al centre de la ciutat, vaig començar a sentir una vibració palpitant, com un transformador connectat a la xarxa elèctrica. ...Conduint cap a la universitat vaig ser aturat pel mur de Berlín a la porta de Brandenburg. Caminant al llarg del mur, se'm va acudir que la vibració que havia sentit devia ser l'energia atrapada a la ciutat durant els darrers 8 anys.” ⁴⁷

La seva publicació panoràmica *The Wall/Die Mauer/Le Mur* editada per l'editorial holandesa Baarlo l'any 1971 en una edició de només 100 còpies, és probablement el primer intent de documentar els 43 km del mur en la seva totalitat. La majoria de les 550 còpies estan preses des d'una posició una mica elevada i donen una mirada de conjunt de la llargària real del mur. Representa la integració del mur en la vida quotidiana dels berlinesos després de 8 anys d'haver estat abatut.

Amb el seu mètode additiu i sobri, Tajiri conscientment es refereix als llibres conceptuals d'Ed Ruscha. Però a diferència de Ruscha a *Every Building on the Sunset Strip*, Tajiri fa que les seves imatges no tinguin una continuïtat espacial l'una amb l'altre, les imatges no estan preses sempre amb una vista frontal, s'intueix que ha transitat pel costat del mur, mirant a esquerra i a dreta, fa vistes frontals i vistes esbiaixades, enllaça els espais pels noms dels carrers en els rètols o pels edificis que hi apareixen. De vagades s'apropa per mostrar un detall o fa vistes més generals, elevades o a peu de carrer, i ofereix diferents punts de



Shinkichi Tajiri. **The Berlin Wall 1969-1972**
Tasha B. V., Baarlo, 2005
150 x 215 x 40 mm
Tapa tova doble
Text en alemany de Michael Haerdter

⁴⁷. “Once in the city center, I began to feel a low throbbing vibration, like a transformer plugged into the mains supply (...) Driving towards the University, I was suddenly stopped by the Berlin Wall at the Brandenburg Gate. Walking along the Wall, it occurred to me that the vibration I had felt earlier might be energy that had been trapped within the city for the last 8 years.”

vista d'una mateixa zona, mitjançant l'acostament i allunyament, pujant i baixant. Tot això fa que la seqüència d'imatges sigui molt dinàmica i que l'observador intenti reconstruir totes les parets del mur, així com l'espai que l'envolta. Per a un berlinès ha de ser molt interessant anar descobrint des de quin punt concret Tajiri va realitzar les seves preses. Si es mira el llibre detingudament sembla que Tajiri no vol deixar clara la direcció en què ha fet la presa, de vegades sembla haver-ho muntat de manera que es comenci pel final, com en els llibres japonesos. De vegades les imatges semblen continuar, però poques vegades és així, són vistes discontinues.

En la introducció de la segona publicació sobre el mur *The Berlin Wall 1969-1972* de l'any 2005, Tajiri argumenta així el seu treball. "Vaig decidir fotografiar tot el mur, començant per l'extrem sud-est i procedint cap al nord-oest. Vaig fotografiar cap a la dreta, al centre i l'esquerra i tot seguit em desplaçava uns quants blocs més enllà per trobar una nova posició. Després d'alguns mesos i sobre unes 550 fotos preses em vaig adonar que havia documentat la major part de l'àrea habitada prop del mur." ⁴⁸ I afegeix: "La part oest del mur de Berlín sempre em feia pensar en una ferida oberta que mai es tancaria. Allí s'acumulaven tota mena de residus: mobles trencats i restes de cotxes amuntegats a la vora del mur durant setmanes fins que tot plegat finalment fou retirat." ⁴⁹

El 1972 el Senat de Berlín li va encarregar un vídeo que li va permetre gravar la totalitat del mur. Diu: "en el decurs de 36 anys, des de 1969, alguns dels negatius han pogut perdre el seu ordre en la seqüència de la presa. He intentat reconstruir el seu ordre però no estic 100% segur d'haver-ho aconseguit." Aquest visió en moviment sembla estar present en el llibre. En passar els fulls hom té la sensació d'estar veient un film documental sobre el mur.

Un altre aspecte important d'aquest treball és que les seves imatges mostren el mur abans que s'omplís de *graffitis*, cosa que revela de manera clara la desolació i la desesperació causada pel *baluard antifeixista*, com anomenaven el mur eufemísticament els dictadors de la RDA.

48. "I decided to photograph it in its entirety, starting at the southeast end and working northwards. I photographed to the right, middle and left and then driving a few blocks further to a new position. After several months and over 550 photos I figured I had documented most of the inhabited area next to the Wall."

49. "The West side of the Berlin Wall always reminded me of a festering wound that wouldn't heal. Debris of all sorts accumulated there: broken furniture and wrecked cars piled next to it for weeks on end until everything was eventually hauled away."



Fig.218. Pàgines del llibre escanejades

PHILIPP BÖSEL I BURKHARD MAUS. *BERLINER MAUER 1984 VON WESTEN AUS GESEHEN*

Més pròxim al punt de vista de Ruscha és el treball documental, únic per la seva precisió reconstructiva i rigor conceptual, *Berliner Mauer 1984 von Westen aus gesehen* (Berlin Wall 1984 seen from the West) dels dos fotògrafs de Colònia Philipp Bösel i Burkhard Maus.

A l'estiu de 1984, quan la RDA va erigir una segona barrera entre la porta de Brandenburg i Postdamer Platz, Bösel i Maus van cobrir sistemàticament una secció de 18,3 quilòmetres de longitud del mur. El resultat és un cúmul de 1161 fotos en blanc i negre en format 4,5 x 6cm. Una a una, metre a metre, les seccions individuals de formigó d'aquella frontera van ser capturades amb una determinació estoica. Aquesta sèrie d'imatges representa el primer estudi mai fet de literal exactitud.

Köster (2008) citat a Schaden (2009, p.15) diu que: "...les fotografies esdevenen un estrat arqueològic del passat alemany-alemany que s'havia anat soterrant en la perspectiva transfigurada de la nova generació. Darrera els matolls, els vells cotxes, darrera les creus i les bastides de les plataformes d'observació, hi trobem un altre mur, diferent del que hom recorda caient l'any 1989." ⁵⁰

50. "...the photos open up an archeological stratum of the German-German past that had become buried in the transfigured perspective of the younger generation. Hidden behind the bushes, the curiously old-fashioned cars, behind crosses and the scaffolding of observation platforms, we find another wall different from the one one remembers falling in 1989."

En el mur documentat tan vivament per Bösel i Maus, bé sigui com arxiu, com a catàleg o com a atlas, s'hi troba un concepte col·lectiu de record. La polèmica sobre si calia enderrocar el mur o deixar-lo com a vestigi memoratiu d'una atrocitat, encara perdura. És per aquesta raó que en el futur, aquest llibre i els anteriorment esmentats, seran documents clau per al manteniment de la memòria històrica.

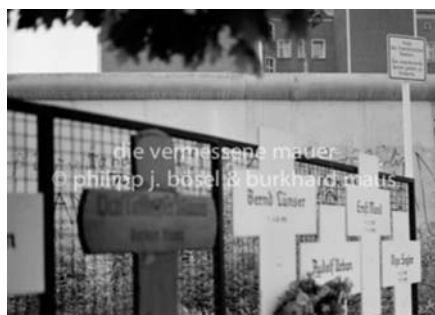


Fig.219. Fotografies del llibre.

5. PERIFÈRIES I TERCER PAISATGE

5. PERIFÈRIES I TERCER PAISATGE

Els fotògrafs americans de finals dels 60 basats en els plantejaments de Walker Evans i Robert Franch desenvolupen un nou paradigma. Friedlander, contemporaniament a Robert Adams, Eggleston i Shore cadascun amb diferents premisses, formulen el seu particular llenguatge fotogràfic. Winogrand diu: "You can take a good picture of anything." (Pots fer una bona fotografia de qualsevol cosa.)

Tots ells representen una nova manera de mirar el paisatge i assenten un precedent en la representació del territori, que desperta molt d'interès a Europa. La influència de l'*art conceptual*, el *land art* i la *performance* dels 70, que utilitzen els espais naturals com a terreny on projectar els seus pensaments i reflexions, així com la creixent consciència als anys 80 i 90, del perill que amenaça l'entorn natural, configuren la recerca d'un nou paisatge en fotografia, que es manifesta com una necessitat entorn al debat sobre l'ús i l'abús dels recursos naturals o dels espais oberts.

Robert Smithson a *Monuments of Passaic*, realitza un treball de documentació sobre un espai negligit de la ciutat, fotografiant-lo mentre hi camina. De la mateixa manera que Gossage camina pels envolts de l'estany de Maryland, Askin ho fa per New Jersey i Arden per Vancouver.

El passeig dels romàntics per la muntanya, es trasllada a les perifèries i mostra el que podríem anomenar *el jardí contemporani*, aquells espais que envolten les ciutats, colgats de deixalles i detritus de la nostra civilització.

Les constants transformacions i mutacions en el paisatge construït, generen diverses propostes d'aproximació per part dels fotògrafs que adapten la seva mirada a aquests canvis. Paral·lelament també l'espectador es va acostumant a veure representat en fotografia el seu entorn més immediat. Pels residents, el fet de veure el seu carrer o el seu barri representat en imatges i dignificat per la càmera els fa descobrir detalls nous que probablement no havien vist mai, tot i passar-hi diàriament per davant. En certa manera, es tracta de donar importància a detalls no valorats, conèixer un lloc és estimar-lo. La representació en imatges d'un lloc suscita en veure-les un interès suficient per a que se'l consideri digne de ser fotografiat. Ens fa reflexionar sobre el sentit del lloc i, per tant, acostia a les persones al seu entorn quotidià, al lloc on viuen, la seva pròpia casa.

En el pròleg del llibre *New Topographics* (2009, p.9) s'hi recull una conversa on dues persones donen la seva opinió sobre les fotografies que acaben de veure. Aquest n'és un extracte:

Entrevistador: Creus que aquestes imatges capturen veritablement la sensació dels llocs?

Jack: I tant que si, i molt. Al principi resulten inhòspites, no diuen gaire res però després quan les mires bé, veus que és així tal com són les coses. És realment interessant, si.

Jack: Perquè jo hi era. Això és el que ha fet la gent. (Diuen aquestes imatges). Això és el que hi ha, noi- tant per la seva bellesa com per la seva lletjor.¹

Els *New Topographics* són de vital importància per la difusió d'aquesta nova visió que recupera la manera de fer dels fotògrafs americans del segle XIX. Chevrier citat a Laguillo (2007, p.33) diu:

La vista topográfica somete el parecido a un principio de similitud controlada. Hay que poder reconocer el lugar representado, del mismo modo que puede identificarse -si se conoce su fisonomía- al modelo de un retrato que se le parezca. La eficacia de la fotografía documental en los debates sobre las cuestiones urbanas depende mucho de esta posibilidad de reconocimiento. Puede que los habitantes de un lugar fotografiado se vean incitados a contemplarlo, a apreciarlo de otro modo después de haberlo reconocido, y que de este modo se hagan preguntas sobre la historia del lugar, sobre su propia historia.

1. Interviewer: Do you think these pictures really capture a feeling of the places?
Jack: They really do, very much so. At first they're really stark nothing, but then you really look at it and it's just about the way things are. This is interesting, it really is. (...)
Jack: Because I've been there. This is what people have done. (These pictures are saying.) This is it, kid -take it for its beauty and its ugliness.

El model de creixement urbà discontinu, determinat pels interessos econòmics, els plans municipals i els canvis d'activitats, deixa fora de la planificació urbanística certs reductes intersticials producte dels fluxos, la creació d'infraestructures i la construcció accelerada: són els anomenats *terrain vague* en francès o *wasteland* en anglès.

Ignasi de Solà-Morales els defineix, diferenciant entre el terme francès *terrain*, que té un caràcter més urbà que el del terme anglès *land*. *Terrain* és una extensió de sòl de límits precisos i edificable dins la ciutat. *Vague* té un doble origen llatí: en el sentit de vacant, buit, lliure d'activitat, improductiu i de vegades obsolet, i també, en el sentit d'imprecís, indefinit, sense límits determinats, sense un horitzó de futur. Aquests espais són els que indiquen millor allò que són les ciutats i representen l'experiència que es té dels llocs urbans. L'absència de límit els disposa d'expectatives de mobilitat, d'utilització en el temps lliure i de llibertat.

Solà-Morales compara aquests espais amb els jardins construïts al segle XIX a les ciutats de Londres, París, New York o Sydney, recreacions de la memòria dels espais naturals, espais preservats en el moment del creixement i expansió de la ciutat de la primera Revolució Industrial. La cultura postindustrial reclama aquests espais, però no es refereix als ordenats i urbanitzats dels parcs, sinó als espais residuals, que preserven la memòria i que cal gestionar de manera diferent. Diu Solà-Morales (1996, p.23): "...es este vacío y ausencia lo que debe ser salvado a toda costa, lo que debe marcar la diferencia entre el federal bulldozer y las aproximaciones sensibles a estos lugares de memoria y ambigüedad." Aquest aproximació sensible és la que proposa la fotografia, segons Solà-Morales citat a Laguillo (2007, p.33):

La fotografía contemporánea cuando mira estos terrain vagues y los fija en las películas no actúa inocentemente. ¿Por qué lo urbano parece visualizarse de manera primordial en este tipo de paisajes? ¿Por qué ya no cabe en el ojo del fotógrafo exigente la apoteosis de los objetos ni la contundencia formal de los volúmenes contruidos, ni los trazados geométricos de las grandes infraestructuras que construyen los tejidos de la metrópoli? ¿Por qué hay una sensibilidad paisajista, ilimitada por tanto, hacia esta naturaleza artificial poblada de sorpresas, de límites imprecisos, carentes de formas fuertes que representen el poder?...el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad...pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir.

Frits Gierstberg també va anomenar *wasteland* a aquestes zones de ningú, entre la ciutat i la natura, quan va ser comissari de l'exposició *Wasteland: Landscape from now on* l'any 1992, de la qual se'n va fer un catàleg difícil d'aconseguir en l'actualitat.

En aquests espais es produeix un altre fenomen que Gilles Clement anomena *tercer paisatge*, entès com aquell espai on l'home abandona l'evolució del paisatge a la seva sort. Es tracta de les àrees urbanes i rurals desateses, els espais de transició, els erms, les maresmes, pantans, aiguamolls i els camins, ribes dels rius, els terraplens del ferrocarril. Inclosos tots els territoris abandonats, a la reserva: llocs inaccessibles, cims de muntanya, ruïnes, deserts i reserves institucionals: els parcs nacionals, parcs regionals, reserves naturals. La majoria del territori està ocupat per l'agricultura, que homogeneïtza el tipus de cultiu, la silvicultura que destrueix les plantes que creixen espontàniament o per les diferents activitats humanes. Un ús del sòl que concedeix poques opcions a la diversitat biològica. El tercer paisatge resulta doncs un espai privilegiat per acollir aquesta diversitat, i vist d'aquesta manera, apareix erigit com la reserva genètica del planeta, com l'espai del futur. Fins fa poc, aquests espais havien estat considerats erms, mancats de valor, però ara s'opina que han de ser protegits i entesos com els únics reductes on la natura pot desenvolupar-se espontàniament. Introduir el concepte d'espai no mantingut, provoca l'aparició del tercer paisatge com a espai d'oportunitat.

Des de la vessant arquitectònica i el disseny urbà s'intenta reintegrar-los en la trama productiva dels espais urbans, però pels veïns solen ser els llocs on poden mostrar obertament la seva identitat, únic reducte no contaminat per a l'exercici de la llibertat individual o de petits grups de persones.

Aquests espais també són el resultat de quan la ciutat se surt dels seus límits i transforma el món rural circumdant. Els estudiosos del fet urbà els anomenen de diferents maneres: espais periurbans, perifèries urbanes, espais rururbans, però en totes aquestes denominacions es vol destacar el fenomen de transformació, més o menys avançada, i de transició de zones rurals a urbanes. Es pot parlar de paisatges intermedis, aquells que deriven d'uns espais encara no plenament incorporats al fenomen urbà, però molt lluny del

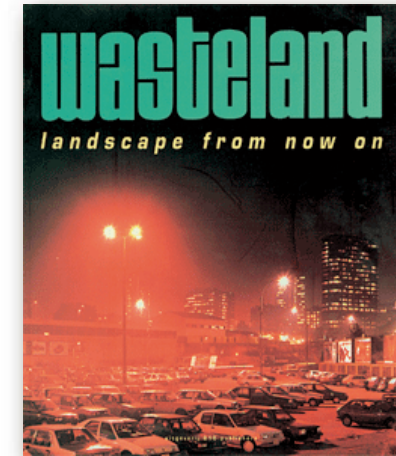


Fig.222 Catàleg de l'exposició *Wasteland: Landscape from now on*, 1992

paisatge rural tradicional. Una de les característiques més importants d'aquests espais, és la varietat d'usos que s'hi duen a terme. L'activitat industrial requereix una gran quantitat de superfície i només és possible ubicar-la fora de la ciutat, als polígons industrials on es troben magatzems, concessionaris d'automòbils, centres de distribució a l'engròs, serveis i equipaments que pel seu caràcter insalubre, molest o perillós o per la seva necessitat de sòl, no poden ubicar-se al centre de les poblacions. Espais on també hi tenen cabuda els centres de caràcter recreatiu, les superfícies comercials on la compra és concebuda com a activitat lúdica que involucra tota la família, els centres de distribució d'energia, els centres de comunicacions i alguns hospitals.

Com a conseqüència dels canvis constants produïts en els espais perifèrics, amb freqüència s'hi troben terrenys sense cap ús determinat i per tant susceptibles de convertir-se en abocadors, en convivència amb d'altres on s'hi duen a terme diverses activitats de lleure dels veïns i visitants.

En termes fotogràfics es fa difícil posar-hi nom a la fotografia que representa aquesta frontera entre natura i cultura. Es parla de paisatge natural: *landscape* o de paisatge urbà: *cityscape*, però per anomenar aquesta fotografia que mostra les perifèries i els llocs oblidats entre edificis, cal fer referència a una nova categoria d'imatges que s'inclou dins el paisatge social contemporani. Veiem així com a la paraula paisatge, se li afegeixen diferents qualificatius que la van definint.

Un altre fenomen que s'està produint és el de l'espai anomenat *escape*, que sorgeix especialment a les ciutats asiàtiques i de l'orient mitjà com Singapur, Hong Kong o Dubai. En paraules de Koolhaas (2011, p.310): "Asia se ha convertido en una especie de inmenso parque temático; los asiáticos mismos se han convertido en turistas en Asia." I afegeix: "Ciudades como Singapur probablemente representan el verdadero estado genérico de la ciudad contemporánea: la historia ha sido prácticamente borrada, la totalidad del territorio se ha hecho totalmente artificial, el tejido urbano no permanece estable más allá de un breve periodo de tiempo."

A l'*Escape*, ni ciutat, ni paisatge, la presència de la metròpolis i de l'agricultura més atàvica, com pot ser un conreu d'arròs, o bé un camp de golf enmig de la ciutat, mostren la indiferència envers l'urbanisme i les característiques del lloc on es construeix. És la nova condició posturbana, que anuncia el final del paisatge i de l'urbanisme, fent tabula rasa. Koolhaas (2011, p.310) diu:

La noción de ciudad ha experimentado un cambio radical al final del siglo XX. Después de Aldo Rossi la ciudad resulta inimaginable sin una historia. Pero hoy, una buena parte de la humanidad vive sin historia sin inmutarse; vivir sin historia es una aventura apasionante para ellos. Este fenómeno revisa ciertos dogmas y teorías de la arquitectura y el urbanismo, y se plantea la validez de una de las estrategias más importantes del siglo XX: la tabula rasa, la idea de empezar de cero, algo absolutamente indispensable para arquitectos como Le Corbusier.

Una idea que ha acabat sent catastròfica per a la història d'un determinat territori i el *sentit del lloc*.

5.1 EL PAISATGE AMERICÀ

L'editorial americana més important de fotollibres als anys 70-80 és Aperture. Publica *The New West* de Robert Adams l'any 1974 i una nova edició el 2005, *Uncommon Places* de Shore el 1982 i el 2005, *Park City* de Baltz el 1981 o *The Pond* de Gossage el 1985 i el 2010. Aquests llibres s'han convertit en clàssics del gènere influenciant a les generacions futures, traspasant les fronteres cap a Europa. Per això s'han tornat a publicar en exhaurir-se'n les existències.

Badger en el seu assaig per la nova edició del llibre de Gossage diu que Adams, Shore, Baltz i tots els fotògrafs del New Topographics van fer llibres importants, però cap millor que *The Pond*. "... ara es troba conjuntament amb altres cròniques del paisatge alterat per l'home, "The New West" de Robert Adams, "Uncommon Places" de Stephen Shore i "The New Industrial Parks Near Irvine, California" de Lewis Baltz, entre un dels monuments resorgits de la manera de fer dels New Topographics." ²

2. And "The Pond" now stands alongside other chronicles of the man-altered landscape -- Robert Adams's "The New West," Stephen Shore's "Uncommon Places" and Lewis Baltz's "The New Industrial Parks Near Irvine, California", as one of the "monuments of the New Topographical mode."

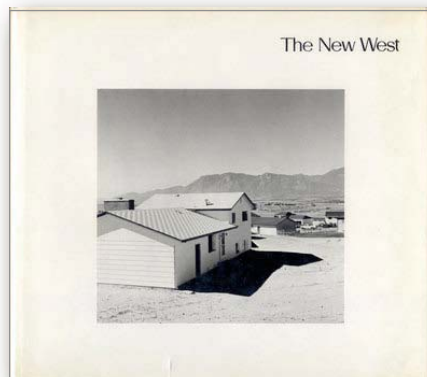


Fig. 220. Robert Adams, *The New West*, The Colorado Associated University Press, 1974

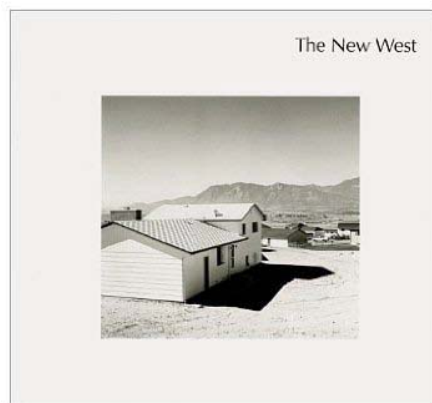


Fig. 221. Robert Adams, *The New West*, Aperture, 2008

Adams a *The New West* centra el treball en la documentació de cases mòbils i rulots, centres comercials i el desenvolupament urbà als suburbis de Colorado Springs i l'àrea de Denver, amb una visió minimalista i austera. La presència humana està representada pels cotxes estacionats vora les rulots o les cases. Les còpies són denses i amb moltes tonalitats de grisos que reforcen la idea d'uniformitat de les cases i la monotonia del paisatge que s'estén i es perd fins a l'horitzó o les petites muntanyes dels fons.

A principis dels anys 80, Gossage va començar a fotografiar un petit estany que veia des de la carretera estant sempre que viatjava entre la universitat de Queenstown a Maryland i Washington, on residia. Amb les imatges, va muntar el seu primer llibre, *The Pond*, però curiosament no se'n va fer cap exposició. Gossage volia que el llibre fos un treball independent. No va ser fins l'any 2010 que es va fer una exposició a la galeria del Smithsonian American Art Museum. Toby Jurovics, comissari d'aquesta exposició situa el treball de Gossage en el context dels *surveys* creats pels New Topographics als 70 i en el context de Ruscha. De fet Gossage era contemporani i amic de tots ells, però el seu treball no encaixa sota cap etiqueta, per això no va arribar mai a considerar-se part del grup.

Michael Askin és un artista americà que treballa en escultura, instal·lació, vídeo i fotografia i és conegut per la seva utilització de l'escala en miniatura i per l'ús que en fa dels materials modestos per representar paisatges marginals. El seu treball pretén revelar el potencial històric, misteriós i màgic que mostren molts dels territoris exclosos de la mirada crítica de l'home, deixats i plens de residus, suggerint el seu caràcter desconegut i revelant el seu caràcter místic.

El projecte *Terminal City* de Roy Arden és un intent d'enregistrar els efectes transformadors de la modernitat tal i com es posen de manifest en l'experiència quotidiana del paisatge. Intenta també explorar i articular un realisme fonamentat en la seva comprensió de la tradició, basant-se en artistes tan diferents com Albert Dürer, Kobke, Eugène Atget, Walker Evans, Robert Smithson o Pasolini.

JOHN GOSSAGE. *THE POND*

La primera edició de *The Pond* va ser publicada per Aperture l'any 1985 i es va convertir en un clàssic, va ser considerat un llibre innovador i continua sent un dels llibres de fotografia més importants en referència a un territori que s'ha fet molt familiar en els darrers 25 anys: *el terrain vague*. L'any 2010 es va reeditar amb la inclusió de tres fotografies més i els texts de Gerry Badger i Toby Jorovics. La nova edició conserva el mateix disseny en la sobrecoberta però el blau intens i el verd clar de la tipografia s'han invertit.

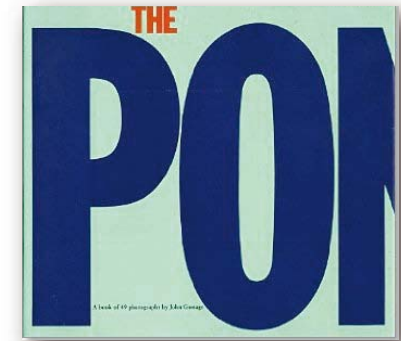
Més que una simple selecció d'imatges en els fulls de contactes i en les proves d'impressió, diu Jurovics en el text del nou llibre, *The Pond* va ser muntat amb un inici, una part central i un final per ser vist en un ordre de continuïtat que no es podia trencar.

Baxer en una entrevista amb Gossage (2010a) diu:

Aquestes fotografies no estan pensades per veure's una a una, ni en un ordre diferent. El camí no és aleatori. Es tracta d'un monòleg. Les fotografies de l'estany expliquen una història que en part és verídica i en part és ficció, com Walden. Quina mena d'història és aquesta? És un passeig que comença a la vora d'un estany i finalitza al camí que mena a casa d'algú. A casa de qui? Gossage no se'n recorda.

Potser era la casa d'un amic a Arlington, on havíem d'anar a donar menjar al gat. Les imatges no són documentals, i no estan físicament relacionades tot i semblar-ho. ³

Altres fotògrafs han presentat el seu treball en sèries o seqüències, però pocs han estat tant compromesos en mantenir un ordre de lectura. Gossage (2011) volia fer-nos entendre que l'ordre de les imatges té molta importància, que només hi ha un ordre per veure l'estany: "En prendre aquestes imatges (...) vaig intentar fer-ho una sola vegada. Cadascuna de les parades era específica, i totes les imatges connectades entre elles. Quan tens una destinació en ment, no et dones la volta." ⁴



John Gossage. **The Pond**
Aperture, New York, 1985
279 x 299 mm, 98 pp.

Tapa dura folrada de roba blava amb un còpia original de gelatina de plata muntada
49 fotografies en b/n, inclou dues pàgines dobles
Assaig de Denise Sines, disseny de Gabriele F. Götz i John Gossage

3. "These photographs are not meant to be viewed one by one. Nor are they meant to be viewed out of order. "The path through it is not random. There's a monologue going on," Gossage explained. His pond photographs tell a tale that is partly factual and partly fictional, like "Walden." What kind of tale is it? It's a walk that begins near a pond and ends just inside someone's doorway. Whose doorway? Gossage doesn't remember. Maybe it was the home of a colleague's friend, in Arlington, where "we had to feed his cat." It isn't important. The pictures, he said, "aren't documentary" and they "aren't physically connected the way they seem to be."
4. "In making these pictures (...) I tried to do everything once," he says. Each stop was specific, and all the pictures interlocked. When you have a destination in mind, you don't double back."



John Gossage. **The Pond**
 Aperture, New York, 2010
 279 x 299 mm, 108 pp.
 49 fotografies en b/n en duotò, 2 pp dobles
 Coberta folrada amb roba blava, fotografia
 incrustada
 Sobrecoberta, tipografia de Gabriele F. Götz
 Text de Denis Sindes, Gerry Badger i Toby
 Jurovics

El títol és una referència irònica a l'estany que apareix en la clàssica novel·la de Henry Thoreau, *Walden* de 1854, en la qual reflexiona sobre la seva estada durant dos anys, dos mesos i dos dies en els boscos de Walden. Postula el descobriment de la pròpia identitat a través la soledat de la natura. Contrastant la visió idíl·lica de la natura amb imatges dels espais que envolten les ciutats i els seus suburbis, sembla voler mostrar que les forces més salvatges i perverses de la condició humana han acabat apoderant-se del paisatge natural de Thoreau.

Les fotografies no aspiren a aconseguir la bellesa dels paisatges clàssics d'Ansel Adams, sinó que revelen una visió subtil de la realitat en la frontera entre l'home i la natura i de com l'home fa un ús abusiu, irrespectuós de l'entorn natural. Gossage mostra la natura amb tot el seu esplendor, però en desacord amb ella mateixa i amb l'home. El to del treball és ambigu i evocatiu més que didàctic. Robert Adams descriu el treball com "creïble perquè inclou evidències de l'obscuritat d'esperit de l'home, memorable per la intensa afició que Gossage mostra per les restes del món natural."

Gossage surt de la carretera per endinsar-se per un camí (primera imatge del llibre) i el segueix vorejant-ne l'estany. El que hi troba, lluny de ser un paisatge silvestre, són uns boscos anèmics, estructures industrials abandonades, restes de focs apagats on s'hi ha fet barbacoes, el camí i l'estany plens de detritus de l'activitat humana, peces de cotxes, rodes, papers ...Hi ha una fotografia que mostra un ganivet clavat en un arbre, donant peu a infinitat d'especulacions. "Estic interessat en trobar allò excepcional dins l'ordinari" diu Gossage.

L'estany està situat en una zona humida de Queenstown, però de fet no representa cap lloc concret. Tres de les imatges les va fer a Berlín, mentre treballava en el llibre *Berlin in the Time of the Wall*. Se suposava que havia de ser un paisatge coherent, però a la meitat del treball s'adonà que era un treball de ficció construït a partir d'uns fets determinats, no documenta un lloc en concret, sinó que representa gairebé un lloc arquetípic. Diu Gossage (2010b): "És a Queenstown, però algunes de les imatges van ser preses a Berlín. No diré

quines. Volia parlar metafòricament sobre natura i civilització, cosa que vaig descobrir a meitat del projecte. És un treball de ficció documental.”⁵

The Pond és un monòleg literari, un llibre de paisatge narratiu, el desenvolupament d'un caràcter, carregat de poesia. Els llocs són universalment trivals. Hi ha molts estanys, i aquest en concret potser ja no hi és allà. El paisatge on van ser fetes aquestes fotografies es mostra utilitzat, sòrdid, moltes de les imatges individuals semblen discordants, l'enfocament selectiu sembla inútil i pretensions. Però el resultat és un llibre molt bonic a partir d'imatges que semblen irrelevantes, editat molt elegantment, amb paper gruixut i folrat amb tela. Documenta el mal que s'infringeix sense pensar als espais intersticials del paisatge, però també mostra la bellesa d'aquests llocs, especialment a la primavera, que és quan van ser fetes les fotografies.

Baxter citada a Gossage (2010a) diu:

Llegir *The Pond* (o veure l'exposició) és seguir a Gossage en el seu passeig, de la manera que seguiríem el cap d'una tropa en el que no acabem de confiar, per un lloc desagradable que mai abans havíem visitat. No és ni natura ni cultura, massa espatllat per ignorar-lo però massa mundà per imprimir afecte, escriu Jurovics en les parets de l'exposició al Smithsonian American Art Museum.⁶

I afegeix:

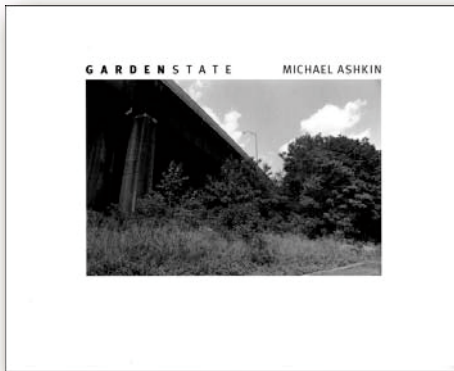
Parlar amb Gossage és una mica com anar mirant *The Pond*: Hi ha esbarzers i matolls, detalls inexplicables i signes d'exclamació, branques que interrompen i deixalles útils, trencaments abruptes i canvis inexplicables en la narrativa. El camí és ple d'impediments que porten a algun lloc. No estàs segur d'on has estat, o allà on va, però no t'atures (perquè com diu Jurovics, és massa tard per tornar enrere). I pots acabar en un lloc diferent d'on vas començar.⁷

5. "It's set in Queenstown, but a few of the shots were actually taken in Berlin. I won't tell which ones. I wanted to speak metaphorically about nature and civilization, which I realized halfway through my project. It's a work of documentary fiction."
6. "To read 'The Pond' (or to go through the exhibition) is to follow Gossage on his walkabout, much the way you'd follow a troop leader you don't quite trust on a hike through an unsavory place that neither of you has ever visited. It is "neither nature nor culture; too damaged to ignore, but too mundane to prompt much affection," as curator Toby Jurovics notes in the wall text of the Smithsonian American Art Museum exhibition."
7. "Talking to Gossage is a bit like looking through 'The Pond': There are brambles and thickets, untelling details and unearned exclamation points, interrupting branches and helpful garbage, abrupt breaks and unexplained turns in the narrative. The path is full of impediments, impediments that lead somewhere. You are not sure where you have been, or where he is going. But you don't stop (for, as Jurovics notes, "it's too late to turn back"). And eventually you wind up in a different place from where you started."



Fig.224 Pàgines del llibre extretes de http://www.photoeye.com/magazine/reviews/2011/01_05_The_Pond_2010_Reedition.cfm

MICHAEL ASHKIN. *GARDEN STATE*



Michael Ashkin. **Garden State**
Workroom G. Editions, New York, 2000
203 x 254 mm, 32 pp, 12 fotografies en b/n
Tapa tova
Disseny de Peter Rinzler

En el llibre *Garden State*, dissenyat per Peter Rinzler, mostra la prada de New Jersey com un jardí contemporani, oblidat, malmès per l'activitat humana i ple de deixalles de tota mena. Les imatges van acompanyades de texts on reflexiona sobre diferents qüestions. En el paràgraf 8.13 fa referència a totes aquelles coses no identificables que es troben en aquest indret, com ara un riu o un pantà, elements característics d'un paisatge natural. Aquelles coses fetes per l'home i abandonades en el descampat. El text d'Askín (n.d., p.2) diu així:

8.13 Moltes de les coses no tenen nom. Damunt l'herba i al fang dels prats s'hi troba una aglomeració indefinida de coses no identificables més que amb paraules com 'deixalles', 'abocador' i 'runa'. Els límits són difusos. Enmig d'aquestes planes humides es fa difícil saber el que és un riu, un pantà o terra ferma. Per costum, els meus ulls van cap a les coses que tenen nom: barrera, biga, piló, cables, pneumàtics. Els meus ulls salten per damunt d'aquests objectes, com sobre les pedres per creuar un rierol, evitant el que es troba pel mig: l'innombrable, del qual n'hi ha tant de més.⁸

8. 8.13 So much goes nameless. Out in the grass and mud of the Meadowlands is an uncertain agglomeration which, beyond the words "garbage," "landfill," or "rubble," is largely unidentifiable. Borders remain indistinct. Among these tidal flats it is difficult to tell what is river, swamp, or firm ground. By habit, my eyes go to the nameable: turnpike, girder, pylon, cable, tire. My eyes jump among these objects, as a rock-hopper crosses a stream, avoiding what lies in between: the unnameable, of which there is so much more.

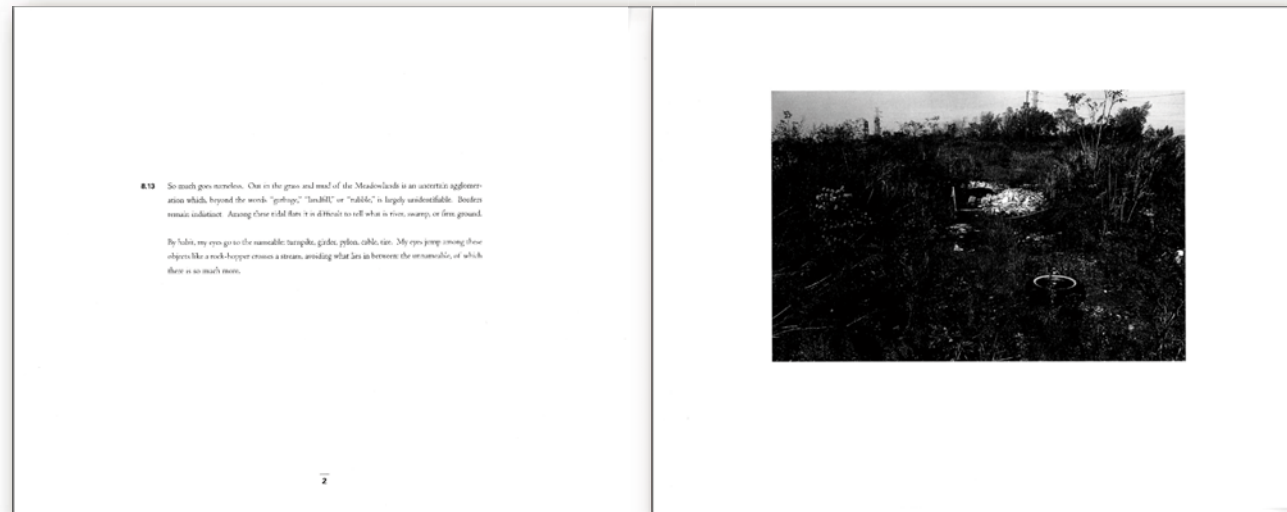


Fig.225 Simulació de les pàgines del llibre

Fotografiar aquests camps li serveix a Ashkin (n.d., p.4) per embrancar-se en les seves elucubracions filosòfiques fent referència a llegendes històriques i a filòsofs com Descartes, com també a Déu i la creació.

8.18. Des d'un monticle de terra per damunt de Penhorn Creek, m'adono que l'altitud no millora la meua comprensió, veig la mateixa quantitat d'informació des de qualsevol alçada. Sovint es diu que la vista des de dalt és semblant a la que veuria Déu, però jo crec que no és així. Si Déu pogués mirar ho faria des de totes les posicions a l'hora, des de l'infinit i des de l'infinitesimal, des del principi del temps fins al final, un nombre il·limitat de punts de vista que, en sumar-se, no s'assemblaria en absolut a cap d'ells en particular. Més aviat seria com adquirir un coneixement complet, permanentment congelat, mancat de potencial i, al capdavant, mort. La vista des de dalt damunt la més humana de totes les vistes, des de la qual gaudim del passatemp més humà: l'abstracció i la simplificació. Des d'aquí estant, només hi veig superfícies, ni tan sols objectes. Mantinc la meua mobilitat, el meu punt de vista canviant, la meua història en constant canvi, potser fins i tot el meu potencial. Malgrat tot, només sóc capaç de veure un món parcial i un món parcial no revela la veritat. Resto finalment aïllat, lluny de la calma infinita de Déu. ⁹

9. 8.18 From a dirt mound above Penhorn Creek, I notice that altitude does not improve my understanding; I see the same quantity of information from any height. It is often said that the view from above is God-like, but I think not. If God could see, it would be from all positions simultaneously, from the infinity without and from the infinitesimal within, from the beginning of time until its end, an endless number of viewpoints which, when summed, would equal no viewpoint at all. Rather, it would equal a complete knowledge, permanently frozen, devoid of potential and, ultimately, dead. The view from above is the most human of views, where we indulge in the most human of pastimes: abstraction and simplification. From here, I see only surfaces, not even objects. I retain my mobility, my shifting viewpoint, my ever-changing story, perhaps even my potential. Yet I see only a partial world, and a partial world reveals no truth. I remain isolated, distant from God's infinite quiet.

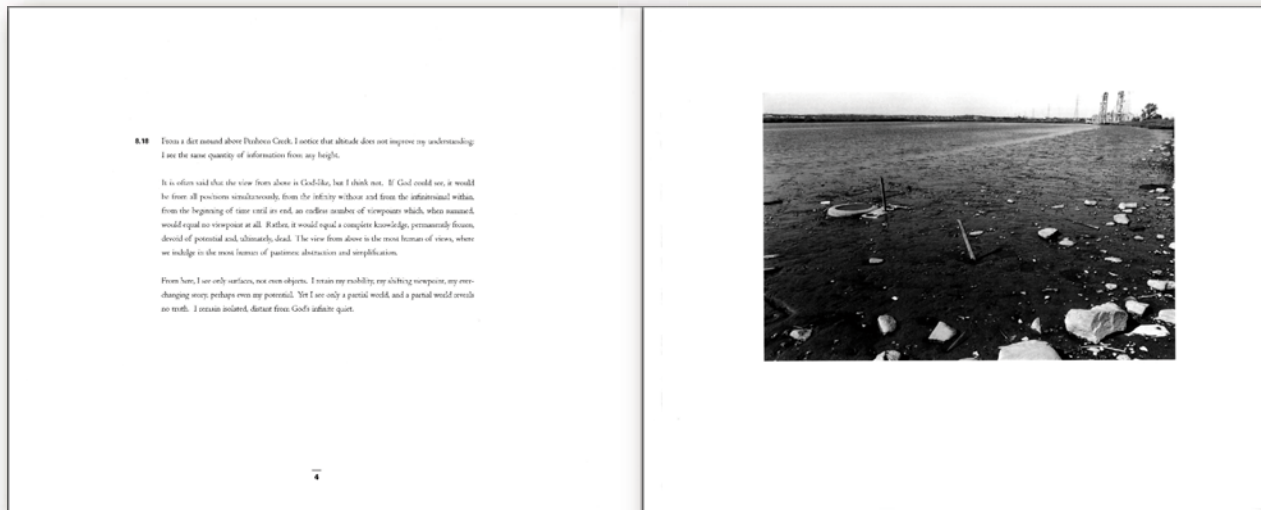


Fig.226 Simulació de les pàgines del llibre

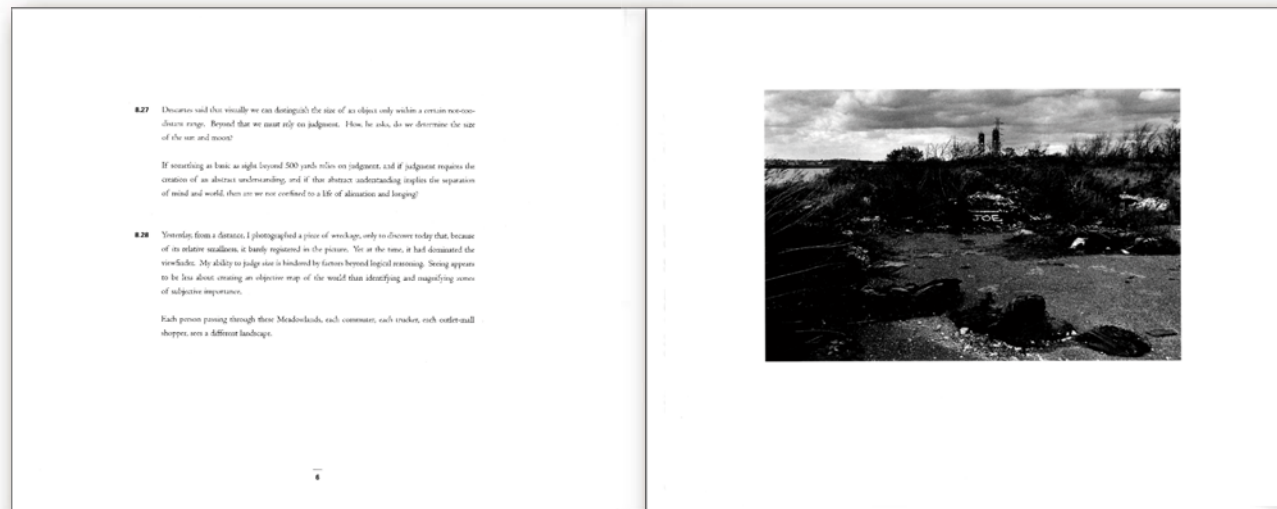


Fig.227 Simulació de les pàgines del llibre

En aquesta part del text Askin (n.d., p.6) parla de la subjectivitat de la mirada i de la diferent percepció que se'n pot tenir de l'entorn, segons l'activitat que s'hi realitza.

8.28. Ahir, des de la distància, vaig fotografiar una porció de les ruïnes, pel sol fet d'adonar-me'n avui, que per la seva mida relativament petita, amb prou feines va sortir enregistrada en la imatge, tot i que en el moment de fer la fotografia, havia preponderat en el visor. La meua habilitat per jutjar la mida es veu obstaculitzada per factors més enllà d'un raonament lògic. El fet de veure sembla tenir menys relació amb la creació d'un mapa objectiu del món que amb identificar i magnificar les zones d'importància subjectiva. Cada persona que passa a través d'aquests Meadowlands, cada viatger, cada camioner, cada client de centre comercial, veu un paisatge diferent.”¹⁰

10. 8.28 Yesterday, from a distance, I photographed a piece of wreckage, only to discover today that, because of its relative smallness, it barely registered in the picture. Yet at the time, it had dominated the viewfinder. My ability to judge size is hindered by factors beyond logical reasoning. Seeing appears to be less about creating an objective map of the world than identifying and magnifying zones of subjective importance. Each person passing through these Meadowlands, each commuter, each trucker, each outlet-mall shopper, sees a different landscape.

Askin (n.d., p.12) en aquest paràgraf compara la prada abandonada amb un jardí, com el *tercer paisatge* de Clement, aquell abandonat a la seva sort que es converteix en reducte de certes espècies vegetals que d'altra manera haurien desaparegut:

10.6 Recentment, he estat pensant en els Meadowlands, com si es tractés d'un jardí. Si l'espai i la mida només existeixen en funció de l'escala i l'estètica, llavors jo puc anomenar jardí a qualsevol paisatge que consideri com a tal, qualsevol paisatge en el qual hi contemplés els límits incerts entre l'home, la natura i Déu. Així com les formes geomètriques traçades a terra em semblen obliqües, no puc percebre un jardí en la seva forma completa o ideal. D'altra banda, un jardí perd fàcilment la seva estabilitat i integritat, corrompent-se pel creixement de males herbes, un canvi de la climatologia, o un canvi de la meva posició, estat d'ànim o pensament. Un jardí actua com un paradigma per tota mena d'art, reconeixent de manera explícita el que hi ha implícit en totes les experiències estètiques: la contextualitat, la mutabilitat, l'entropia. ¹¹

11. 10.6 Recently, I have been thinking of the Meadowlands as a garden. If space and size exist only as a function of scale and aesthetics, then I can call a garden any landscape I regard as such—any landscape in which I contemplate the uncertain boundaries between man, nature and God. Just as geometric forms traced on the earth appear to me obliquely, I do not perceive a garden in its entire or ideal form. Furthermore, a garden easily loses its stability and integrity, becoming corrupted with the growth of a weed, a change in the weather, or a shift in my position, mood, or thinking. A garden acts as a paradigm for all other art, recognizing explicitly what is implicit in all aesthetic experiences: contextuality, mutability, entropy.

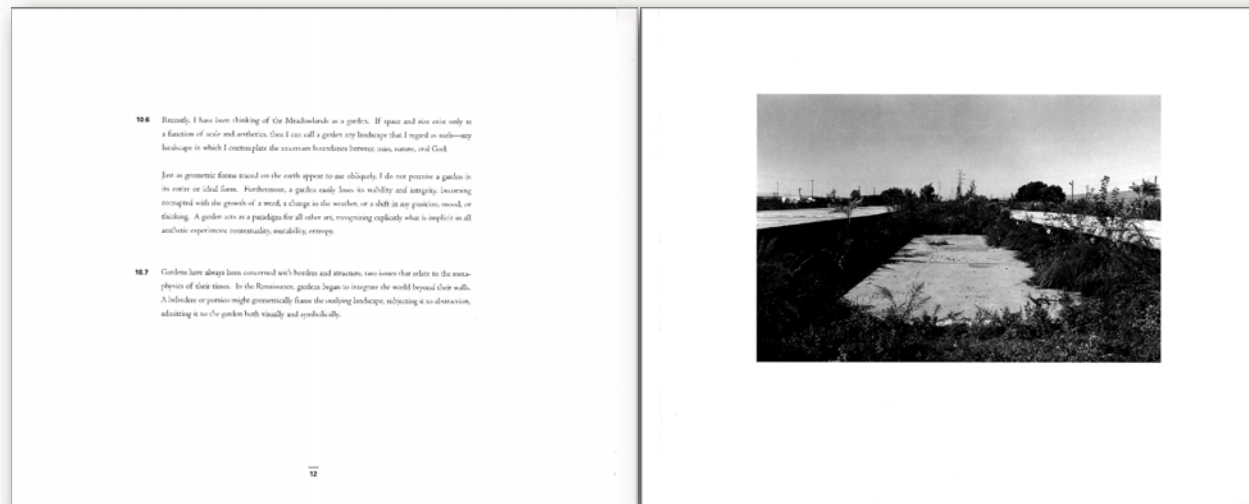
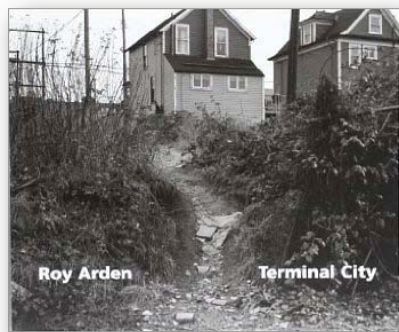


Fig.228 Simulació de les pàgines del llibre



Roy Arden. **Terminal City**
Ediciones Universidad de Salamanca, 1999
240 x 290 mm, 64 pp.
8 fotografies en color 16 fotografies en b/n
Tapa tova

ROY ARDEN. *TERMINAL CITY*

El llibre *Terminal City* de Roy Arden, publicat l'any 1999 (catàleg d'una exposició realitzada al Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca) conté una sèrie de fotografies en blanc i negre fetes a Vancouver l'any 1999 i una altra sèrie relacionada de fotografies en color que s'anomena *Landscape of the Economy* de 1991.

Terminal City es la conseqüència d'un treball realitzat durant més de 10 anys al voltant de la ciutat de Vancouver. El títol prové de la denominació de Vancouver com punt final de la línia ferroviària. El vertiginós desenvolupament de la ciutat féu que els espais naturals anessin inversament i en paral·lel desapareixent. Les línies ferroviàries, últimes zones subdesenvolupades serveixen com a connexió entre el camp i la ciutat.

Terminal City és una visió de la ciutat des de baix, des de la posició del ciutadà desposseït de tots els seus drets. Els problemes estètics entorn a la pintura juguen un paper essencial en la seva obra i l'ajuden a afrontar el problema de la descripció dels rastres de les capes socioeconòmiques més baixes del paisatge urbà, així com del pas del temps i de la història.

Arden (1999, p. 5) defineix el concepte de rústic urbà:

Lo "rústico urbano" surgió como una categoría necesaria para un relato adecuado de la modernidad. Aunque la predilección por mostrar lo humilde o lo abyecto se puede remontar a la riparografía del pintor griego Pirrico, que pintaba "barberías, tenderetes de zapatero, asnos, comestibles y temas similares...", parece que Constable es la figura originaria de lo rústico moderno. Desde el momento en que motivos humildes se convierten en tema del gran arte, se inicia una trayectoria hacia lo informe.

Dado que el nuevo rústico urbano se muestra a través de la fotografía, una aureola de prueba de tipo forense ha sustituido a la aureola de las "Bellas Artes", *Terminal City* está predestinada por necesidad histórica a ser leída como una novela policíaca sobre la modernidad y el arte moderno.

Roy Arden s'inspira en la tradició del *tableaux* i en un cert tipus de *fotoperiodisme* per mostrar una mena de "morfologia d'allò sorprenent". Les imatges no es limiten a ser el producte d'un "jo" errant o vigilant a la recerca d'una bona presa fotogràfica, sinó que són més aviat el producte d'un tema que simplement ofereix obertament una imatge dolorosa. Llocs de transició, paisatges que enregistren capítols de l'economia o de la història, espais i objectes de modernitat i deteriorament alhora, giren al voltant del subjecte de la monstruositat, coses que sorprenen, enganxen o atrapen la mirada. Són el reflex d'un declivi producte del desenvolupament.

Cercant referents, la preocupació documental per tot allò que és obsolet o inservible, de l'objecte a punt de desaparèixer, es troba també a Eugène Atget. Una analogia pel que fa a l'expressió explícita de la brusquedat i la simplicitat la podem trobar en les fotografies que Walker Evans va fer al sud del Estats Units.

Un garatge cobert de males herbes ens pot semblar pintoresc, així com un camí sinuós ens remet a la rusticitat dels pobles. Un llit enorme colgat entre les males herbes o un munt de preservatius, es mostren tal com són però podrien semblar una abstracció modernista. Impregnades per una rutina quotidiana, la dels rodamóns i els sense sostre, són imatges marcades per la desposseïció. No parlen de sublim o de bellesa, sinó de la càrrega emocional que existeix entre les dues formes.

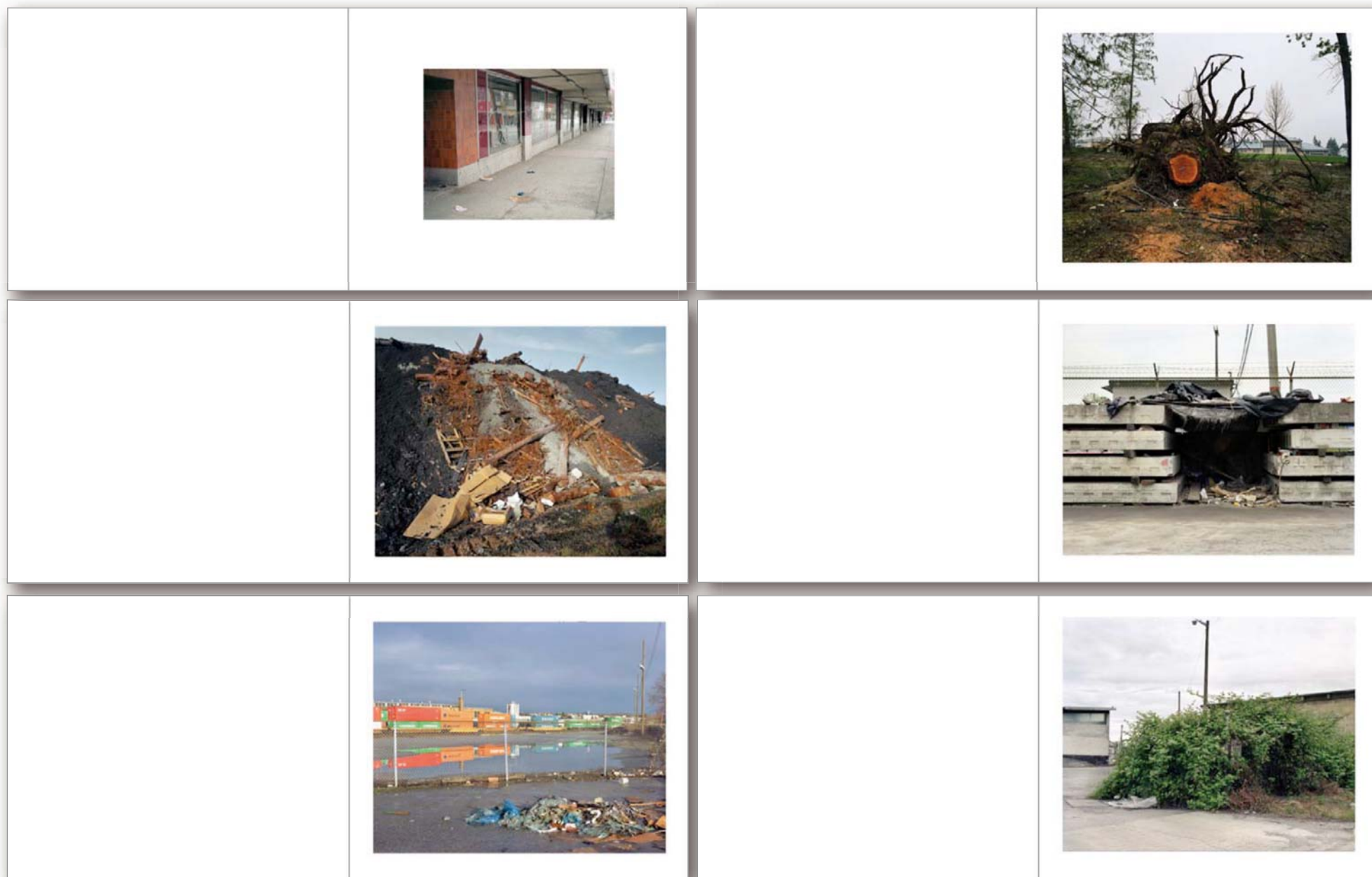


Fig.229 Simulació de les pàgines del llibre.

5.2 EL PAISATGE SOCIAL A EUROPA

Paisatge holandès

El gènere del paisatge té una llarga tradició als Països Baixos, en concret aplicat a les arts pictòriques, un corrent que comença al segle XVII i segueix en el *Romanticisme*. És per aquesta raó que els New Topographics no han tingut massa influència en la fotografia holandesa fins no fa gaire. Les característiques de la pintura de paisatge holandesa del segle XVII poden perfectament ser aplicades a la fotografia de paisatge fins als anys 70: el punt de vista baix, la magnitud dels espais, els horitzons baixos amb cels espectaculars i petites figures humanes com a punt de presa de referència. Aquest tipus de paisatge s'ha convertit en un clixé romàntic redundant, en part basat en la distinció clàssica entre natura i cultura, que no només ha dominat les tendències en les arts visuals i la fotografia, sinó també en el pensament dels arquitectes del paisatge i urbanistes, que conceben la ciutat com a cultura i les àrees verdes enmig com a natura.

La situació a Holanda és comparable a la d'altres països europeus, però amb diferències importants: hi ha una tradició pictòrica molt arrelada diferent a la de França o Alemanya, la percepció que se'n té del paisatge i de l'entorn natural és diferent a la de qualsevol altre lloc. La raó és que es tracta d'un país petit, hi ha molta població i bona part del territori està sota el nivell del mar, la qual cosa crea un paisatge específic amb moltes zones humides, llacs, dics, rius i preses.

Els debats a l'entorn dels espais naturals a Holanda s'han focalitzat en l'anomenat *cor verd*, un espai entre quatre grans ciutats en expansió: Amsterdam, Utrecht, Róterdam i La Haia. Aquesta àrea ha estat sota protecció governamental perquè considera que cobreix les necessitats recreatives de la població, però degut a la constant expansió de les ciutats que l'envolten, és un espai amenaçat. Els urbanistes i arquitectes continuen defensant la separació entre espais de treball, de residència i d'esbarjo, que deriva en la idea d'una ciutat compacta envoltada per natura verge. Però aquesta idea en el cas dels Països



Fig.230 Salomon van Ruysdael. *Paisatge de riu amb ferry*, 1649.



Fig.231 Jacob van Ruysdael. *El molí de Wijk*, Rijksmuseum, 1670

12. Photographers of the 'new landscape' are focusing on the artificiality of the 'natural landscape'. They are questioning the traditional reading of the landscape and the use of Romanticist landscape images by the sometimes very conservative environmental pressure groups or by commercial (tourist and travel) organizations without making overtly political statements but by provoking traditional concepts of art photography. Their work just denies any simple reading. The genre itself is not relevant for them, and in fact they have often crossed traditional boundaries between photography and other media. The relevance of their work lies in the fact that it can open our eyes to a new perception of the landscape in order to stimulate the debate about how we can improve the quality of our daily environment. At the same time they breathe new life into a genre that has for the last twenty years been considered to be completely irrelevant.

Baixos no seria vàlida perquè la natura verge ja no existeix. De fet en aquest país no existeix des de fa dos-cents anys. Les àrees naturals són reserves artificials per a espècies en vies d'extinció, on s'hi obliga a utilitzar mètodes agrícoles tradicionals. A més, les experiències demostren que és impossible organitzar totalment l'entorn humà i les conductes de la seva gent. Cada cop amb més assiduitat els caps de setmana veuen com s'omplen de visitants els parcs temàtics o bé els llocs que no van ser originàriament dissenyats per a l'esbarjo, mentre que la natura real es desenvolupa en àrees perifèriques que han estat abandonades pels arquitectes i planificadors.

El creixent interès pel paisatge ha donat impuls a molts encàrrecs fotogràfics per part d'institucions que treballen en diversos aspectes polítics i socials com són la immigració, l'arquitectura, el paisatge, la planificació urbanística i del paisatge, l'agricultura i la protecció de l'entorn. Com diu Gierstberg (1995, p. 124)):

Els fotògrafs del 'nou paisatge' s'interessen per l'artificialitat del 'paisatge natural'.

Qüestionen la lectura tradicional del paisatge i l'ús d'imatges de paisatge romàntiques per part de grups de pressió ecologistes, sovint molt conservadors, o per organitzacions de caràcter comercial (turisme i viatges), sense fer obertament declaracions polítiques, però desafiant els conceptes tradicionals de la fotografia. El seu treball nega qualsevol lectura simplista. El gènere no els és rellevant i de fet, sovint traspassen les fronteres que hi ha entre diferents mitjans. La importància del seu treball rau en el fet d'obrir els ulls a una nova percepció del paisatge per estimular el debat sobre com podem millorar la qualitat del nostre entorn quotidià. Al mateix temps, donen nova vida a un gènere que ha estat considerat irrellevant en el decurs dels darrers vint anys.”¹²

Jannes Linders és un dels pocs fotògrafs que utilitzen el blanc i negre per representar el *nou paisatge social holandès*. S'ha especialitzat en el paisatge urbà i ens mostra que Holanda és, de fet tota ella un gran paisatge urbà amb una gran diversitat d'elements heterogenis que sovint no semblen formar part del mateix món. Theo Baart concentra l'atenció en la perifèria de tres ciutats: París, Hiroshima i Haarlem. Hans Aarsman emperò fotografia la progressiva industrialització de la ruralia holandesa.

Paisatge industrial a Alemanya

A Alemanya, la fotografia del paisatge relacionat amb la perifèria, la ciutat i la indústria es remunta als anys 20 amb Albert Renger-Patzsch, que ja l'any 1929 realitza una sèrie d'estudis de la vall del Ruhr, incloent-hi mines, fàbriques i allotjaments pels treballadors, coses que fins aleshores pocs fotògrafs havien considerat ser dignes d'atenció. El seu estil sobri s'adeia molt bé amb el tema: els no-llocs desolats vora el paisatge industrial. Patzsch dignifica aquest paisatge i li dona personalitat. El 1967 rep l'encàrrec d'un industrial per fotografiar la zona del nord del Rin-Westfalia i el resultat és el magnífic fotollibre *Bilder aus der Landschaft zwischen Ruhr und Möhne*.¹³

La influència dels New Topographics als anys 70, va tenir una importància capdal. Els llibres de R. Adams, Baltz i Gossage eren estudiats a la *Kunstakademie* de Düsseldorf on els Becher havien fet escola. Baltz i Gossage van impartir classes a la *Werkstatt für Fotografie* a Kreuzberg, prop de Berlín, van exposar a diferents galeries i fins i tot van produir llibres amb l'editorial Aperture impresos a Alemanya.

Els Becher i els seus deixebles de l'Acadèmia de Düsseldorf han esdevingut un referent monolític en el tractament del paisatge fins al punt que tota l'atenció de l'escena artística ha estat focalitzada cap a ells. El consistent mètode estratègic de fer imatges dels Becher, que ja havia estat formulat a les darreries dels 50 i els seus treballs que relacionaven aspectes de topografia, art conceptual i recerca antropològica, sens dubte duraran més que les noves tendències dels 90. No es podria entendre d'altra manera que els autors decidissin reprendre temes topogràfics utilitzant càmeres de gran format i es concentrassin en la reproducció topogràfica, considerats pels crítics com a seguidors dels Becher, com si la tradició del gran format i la reproducció topogràfica hagués començat amb ells.

Una de les característiques de la fotografia contemporània alemanya és la polarització entorn als conceptes de les imatges fotogràfiques. Per una banda, hi ha autors que es veuen a ells mateixos com a artistes creatius que utilitzen la càmera

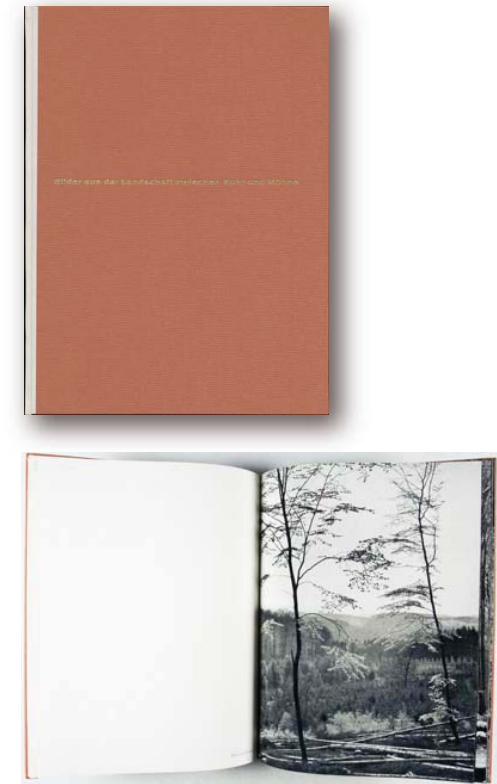


Fig. 232. Albert Renger-Patzsch, *Bilder aus der Landschaft zwischen Ruhr und Möhne*, 1967.

- 13.** Un industrial de la zona de North Rhine-Westfalia va encarregat a Renger-Patzsch fotografiar aquesta regió on estava situada la seva fàbrica. Aquesta edició la va regalar per nadal als seus clients.



Fig.233 Vista de l'exposició del projecte *Das Bitterfeld*, Max, Baumann i Müller

com si es tractés d'una eina més, i d'altres que fan fotografia artística considerant-se fotògrafs. Aquesta dicotomia aplicada a la fotografia artística també val pels treballs topogràfics. Generalment parlant, el mitjà fotogràfic aconsegueix desvetllar l'interès d'una gran quantitat de públic, la qual cosa es reflexa en el fet que la fotografia és present als museus i al mercat de l'art.

Els joves artistes de l'Alemanya de l'Est, Max Baumann, Frank-Heinrich Müller i Thomas Wolf, comparteixen amb els Becher el respecte per la precisió en l'art fotogràfic, l'ús del blanc i negre i el gran format, i una aproximació general al subjecte artístic. Però desenvolupen un concepte diferent de recerca sistematitzada més centrada en el seu entorn proper. El projecte *Das Bitterfeld* de 1990-91 els permet apropar-se a aquesta regió amenaçada per l'herència de la indústria química amb sensibilitat, amb la voluntat de mostrar un escenari-catàstrofe. A diferència dels Becher, no cerquen llocs que corresponguin a un concepte, per ocupar un lloc a la sèrie, sinó que adquireixen un compromís amb l'entorn. No es tracta de buscar les semblances sinó els seus trets característics i mostrar la identitat del lloc. Els Becher fan un estudi arqueològic a gran escala de la tipologia industrial i ells el fan de dimensió local. Els punts de vista i els enquadraments no estan predeterminats sinó que són resultat de la situació dels elements despleats en el territori.

Bitterfeld és un relat sobre els canvis sobtats i la destrucció que pateix una regió a causa de l'activitat humana, amb melangia però amb certa afecció envers les difícils condicions en les quals hi sobreviuen els habitants. Concentrats en l'impacte infringit pel pas del temps i en intentar conservar-ne les empremtes abans no desapareguin, com els Becher i els seus seguidors semblen submergir els seus objectes en el silenci.

L'impacte dels New Topographics en joves fotògrafs alemanys com Michael Schmit, Ulrich Görlich, Wilhelm Schürmann, Axel Hütte o Thomas Struth es va fer obvi en l'exposició *In Deutschland* organitzada pel *Rheinisches Landesmuseum* de Bonn l'any 1979. Els treballs exposats que semblaven compartir un mateix tema i un mateix concepte, es poden llegir com a diametralment oposats des d'una perspectiva actual.

Els deixebles dels Becher que van prendre part en aquesta exposició deien estar en contra del toc personal del fotògraf (com havia fet abans Baltz). En canvi, ara es consideren no simples fotògrafs (com proclamaven abans) sinó artistes conceptuals, creadors de signes subjectius en relació al referent, que utilitzen la càmera fotogràfica perquè permet una transferència més directa i eficaç de l'objecte que no pas les art plàstiques. Es així que es troben com a productors d'obres autònomes, una visió negligida durant molt de temps per l'art i els docents.

L'èxit obtingut pels deixebles dels Becher als museus es deu en bona part a un concepte estàtic de creació d'obra única, com si es tractés d'una pintura, que fa referència a la pintura del segle XIX. Alguns autors com Thomas Ruff i Andreas Gursky han abandonat el terreny de la fotografia pura, canviant la realitat per una imatge ideal amb l'ajut de l'ordinador. Sublimant aquesta realitat han aconseguit unes imatges molt pròximes a les de la publicitat.

Joachim Brohm, relacionat també amb els New Topographics, perquè va viure a Amèrica durant uns anys, pren una direcció completament diferent. Documenta detalladament la zona del Ruhr excessivament urbanitzada durant l'era industrial, sense cap referència local i partint d'una idea de distanciament.

Mentre Baumann/Müller/Wolf exploren les qualitats de la fotografia, l'especificitat del lloc i les seves característiques històriques, Brohm amb les imatges de zones industrials abandonades, de camins malmesos pel pas del temps o de boscos infestats de les deixalles dels pícnic, mostra espais que podrien trobar-se a qualsevol lloc. Amb l'estratègia de l'ús d'òptiques desenfocades, colors pàl·lids, vistes preses des de dalt amb l'horitzó tallat o de camps de visió reduïts, nega a l'espectador la possibilitat de reconèixer el lloc.

La perifèria de Barcelona

La representació fotogràfica més important de Barcelona comença amb la transformació de la ciutat per l'arribada dels Jocs Olímpics. En aquest sentit, l'intent més ambiciós i conscient de documentar fotogràficament aquesta transformació global va ser l'estudi engegat per la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* sota la direcció de Josep Lluís Mateo, inspirat en la missió fotogràfica de la DATAR francesa. *Quaderns* dedica tres números a la ciutat de Barcelona i en el primer mostra el *survey* que representa l'intent més interessant del segle XX a Barcelona d'utilitzar la fotografia per representar la ciutat de manera complexa. Adopta el criteri estrictament topogràfic de les exploracions del segle XIX i comença amb una anàlisi de les condicions geogràfiques del territori metropolità, establint una estratègia metodològica de distribució dels encàrrecs als fotògrafs segons aquesta divisió: Zona del Llobregat-John Davies, litoral-Basilico, Ciutat Vella-Fontcuberta, Eixample-Ferran Freixa, estribacions-Ana Muller, muntanya-Laguillo i Besòs-Fastenaekens.

La idea central era que cada zona presentava una tipologia paisatgística i urbanística pròpia en la qual els límits administratius quedaven difuminats, així com les condicions socials i històriques de les diverses àrees de la ciutat.

Hem de recordar que el "model Barcelona" dels anys 80 va ser capdavanter a Europa perquè va suposar la reconstrucció de la ciutat amb atenció a les necessitats dels veïns i les seves reivindicacions. Segons Juli Capella, dóna cohesió a la ciutat, es barregen el usos i fa prevaldre la qualitat del disseny. Ribalta citat a Fontova (2007, p.11) el defineix com:

...l'aliança reeixida que en els anys vuitanta es produeix entre diferents agents per promoure un urbanisme de recuperació que superi els dèficits del franquisme. Però, adverteix: no es comprendria el 'model Barcelona' sense el moviment veïnal sorgit

els anys seixanta, molt avesat en les lluites socials, en l'època més dura del franquisme. A partir de 1979, els tècnics, urbanistes i arquitectes, procedien de la clandestinitat i la resistència al franquisme de l'esquerra antifeixista. Una generació formada així assumia per primera vegada tasques de responsabilitat política i podia posar en pràctica amb èxit un urbanisme renovador en un context metropolità de grans dèficits. Es tractava d'una situació molt inusual a Europa.

Però aquest model va naufragar amb el canvi polític. Montaner, catedràtic de l'ETSAB a Fontova (2007, p. 15) diu:

Els anys noranta el mercat immobiliari ja s'havia globalitzat. Es va internacionalitzar i es va fer més potent. I es va produir una ruptura en el delicat acord que es mantenia entre l'àmbit públic i el privat. A partir de 1995, amb el fracàs de Diagonal Mar i l'estafa del grup Kepro el 1997, i el pacte amb Hines el 1998, el "model Barcelona" comença a fallar, i no s'actualitza ni es revisa. L'Ajuntament fa difícil l'autocrítica, el PP treu la nova llei del sòl i CIU ho deixa tot a les mans dels constructors. El problema s'accentua el 1997-1998. Totes les administracions cedeixen davant les pressions dels interessos immobiliaris. És un tipus de mercat que l'Ajuntament no sap controlar i el 'model Barcelona' s'escapa definitivament.

L'especulació immobiliària produïda a Espanya entre el 1996 i el 2007 deixarà una herència en les generacions futures molt difícil de sostenir, degut al contrast entre la gran quantitat d'habitatges construïts i la impossibilitat per comprar-les a conseqüència de l'endeutament i la crisi. Aquest tema està molt ben tractat al recent llibre *Ruinas Modernas* de l'arquitecta i fotògrafa Julia Schulz-Dornburg. Segons Nel-lo (2012, p.23): "...cada sociedad tiene el paisaje que le corresponde: es decir, aquel que su desarrollo tecnológico, su forma de distribuir la riqueza, su posición en el mundo y su cultura le permiten e inducen a construir, en diálogo permanente con las posibilidades ofrecidas por el medio natural."

La reconversió industrial

John Davies va fotografiar el paisatge postindustrial d'Anglaterra en el llibre *A Green & Pleasant Land* (1987) i de tota Europa a *Cross Currents* (1992). Fotografia vistes àmplies, escèniques i alhora desapassionades de manera metafòrica, representant un paisatge despoblat i alhora alterat per l'home, en definitiva un paisatge postindustrial. Representa el paisatge canviant, estructurat per la revolució industrial i les exigències de les dues guerres.

Acabada la Segona Guerra Mundial, aquest paisatge va començar a experimentar canvis radicals, ja que la indústria pesada es va anar reemplaçant per una nova indústria menys contaminant, però igualment agressiva amb el territori, la mineria i les fàbriques van anar sent substituïdes per la indústria de serveis. L'habitatge social va anar canviant la fisonomia de les ciutats i els patrons d'habitatge basats en cases unifamiliars van donar pas als blocs de pisos. Entre 1960 i 1980, el Regne Unit va canviar més que ho no havia fet en els 80 anys anteriors.

Com tots aquells que practiquen l'objectivitat dels New Topographics, Davies fa que les seves imatges parlin per si mateixes, però focalitza l'atenció en els patrons d'utilització del paisatge. D'aquesta manera qüestiona les decisions polítiques i econòmiques que permeten que el mercat governi totes les decisions.

Davies pot ser acusat de ser un fotògraf unidireccional per la seva mirada topogràfica de vistes àmplies en el territori. També Basilico en el seu paisatge urbà a Itàlia o Laguillo a Barcelona. Però l'estratègia formal que utilitzen funciona de manera antiformal, destacant el valor informatiu de les imatges. A diferència dels fotògrafs de Düsseldorf prenen una posició no en relació a l'art sinó al món. Basilico i Laguillo coincideixen tan en el treball fotogràfic com en l'àmbit de les seves reflexions escrites. Els seus projectes sorgeixen d'un context comú a finals dels anys 70 en que es fan evidents una sèrie de transformacions del territori que alteren la idea de paisatge i la forma de representar els llocs i la natura. La pèrdua de forma de la ciutat que propicia la col·laboració entre arquitectes, urbanistes i fotògrafs, contribueix al desenvolupament d'un nou llenguatge, d'una nova fotografia de paisatge.

JANNES LINDERS. *LANDSCHAP IN NEDERLAND*

Els fotògrafs Jannes Linders i André-Pierre Lamoth van rebre un encàrrec del departament d'Història Holandesa del Rijksmuseum d'Amsterdam. Es tractava de fotografiar aquells aspectes del paisatge holandès que mostren com el creixement de la població, l'activitat econòmica i la manca d'espai on realitzar activitats productives han anat emmotllant l'aspecte del paisatge social holandès. El que fou un paisatge eminentment rural ha anat cedint el pas a l'expansió dels suburbis, als espais suburbans per excel·lència. Les seves fotografies mostren com és aquest paisatge: un paisatge fressat d'activitat, carreteres i edificis, oficines i habitatges i llocs d'esbarjo.

Lamoth, autor del text, concentra l'interès en tres tipus de paisatge: llocs on s'han produït canvis recentment, llocs que es trobaven en procés de canvi i llocs on s'han de produir canvis d'importància en un futur proper. Les imatges de Linders en canvi mostren paisatges amb pocs signes d'intervenció humana. D'aquest projecte només se'n va publicar un catàleg.



Jannes Linders i André-Pierre Lamoth
Landschap in Nederland
Rijksmuseum, Amsterdam, 1990
230 x 300 mm, 92 pp
Tapa tova



Fig.234 *Landschap in Nederland*



Fig.235 *Landschap in Nederland*



Fig.236 *Landschap in Nederland*

THEO BAART. *PERIFERIE/PERIPHERY*



Theo Baart. **Periferie/Periphery**
Ideas on Paper, Amsterdam, 2003
180 x 240 mm



Fig.237 Fotografia que apareix al llibre



Fig.238 Fotografia que apareix al llibre

Theo Baart és un fotògraf holandès que documenta paisatges urbans i rurals en projectes que dialoguen amb altres disciplines, com ara la planificació de l'entorn. Junt amb Cary Markerink és fundador de l'editorial *Ideas on Paper* des de 1996. Des d'aleshores molts dels seus projectes es produeixen en format de llibre.

A les àrees perifèriques, zones lliures per a la innovació i la colonització, es fa visible la transformació del territori en un paisatge universal; només s'hi poden discernir algunes marques d'una identitat diferent a través de petits detalls. En aquest llibre Baart va fotografiar els voltants de París, Hiroshima i Haarlem. A París va fotografiar la zona est de la ciutat on les grans autopistes es connecten mitjançant un cinturó viari: la Route Francilienne. Una part d'aquesta autopista travessa una antiga zona de conreus. Tot seguit, passa per la vora de diferents poblacions i granges històriques. En les interseccions amb altres vies hi ha grans supermercats i la versió francesa del *fast food* americà: Buffalo Grill. La històrica via principal d'accés a la ciutat és ara l'entrada d'un gran centre comercial: el centre s'ha convertit en la perifèria.

A Hiroshima només les estructures dels edificis ens poden parlar de la seva història i identitat, les que van sobreviure a la devastació de l'explosió nuclear. Qui camini pel centre de la ciutat n'observarà la seva funcionalitat però no hi copsarà identitat. Limitada com és per la seva geografia Hiroshima no ha trobat lloc on expandir-se, amb tot, als afores, els tradicionals arrossars i els hivernacles sobreviuen a la metròpoli.

Baart al seu propi país va fotografiar la part oest de la ciutat de Haarlem, una àrea on hi ha hivernacles i camps de flors d'unes 80 hectàrees. Una zona on durant la 2^a Guerra Mundial l'exèrcit alemany hi va fer una rasa antitancs i que ara s'ha convertit en una carretera que rodeja la ciutat. Aquest és també un lloc on la lluita entre la ciutat i l'espai obert continua sense resoldre's, malgrat que aquest cinturó de connexió viària segueix dibuixant els límits de la ciutat.

HANS AARSMAN. *HOLLANDSE TAFERELEN*

Aarsman ha expressat diverses vegades el seu rebuig a fotografies que anomena sorneguerament *arty*, sabent molt bé que la càmera tendeix a fer bonica qualsevol escena mundana o objecte. Aquesta idea l'ha portat a treballar menys en fotografies úniques i més en sèries presentades en llibres de fotografia. En aquest llibre mostra les àrees més planes i avorrides del paisatge rural holandès amb vistes àmplies. Les fotografies les pren des del damunt de la furgoneta, en la qual va viatjar durant un any per realitzar el projecte i que apareix en la imatge final del llibre. Sauer-Thompson (2009) comenta sobre el projecte:

El que m'intriga dels primerencs treballs sobre el paisatge urbà és l'esperit inherent dels New Topographics. Aquesta és una imatge moderna del paisatge holandès que contrasta amb el vell i familiar paisatge característic de la pintura del segle XVII. Avui Holanda és coneguda pel seu paisatge planificat i manipulat, donat que la seva funció agrària s'ha vist reemplaçada per la urbanització, el lleure, els parcs industrials i de negocis i les infraestructures de transport.¹⁴

Hollandse Taferelen revela les forces que configuren l'entorn holandès: la progressiva industrialització del camp i la proliferació de vehicles. També és un homenatge als pintors holandesos de paisatge del segle XVII, inventors del gènere de la pintura moderna de paisatge. Relleva l'optimisme bucòlic de les pintures per un cert pessimisme, mantenint un elevat grau d'ironia i minimitzant la pròpia expressió del fotògraf. En la imatge de la portada del llibre, quatre remolcs de càrrega es presenten junts ben aixoplugats sota un pont. En una altra imatge un fotògraf en un paisatge inundat pren una fotografia d'un camió grua, s'hi veu un xoc de cotxes a la vora d'un parc lúdic infantil.

De vegades, malgrat el que ell desitjaria, es rendeix a la bellesa de la llum. Una llum sovint suau, sense estridències, amb la boirina característica de la llum del nord. La figura humana hi apareix de manera subtil, per casualitat, perquè les persones hi eren en el moment de fer la fotografia però sense arribar a adquirir massa protagonisme. Representa molt bé el caràcter autoconscient i reflexiu dels holandesos, que tendeixen a controlar els seus sentiments.



Hans Aarsman. **Hollandse Taferelen**

Fragment Uitgeverij, Amsterdam, 1989

196 x 252 mm, 100 pp.

Tapa dura folrada de roba gris i fotografia en

color muntada, sobrecoberta

35 fotografies en color i 6 en b/n

Text de Hans Aarsman, disseny de Klaus Baumgärtner

14. What intrigues me about the earlier urban landscape work is its new topographic ethos. This is a modern image of the Dutch landscape that is in contrast to that of the old Dutch Landscape that is familiar chiefly from 17th century Dutch painting. Today the Netherlands is known for its planned, manipulated landscape as the agrarian function of the Dutch landscape is replaced by suburbanization, recreation, industrial and business parks and infrastructure for transportation.



Fig.239 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.240 Simulació de les pàgines del llibre

JOACHIM BROHM. *RUHR*



Joachim Brohm. **Ruhr**
Steidl, Göttingen, 2007
290 x 320 mm, 160 pp.
Tapa dura folrada de roba i sobrecoberta
50 fotografies en color
Text de Heinz Liesbrock



Fig.241 Brueghel el Vell, *Patinatge hivernal amb patinadors i trampa per a ocells*, 1565

Joachim Brohm documenta en aquest llibre la vall del Ruhr a Alemanya durant el seu declivi industrial entre 1970 i 1980. Brohm visqué molts anys a Ohio, la qual cosa li permeté mantenir contacte amb fotògrafs contemporanis americans i poder consultar els llibres publicats en aquell continent. És per això que la seva manera de fotografiar el territori es relaciona directament amb la manera de fer dels fotògrafs americans, fet que el convertí en el primer europeu a comprometre's amb els temes que preocupaven a la fotografia de l'època: la fotografia de paisatge del segle XIX i la fotografia topogràfica des dels anys 70. Aquest llibre és el primer monogràfic que relaciona la fotografia americana amb la europea.

Amb els seus estudis a llarg termini de zones industrials i marginals de les grans ciutats alemanyes representa un corrent diferenciat al dels fotògrafs de l'escola de Düsseldorf. Desenvolupa el seu concepte d'imatge fotogràfica en conèixer el treball de Sternfeld i Shore, que practiquen la fotografia documental aplicada a la vida quotidiana i que van utilitzar el color quan només es feia servir per a la fotografia publicitària. Crida l'atenció les múltiples similituds conceptuals i estètiques amb el treball d'aquests dos fotògrafs ben diferent del que coneixem com a "fotografia alemanya".

Brown a finals dels 70 comença a realitzar extenses sèries de fotografies, relacionades amb el llenguatge visual documental que es caracteritzen pels seus colors tan particulars i la mirada tranquil·la de la càmera. Es concentra en les zones limítrofes de les ciutats i les seves transformacions en el decurs del desplegament dels nous usos urbans. Torna repetides vegades al mateix lloc enregistrant al llarg dels anys els canvis esdevinguts en aquests paratges que semblen indiferents o poc interessants, de manera sòbria, sense menysprear la singularitat del lloc o perdre de vista l'esdeveniment en la imatge. Les composicions semblen gairebé creades a l'atzar, sense intimar-hi massa, però presentant temes carregats de contingut social.

Liesbrock citat a (Brohm, 2007, p. 9) és autor de l'assaig introductori *Topographies of*

Anonymity i referint-se a Brohm, Michael Schmidt i Heinrich Riebesehl diu:

Tots ells entenen la mirada dels fotògrafs americans com a marc de referència amb qual poder tractar qüestions del seu propi context cultural alemany, i per això no és casualitat que tots van començar el seu compromís amb els americans en el conegut context del seu entorn immediat. Per Schmidt és Berlín, per Riebesehl el paisatge agrari de la Baixa Saxonia, per Brohm és el Ruhr. ¹⁵

I més endavant diu (Brohm, 2007, p. 11): “Cal tenir en compte que aquest compromís amb la fotografia americana, que avui és reconegut com un clàssic, en aquell temps era un assumpte només per a uns pocs escollits.” ¹⁶ No s’havien fet exposicions dels fotògrafs americans a Europa i per tant no se’n coneixien els originals. Per això els llibres fotogràfics, que eren una part important de la cultura fotogràfica, eren un mitjà orientatiu irremplaçable. Per Brohm la seva biblioteca gaudia de l’estatus de museu permanentment accessible, en el qual podia retrobar-se amb els seus vells mestres.

Descrivint les característiques de les imatges, Liesbrock citat a (Brohm, 2007, p. 21) diu:

Una primera ullada desvetlla dos aspectes en particular que criden l’atenció: la franquesa de la mirada fotogràfica amb la qual representa allò visible i la manera poc pretensiosa amb la qual ho tradueix en una estructura de composició restringida. Hi ha un control expressiu de les imatges i el desenvolupament d’una estètica pictòrica pròxima a la fotografia amateur. L’altre aspecte important de com pensa la imatge és la seva utilització del color. Per un fotògraf amb ambicions artístiques l’ús del color com a mitjà expressiu als anys vuitanta encara era una excepció a Europa. ¹⁷

La idea de que una manifestació artística havia d’estar basada necessàriament en les qualitats d’abstracció de la còpia en blanc i negre era encara dominant, per diferenciar-se de l’estridentia dels colors de la indústria publicitària. Més endavant Liesbrock (Brohm, 2007, p. 21) descriu la utilització del color per part de Brohm com a “...coloració restringida per reflectir la manca d’esdeveniments de l’escenari del Ruhr com a lloc on no hi passa res ... Treballa el color amb un tret estilístic mancat de notes estridents...El color sembla pla, no té brillantor, diríem que es manté autònom.” ¹⁸

15. All of them understand the gaze of the American photographers as a framework in which they can deal with questions from their own German cultural context, and this is why it is not by chance that they all begin their engagement with the Americans in the familiar context of their immediate home environment.” For Schmidt this is Berlin, for Riebesehl the agrarian landscape of Lower Saxony, for Brohm it is the Ruhr.

16. “It should be noted that this engagement with American photography, which today is recognized as classical, was at that time a matter for a select few...”

17. At first sight there are two aspects in particular that catch our attention. First the directness of the photographic gaze with which he addresses the visible and the unpretentious way in which he translates it into a restrained compositional structure....The pictorial aesthetics developed by Brohm are intentionally kept close to amateur photography. A second important aspect of his conception of the image is his use of colour. For a photographer with artistic ambitions to use colour as a medium was still the exception in Europe around 1980.

18. “...restrained coloration to reflect the uneventfulness of the scenery of the Ruhr as a place where nothing happens...He develops colour into a stylistic feature devoid of any strident notes....The colour seems flat, it has no radiance but rather remains self-contained.”



Fig.242 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.243 Simulació de les pàgines del llibre.

La regió del Ruhr ofereix un rerefons ideal per expressar la seva necessitat de proveir amb energia pictòrica, escenes banals i poc expressives. És una regió desproveïda de riqueses naturals o interès arquitectònic, deixant a banda les zones industrials que poden oferir elements per representar el sublim o algun tipus de qualitat estètica. Mostra la vida urbana dels afores, on encara es percep l'activitat pròpia de la vida rural, però amb grans centres comercials i zones de petites empreses. Li interessen els assentaments erràtics on les ciutats s'expandeixen de la seva estructura central i anticipa així la discussió sobre la *urbanització del paisatge* tan prolífica als anys 90.

Aquestes plàcides zones perifèriques testimonien la puixança de la societat del lleure sense interrupcions. Troba particularment atractives aquelles instal·lacions dedicades a la recreació local, com ara piscines a l'aire lliure, parcs i llacs artificials. Observa la gent que freqüenta aquests espais des de la distància, mentre es mouen pels aparcaments del supermercats, s'involucren en activitats esportives, donen un tomb o simplement descansen. Mostra sempre perspectives prou àmplies per incloure-hi l'arquitectura i el paisatge que envolta aquestes activitats, evitant perspectives íntimes i arranjant la situació dels personatges perquè harmonitzin amb l'entorn.

Una constant en el seu treball és la posició de la càmera, elevada, de manera que l'espectador veu un llarg segment del paisatge que s'estén per sota la seva mirada. La gent sembla sentir-se segura, com si casa seva fos aquest paisatge, en un ambient familiar i quotidià que adquireix un aspecte de monumentalitat reposada.

En quant a la composició, no segueix un patró regular, que podria ser entès com a expressió d'un desig d'autoria, no hi ha una perspectiva consistent, ni una organització regular de l'espai en profunditat que sigui comú a totes les imatges. Per aquesta raó semblen una troballa casual d'un fotògraf que no té un objectiu premeditadament clar. Amb aquesta actitud Brohm respon al Ruhr tractant-lo com a terreny totalment indefinit, desproveït de punts d'interès definitius, i que per tant no ofereix una direcció específica. La composició formal que desenvolupa Brohm sembla orgànica, part de la natura.

MANOLO LAGUILLO. *BARCELONA 1978-1997*

L'obra fotogràfica de Manolo Laguillo, recollida en el catàleg *Barcelona 1978-1997* és un treball documental tan geogràfic com històric de la ciutat de Barcelona en un període de grans transformacions urbanístiques. A partir de 1978, mostra els canvis de la Barcelona que es prepara per als Jocs Olímpics: les obres de l'Estadi de Montjuïc, la Diagonal, el port, la Vall d'Hebron i la construcció d'infraestructures viàries a la franja de Collserola, finalitzant amb l'Hospitalet. Configura una obra de referència que s'allunya de la imatge publicitària del nou urbanisme de Barcelona, fruit de la transformació generada pels Jocs Olímpics del 1992.

La seva obra es relaciona amb el reportatge pel seu caràcter informatiu, amb "la crònica de successos urbanístics d'una ciutat en concret," en el moment àlgid del 'model Barcelona', els jocs Olímpics i la davallada d'aquest model de construcció democràtica d'una ciutat. Segons Chevrier citat a (Laguillo, 2007, p. 25),

...como indica el acento puesto sobre la descripción, con efectos de distanciamiento y de deceleración de la visión, su propósito no es el informe -más o menos detallado- ni la ilustración de una actualidad periodística. Tienen otro objetivo histórico, igualmente específico y más general: la transformación de una ciudad y, a través de esta transformación, la estructura de un territorio urbano, incluso la definición misma de lo urbano.

Fotografia les perifèries de la ciutat, l'habitatge social del Besòs, les zones industrials de Poblenou, les rodalies de la zona portuària i algunes zones de l'Eixample, amb imatges descriptives, buides de gent i amb un cert to melangiós. La seva mirada cap a les zones residuals i aquells llocs on s'hi acumulen elements arquitectònics ruïnosos contraposats a d'altres de més moderns, mostra una certa estètica de la decadència, de la ruïna, de la promesa no acomplerta o abandonada. El seu treball es mou entre la ruïna i la transformació constant dels espais, pel seu sentit topogràfic i descriptiu, representant molt bé aquesta idea de la ciutat formada per capes o estratificacions dels diferents moments històrics superposats, com les capes d'una ceba. És aquesta atenció cap a les perifèries i els espais oblidats, el que el fa ser un precursor de treballs que, sobretot als anys noranta, han intentat construir una imatge més crítica i complexa de la ciutat,



Manolo Laguillo. **Barcelona 1978-1997**
MACBA, Barcelona, 2007
240 x 298 mm, 222 pp.
141 fotografies en b/n
Tapa tova i sobrecoberta
Catàleg de l'exposició celebrada al MACBA
del 2 de març al 6 de maig de 2007

mostrant realitats diferents que s'exclouen del discurs oficial i de la propaganda turística. Les fotografies estan realitzades amb càmera de gran format, en un estil sec i directe de preses frontals i simètriques que recorden Walker Evans. Com diu Ribalta citat a (Laguillo, 2007, p.16), "Un estilo que no se aleja en lo esencial de las convenciones descriptivas de la fotografía de arquitectura y, en este sentido, entronca más que cualquier contemporáneo suyo en España con los códigos y la sensibilidad de la nueva *topografía*."

L'encàrrec com a sinònim de projecte, recerca és un mètode creatiu molt important per a Laguillo. Aquest prové generalment d'arquitectes com Josep Lluís Mateo, Josep Llinàs o Eduard Bru, que volen documentar les seves obres de manera singular, o bé, per il·lustrar els articles de la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, dinamitzadora de la cultura urbanística. Tot i això, Laguillo no es considera un fotògraf d'arquitectura sinó de paisatge urbà, ja que practica la visió àmplia, incloent l'entorn que envolta les edificacions. I s'inclou dins el paisatge documental, ja que representa les transformacions del territori urbà, el pas del temps. Segons Chevrier citat a (Laguillo, 2007, p.29): "La imagen es parte interesada de una representación de lo urbano que pone el acento en la lectura de un proceso más que en la contemplación de un estado [o de un espectáculo]."

Bru (1990, p. 50), destaca de les fotografies de Laguillo que: "...superen (...) la temptació comuna, aproximadament neorealista, de contrast entre el vell i el nou, per presentar-nos temàtiques més que específicament arquitectòniques, entre les quals podem trobar: Les noves escales de la ciutat. (...) El buit, com a valor específic d'aquest nou caràcter de ciutat, determinat per les noves relacions entre espais, temps i formes d'ocupació. La lluita entre el pas de les lleis del 'natural' a les de l'artificial'. La transformació, confirmació o contraposició de caràcters físics i de significat que això comporta."

El *Genius loci* en l'actualitat es refereix als aspectes distintius d'un lloc i en la teoria de l'arquitectura moderna, té profundes implicacions a l'hora de projectar espais públics, per tal de respectar-ne el seu caràcter, allò que J.B. Jackson anomena *sentit del lloc*.

Bru (1990, p. 51) diu: "S'endevina a les fotografies: aviat -ara mateix- no hi haurà més genis en el lloc que els que nosaltres acordem inventar."

Recorridos, 1978-1983. Les fotografies d'aquest primer apartat representen allò que li interessa a Laguillo en els primers anys: detalls de les parets mitgeres dels edificis adjacents a solars abandonats que s'aprofiten per penjar-hi publicitat, com és el cas de la fotografia *Diagonal/Aragó*, 1978 (fig. 244), preses frontals de detalls arquitectònics ruïnosos on es juxtaposen diferents elements constructius, principalment industrials. El terra, quan ens l'ensenya el veiem sense asfaltar, és un descampat.

Laguillo no escatima ironia en la fotografia *Escuela de Arquitectura* (fig. 245) mostrant-nos amb detall la façana de l'escola amb vestigis d'un cert abandonament que s'endevina per les cortines trencades darrera les portes de vidre, els cartells afixats i arrencats de la paret, els cables elèctrics penjant i les plantes que hi sobreviuen. L'enquadrament, en canvi, ordena els elements geomètricament.

Entre el 1978 i 1979, va realitzar les fotografies per haver-se compromès amb Cristina Zelich a realitzar una exposició a la Galeria Fotomania. Laguillo (2007, p.46) explica que sortia amb Humberto Rivas, el seu mestre i company, a fotografiar les zones perifèriques de la ciutat: "Y cuando nos fijábamos en algo céntrico, era, sin duda, porque nos atraía por su carácter 'cutre', una palabra que, por cierto, entonces todavía no se usaba."

La seva motivació consistia en (Laguillo, 2007, p.47): "...templar mis fuerzas con una temática que por entonces era muy poco frecuente, aunque enseguida reconocí en Walker Evans un espíritu afín."

Arquitecturas, 1984-1991. Aquesta etapa comença amb 13 imatges de l'edifici Catex-Can Felipa de Poblenou, exemple de l'èxit del moviment veïnal, que lluita en aquells temps per recuperar edificis industrials per a instal·lacions públiques pel barri. Sintès (2003, p. 32) ho explica així: "Quan va tancar la fàbrica de Central de Acabados Textiles, S.A (CATEX) l'any 1978, els seus propietaris volien enderrocar l'antic edifici fabril i construir habitatges a tot el solar, però l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, amb el suport de les entitats del barri, va aprofitar l'incipient Ajuntament democràtic per aconseguir que una part de l'immens solar fos un equipament públic. El 16 d'abril de 1980 se signava, després de llargues negociacions, un acord per recuperar 'CATEX per al barri', i l'antiga fàbrica es va convertir en un centre cívic i un complex esportiu."



Fig.244 *Diagonal/Aragó*, 1978



Fig.245 *Escuela de Arquitectura*, 1983



Fig.246. Simulació de les pàgines del llibre.

Recorridos, 1986-1989. Hi trobem 4 fotografies de Sarrià, amb descampats en primer terme, 4 fotografies de Poblenou, 4 del Port i 11° de la Diagonal. Aquesta via, com el seu nom indica, travessa diagonalment tota la ciutat des del mar, en el parc del Fòrum, sector conegut com Diagonal Mar, fins arribar als límits municipals amb Esplugues de Llobregat. *Diagonal, Plaça Francesc Macià, ca. 1989* (fig. 248) és una vista aèria presa des d'un edifici, que mostra l'encreuament de la plaça Francesc Macià. Diu Laguillo (2007, p.47):

El trabajo sobre la Diagonal hace patente algo que sólo es perceptible si se observa desde el aire: la diagonalidad de la Diagonal sólo existe sobre el plano, a vista de pájaro. El reto de este proyecto consiste, por tanto, en llevar a la fotografía al límite de lo que es capaz de hacer: insinuar, estando encima de la escena, lo que sería verla desde lejos. Pero también radica (...) en utilizar la fotografía como instrumento de prospección, de diagnosis y prognosis. Fotografiar, en suma, el futuro.

Les fotografies de Laguillo creen una connexió entre present i futur ja que mostren imatges d'espais en transició. Aquest futur és el nostre temps actual i en elles reconeixem els espais quotidians de la nostra infantesa que podem comparar amb l'actual fisonomia del territori.

Obras olímpicas, 1990-1992. L'any 1990, la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, engega un estudi fotogràfic centrat en la ciutat de Barcelona, en el qual hi participa Laguillo fotografiant l'àrea de la serra de Collserola, que com diuen Gausa i Bernadó (1990, p.13) és una "referència geogràfica per a la ciutat, naixement de moltes vies perpendiculars al mar i objecte avui d'una activitat febril, vinculada a la construcció dels túnels d'enllaç amb el territori del Vallès." Gairebé totes les imatges d'aquest apartat pertanyen a l'estudi impulsat per la revista i estan realitzades amb format panoràmic. Com explica Laguillo (2007, p.47): "Al final de esta época ya uso casi exclusivamente el formato panorámico de proporción 1:2, junto con una distancia focal que proporciona un ángulo de toma muy abierto, cercano a los 90°. Ello es el síntoma de un desplazamiento en el centro de interés: ya no me fijo tanto en la célula cuanto en el organismo."



Fig.248. *Diagonal, Plaça Francesc Macià, ca. 1989*



Fig.249. Simulació de les pàgines del llibre.

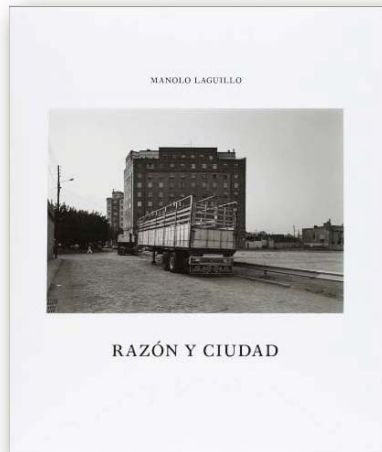
Eixample, 1991-1992. Les fotografies dels edificis centrals de l'Eixample, una de les zones més representatives de Barcelona, mostren les articulacions que existeixen a la ciutat, "...porque sólo así se puede aludir al siglo y medio de historia que hay entre el Pla Cerdà y las postrimerías del siglo XX", segons Laguillo (2007, p. 47). Aquí es concentra en els edificis, mostrant la configuració de la quadrícula de l'Eixample sense cantonades i les cruïlles dels carrers amb l'Avinguda Diagonal.

Barcelona y L'Hospitalet, 1994-1997. Després de les Olimpíades i un cop reconstruïda la ciutat i executades les seves obres, l'activitat urbanística es desplaça cap a la banda als límits de la ciutat en expansió. L'únic extrem per on pot créixer la ciutat és cap a la part que confina amb el Baix Llobregat, l'Hospitalet i la zona de l'aeroport del Prat, un territori encara majoritàriament dedicat als usos agrícoles i sargit per vies d'entrada i sortida de la ciutat. Com a epíleg citem aquesta reflexió de Laguillo (2007, p.47): "A casi treinta años de haber comenzado este trabajo me doy cuenta, una vez más, de que su asunto no es el espacio. Contradiciendo mis propias afirmaciones al respecto, y yendo más allá de lo que podría parecer en virtud de lo que figura prominentemente en ellas, estas fotografías tratan del cambio y de la mudanza, tratan, en definitiva, del tiempo."



Fig.251. Simulació de les pàgines del llibre

MANOLO LAGUILLO. RAZON Y CIUDAD



Manolo Laguillo. **Razón y ciudad**
La Fábrica Editorial, Madrid, 2013
250 x 220 mm, 250 pp.
173 fotografies en b/n, 114 en color
Tapa dura amb sobrecoberta
Textes de Valentín Roma, Iván de la Nuez,
Alberto Martín, Laura González Flores, Juan
Herreros, Javier Perez Andújar, i Manolo
Laguillo

Razón y ciudad, publicat l'any 2013 a rel de l'exposició realitzada al Museo ICO de Madrid, constitueix la primera revisió exhaustiva de l'obra de Manolo Laguillo. Cal destacar que els textos dels diversos autors es troben al centre del llibre entre dos blocs d'imatges.

El primer bloc està dedicat sobretot a la ciutat de Barcelona amb imatges escollides ja en llibre anterior, però seguint una ordenació diferent, estructurada segons els textos inèdits de l'autor. S'inclou també la sèrie *Las Afueras*, encàrrec dels arquitectes Ábalos & Herreros, realitzada a Madrid entre els anys 1992 i 1993. El segon bloc pren un caire més periodístic, com a crònica d'esdeveniments puntuals, com ara la reconversió industrial a la ciutat portuguesa de Matosinhos, les inundacions a Bilbao que van suposar l'esfondrament d'indústries el 1983 o la fi de la mineria al municipi de La Unión el 1993. Cal destacar en aquesta darrera sèrie el que Laguillo anomena un *Pseudopanorama*, constituït per 5 imatges preses a diferents llocs que semblen formar un panorama continu.

El pes dels esdeveniments sobre els llocs fotografiats és també un aspecte important en el treball de Laguillo i un nou episodi que connecta amb les sèries realitzades a Berlín (1987-1992), La Alhambra (1989) i Mèxic D.F. (1994), tres encàrrecs que exploren la penetració de la història en la fisonomia d'aquests espais.

La sèrie de Belfort 1987-1990 sorgida d'un encàrrec del Centre d'Action Culturelle de Belfort a 10 fotògrafs diferents, significa un canvi d'actitud en el seu treball: canvia la càmera per una altra de més lleugera, i alhora canvia l'angle de visió i l'alçada de l'horitzó per adaptar-se a un territori menys urbà, més natural i per tant menys construït.

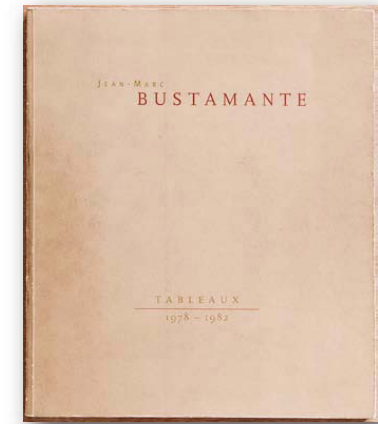
Cal destacar les graelles d'imatges en color de la Gran Via des de la Plaça d'Espanya fins al riu Llobregat, encàrrec realitzat per l'exposició *Arxiu Universal* al MACBA, els 6 panorames de Barcelona, València i Palma de Mallorca. 4 fotogrames de *Sit Fast*, peça de vídeo que mostra un pla fix del port de Barcelona, acompanyada d'una composició musical per tres violas del segle XVI, que dona nom a la peça. Finalment presenta la sèrie també en color *Proyecto Eixample*, 2012-2013 ambiciós projecte de fotografiar les 700 cruïlles de l'Eixample de Barcelona.

JEAN MARC BUSTAMANTE. TABLEAUX 1977-1982

Tableaux 1977-1982 mostra fotografies en color preses en llocs periurbans al voltant de Barcelona on, segons Bustamante, s'ha construït en espais naturals de manera no planificada i descontrolada a causa de l'especulació urbanística. Aquestes imatges les anomena *Tableaux* ¹⁹, terme francès que designa una pintura i pot ser aplicat a qualsevol imatge emmarcada. Però paradoxalment mostra paisatges periurbans, masses d'arbres, alguns immobles i cases, materials de construcció, paisatges banals i sense cap contingut particularment explícit. Les imatges simplement revelen un cert ambient i una qualitat especial dels llocs que semblen estar escollits pel seu caràcter comú, anodí i sense significat. No hi ha una composició, pròpiament parlant en termes de paisatge o de la presa. Jeff Wall sovint utilitza quadres coneguts de pintors famosos per reproduir-ne la composició fins al punt d'haver estat anomenat "pintor de la vida moderna" sent un fotògraf, com Baudelaire va anomenar a Manet.

Però Bustamante no té cap pretensió de referir-se a la pintura per construir la imatge. El que vol mostrar és la indiferència de l'home cap a la natura, la utilització del lloc com a superfície per construir un món propi allunyat del concepte de natura. L'home no pretén embellir el seu entorn. Amb les seves ficcions i artificis no es sotmet a la natura ni tampoc es reconeix en ella per trobar les arrels. Ben al contrari que en la tradició pictòrica o en l'art dels jardins i els parcs no es tracta de "paisatges de la ment", sinó de l'efecte del lloc en la seva condició més pràctica. Perquè l'existència del lloc es percebi en el seu aspecte més factual i pràctic, que es confirma per la quantitat de fotografies de construcció, la imatge no cerca una referència en la pintura o emmirallar-se en models estètics. La imatge de la realitat és el producte directe de l'efecte d'aquesta realitat en el sentit més simple i immediat.

En la fotografia *Tableau n°17, 1979* (fig. 252) es mostra un grup d'arbres i una carretera en construcció amb marques de les rodes de tractors sobre la terra. Diu Bustamante: "M'agrada molt aquesta imatge perquè reflexa tot allò que volia fer en un principi:



Jean Marc Bustamante. **Tableaux 1977-1982**
Kunsthalle Bern, Berna, 1994
350 x 297 mm, 131 pp.
50 fotografies en color
Tapa tova amb solapes
Catàleg de l'exposició al Musée
Départementale de Rochechouart

19. Cristina Zelich, traductora del text de Baqué [2003, p. 45] diu: El término de cuadros fotográficos", o bien de "foto-cuadros", aparece a principios de los años ochenta, en artistas como el canadiense Jeff Wall o el francés Jean-Marc Bustamante; y encuentra su éxito crítico con Jean-François Chevrier quien designa de este modo una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el gesto mismo de pintar. Se supone que la forma-cuadro responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo.



Fig.252 *Tableau n° 17*, 1979



Fig.253 *Tableau n° 24*, 1981

20. Comentaris extrets i traduïts del DVD
*Contacts, Vol. 2: The Revival of Contemporary
 Photography* (1992)

paisatge, petjades, coses fetes per l'home. Hi ha una mena d'ambigüitat, un camí sense acabar, material de construcció, una part del camí ha tallat la muntanya: hi ha una estratificació, capes de terra i roca i al final els arbres. Dóna la idea d'una cosa inestable que està a punt de canviar.”²⁰

L'any 1977 comença a fer sèries utilitzant pel·lícula de plaques amb velocitats lentes. Diu: “Vaig pensar que si m'acostava al paisatge sense presses i mirava amb els dos ulls en una càmera de gran format, el resultat seria molt més estructurat i organitzat i es podria percebre l'arquitectura inicial del paisatge.

Quan mires el paisatge amb els teus ulls intentes enfocar, intentes concentrar-te en alguna cosa. Allò interessant de prendre fotografies amb gran format és que la càmera no selecciona, i si decideixes treballar amb una determinada llum, tot queda enfocat amb molt de detall, tant el primer pla com el fons, cap dels objectes queda fora.”

A Bustamante li agrada referir-se a aquestes imatges com *slow snapshots*, és a dir, instantànies lentes, ja que tot i la preparació que requereixen són com instantànies. Es té la sensació que en un moment donat la fotografia ha captat alguna cosa que està en procés d'experimentar un canvi.

Els llocs que mostra estan desposseïts de figures humanes, buits també d'expressió, ja que la natura que s'observa o la seva imatge, no es refereix a res més que al seu propi estat i la seva pròpia realitat. Les poques persones que hi apareixen hi surten per pura casualitat. Referint-se al *Tableau n° 24* (fig. 253) diu que va triar aquest lloc pel lloc mateix, sense comptar amb la gent. Alguns nens hi van arribar en bicicleta quan encara estava ajustant la càmera. A l'hora de fer la fotografia un home és a punt de sortir de l'enquadrament per la dreta de la imatge i ens diu que s'assembla a Passolini.

La casa del *Tableau n° 42* (fig. 254) és bonica. Està recentment pintada, tot s'hi veu molt net i ben fet. Tanmateix a l'esquerra apareixen coses sense acabar, com les plantes que podríem trobar-les en un bodegó clàssic.

No donant nom a aquests llocs, indirectament remet al fet de la no-identitat, creant distància amb l'espectador. El treball està en marxa i allò que sembla fràgil, perquè no desmostra res, fa el seu camí.

Bustamante anomena al treball *Tableaux* en plural i a cada imatge *Tableau*, en singular afegint-hi un número, la qual cosa implica que està presentant una sèrie. Amb aquesta numeració fa referència al caràcter únic de la imatge fotogràfica: no es pot fer la mateixa imatge o fotografia dues vegades.

Les sèries són una manera d'explicar l'estratificació de les coses a la ciutat, com s'hi relaciona la natura, l'arquitectura i la vibració de tot el que hi ha. La qualitat de sèrie és deguda també al fet que tenen la mateixa mida, són totes horitzontals i es presenten amb el mateix marc. És una sèrie de llocs singulars però sense nom, sense identitat. No són llocs que es poden trobar en postals o guies turístiques, només els habitants del lloc podrien reconèixer-los.

Les fotografies semblen haver estat preses a la mateixa hora del dia. Com diu Bustamante sempre intenta treballar amb el tipus de llum que altres fotògrafs eviten: la llum del migdia quan el sol està en el punt més elevat i produeix ombres dures, perquè és una llum molt dramàtica. És una llum molt directa que remet als fets constatats i no deixa espai a l'evocació. Captar coses en el paisatge o en els edificis que semblen trivials i optar per la banilitat, escollir aquesta llum del dia i un tipus d'entorn, delata la intenció de Bustamante de començar per una idea general que il·lustra amb imatges en particular.

El què és evident en les imatges és "la indiferència de la natura". Les imatges semblen banals i sense sentit perquè el que vol transmetre justament és la idea de la indiferència de l'home cap a la natura o la indiferència de la realitat cap a ella mateixa.



Fig.254 *Tableau* nº 42, 1981



Fig.255 Pàgines del llibre extretes de <http://haveanicebook.com/book/tableaux-1978-1982/>

CARLOS ALBALÁ & IGNASI LÓPEZ. *EVIDENCES AS TO MAN'S PLACE IN NATURE*

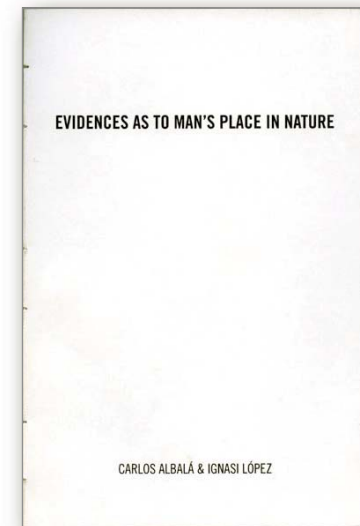
Evidences as to Man's Place in Nature és una peça, concebuda com a llibre que conté, fragmentades, les 8 fotografies que conformen aquest projecte. Les pàgines poden ser arrencades i muntades per a fixar-les on calgui, o bé es pot conservar el llibre sencer. Albalá i López citen com a referents a Atget i a Evans, així com els New Topographics. Però se senten emocionalment a prop de H. Riebesehl o T. Hido i per això defineixen el seu treball com a *topografia emocional*. També citen com a referents a E. Johnson per la seva visió poètica del territori, a B. Volimer per la seva investigació de les perifèries africanes, a E. Baudelaire per la seva forma d'afrontar les peces expositives o a J. Koester per l'estètica i la investigació que porta a terme per realitzar els seus projectes.

A la pàgina web de presentació del llibre (Albalá i López, 2011) diu: "El hombre genera espacios disfuncionales y entrópicos en su construcción del paisaje. Su propia historia los ha desplazado de la línea causa-efecto y los ha condenado a un eterno presente derrotado."

L'edició del llibre deixa al descobert el cosit dels plecs, sense llem i amb les pàgines perforades per poder-les arrencar. D'aquesta manera, com indica un esquema al final del llibre, es podrien reconstruir les 8 fotografies de gran format que formen el projecte.

És una edició signada i numerada de 100 exemplars editada per Bside books. La tapa tova del llibre, del mateix gruix que la tripa, no presenta cap imatge, només el títol i el nom dels autors, evitant així donar pistes visuals del seu contingut, excepte pel títol.

Els dos autors són membres fundadors de Bside books, projecte editorial independent que vol servir per l'autoproducció i distribució d'edicions limitades de llibres relacionats amb la mobilitat urbana i la interpretació del territori produït i transformat per aquests moviments. Les publicacions no estan al servei de la fotografia com a forma d'expressió sinó del concepte que es tracta en cada llibre. Per això les portades no mostren cap imatge, ni tampoc s'hi publica cap text dins del llibre.



Carlos Albalá i Ignasi López. **Evidences as to man's place in nature**
Bside books, Barcelona, 2010
215 x 155 mm, 134 pp.
64 imatges fragmentades per muntar 8 posters.
Tapa tova (mateix paper que la tripa), cosit vist
Llibre peça



Fig.256 Pàgines del llibre trobades a <http://cargocollective.com/bsidebooks/Evidences-as-to-Man-s-Place-in-Nature>

SERGIO BELINCHÓN. *SUBURBIA*

Belinchón en aquesta sèrie mostra, igual que Bustamante o Albalà i López l'extraradi de la ciutat, aquells llocs anomenats *wasteland* per Frits Gierstberg -la perifèria-, llocs que encara no han esdevingut urbans però que tampoc pertanyen ja a l'entorn natural, llocs de transició, desproveïts d'interès estètic. No hi ha res en aquests territoris més que paisatges en procés de canvi, on s'hi mostren moviments de terres, incisions en el terreny producte d'excavacions. Sovint petits grups d'arbres i matolls donen algunes pistes de com havia estat aquest territori abans de l'arribada de les màquines. Són llocs en el seu procés de construcció, per tant ja no són el que eren ni el que seran, on la frontera entre la ciutat i la natura ja no és tan clara. La perifèria, on es barregen els dos termes i on els usos no estan definits.

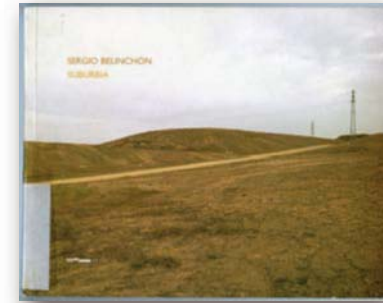
En la fig. 257 es podria deduir com era l'orografia original del territori pel grup d'arbres que s'hi veu a dalt a la dreta. Podem intuir el tros de terra que la màquina ha excavat.

Probablement hi havia hagut una pineda interminable en l'espai que acabarà convertint-se en una carretera o en una nova urbanització. Veiem marcades al terra roderes d'excavadores i de les barrinades a la paret de la muntanya.

Utilitzant esquemes compositius de la pintura de paisatge com la perspectiva, la simetria o bé el cel ennuvolat, aconsegueix ordenar aquest tros de terra que mostra traces d'allò que fou i que passarà a ser una altra cosa en un futur.

Les imatges mostren en general un cel gris i dens que afegeix dramatisme a l'escena. La línia d'horitzó està sovint per sobre dels tres quarts de la imatge per poder mostrar els trossos de la muntanya escapçada, el territori cremat, remogut i en vies de transformació. Els munts de terra, producte de les excavacions, i el trasllat de grans quantitats de material es barregen amb l'orografia original del terreny fins al punt de confondre la forma original amb la nova produïda per l'home.

Amb aquesta sèrie i seguint la tradició recent de la fotografia de paisatge manipulat per l'home, hi ha una voluntat de denúncia per l'explotació a gran escala de l'entorn natural.



Sergio Belinchón. **Suburbia**
Universidad pública de Navarra, 2002
190 x 240 mm, 48 pp.
18 fotografies en color
Tapa tova
Text de Juan Antonio Alvarez Reyes



Figura 257 Sergio Belinchón, *Suburbia*, 2002

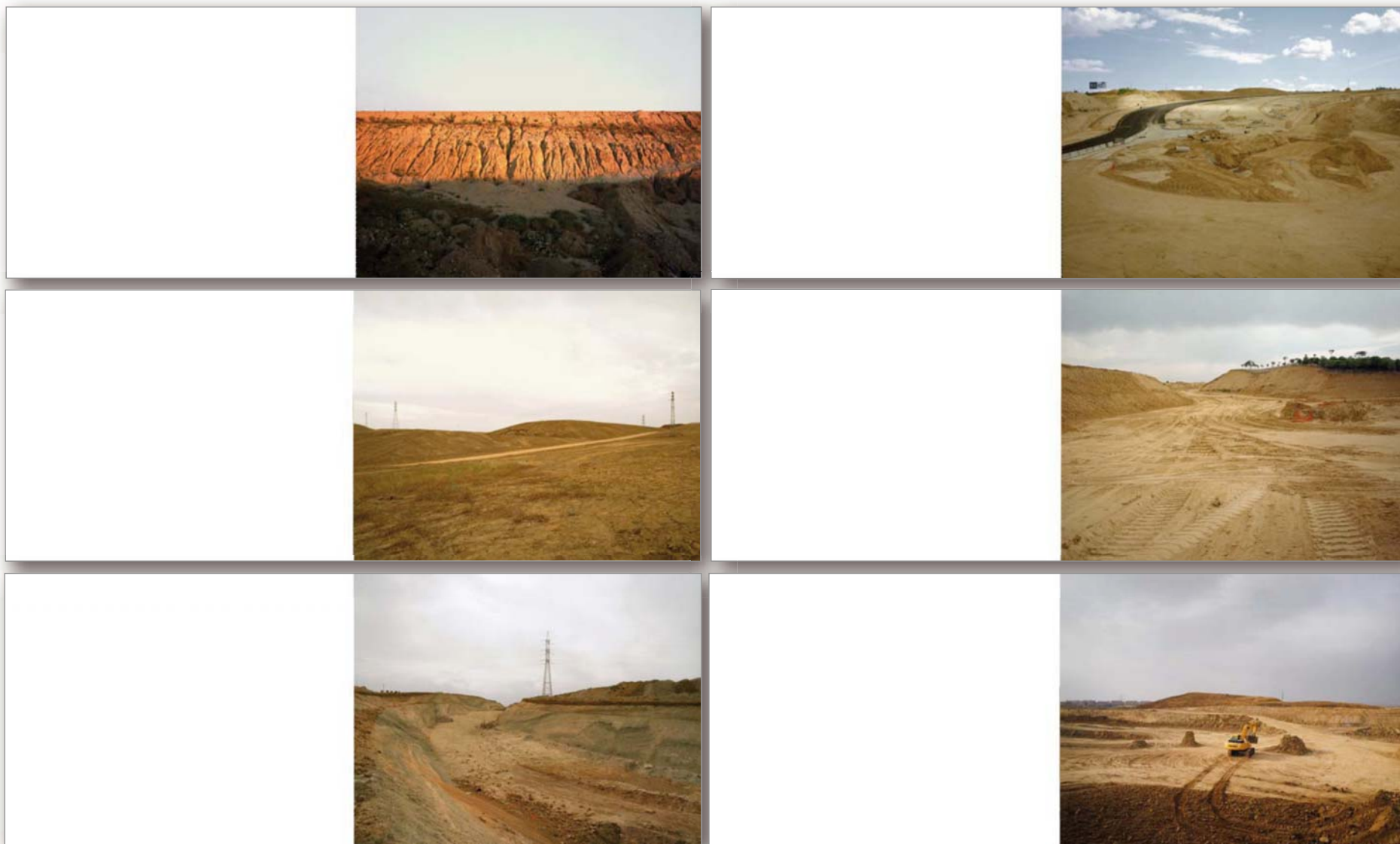


Fig.258 Silumació de les pàgines del llibre.

JULIA SCHULZ-DORNBURG. RUINAS MODERNAS

Schulz-Dornburg fotografia aquelles urbanitzacions i instal·lacions dedicades a l'oci que es van construir en el territori espanyol entre els anys 1996 i 2007, durant l'anomenada "bombolla immobiliària" que ha deixat un llegat a les generacions futures molt difícil de gestionar. En començar el treball s'imposa els següents condicionants: han de ser complexes construïts sense connexió amb la trama urbana, d'una mesura considerable, construïts en el període entre 1996 i 2007 i que no hagin estat mai inaugurats.

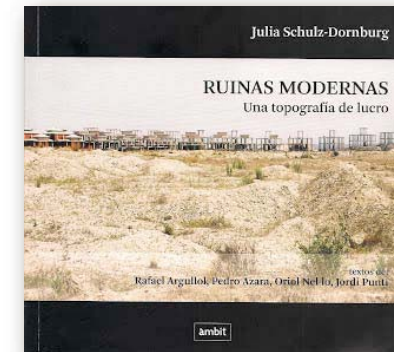
Argullol denuncia en el text *El gran saqueo* la conspiració de silenci que envolta a l'especulació urbanística feta en connivència amb els eurodiputats socialistes i populars espanyols que van rebutjar l'informe de Marguete Auken. En ell es posa de manifest el saqueig i la devastació sistemàtica del litoral espanyol i d'altres zones de l'interior que ha estat realitzat a més en època d'una suposada democràcia. Diu Argullol (2012, p.73): "...el gran saqueo material de todos estos años, generador de enormes fortunas y de daños irreparables, no habría sido posible si, paralelamente, no hubiéramos incurrido en el gran saqueo de las conciencias al que ahora denominamos "falta de valores", "novorriquismo" y cosas semejantes pero que en los años opulentos, o que creíamos opulentos, estableció una férrea cadena de complicidades entre estafadores y futuros estafados..."

L'estratègia seguida per l'autora per presentar els diferents territoris víctimes de l'especulació és acompanyar les imatges amb el nom de la zona residencial o complex urbanístic i l'eslògan publicitari de promoció dels habitatges. Un exemple d'aquests eslogans és el següent:

Trampolin Hills Golf Resort. En su afán por conseguir el mayor bienestar para sus clientes, ha construido viviendas para obtener un pequeño paraíso para usted y su familia. ²¹

També incorpora un petit esquema de l'estructura del complex construït i una vista aèria on s'assenyala amb punts vermells el lloc exacte des d'on s'ha fet la presa fotogràfica.

Schulz-Dornburg és arquitecta i cohesiona molt bé la seva formació tècnica amb la documentació fotogràfica dels territoris en aquest treball.



Julia Schulz-Dornburg. **Ruinas Modernas**
Àmbit, Barcelona, 2012
160 x 175 mm, 213 pp.
Tapa tova reforçada
Textos de Rafael Argullol, Pedro Azara,
Oriol Nel·lo i Jordi Puntí

21. Schulz-Dornburg, J. (2012), p. 74



Fig. 259. *Residencial Costa Verde. Una combinación perfecta de mar y montaña al alcance de todos 2004-2008. Piélagos, Cantabria.*



Fig. 260. *Urcamusa Norte. Preciosa urbanización junto al pueblo con todas las comodidades: luz, agua, gas natural y fibra óptica. 2002-2009. La Muela, Zaragoza.*

JOHN DAVIES. *THE BRITISH LANDSCAPE*

The British Landscape és una edició realitzada a partir de la selecció de fotografies preses del 1979 fins el 2005. Les primeres imatges representen paisatges elementals, preses des d'un turó on s'hi veuen erms ombrívols, llacunes i valls amb cels ennuvolats: el paisatge d'Anglaterra abans de l'arribada de les explotacions mineres, les línies de ferrocarril, les centrals elèctriques i el desenvolupament suburbà. Els llocs que mostra Davies són Newcastle, Manchester, Sheffield i el sud de Gal·les, en els darrers dies de l'era industrial, un període de declivi i de regeneració, seguit d'un procés de paisatgisme que fa desaparèixer tota evidència de l'existència de les fàbriques i de la cultura industrial que va generar una gran ocupació humana.

Aquest fet produeix una imatge destorbadora, ja que amb les imatges Davies reflexa el tema tan complex de preservar la memòria pública i l'experiència d'un passat industrial, mentre el territori s'adapta a les noves maneres de viure i d'habitar-lo. Les imatges posen en evidència com la gran majoria d'esquemes urbanístics regeneratius es basen en l'eradicació de la història pública i la memòria, produint una sensació de succedani de la modernitat, una barreja de sistema d'habitatges, carreteres de circumval·lació, bars temàtics i parcs comercials.

Hi ha 60 fotografies en blanc i negre en duotò i cada una porta un títol concís indicant-hi la localització, la data i una breu història del lloc fotografiat. La fotografia *Agecroft Power Station, 1983* (fig. 261) mostra una imatge típica del que és un paisatge industrial: normalment conté indústria pesada situada en un entorn rural. El paisatge aquí és una mostra clàssica d'espai rural marginal, amenaçat per unes torres de refrigeració i d'alta tensió i travessada per rius i canals, i entremig camps de futbol per a l'esbarjo dels habitants. A la part inferior dreta hi ha un grup de cotxes aparcats i un cavall



John Davies. **The British Landscape**

Chris Boot, Londres, 2006

Edició limitada de 100 amb una còpia original signada i numerada

279 x 396 mm, 112 pp.

60 fotografies en b/n en duoto

Caixa folrada de roba que conté còpies d'edició limitada i llibre de tapa dura i sobrecoberta

Introducció de Jonathan Glancey

Disseny de Smith



Fig.261 *Agecroft Power Station, Salford, 1983*



Fig.262 *Hulme, Manchester, 1984*



Fig.263 *Taff Vale Railway, Rhondda Fach, 1993*



Fig.264 *Gas Street Basin, Birmingham, 2000*

blanc. La imatge té poc contrast, suavitzat pel vapor de les torres de refrigeració que s'enlaira i crea ombres sobre els futbolistes mentre a la distància el paisatge es perd en la boira i el fum. És una escena d'hivern, amb clapes de neu, arbres sense fulles i un atmosfera que podria recordar els quadres de Brueghel.

La fotografia *Hulme, Manchester, 1984* (fig. 262) mostra el que havia estat una terra de granges que per la seva proximitat a la ciutat es va omplir de cases aparellades per la gent que treballava en la indústria. Documenta l'experiment realitzat els anys 60 de planificació de noves comunitats, tot i que es desaconsellava fer-les amb edificacions tan impersonals i distants unes de les altres perquè això no tenia èxit. El 1990 es van construir de nou, ja que la manca de manteniment les havia deixat molt malmeses.

Taff Vale Railway, Rhondda Fach, 1993 (fig. 263) mostra a la dreta les cases d'una localitat minera que va formar part d'una regió amb una cultura religiosa i política molt forta. Les mines es van tancar i també la línia de ferrocarril que les unia. El que havia arribat a ser un típic paisatge industrial va acabar sent envaït per la natura i va tornar a convertir-se en rural. A la part dreta es veuen dues persones collint móres, mentre d'altres passegen per un camí que transita per on hi havia hagut les vies del tren.

Gas Street Basin, Birmingham, 2000 (fig. 264). Mostra un altre aspecte de com va canviant un paisatge post-industrial. Un espai eminentment urbà on hi passa un canal amb amarratges per embarcacions i on s'ha assentat la "nova economia": serveis financers, administratius, comercials i d'oci. L'edifici més alt, revestit de miralls reflecteix la part de la ciutat que no es veu. El conjunt dóna una sensació d'estaticisme i fredor com en altres imatges de Davies en centres de ciutats quasi despoblades.

La darrera fotografia del llibre *Site of Easington Colliery, 2004* (fig. 265) es tracta d'un paisatge de mines de carbó a prop de la costa on tots els vestigis de la boca de la mina i els seus edificis han desaparegut, i tota l'àrea ha estat aplanada i repoblada de vegetació per convertir-ho en un espai ecològic, com ja ho havia estat abans que hi establissin les mines.

Ara rep el nom d'Heritage Coast i és un lloc de molt atractiu visitar. La part fosca d'aquests tipus de renovacions ecològiques és que s'ha construït arran de la destrucció econòmica i social del territori, tot el teixit industrial i la cultura minera ha estat eradicat. La paradoxa és que qualsevol rastre de la vida dels Vikings o els Anglosaxons que hi van viure segles abans, es conserva i s'explica amb orgull, mentre que l'evidència dels treballs industrials i de les cultures i comunitats que van crear, molt més properes al nostre temps, són esborrades del paisatge sense cap respecte.

El llibre mostra 26 anys d'història. Quan es confronten les primeres imatges amb les darreres es pot veure l'evolució del paisatge anglès i els grans canvis que ha sofert durant aquest període, mutant de la salvatjor cap el monumentalisme industrial i més tard cap a la urbanització i l'ecologia. El paisatge industrial anglès característic, amb forns i torres de refrigeració i amb un sistema medieval d'agricultura, està desapareixent i s'està urbanitzant de tal manera que sembla que es vulgui oblidar totes les memòries del passat. Sembla haver una necessitat per fer-ho tot nou, sense cap respecte per la història i les vides passades. L'economia actual es mou separada de la geografia i això té unes conseqüències reals.



Fig.265 Site of Easington Colliery, 2004



Fig.266 Pàgines del llibre trobades a <http://www.victoriaforrest.com/portfolio/special-editions/the-british-landscape>

6. LLOC I MEMÒRIA

6. LLOC I MEMÒRIA

6.1 MEMÒRIA HISTÒRICA

Sovint la fotografia és utilitzada com a substitutiu per la memòria, no solament com a complement d'aquesta o com a detonant per recordar moments del passat, sinó que es constitueix en el seu substitut: si el moment ha estat fotografiat sembla que la ment s'allibera de la necessitat de recordar-lo. Al mateix temps, es converteix en testimoni o empremta d'un fet real, succeït en un lloc en un temps determinat.

Com ho expressa Sontag (1981, p.16): “Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen.”

Barthes (1990, p.152) ho exposa així:

Toda fotografía es un certificado de presencia. Este certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes. (...) Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca.

Aquesta idea funciona molt bé quan es parla de fotografies que tenen com a referent la realitat d'uns fets que estan succeint en el moment de ser fotografiats, o bé uns espais existents. Però què passa quan es volen explicar mitjançant la fotografia uns fets que van passar dies, anys o segles enrere, quan allò que es pretén representar és una història succeïda en el passat, recordada a través de l'escriptura o de la memòria col·lectiva? o quan allò que es pretén és suggerir una emoció, una idea conceptual, una sensació, o recrear una història passada?

En tots aquests casos, la fotografia es revela insuficient i ha de servir-se de diferents mecanismes de persuasió per convèncer l'espectador, necessita altres llenguatges com ara textos no icònics, o el relat escrit per explicar uns fets ocorreguts en un temps passat, o bé un títol, que pot modificar, reforçar o fins i tot contradir el significat aparent de les imatges. Se li demana a l'espectador un exercici de credibilitat en l'autor o una certa capacitat de suggestió.

Com la *refotografia*, aquests tipus de treball, confronta en una mateixa imatge, moments distants en el temps, a través de diferents capes d'informació del passat en el present, que deixa de ser-ho en el moment en què és vist per l'espectador. Aquest és el cas del treball realitzat per Bleda y Rosa en el llibre *Campos de Batalla* o de Joel Sternfeld a *On this Site*.

Javier Ayarza en la sèrie *La estrategia del avestruz* rememora a través de les fotografies de la gent que està observant la descoberta dels cadàvers dels seus familiars, el moment en què van ser desenterrats. Això ens parla del poder evocador de la fotografia. Una fotografia no és només allò que representa, sinó que també és una visió, un comentari de l'autor i alhora, adquireix un nou significat per a cada observador, sigui víctima o botxí. El moment històric de l'aixecament de cadàvers porta directament a rememorar els fets del passat i a imaginar aquells altres fets que no van ser presenciats però que es poden reviure en la imaginació. També ens parla de la poca credibilitat que se li pot atorgar a les *històries* oficials, de la necessitat de fer revisió constant de la història.

BLEDA Y ROSA. CAMPOS DE BATALLA



Bleda y Rosa. **Campos de batalla.**
Fundación Cañada Blanch-Club Diario de
Levante, València, 1997
180 x 310 mm, 64 pp.
21 díptics en color
Tapa tova

María Bleda i José María Rosa, en el llibre *Campos de Batalla*, prenen com a punt de partida la representació pictòrica d'escenes bèl·liques per representar un territori format per la complexitat de l'encreuament entre cultures i èpoques diferents.

Les imatges mostren paisatges quotidians de les muntanyes velles de l'Espanya central amb elements propis del territori, arbres, rius, roques, muntanyes i d'altres de l'activitat humana com camps de conreu, petites construccions, alguna humil carretera i pals de llum. Hi ha imatges que podrien haver estat fetes en qualsevol lloc, perquè no s'hi veuen punts de referència recognoscibles.

En realitat representen indrets on s'han lliurat cruentes batalles molt importants pel curs de la història. Llocs carregats d'energia històrica, on la sang, els ideals, les il·lusions, el triomf i la derrota, la vida i la mort, van jugar-hi cruelment. Llocs també, per a la memòria i per l'oblit. L'únic indici que rememora el passat és el títol que contextualitza les imatges amb el nom del lloc on ha estat feta la fotografia i l'any en que es va produir la batalla: *Campos de Bailen, año 1808; Alarcos, 19 de julio de 1195.*

Bleda y Rosa (n. d.) expressen la seva intenció d'aquesta manera:

Abordar el paisaje desde la experiencia, contemplarlo siendo conscientes de lo que allí aconteció, nos permite -interpretando las huellas que permanecen en los lugares y en nuestra memoria- conocer y construir nuestra propia mirada. *Campos de batalla* significa un encuentro con lugares marcados por la Historia, en los que miles de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta.

El més sorprenent del seu projecte és que, com bé diuen, queda emmarcat temporalment entre els primers documents escrits que relaten la guerra i les primeres fotografies que la documenten. És un lapsus temporal, que ha durat segles. El relat precedeix a les imatges i aquestes documenten una història antiga. Si la fotografia i la història són documents, aquestes imatges són ficcions documentals o documents de ficció basats en fets reals.

La suavitat dels paisatges i la serenor que transmeten augmenten la distància amb els esdeveniments sagnants dels quals van ser-ne testimoni i s'uneixen a l'el·lipsi temporal que minimitza l'impacte però que alhora, permet reviure l'horror amb imatges pròpies.

La llum utilitzada és molt neutra, sense grans contrastos. Alguns presenten un cel blau serè, però sovint el cel està ennuvolat i gris, cosa que col·labora a donar a la imatge un sentit de document, de neutralitat, a la manera dels Becher quan fotografien els espais industrials. El núvols i les boires contribueixen al dramatisme proposat, mentre que es representen molt bé tots els canvis climàtics.

Són imatges en color i en format panoràmic representat a partir de dues imatges que tenen una continuïtat visual, deixant un espai blanc entre les imatges. Hi ha una unitat formal entre les imatges donada pel tema tractat, l'ús del referent històric, la història com a tema, el paisatge com a memòria. Hi ha també una referència a la pintura de batalles, al quadre d'història, mitjançant l'ús de la panoràmica i amb la incorporació del títol. La divisió de la panoràmica en dues finestres, reforça la tensió entre el registre documental i la referència a un fet implícit a l'obra però no representat directament.

La línia d'horitzó, sovint per sota del centre de la imatge, dóna importància al cel i serveix per donar continuïtat a les dues imatges que formen el díptic.

Les imatges parlen d'un espai i d'un temps, que si be coincideixen en un moment de la història, no ho fan en el moment de fer les fotografies, parlen de memòria històrica, memòria d'uns espais i d'un temps. L'obra també és una metàfora de la relació de la fotografia amb la història, el temps i la imatge.

En certa manera, el seu treball enllaça amb la idea del Rephotographic Survey Project, en el sentit de tornar a uns llocs determinats en que van passar uns fets, i fotografiar-los tal com són en el moment de fer les fotografies. La diferència és que Bleda y Rosa no parteixen d'una fotografia antiga com a referent, sinó de textos històrics. Allò que els interessa no és la transformació d'un territori sinó el pas del temps i l'evolució de la natura com a eines quirúrgiques.

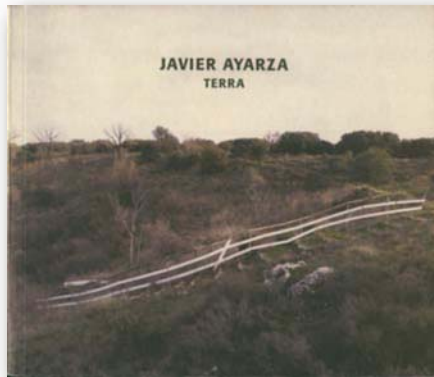


Fig.267 Fotografías del libro.



Fig.268 Fotografies del llibre.

JAVIER AYARZA. *TERRA*



Javier Ayarza. **Terra**
Universidad de Salamanca, 2008
190 x 220 mm, 136 pp.
58 fotografies en color
Tapa tova

Aquesta publicació agrupa dues sèries de Javier Ayarza: *La siesta del fauno* i *La estrategia del avestruz*. En elles realitza un treball de camp sobre el territori amb imatges que remeten a l'experiència humana, la memòria i els senyals de les vides, el treball i les passions dels habitants. El dos treballs estan units per l'interès pel territori i per l'empremta deixada.

Les imatges de *La siesta del fauno*, projecte que va començar l'any 2000, mostren el territori de Castella i Lleó, un territori oblidat, mancat d'una composició social, un territori de soledat, obsolet i inservible on els pocs habitants que resten construeixen els seus habitatges en precari. És un territori poc enregistrat, una geografia poc poblada amb poca activitat econòmica i sense cap modernització ni planificació. És un espai atemporal que va degradant-se poc a poc. El paisatge rural que mostra ha estat emmotllat per les particularitats d'ús de la comunitat local.

Martín ho expressa així en el text del llibre a Ayarza (2008, p.6): “El tiempo de la historia y de la economía queda registrado y congelado en estos paisajes a la deriva, exangües y desposeídos, que testimonian una ausencia definitiva de cuerpo social. Es la representación de la soledad de un territorio, vaciado y ya convertido en obsoleto e inservible.” Relaciona a Ayarza amb Roy Arden, fotògraf canadenc del qual es parlarà més endavant que segueix una tradició realista per enregistrar “la historia social moribunda de la región de Vancouver”.

Ayarza mostra els elements des d'un punt de vista frontal i centrats en l'enquadrament, ocupant el primer pla. L'organització en forma de quadrícula fa que els elements fotografiats s'uneixin i es recomponguin de manera diferent.

La estrategia del avestruz va començar el 2007 i està centrat en el procés de recuperació de la memòria històrica en relació a la Guerra Civil espanyola. Mostra el moment en què els familiars i la gent implicada en el procés d'excavació estan obrint les fosses i cercant els cadàvers en un intent de dignificar la seva memòria. Aquest és un procés feixuc i sovint

poc operatiu pel fet que molts dels arxius on figuraven els noms de les víctimes i el lloc on estaven enterrades van ser destruïts. La informació es basa en la memòria dels supervivents que recorden la seva experiència de quan eren petits i en el boca a boca. Es calcula que van morir 14.500 persones només a Castella-Lleó.

El llibre comença amb 4 imatges que representen una àrea de jocs per a nens, un riu, un paisatge de matolls i un paisatge amb arbres i una construcció, paisatges plàcids i relaxats, seguint l'estratègia de Bleda y Rosa en els seus camps de batalla. És el que Mark Durden anomena "Poètica de l'absència", estratègia seguida també per Alfredo Jaar en el seu treball de Rwanda i per Paul Seawright a Hidden, és el que resta en un paisatge on hi ha hagut algun conflicte greu després del pas del temps. No hi queda cap senyal del terror viscut anys enrere. Una estratègia per explicar els esdeveniments un cop aquest han passat, el que els anglesos anomenen *Late Photography* en contraposició amb l'estratègia seguida pels fotoreporters.

El dramatisme és afegit pel text que dona les coordenades exactes del lloc on estan situades les fosses i informació sobre el que va tenir lloc en aquells indrets. A continuació, el text *Memoria de una represión* de Pablo García Colmenares resumeix el que va representar el cop d'estat de 1936 contra la II República i com encara la dignitat dels morts del bàndol republicà no ha estat rescabada ni reconeguda.

Una sèrie d'imatges mostren els familiars esperant que els treballadors que excaven les fosses per intentar trobar les restes dels seus familiars morts, acabin la seva feina. Un cop trobats els cossos, se'ls dona sepultura en un cementiri. Algunes d'aquestes figures recorden els personatges del quadre de Millet així com el paisatge suau i el cel ennuvolat que els envolta. Al final afegeix unes imatges d'objectes personals trobats a l'interior de les fosses.



Fig.269 Jean François Millet, *El angelus*, 1859-1860



Fig.270 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.271 Simulació de les pàgines del llibre.

6.2 LA RUÏNA CONTEMPORÀNIA

Les imatges de la zona 0 de New York de Joel Meyerovitz en el treball *Aftermath*, *Beirut* de Gabriele Basilico o els paisatges de *Chaos* de Josef Koudelka, mostren un altre tipus d'imatges, el referent de les quals és present i és el resultat d'una catàstrofe succeïda poc temps abans i en procés de canvi i de reconstrucció.

Els primers dibuixos de les piràmides d'Egipte, o les pintures romàntiques de ruïnes d'antics castells, palaus o catedrals, evocuen uns espais llunyans, tant en el temps com en la distància. Evoquen sensacions nostàlgiques, de solitud, de quietud i distanciament. Constitueixen la memòria d'un temps passat, amb un lapsus de temps cicatritzant i sense el dramatisme que genera la proximitat de l'experiència. Són ruïnes produïdes per la decadència, pel pas del temps, per l'abandonament, proporcionant un distanciament necessari. Però les "ruïnes contemporànies" constitueixen documents ambigus entre la informació, la creació d'un document o la producció d'una obra d'art. No hi ha res de romàntic en elles.

Canogar a Olivares (2006, p. 34) diu: "La ruina necesita una distancia temporal, y emocional, de la catástrofe que la generó." En el treball de Bleda y Rosa, des que van succeir les batalles fins el moment de fotografiar els territoris, han passat segles, produint-se aquesta distància temporal tan necessària. Per això els seus paisatges ens semblen tan plàcids, tan relaxats. Canogar a Olivares (2006, p. 34) continua:

Sin embargo, en el siglo XXI, la ruina se acerca cada vez más a nuestro presente, un fenómeno terriblemente incómodo. En una época en la que hemos testimoniado el huracán Katrina, el Tsunami del Sureste asiático y la toma de Bagdad, la catástrofe ha poblado nuestra retina mediática. Sólo a base de repetir representaciones de estos desastres conseguimos cognitivamente procesarlos, y así, poco a poco, comienzan a formar parte de la estética de la ruina. La ruina sólo lo es cuando es imagen: si no, huele demasiado a cuerpos putrefactos y resulta difícil embellecerla. Porque la ruina es necesariamente bella, aunque esa belleza nos provoque aterradores escalofríos, que no son más que convulsiones románticas de una experiencia sublime.

En veure imatges antigues ens sorpren com han anat evolucionant els paisatges, pel pas del temps, els canvis produïts per l'home, els desastres naturals. L'acumulació d'imatges des de la invenció de la fotografia, fa que cada vegada hi hagi més documents per comparar com era un indret i com és en l'actualitat. La tragèdia, la destrucció, el canvi estan molt presents en la vida quotidiana i això va creant el costum de veure-la com una cosa natural i inserida en la nostra vida. En aquest sentit Canogar (Olivares 2006, p. 34) es pregunta:

¿Por qué la contemplación de una ruina nos produce tanto placer? ¿Qué es lo que hay en estas imágenes de destrucción que suscita en nosotros una experiencia estética?

La ruina nos ha ayudado a aceptar el cambio y la transformación como proceso inevitable de la vida. (...) El placer de la ruina viene dado por el dulce abandono que surge cuando aceptamos finalmente que tenemos muy poco control sobre el destino de nuestras vidas. La ruina acepta su envejecimiento, y nos invita a hacer lo mismo.

Solnit a (Klett, 2006, p.29) diu que: "Les fotografies preserven la memòria, però ho fan amb un certs límits. (...) són oblidades i només vistes per aquells que cerquen el passat i les seves narratives complicades; i la seva mirada és, excepte en grans exposicions, essencialment privada."

La relació entre la fotografia i les ruïnes és complicada. Es podria dir que les fotografies funcionen com a ruïnes i no tant perquè les ruïnes que han anat desapareixent sobreviuen aquí. Les dues funcionen com a empremtes del passat, puntals de memòria, però les ruïnes són immutables, ineludibles i immòbils: les ruïnes es mantenen com a testimoni marcant el lloc en qüestió. Per altra banda, les fotografies són reproduïbles eternament, i desplaçables, transcendent el temps i enregistrant-lo.

Les fotografies són sempre retrospectives, tornen qualsevol cosa fotografiada en ruïna, en el sentit que en el moment en que és fotografiada una cosa, ja existeix un record d'aquella cosa en un estat anterior, evidenciant el seu canvi. Una fotografia no és exactament una ruïna, sinó només en el sentit del seu constant recordar el pas del temps. La seva permanència és una altra mesura de la mutabilitat de totes les coses.

JOEL MEYEROWITZ. *AFTERMATH*



Joel Meyerowitz. **Aftermath**
Phaidon, New York, 2006
401 x 284 mm, 350 pp.
Tapa dura

L'onze de setembre de l'any 2001, es va produir l'atac terrorista més important en la història dels Estats Units i va ser retransmès en directe per les televisions d'arreu del món: l'atac contra les dues torres del World Trade Center. Segons Esparza (2008, p. 29):

Jamás en la historia reciente del mundo occidental, se dio, en tiempos de paz, una catástrofe de tales dimensiones. Y sobre todo, jamás había podido ser vista en directo por millones de espectadores en todo el mundo. La visión de los aviones estrellándose contra los edificios y el posterior colapso de ambas torres llevaba al terreno de la realidad imágenes que habíamos visto montones de veces en el de la ficción cinematográfica.

La verdadera dimensió de la tragèdia va trigar en conèixer-se: 2973 persones mortes, a banda dels terroristes i un país traumatitzat. Sense temps per recuperar-se del xoc, els novaioquesos es van enfrontar a un immens gruix de ferralla, a la necessitat de retirar les deixalles i desenterrar els seus morts.

Poc dies després de l'atemptat, Meyerowitz va començar a crear un arxiu de la destrucció i la reconstrucció de la Zona Zero i el seu entorn. Es diu que va ser l'únic fotògraf que, després de vèncer la resistència de les autoritats, va obtenir el permís per fotografiar l'anomenada Zona Zero durant els nou mesos que van durar els treballs, però també Wenders va fotografiar la zona realitzant unes espectaculars panoràmiques de tonalitats similars.

Finalment va rebre l'encàrrec del Museu de la Ciutat de Nova York per fer les imatges oficials de l'escena i dels treballs de neteja. Se li va proporcionar accés exclusiu al lloc. Ara l'arxiu del World Trade Center consisteix en unes 8.000 imatges i constitueix un record fotogràfic històric. El Departament d'Estat va muntar 35 exposicions amb el treball i va ser mostrat per tot el món des de la seva inauguració per Colin Powell l'any 2002 fins el 2005. També es va veure a la 8^a Biennal de Venècia d'arquitectura de l'any 2002.

Segons l'autor, els nou mesos que va treballar en el projecte, a prop dels bombers i tot el personal que treballava per desenrutar, van ser l'etapa més gratificant de la seva vida.

Lluny d'adoptar la manera de treballar del fotoreporter, que li hauria facilitat molt la feina, va decidir treballar amb una càmera de gran format, una *Deardorff*: poc eficaç en quant a rapidesa, ja que obliga a treballar amb una mirada lenta i pausada, però que li va permetre aconseguir els efectes romàntics, així com els colors surrealistes que adquireixen les imatges. Les imatges de Meyerowitz no són el rastre d'un esdeveniment sinó més aviat el rastre del rastre.

Al marge de la monstruositat de l'atemptat i l'absurditat de les morts de milers de persones, hi ha una certa dimensió estètica, que té relació amb el concepte de sublim kantià. Per a Kant, el sublim és allò que produeix al mateix temps un sentiment de dolor i desbordament dels sentits, temor i atracció, principalment per la seva magnitud.

Sontag (2003, p.89) es refereix a les imatges de la catàstrofe d'aquesta manera:

En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías de las ruinas del World Trade Center en los meses que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrílego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran 'surrealistas', un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero *eran* hermosas, muchas de ellas: de fotógrafos veteranos como Gilles Peress, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros. El solar mismo, el cementerio masivo que recibió el nombre de Zona Cero, era desde luego cualquier cosa menos bello. Las fotografías tienden a transformar, cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen, algo podría ser bello - aterrador, intolerable o muy tolerable- y no serlo en la vida real.

Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece "estética", es decir, si se parece demasiado al arte. Los poderes duales de la fotografía -la generación de documentos y la creación de obras de arte visual- han originado algunas notables exageraciones sobre lo que los fotógrafos deben y no deben hacer. (...) Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen.



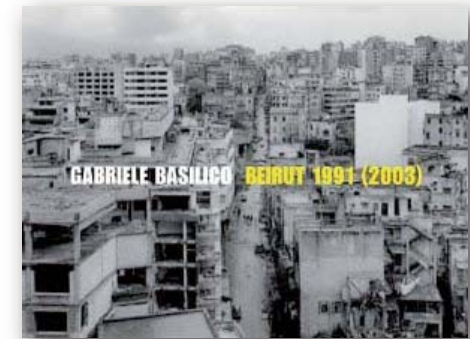
Fig.272 Simulació de les pàgines del llibre.

GABRIELE BASILICO. *BEIRUT 1991 (2003)*

Les fotografies de Gabriele Basilico es caracteritzen pel seu caràcter documental dins el tema de les ciutats i per una gran qualitat tècnica, treballant invariablement amb la càmera de gran format. Les fotografies preses a Beirut són fruit d'un encàrrec realitzat per l'escriptora libanesa Dominique Eddé l'any 1991. L'objectiu del projecte era documentar fotogràficament l'àrea central de la ciutat després de més de quinze anys de guerra i abans de la seva reconstrucció urbanística.

L'encàrrec va ser compartit amb altres fotògrafs: Robert Frank, Fouad Elkoury, Josef Koudelka, René Burri i Raymond Depardon, que tot i tractar-se d'un encàrrec gaudien d'àmplia llibertat per portar-lo a terme: s'assignava un àrea topogràfica, la mateixa per a tots, que coincidia amb la part central de la ciutat, limitada al nord pel mar, al sud per la carretera de circumval·lació, a l'est pel barri cristià i a l'oest per un barri mixt. Calia fer una interpretació lliure i personal en un moment delicat i irrepetible de la història de Beirut: el parèntesi entre la guerra i la reconstrucció de la ciutat. Després de quinze anys de guerra civil, la ciutat destruïda i plena de mines, va començar a viure de nou, amb ferides de la destrucció i la mort per tot arreu i l'intent de reconstruir-la de nou per fer-ne un lloc on viure. Fruit d'aquest treball es va publicar el llibre *Beirut 1991* l'any 2003, que conté 42 fotografies de Basilico i un text de Gabriel Bauret.

Beirut és la capital i la ciutat més important del Líban. L'any 1975 la guerra civil va dividir la ciutat entre la part oest musulmana i la part est cristiana. El centre de la ciutat, on es trobava gran part de l'activitat cultural i comercial, es va convertir en terra de ningú. Els habitants van haver de marxar. Molts van morir durant la invasió d'Israel l'any 1982, que va tenir sota setge tota la part oest. Des del final de la guerra l'any 1990, la gent ha estat reconstruint la ciutat. Basilico davant l'encàrrec té el repte de pensar quin tractament li donarà al tema. Primer vol familiaritzar-se amb la ciutat, per això fa una primera volta de reconeixement, fent fotografies amb una càmera de 6 x 9 de mig format i buscant diferents perspectives, fins i tot, s'enfila dalt dels terrats per aconseguir-les.



Gabriele Basilico. **Beirut 1991 (2003)**
Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2008
170 x 249 mm, 172 pp.
130 fotografies en color

Les imatges finals les realitza amb una càmera de gran format de 10 x 12 i trípode, inspeccionant el lloc a diferents hores del dia, com ho fa un bon documentalista. Comenta que en arribar a la nit, els edificis semblen com fantasmes. Diu Basilico (2008, p.88):

...en Beirut, creo que el reto era, sobre todo, buscar las claves que me permitieran forjar una relación personal y afectiva con el lugar, e instaurar un diálogo con la ciudad del mayor calado humano. Quería crear una familiaridad, dejar de considerar la ciudad de Beirut como una gran herida abierta, como un teatro de la memoria, como una reliquia.

Beirut és una ciutat que per Basilico, tot i la guerra, no ha perdut la seva identitat. La visió de la ciutat des d'un punt elevat evidencia que té una estructura similar a altres ciutats mediterrànies com Nàpols o Palerm, per això Basilico decideix oblidar-se dels efectes dramàtics que es troben en les zones enrunades, per donar-li un tractament similar a com ho fa en ciutats no destruïdes. I s'imagina com era la ciutat en la seva forma originària i disposada a recomençar la vida interrompuda. Diu Basilico (2008, p.89): "La estructura física de Beirut seguía siendo muy evidente, muy legible; al contemplarla desde lo alto la ciudad parecía afectada por alguna enfermedad de la piel, una enfermedad espantosa que subrayaba dramáticamente el absurdo de la guerra."

Se sent influenciat per les vistes de Dresde del pintor Bernardo Bellotto, quasi monocromàtiques i per les ruïnes de Piranesi, que relaciona amb les seves fotografies de Beirut. Però defugint el romanticisme lligat sempre a la representació de les ruïnes, opta per mostrar una visió de l'espai molt estructurada i arquitectònica, per no allunyar-se d'una certa normalitat urbana. Diu Basilico (2008, p.91):

...no quería aprovecharme de Beirut para convertir las ruinas en escenografía y en escultura. Debía resistir a la tentación de producir imágenes "fuertes" que resultarían, a mi juicio, falsos "documentos". Intenté ser lo más neutral posible: al final, el trabajo en Beirut posee una frialdad aparente, mitigada quizás por la luz, que tiende a reconstruir en el espacio volúmenes puros, con una sintaxis muy ordenada.



Fig.273 Imatges de la sèrie *Beirut*, 1991

JOSEF KOUDELKA. *CHAOS*



Josef Koudelka. **Chaos**.
Phaidon, London, 1999
302 x 434 mm, 112 pp.
Tapa dura amb sobrecoberta



Fig.274 Fotograma de la pel·lícula *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, 1995

Chaos de Josef Koudelka és un llibre impressionant tant per la seva mida com per les imatges que conté: una selecció de fotografies panoràmiques de paisatges de França, Grècia, Líban i la República Txeca, fetes entre el 1990 i el 1994. Les imatges de vegades ocupen dues pàgines senceres. Mostra també panorames verticals, 61 del total de les 108 fotografies. Les fotografies de Beirut estan realitzades el mateix any que les de Basilico, ja que van participar en el mateix encàrrec de Dominique Eddé.

És un llibre tan gran que es fa difícil mantenir-lo entre les mans per poder-lo mirar, cal tenir-lo sobre una superfície i anar passant els fulls lentament. Pel fet de ser panoràmiques, són imatges que requereixen un cert temps d'observació per recórrer la seva superfície i copsar-ne tots els detalls. Les panoràmiques verticals es presenten en grups de tres, probablement perquè el seu format dificulta mostrar-les per separat. Això fa que unes condicionin la vista de les altres. Algunes de les imatges es fan difícils d'interpretar pel mestratge que presenten en la composició de la imatge. Totes tenen un to fosc i melancòlic, que els hi dona un caire poètic i melangiós, fosc i bellesa.

La imatge del trasllat de l'estàtua de Lenin en una barca pel Danubi sota un cel gris, apareix en la pel·lícula *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, mort recentment. Koudelka va ser convidat pel productor alemany Eric Heumann a treballar com assistent d'imatge en la pel·lícula, viatjant amb la tripulació d'un vaixell per Grècia, Albània, Romania i l'antiga Iugoslàvia. En la pel·lícula Harvey Keitel juga el paper d'un cineasta grec que s'embarca en un viatge, com Ulisses, a través dels països balcànics durant la guerra de Bòsnia. L'itinerari el porta pels llocs que a les darreries del segle XX representen de manera emblemàtica el desmantellament de les utopies. L'inici del viatge i el seu final es troben immersos en un punt de vista que invita a revisar el rol de l'artista com a mirada del moment històric que li ha tocat viure.

Koudelka expressa el caos i els desastres de la civilització a través de les seves fotografies, amb un rigor i composició exemplars. La forma que dóna a les imatges posa en evidència la degradació, sigui completa o en procés, de paisatges, de llocs industrials, trams de carreteres, reconstruint un ordre darrera el caos a través de la composició i de la seva visió fotogràfica. D'una manera directa exposa l'absurditat d'un món que ha estat dilapidat per la guerra, la pol·lució i la mala gestió del poder.

Algunes imatges mostren el paisatge gairebé intacte, com per recordar com era abans de la destrucció infringida per l'home. Es podria dir que el subjecte *Chaos* és la desolació i la buidor, presents en totes les imatges del projecte que juguen amb la foscor i el contrast entre blanc i negre. Per la seva bellesa es podria qualificar com a *fotografia documental poètica*. A diferència de treballs documentals anteriors, en aquest llibre no hi ha massa gent i els pocs personatges que apareixen són anònims, fora de lloc.

El que compta per Koudelka (n.d.) és "...disparar i estar segur de no repetir-se. Anar més enllà. Veure fins a on puc arribar. Intento aprendre en el procés. Positivo tants fulls de contacte com puc. Els examino molt detingudament. Els agrupo. N'elimino la majoria. Se'n salven ben pocs." ¹



Fig. 275 ROMANIA. Constanta. 1994. The head of Lenin, part of the props used on a barge during location shooting of the film 'Ulysses' Gaze'.

1. "What counts the most for me » says Josef, « to shoot and make sure I don't repeat myself. To go further. To see how far I can go. I try to learn by process. I print as many contact sheets as I can. I study them closely. I group them. I eliminate most. Few are left."



Fig.276 Simulació de les pàgines del llibre.

6.3 ESPAIS DE MEMÒRIA

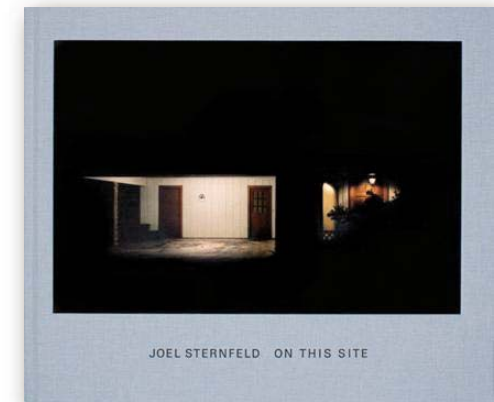
JOEL STERNFELD. *ON THIS SITE*

On this Site mostra llocs en diferents ciutats americanes on s'ha produït algun fet relacionat amb la violència o amb un desastre ecològic. Es tracta d'un treball difícil de portar a terme perquè ja hi ha empremtes de la tragèdia que va succeir en aquell lloc. La tragèdia forma part d'un passat que només resta a la memòria de la gent que ho va viure.

El treball és una reflexió sobre la quantitat d'informació que una fotografia pot contenir: el fotògraf només pot representar l'ara i aquí dels esdeveniments en un lloc en particular, només pot representar el que veu, però també se sap allò que es recorda i quan es torna a visitar un lloc familiar, no es pot desvincular la nostra visió amb el significat especial que té per a nosaltres.

La primera edició del llibre, publicat per Chronicle Books l'any 1996 està descatalogat i l'any 2012 Steidl ha tornat a publicar-lo. Les 50 imatges que presenta Sternfeld són paisatges urbans, rurals o suburbans serens, que experimenta com espais de memòria, ja que ell mateix ha viscut la tragèdia de perdre un germà per accident de cotxe i un altre per leucèmia. Quan visita un cementiri es fixa en les inscripcions de les làpides i les associa amb la seva pròpia experiència. Explica Sternfeld (2012, p.107): "Fa tres anys, un dia de maig, vaig anar al Central Park per trobar el lloc darrera el Metropolitan Museum of Art on Jennifer Levin havia estat assassinada. Va ser desconcertant trobar una escena tan bonica...veure la mateixa llum del sol caure indiferent sobre el terra." ²

Central Park, north fo the Obelisk, behind the Metropolitan Museum of Art, New York, May 1993 (fig. 278) és la primera fotografia que va fer Sternfeld per la sèrie, tot i que no és la primera que hi apareix en el llibre. És la imatge d'una pomera silvestre. Està feta a la matinada, amb una llum suau. Tot i que no està centrat, l'arbre és l'objecte principal de la imatge. No hi ha cap rastre de l'horror de la tragèdia, la imatge és bonica, així com la llum i també el lloc, indiferent a allò que va succeir.



Joel Sternfeld. **On this Site**
Steidl, Göttingen, 2012
254 x 300 mm, 112 pp.
53 fotografies en color
Tapa dura folrada de roba gris i fotografia enganxada

2. "Three years ago, on a day in late May, I went to Central Park to find the place behind the Metropolitan Museum of Art where Jennifer Levin had been killed. It was bewildering to find a scene so beautiful ...to see the same sunlight pour down indifferently on the earth."

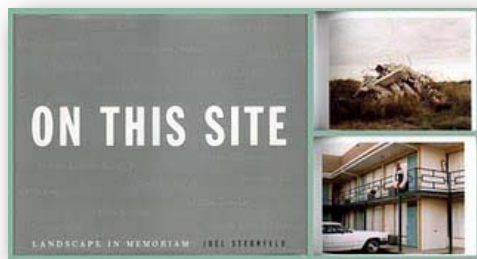


Fig.277 Primera edició del llibre, Chronicle Books, 1996

Per explicar aquest procés de relació dels llocs amb els esdeveniments passats, Sternfeld relaciona les imatges amb el text, permetent explicar aquelles coses que no pot explicar la imatge. Les imatges estan situades a la part dreta de la pàgina i a l'esquerra s'emplacen els textos que les acompanyen. És un clar exemple de com el text pot contradir el que es veu a la imatge i tergiversar el seu sentit, mitjançant l'explicació d'uns fets. Allò que explica el text és un fet tràgic que va ocórrer en aquests indrets serens, convertint-los amb escenaris de tragèdies. Les seves imatges són la representació d'una tragèdia amb l'absència que qualsevol rastre o indici. Juga així amb la credibilitat de l'espectador, demana una confiança per part seva en les imatges com a testimoni de l'absència. I crea un doble joc: que és primer?, la imatge o el text. La lectura és molt diferent si es veuen primer les imatges i es llegeix després el text, o si es fa a l'inrevés.

Sternfeld mostra l'absència de recordatoris o commemoracions als llocs en qüestió, per retre, amb el seu treball, un petit homenatge a les víctimes de les tragèdies. L'absència de persones fa que els subjectes siguin primerament, paisatges, però això sí, lligats a motivacions i comportaments humans.

En algunes imatges es parla de l'impacte negatiu dels humans en l'entorn. L'absència visual d'evidències i l'absència de presència humana, fan d'aquestes imatges retrats congelats dels danys invisibles perpetuats al medi ambient. Hi ha dues imatges que reclamen l'atenció cap els crims ecològics produïts per l'abocament de residus tòxics: *518 101st Street, Love Canal Neighborhood, Niagara Falls, New York, May 1994* (fig. 279) i *Hanford Reservation, Hanford, Washington, August 1994* (fig. 280). El text recull allò que les imatges no poden expressar. Des de 1920 fins el 1950 a la ciutat de Niagara Falls, l'Armada dels Estats Units i Hooker Chemical Corporation van abocar unes 200 substàncies químiques tòxiques diferents al Love Canal.

L'any 1942, l'Armada del Estats Units va seleccionar Hanford com a lloc per manufacturar plutoni per fabricar la bomba atòmica. Era una comunitat ramadera remota al centre de l'estat de Washington on l'Armada va construir el reactor nuclear més gran del món. Els residus radioactius van acabar abocant-se a terra. La radiació es va escampar pels aires per provar-ne els seus efectes, sense haver advertit la població dels perills que suposava per la seva salut.

Un altre tema que Sternfeld evidencia és el poder dels mitjans de comunicació per donar forma a la percepció dels esdeveniments que passen al món, mitjançant la repetició d'imatges espectaculars. Certes imatges, com l'explosió del transbordador espacial Challenger, queden gravades en la memòria, no solament pel seu horror, sinó perquè els espectadors les han vist repetidament a la televisió.

Part del projecte de Sternfeld tracta d'emplaçar la tragèdia en un lloc que també ha sofert alguna catàstrofe rellevant però de la qual els mitjans no se n'han fet ressò. Això fa que es revisi la idea de catastròfic. Sternfeld situa el desastre del Challenger a les instal·lacions de Morton Thiokol Rocket, a la imatge *Morton Thiokol Rocket Testing Facility, Promontory, Utah, August 1994* (fig. 281). Un lloc secret com tots els de la NASA, enmig del desert, sense rastre de cap altre edificació a prop, ni carreteres, ni vida humana, un edifici lleig sense finestres, darrera una tanca amb pues d'acer. L'edifici és del mateix color que el desert i les plantes i al darrere, uns núvols negres amenacen tempesta. Les imatges tan conegudes dels heroics astronautes pujant al transbordador, contrasten amb aquesta imatge tan despullada de vida humana, que fa la tragèdia encara més inhumana.

Altres imatges recorden notícies aparegudes als diaris, catàstrofes personals i morts violentes. A *Khoury League Baseball Field, 2900 Illinois Avenue, East St. Louis, August 1993* (fig. 282) apareix un camp de beisbol on l'entrenador d'un equip va disparar a un dels jugadors de 16 anys. El centre 991 de comunicació d'emergències a Los Angeles no sembla tenir gaire importància, tot i que va ser el lloc on Nicole Brown Simpson va trucar per denunciar el seu marit O. J. Simpson.

A *82-70 Austin Street, Kew Gardens, Queens, New York, November 1995* (fig. 283), Kitty Genovese va ser apunyalada al carrer davant el seu apartament. trenta-vuit persones van sentir els seus crits però ningú la va ajudar ni va trucar a la policia.

Aquest llocs i els fets relatats serveixen a Sternfeld per evidenciar la manera en què es dóna sentit a les imatges a través dels mitjans de comunicació i al mateix temps, els problemes de comunicació, cooperació i humanitaris de la gent, que romanen en la perifèria de les nostres vides.

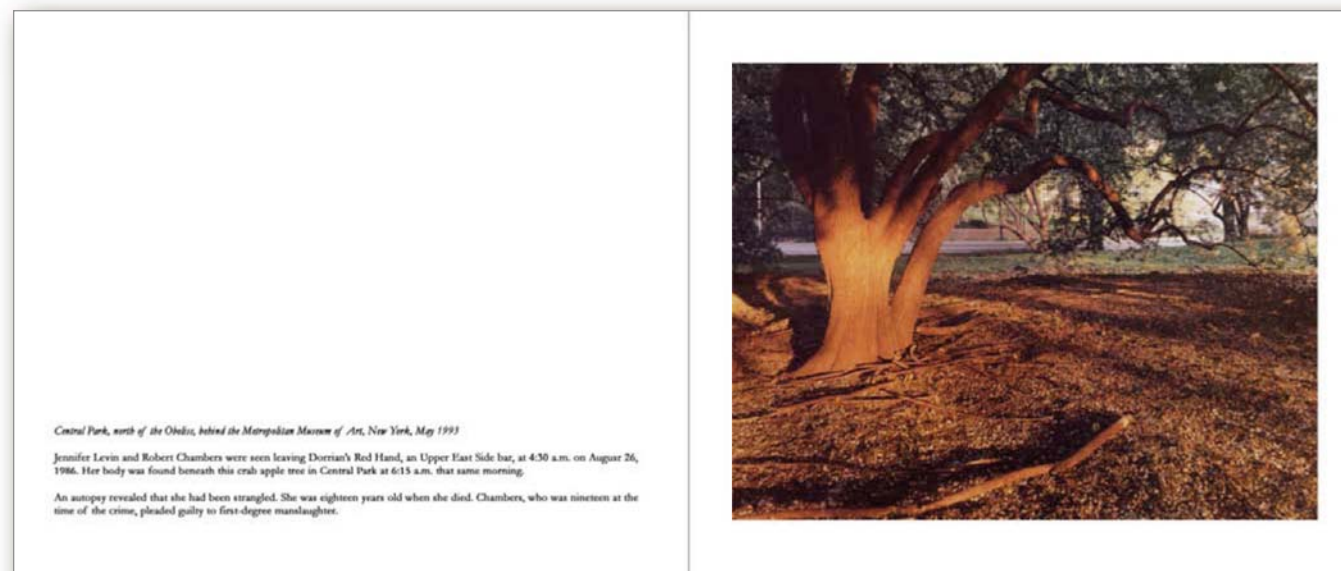


Fig.278 Simulació de les pàgines del llibre, *Central Park, north to the Obelisk, behind the Metropolitan Museum of Art, New York, May 1993*

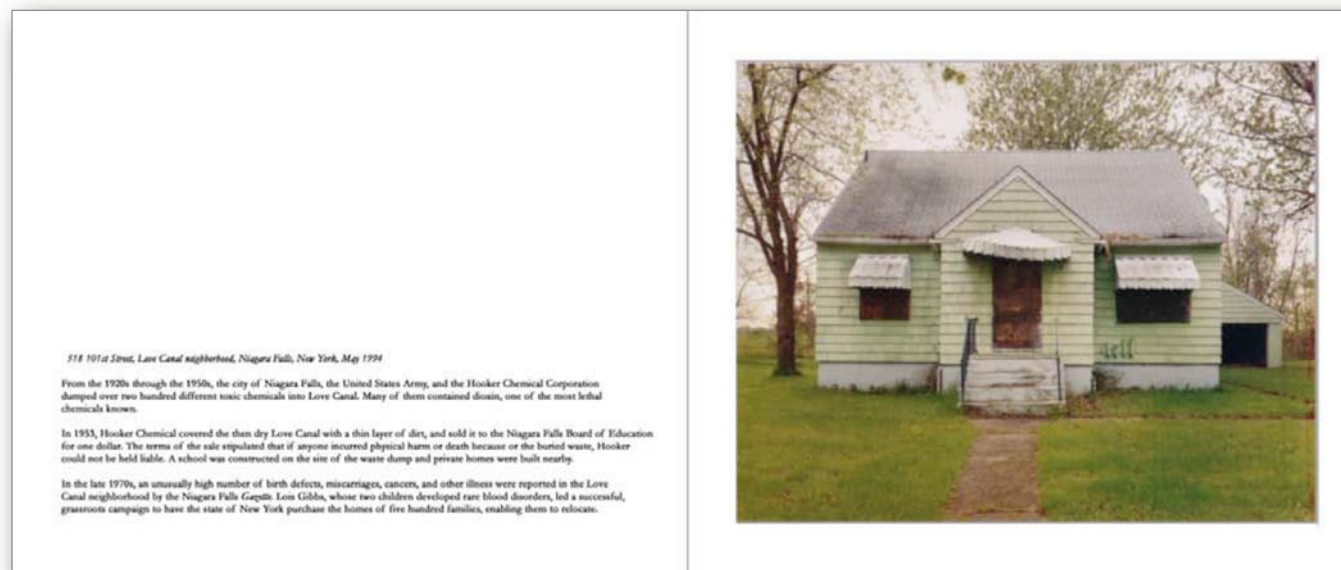


Fig.279 Simulació de les pàgines del llibre, *518 101st Street, Love Canal Neighborhood, Niagara Falls, New York, May 1994*

Hanford Reservation, Hanford, Washington, August 1994.

In 1942, the United States Army, searching for a place to manufacture plutonium for the atomic bomb, selected Hanford, a remote farming community in central Washington. Fewer than two thousand people occupied the half-million acres around the town. The Army took over the land and built the world's first large-scale nuclear reactor. Throughout the Cold War, Hanford produced much of the raw material for America's nuclear arsenal.

More than 440 billion gallons of chemical and radioactive waste were poured into the ground at Hanford, including enough plutonium to build two dozen nuclear bombs. Airborne radiation was deliberately released to test the effects of iodine 131 on the surrounding area and its residents, who were not warned of the danger to their health.

Hanford's plutonium production facility was shut down in 1988. A massive clean-up effort is underway.



Fig.280 Simulació de les pàgines del llibre, *Hanford Reservation, Hanford, Washington, August 1994*

Morton Thiokol Rocket Testing Facility, Promontory, Utah, August 1994

At this facility the space shuttle's booster rockets were tested. The elastic O-rings in the booster rockets were found to malfunction in cold conditions.

Unusually low temperatures were predicted for the launch of the space shuttle *Challenger* at Cape Kennedy on January 28, 1986. NASA and Morton thiokol managers, under pressure to perform on schedule, approved the *Challenger's* launch.

Seven astronauts, including the first civilian crew member, high school high school teacher Christa McAuliffe, died when the main booster rocket exploded.



Fig.281 Simulació de les pàgines del llibre, *Morton Thiokol Rocket Testing Facility, Promontory, Utah, August 1994*



Fig.282 Simulació de les pàgines del llibre, *Khoury League Baseball Field, 2900 Illinois Avenue, East St. Louis, August 1993*

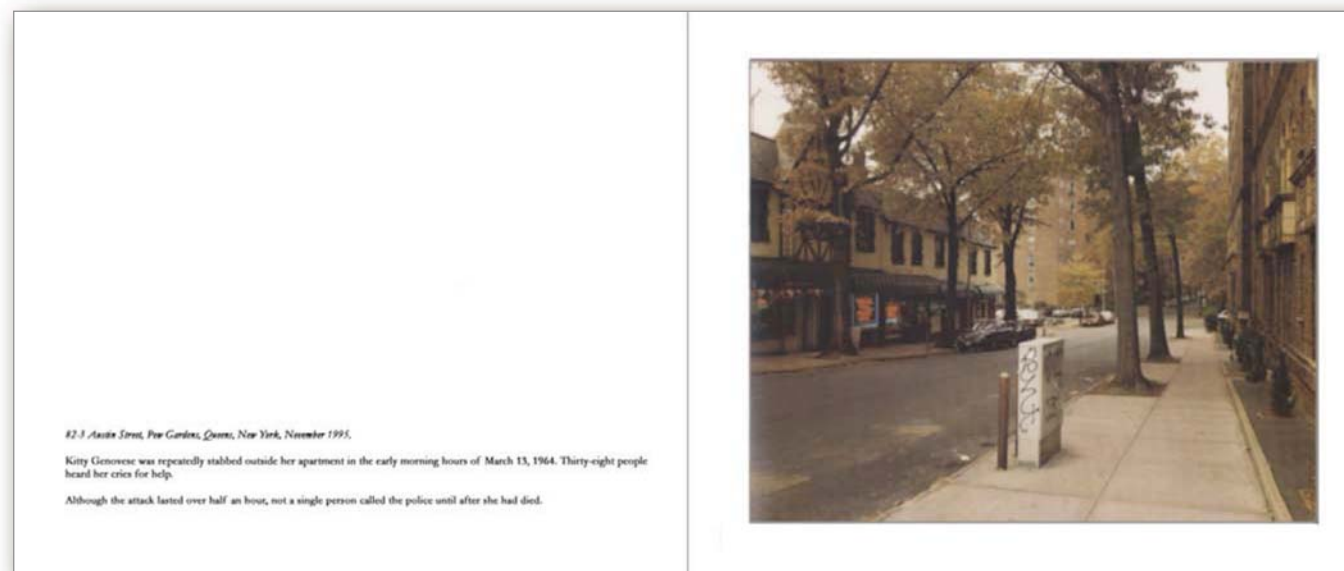


Fig.282 Simulació de les pàgines del llibre, *82-70 Austin Street, Kew Gardens, Queens, New York, November 1995*

XAVIER RIBAS. SANTUARIO

El llibre *Santuario* de Xavier Ribas recull bona part de la seva producció fotogràfica des de l'any 1997 fins el 2003. L'any 2006 va rebre la Menció d'honor del premi "Mejor libro nacional de fotografía del año" concedit per Photo España.

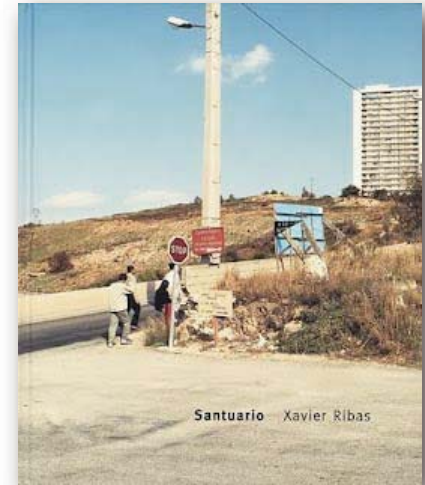
Una frase de Walter Benjamin anuncia: "Son muchos los lugares en las grandes ciudades donde uno se encuentra delante de un vacío." Aquest són els llocs que interessen a Xavier Ribas, espais buits de la ciutat amb infinitat de rastres plens de sentit.

Les sèries d'imatges van separades per textos en castellà i en anglès, que donen coherència al conjunt del llibre: tenen en comú la representació de la memòria dels llocs per on camina, fixant-se en aquells elements oblidats o ignorats per altres caminants, que no podrien discernir el sentit de les petjades i els senyals deixats pels diferents hàbits de comportament dels usuaris del lloc. Més que la imatge el que importa és el rastre deixat en el camí, símbol d'un ritual quotidià però no per això ordinari, sinó ple de significat: el comportament humà residual i representatiu del comportament col·lectiu.

Barber a Ribas (2005), en el text del llibre diu:

Las señales de la memoria resurgen oblicuamente, y se exponen finalmente a la luz, y ellas, también, acaban siendo precarias: vívidas por un instante, y luego sepultadas en un desmayo, caen finalmente en el olvido hasta que resurgen como recuerdos de la periferia. A partir de estas aniquilaciones de la memoria, las imágenes se vuelven a filtrar en el espacio y en sus objetos descartados o dislocados.

Com a antropòleg d'origen s'interessa per la naturalesa simbòlica i biogràfica dels espais, treballant sobre la noció de *lloc antropològic* definit per Augé com a construcció concreta i simbòlica de l'espai que té al menys tres trets característics: és identificador, relacional i històric. És un lloc que es pot analitzar perquè se'l va carregar de sentit, i cada nou recorregut, cada reiteració ritual reforça i confirma la seva necessitat.



Xavier Ribas. **Santuario**
Gustavo Gili, Barcelona, 2005
230 x 190 mm, 122 pp.
Tapa dura
Text de Stephen Barber
Bilingüe en anglès i castellà

Diu Augé (1998, p.58): “El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social.” I afegeix:

...el estatuto intelectual del lugar antropológico es ambiguo. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada. Varía según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. Sin embargo, propone e impone una serie de puntos de referencia que no son sin duda los de la armonía salvaje o del paraíso perdido, pero cuya ausencia, cuando desaparecen, no se colma fácilmente.

Les huit sèries que apareixen en el llibre sense un ordre cronològic son: *Habitaciones* (1997), *Flores* (1998-2000), *Piedras* (2000), *Umbrals* (2001-2002), *Londres* (2001-2002), *Santuario* (2002), *Fuegos* (2002) i, finalment, un conjunt d'imatges de ciutats europees com Marsella, Roma o Berlín que es mostren agrupades sense títol.

El conjunt d'imatges que representa la sèrie *Habitaciones* consta de 5 imatges de façanes d'edificis de Bellvitge, barri de Barcelona on es van construir el 1964 un polígon d'habitatges de baix cost per allotjar als immigrants vinguts d'Espanya. Els edificis estan fotografiats en contrapicat mostrant la façana, que ocupa tot l'enquadrament, sense incloure els seus límits. Cada finestra representa una habitació amb diferents elements que la caracteritzen i la diferencien de les altres, mostrant una part de la personalitat dels ciutadans que les habiten. La façana representa el límit entre la casa i el carrer, entre allò públic i allò privat.

Hi ha 10 imatges de la sèrie *Flores* que mostren les flors dipositades ritualment als marges de la carretera on s'ha produït un accident mortal. Són punts senyalitzats en el mapa personal d'aquells que han perdut un ésser estimat, carregant de simbolisme aquell indret per un espai de temps i per uns individus concrets en un moment determinat de la seva vida.

Són espais de memòria fugaç, commemoracions que tendeixen a fer-se invisibles, petits monuments commemoratius passatgers, diferents als monuments que es perpetuen a la història, donat que com diu Ribas “aquestes flors no es renoven i les veiem desaparèixer en les múltiples textures del terra.”

Piedras representada per 3 imatges a doble pàgina al principi del llibre i 3 imatges gairebé al final, mostra els seients de pedres que hi ha col·locades sota l'ombra dels arbres, signe de què alguna persona les ha col·locat allí per gaudir d'un moment íntim de solitud i refugi, una acció evocadora que fa reflexionar sobre allò que podria estar recordant aquella persona, espai de melangia i memòria, enyor o simplement record. Representen un espai habitat per uns instants, una acció que produeix un petit canvi en aquell lloc però que el carrega de simbolisme.

Umbrals mostra 2 sèries de 4 imatges intercalades pel text de Stephen Barber i 8 imatges de les ciutats de Londres, Marsella, Berlín i Roma. S'observa la part inferior de les portes d'accés a bancs i entitats financeres de la City de Londres i Amsterdam en fragments presos frontalment, que tenen l'aparença d'espais ombrívols, funeraris o religiosos, pel material en que estan construïdes les portes i el terra, però també hi mostren els rastres de brutícia i desgast.

Santuario és la sèrie que dóna títol al llibre i mostra els espais en els marges de carreteres i camins a la vora de Barcelona on treballen les prostitutes. Mostra un territori ocupat ocasional i periòdicament per aquestes dones i els seus clients, que hi arriben en cotxe.



Fig.283 Pàgines del llibre extres de <http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=ZC991&i=&i2=>

JEM SOUTHAM. *LANDSCAPE STORIES*

Jem Southam treballa els petits o grans canvis produïts en el paisatge britànic, que contempla durant llargs períodes de temps, revelant els cicles naturals, així com la interacció de la gent que habita els llocs per on passeja. Barreja l'observació topogràfica amb les referències culturals, polítiques, científiques o psicològiques. Lluny de representar entorns sublims i dramàtics, mostra un paisatge amable i pacífic que contrasta amb la idea d'un paisatge contaminat per la presència humana.

En aquest sentit Southam a Schuman (2005) explica:

Fotografio el paisatge anglès perquè és el que conec i on visc. El 1975, vaig decidir que hi havia prou material aquí per treballar durant moltes vides. I el mateix any vaig decidir fer una caminada inspirat per Richard Long i Laurie Lee, des de Berwick-upon-Tweed fins a la meua casa a Bristol. Va durar dos mesos. Anava per rutes fora de la carretera sempre que podia i vaig fer algunes fotos en blanc i negre de 35 mm. La idea era experimentar el paisatge anglès lentament, cosa que vaig fer. Però la sorpresa va ser que allí no vaig trobar gairebé ningú.³

Landscape Stories és la primera recopilació del seu treball i conté tres series completes:

The Pond at Upton Pyne, *The Red River* i *Rockfalls* i *Rivermouths and Ponds*, a més de petits grups d'imatges de series en les que encara continua treballant. Les breus narracions sobre cada lloc, junt amb els assaigs de Badger i Grundberg, que examinen el treball des d'una perspectiva europea i americana, creen un ric context per interpretar les imatges.

Es va publicar després de passar tres anys buscant algú que ho volgués fer. Kim Caputo de Blindspot es va interessar per les sèries i es va oferir a fer el llibre, però la seva idea era fer un llibre més gran que compregués més quantitat de treball. Southam no volia que fos un monogràfic tipus retrospectiu, per això va proposar mostrar una metodologia de treball que ha evolucionat al llarg dels anys: els estudis extensos de llocs seleccionats al sud d'Anglaterra i en proximitat amb l'aigua.



Jem Southam. **Landscape Stories**
Princeton Architectural Press, New York, 2005
294 x 325 mm, 156 pp.
Tapa dura
Assaig de Gerry Badger i Andy Grundberg

3. I photograph the English landscape because it is what I know and where I live. In 1975, I decided that there was more than enough material here for me to work with over several lifetimes...I made a walk-partly inspired by Richard Long and partly by Laurie Lee- from Berwick-upon-Tweed to my home in Bristol. It took two months. I ambled down the country off-roads as much as possible, and took a few black-and-white, 35 mm landscape photographs. The idea was to experience the English landscape in a slow way, which I certainly did. But the real surprise was that there was almost nobody else there.

Generalment treballa sobre un projecte, considerant la dinàmica narrativa d'una sèrie d'imatges, configurant al mateix temps el text relacionat, cosa que li permet descriure les seves estratègies i mètodes per "explicar histories": des de les primeres fotografies fins a la impressió, la seqüència d'imatges, l'edició final i com recopila i explica històries a través de fotografies. Aquest és un procés estimulante que ajuda a evolucionar i refinar la resposta al lloc en el que està treballant.

La seva intenció artística és fer un treball que explori com la pròpia història, la nostra memòria i sistema de coneixement es combinen per influenciar les nostres respostes al lloc que habitem, visitem, creem i somniem. Les fotografies són el resultat d'una necessitat de fer treballs de la manera més desafiant i agradable possible. De vegades utilitza petites narracions escrites per ell mateix, però d'altres treballa conjuntament en la sèrie en col·laboració amb un escriptor.

La seva estratègia és ben simple, com explica a (Schuman 2005): "La primera part consisteix en sentir-se lligat al lloc, cosa que no és fàcil. No puc sortir a fora i trobar-los, arriben d'alguna manera a la meua vida, i ara parlo de que 'els llocs m'alimenten'. Els llocs fan el seu camí dins la meua consciència. Faig la primera fotografia i llavors hi vull tornar." ⁴

Southam no abandona mai els llocs que ha fotografiat. Diu Southam a (Schuman, 2005): "Ara estic treballant en uns vint llocs diferents, vaig prendre la decisió fa uns anys que tan bon punt començava a treballar en un lloc en particular la relació amb aquest lloc mai no es tancaria. Pot arribar a ser un treball acabat, pot caure en letargia, però la història de la meua relació amb aquest continuarà." ⁵

En les sèries de *Lyme Bay*, fa un estudi de les roques que es precipiten i els esllavissaments de terres al llarg d'unes onze seccions de penya-segats que conformen la badia de Lyme, a Devon i Dorset. Torna a aquest paisatge durant més de deu anys, per veure la seva evolució i els canvis produïts.

El treball s'organitza en sèries, que de vegades només contenen dues o tres imatges, però

4. "The first part is getting attached to a site, which is not an easy business. I cannot just go out and find them; they arrive somehow in my life, and I now talk of 'them finding me'. Places work their way into my consciousness. I make a first picture and then want to go back."

5. "I now have twenty sites I am working on, and I made a decision a few years ago that once I had started working on a particular location the relationship would never close. It might lead to a resolved work, it might go dormant, but the history of my relationship with it would continue."

d'altres poden tenir-ne fins a cent. Per exemple, *The Floating Harbour* va començar l'any 1976 i s'ha convertit en un extens arxiu fotogràfic del paisatge i l'arquitectura dels voltants dels molls de Bristol i la seva evolució.

Cada sèrie té una estructura diferent que ve determinada pel procés d'exploració del lloc. A més de passejar, també consulta mapes i parla amb la gent local. Per això l'estructura narrativa de cada treball depèn de la constitució de cada lloc i de la seva relació amb el mateix. Al llarg del procés va pensant en com presentar la sèrie, el text que l'acompanyarà i si hi inclourà altres documents. És un procés continu d'elaboració.

En un principi va treballar en color, però les tècniques de copiat de l'època no li permetien utilitzar tons suaus i es va passar al blanc i negre. A principis dels 80 torna a treballar en color quan Paul Graham, que estava començant el seu treball a Bristol li va ensenyar fotografies d'Eggleston. Per primer cop va veure que hi havia materials que li permetien treballar en color de la manera que volia. Va començar a experimentar i va decidir que definitivament havia de treballar en color, raó per la qual mai més ha tornat a fer una fotografia en blanc i negre.

El seu ús del color passa per utilitzar la llum indirecta del sol, situacions de llum suau que ofereixen l'oportunitat de treballar amb tons de color més subtils i revelar els detalls del paisatge sense grans contrastos. En quant a la composició, intenta mantenir la línia d'horitzó en el centre de la imatge i treballar contra les convencions "pictòriques". Intenta que l'espectador pugui observar l'espai i també a través de l'espai. Per això utilitza la càmera de gran format i la profunditat de camp que li ofereix.

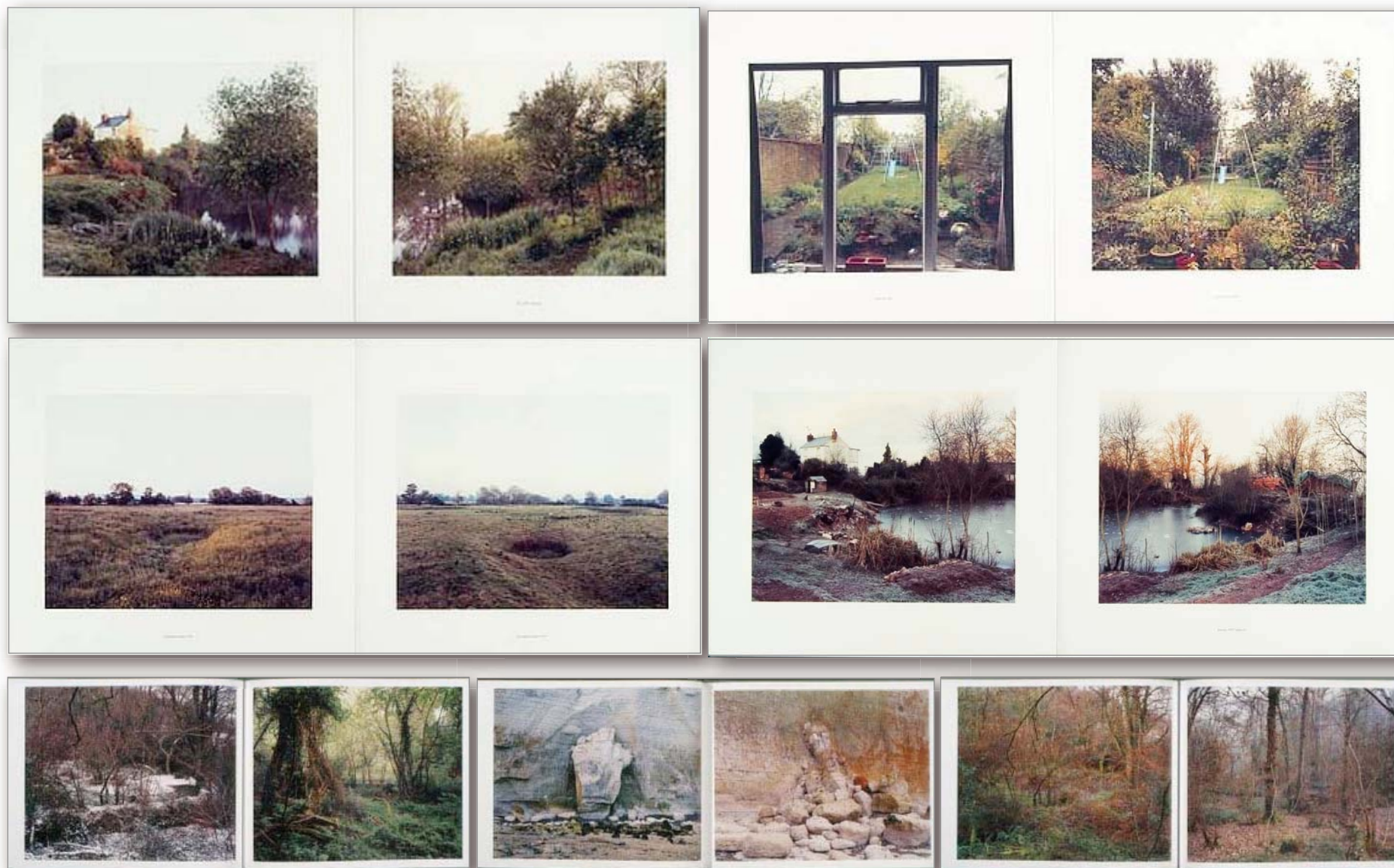


Fig.284 Simulació de les pàgines del llibre.

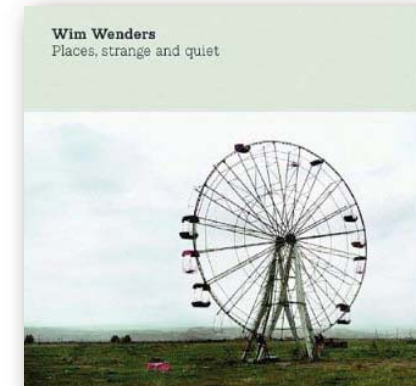
WIM WENDERS. *PLACES, STRANGE AND QUIET*

Places, strange and quiet presenta llocs estranys carregats d'història o d'històries que mai arribarem a entendre, o que només entenen aquells que viuen allà. Com a cineasta li interessa el lloc com a escenari i testimoni de possibles relats.

Com sol fer en el seu treball fotogràfic, acompanya les imatges amb un text, que fa possible una altra interpretació diferent a la de la primera ullada. En la civilització global, segons Wenders, absorbida per les imatges, cal un retorn a la paraula com allò únic i imperible. Per ell la malaltia de les imatges, la seva pèrdua de realitat i la seva comercialització i multiplicació pot trobar curació en les històries. Les imatges només es poden salvar mentre expliquin una història. Per Wenders hi ha paisatges que demanen a crits una història, per això els paisatges mateixos són els protagonistes.

En aquest llibre fa un recull d'imatges preses arreu del món. La primera imatge està presa a Califòrnia l'any 1983 i la resta entre el 2005 i el 2008 a llocs tan diferents com el Japó, Austràlia, Amèrica, Itàlia, Alemanya, Brasil o Rússia. Wenders no treballa per sèries sinó que relaciona en el context del llibre imatges preses en diferents moments inconnexes en el temps i l'espai, saltant d'un any i d'un país a l'altre. S'interessa per determinats llocs i els fotografa. Wenders (2011) defineix així el seu interès per determinats llocs, que podrien resultar sense cap interès pels altres:

Quan miro un mapa, els noms de les muntanyes, pobles, rius, llacs o formacions del paisatge m'exciten, ja que no els conec i no hi he estat mai.(...) Semblo haver aguditzat el meu sentit del lloc per coses que estan fora de lloc. Tothom es gira cap a la dreta, perquè allà hi ha coses interessants. Jo giro a l'esquerra on no hi ha res! I de ben segur, que aviat sóc al davant del meu tipus de lloc. No sé, deu ser una mena de radar incorporat que sovint em dirigeix a llocs que són estranyament tranquils, o tranquil·lament estranys. ⁶



Wim Wenders. **Places, strange and quite**
Hatje Cantz, Ostfildern, 2011
206 x 172 mm, 124 pp.
37 fotografies en color, 8 desplegable
Tapa dura amb faixa

6. When I look at a map, the names of mountains, villages, rivers, lakes or landscape formations excite me, as long as I don't know them and have never been there (...) I seem to have sharpened my sense of place for things that are out of place. Everybody turns right, because that's where it's interesting, I turn left where there is nothing! And sure enough, I soon stand in front of my sort of place. I don't know, it must be some sort of inbuilt radar that often directs me to places that are strangely quiet, or quietly strange.

Les seves imatges són com fotogrames de pel·lícules, per ell “cada imatge és, al capdavant, una càpsula de temps.”

El llibre comença amb la imatge d'un dinosaure i una família mirant-lo-se'l. El text ajuda a crear una atmosfera i a imaginar-nos el so que pot tenir aquesta imatge. La següent, mostra un carrer de Butte, a Montana amb un estil que recorda a Evans, a Shore i a les seves pròpies imatges de ciutats americanes, com extreta d'una de les seves pel·lícules. Després passa al Japó per mostrar un buc de guerra que va ser l'escenari d'una pel·lícula. A continuació una imatge del G8 a Alemanya, amb un policia d'esquenes, una platja a Palerm que segons diu irònicament en el text, podria ser part d'un món paral·lel, i un teatre a l'aire lliure. Wenders va saltant d'un país a un altre per mostrar aquesta estranyesa dels llocs.

Una gran sínia a Armènia aïllada davant el paisatge i abandonada, és seguida del seu contra camp on s'hi veu un suburbi. Les dues imatges panoràmiques van acompanyades del següent text: “Cada imatge explica una història (...) De vegades només l'angle invers diu la veritat” ⁷ Quatre panoràmiques mostren: un monument a l'alfabet armeni en mig del camp, el mur d'un temple reconstruït, una gasolinera i un cementiri armeni. Un petit parc d'atraccions al Japó, amb un text que diu: “...i en la penombra uns ocells invisibles van començar a cantar.” ⁸ Amb aquest comentari torna a introduir el so dins les imatges.

A continuació es veu la petita ciutat d'Onimichi, on Yasujiro Ozu va filmar *Tokio Story*, vista de nit i des de la muntanya. Un paisatge marí a la nit, una fàbrica de submarins abandonada, un mur, una habitació on hi ha fotografies d'Audrey Hepburn, la part del darrere de cases, un mur, paisatges gairebé nocturns d'un riu i del mar. El volcà Etna a Itàlia. El barri jueu de Berlín. L'edifici del Parlament de l'Alemanya de l'est quan va ser destruït, un detall i una gran panoràmica. Un mur, Moscou. El darrere d'una casa amb pintades a les parets. Salvador de Bahia. Un dibuix en una finestra. Wuppertal. Unes pintades a les parets del túnel del tren, que més tard va descobrir que eren dels germans “Os gêmeos” de Sao Paulo. Dalt d'un edifici descobreix que el microclima creat per l'aparell de l'aire condicionat fa créixer unes plantes.

7. “Every picture tells a story (...) Sometimes only the reverse angle tells the truth.

8. “...and in the twilight some invisible birds started singing.”



Fig.285 Simulació de les pàgines del llibre.

JORDI BERNADÓ. *TRUE LOVING AND OTHER TALES*



Jordi Bernadó. **True Loving and other tales**
Actar, Barcelona, 2007
248 x 307 mm, 160 pp.
79 fotografies en color
Llibre petit encaixat 145 x 105 mm
Tapa dura amb finestra on s'encaixa un llibre que
conté els texts
Texts de Adela García-Herrera, Christian Cajouille i
Vicente Verdú

Mirant el mapa dels Estats Units, Bernadó va descobrir que hi havia diferents noms d'indrets que coincidien amb els noms d'algunes ciutats d'Europa i Àsia: Tòquio, Bagdad, Roma, Barcelona, Paris, Atenes, Palestina. També va descobrir-hi llocs com Paradise, Eden, Utopia, Loving, True o Happy. El títol *True Loving* (Amor veritable) en realitat correspon al nom de dos llocs al comtat de Texas.

La idea d'Amèrica com a terra d'oportunitats va fer que molts europeus i gent d'arreu del món emigrés cap a la terra promesa. Després es va veure que només era un mite. En aquest llibre, Bernadó ens recorda que la mitologia encara persisteix. Jugant amb l'absurd, la ironia i les contradiccions, les seves imatges representen petites històries quotidianes de la gent que viu dels records d'altres èpoques glòries, que conserva insígnies, objectes, cartes, fotografies, records d'algun petit esdeveniment que va succeir fa molt de temps i que va marcar les seves vides. És un llibre que parla, en definitiva de la mort i del seu record. Cajouille (2007) diu:

Dejando a un lado las grandes capitales, nos recuerda de un modo convincente que Estados Unidos no es solo Nueva York, Boston, Los Angeles y San Francisco. Mejor dicho, pone de relieve y nos permite constatar que esta mitología, fundada en parte en el hecho de que el país estaba poblado por inmigrantes de todo el mundo, es ante todo un destino interior. Ya sabíamos, gracias a la película de Wim Wenders que había un París nada despreciable en Estados Unidos, pero no que hubiera un Atenas y un Tokio en Tejas, una Roma en Illinois y un Manhattan en el mismo estado.

Ell mateix en el decurs d'aquesta empresa ha esdevingut un mite, un visitant a recordar: un fotògraf català que arriba a un petit poble de Texas anomenat Happy i que es troba tot el poble reunit en festa major. En arribar a Barcelona rep una carta del poble de Happy on li pregunten què prefereix: una estàtua a la plaça del poble o bé un carrer amb el seu nom. Amb la seva pràctica fotogràfica i amb el seu viatge cercant històries i relats, ell en crea de nous on n'és el propi protagonista.

En llibres anteriors, *Good News* i *Bad News* utilitza el format panoràmic per mostrar llocs en diferents continents i organitza les imatges aparellades, per la seva composició, tema o símbols coincidents, com l'estàtua de la Llibertat, que troba en diferents indrets. Ara s'interessa per una altra coincidència: els noms de les ciutats.

Utilitza la tècnica del fotògraf professional d'arquitectura: la càmera se situa paral·lela a la imatge, realitza correcció de la perspectiva, amb l'objectiu de la càmera que permet descentrats i basculacions, trípod, cosa que li imposa un tempo pausat característic d'aquest format. Per tant són imatges molt pensades i construïdes, utilitzant la perspectiva central renaixentista, punt de vista baix, que col·loca la línia d'horitzó més avall dels 3/4 de la imatge. Imatges centrades, amb un element important al centre.

En aquest llibre treballa en color, però també utilitza el blanc i negre en moltes ocasions. No utilitza mai la imatge robada, ni la instantània. Els personatges que hi surten, molt pocs, miren generalment a càmera i en aquest sentit es pot parlar de retrats.

Li interessen les històries humanes, que explica amb l'absència dels protagonistes, mostrant el caos generat per la juxtaposició de diversos textos en cartells, murs i façanes i l'entorn on es situen, creant imatges iròniques.

Podem trobar en el seu treball moltes influències dels fotògrafs americans com Shore, o els New Topographics. Tot i que Bernadó va més enllà de la ironia, afegint un punt sarcàstic, potser més àcid al comentari sobre l'activitat humana en un territori donat. Les seves fotografies a primer cop d'ull ens fan somriure, però després d'haver vist el conjunt del seu treball, podem experimentar un sentiment d'afllicció i neguit. Fontcuberta (2013, p.149) argumenta: "Nos enfrentamos a fotografías divertidas y terribles a la vez y esa es una circunstancia peligrosa: es como si reexaminásemos la *New Topographics* a la luz de la tradición mediterránea, con un gusto por el exceso y la luz a la manera metafísica de Chirico."

True Loving és un llibre dins un llibre. La portada porta incrustat un petit llibre amb texts que expliquen les imatges. Dins el llibre gran només hi ha imatges, cap text introductori,

cap explicació, només els títols que acompanyen les imatges. L'organitza en diversos apartats, tot i que en el llibre no s'explicita.

A la sèrie *True Loving*, encàrrec que va realitzar per “La Caixa” i que va ser exposat a la Sala Montcada de Barcelona, les fotografies estan emmarcades amb un gran marc blanc i porten com a títol el lloc on han estat fetes, creant una paròdia de les postals. Les ciutats representades contenen sovint una imatge icònica que fa referència directa al seu nom, com *Paris, Texas* amb la Torre Eiffel, o un cartell amb nadons. Juga amb la paradoxa de que l'espectador veu primer la imatge, llegeix el títol que aparentment no coincideix amb el lloc representat, per després adonar-se que la Barcelona que es mostra està a Nova York. Els títols són: *Barcelona, New York; Tokyo, Texas; Eden, Illinois; Manhattan, Illinois; París, Texas ;Paris, Illinois; Roma, Illinois; Athens, Texas; Bagdad, Pennsylvania; Palestine, Texas; Manhattan, New York; Happy, Texas; Loving, Texas; Utopia, Texas.City of Paradise.*

En el següent grup d'imatges no hi ha un títol i sovint inclou un cartell amb el nom de la ciutat dins l'enquadrament. El text és dins la imatge mateixa i es converteix en l'element singular de la imatge, ocupant tot el primer pla. O bé, troba *Paradise* escrit en un contenidor verd i irònicament fa que el logotip del producte coincideixi amb el nom de la ciutat. *Paradise* és una ciutat de Texas que el 1870 va ser la més poblada del comtat de Wise, però amb els anys va caure en decadència, convertint-se en una promesa de paradís que va quedar truncada, com tantes altres ciutats de l'Oest americà que mai van arribar a prosperar per molt de temps. La imatge sempre és un comentari irònic sobre el passat del lloc fotografiat. Veiem una ciutat deserta, amb carrers molt amples, com totes les ciutats americanes, que van arribar a tenir un passat gloriós. Sempre es fa referència als somnis trencats, a les promeses de prosperitat.

Hotel Cadillac. Detroit. Esquelet de nostàlgia. L'edifici més alt de Detroit i l'hotel més alt del món, construït el 1923, es va tancar definitivament el 1986. Bernadó fotografia els interiors girant l'objectiu i deformant la imatge en un enquadrament que representa el declivi i la destrucció. En aquestes imatges Bernadó fa un canvi radical en la seva manera de concebre les fotografies.

La següent fotografia és una casa en ruïnes i a punt de col·lapsar, que dona pas a una altra sèrie de fotografies: cases acabades de construir que semblen de joguina, construccions modernes gairebé totes iguals, sense cap relació amb la cultura vernacular, excepte per la bandera americana, amb l'herba acabada de tallar i plaques de ciment al terra que marquen el camí cap al garatge. Semblen no estar habitades, excepte per la presència del cotxe. Són cases noves construïdes a Detroit, però podrien estar en qualsevol altre ciutat. Amb el següent grup d'imatges, Bernadó vol constatar el fet de que el mite americà s'ha estès per tot arreu, trobant reminiscències a Europa. És el cas de la fotografia *La Califòrnia. Itàlia*. A principis del segle XIX, va sortir un vaixell des de Sicília ple d'immigrants que cercaven una vida millor a Amèrica. Però després de molts dies de navegació el capità va assegurar que es veia la terra promesa, tot i que, en realitat, no havien sortit d'Itàlia. Van desembarcar a una petita localitat de Livorno que es va passar a dir Califòrnia. Bruno Pacchini, conegut com *Il Sheriffo*, és un fotògraf que viu allà pretenent que és a Califòrnia. La imatge el mostra amb el barret de cowboy, l'estrella de sheriff i altres objectes que el lliguen sentimentalment a Amèrica. Se suposa que fa honor al seu pare que va anar en aquest vaixell. El camp de tir i les rèpliques de l'estàtua de la Llibertat són metàfores del somni americà que mai es va poder realitzar.

American Star, Fuerteventura mostra un vaixell que va naufragar i totes les reminiscències que han quedat d'aquest fet tan important per a la illa.

American Park, Girona és un circ abandonat. La primera imatge mostra la cama en primer pla d'una patinadora de cartó pedra mentre que al fons s'hi veuen carpes de circ. Els

pallassos abandonats sobre el terra polsós mostren una vessant tragicòmica. La carpa porta el nom d'*American Park*, el camió *Americano* i els pallassos la bandera als pantalons.

Amor verdadero. True. Texas. True, al comtat de Young, Texas, es va dir primer Liberty. Es mostren una sèrie de fotografies del poble True on hi apareixen símbols americans: el cementiri amb tombes, un cementiri de cotxes i un míssil on hi llegim U.S.PATRIOT, una creu, un cavall i un cowboy de metall agenollat davant d'una creu de fusta i una tomba, el jardí d'una casa amb dues escultures de cérvols i una porta al terra amb unes escales per baixar al soterrani, que recorda una tomba, la tanca és de metall rovellat, una casa on a la bústia hi ha dibuixada una casa molt més bonica que la de veritat i diu *Home Sweet Home*, el cementiri amb objectes petits, insignificants reforcen la idea de desolació.

En aquestes imatges, Bernadó aprofita l'enfocament dels extrems de la imatge, la distorsió i el desenfocament que produeix el fet de descentrar l'objectiu de la càmera i inclinar-lo cap avall, creant imatges fantasmagòriques i amb un punt d'irrealitat misteriosa que fa que tots els elements de la imatge semblin distorsionar-se cap els extrems. Hi ha una fotografia on hi apareix un llit elàstic on hi salten dos personatges, els veiem en moviment i desdibuixats.

Hi ha 4 imatges del Museu de la fauna salvatge de Valdehuesa-Boñar, León, que va tenir com a referent per a la seva construcció el Museu Americà d'Història Natural de Nova York.

El Club Mustang Ranch de Palma de Mallorca està representat per 6 imatges. El seu propietari va contractar un il·lustrador amb la intenció de transformar un local per celebrar-hi noces, batejos i comunions, en una còpia del bordell més famós de Nevada que va funcionar durant més de trenta anys.

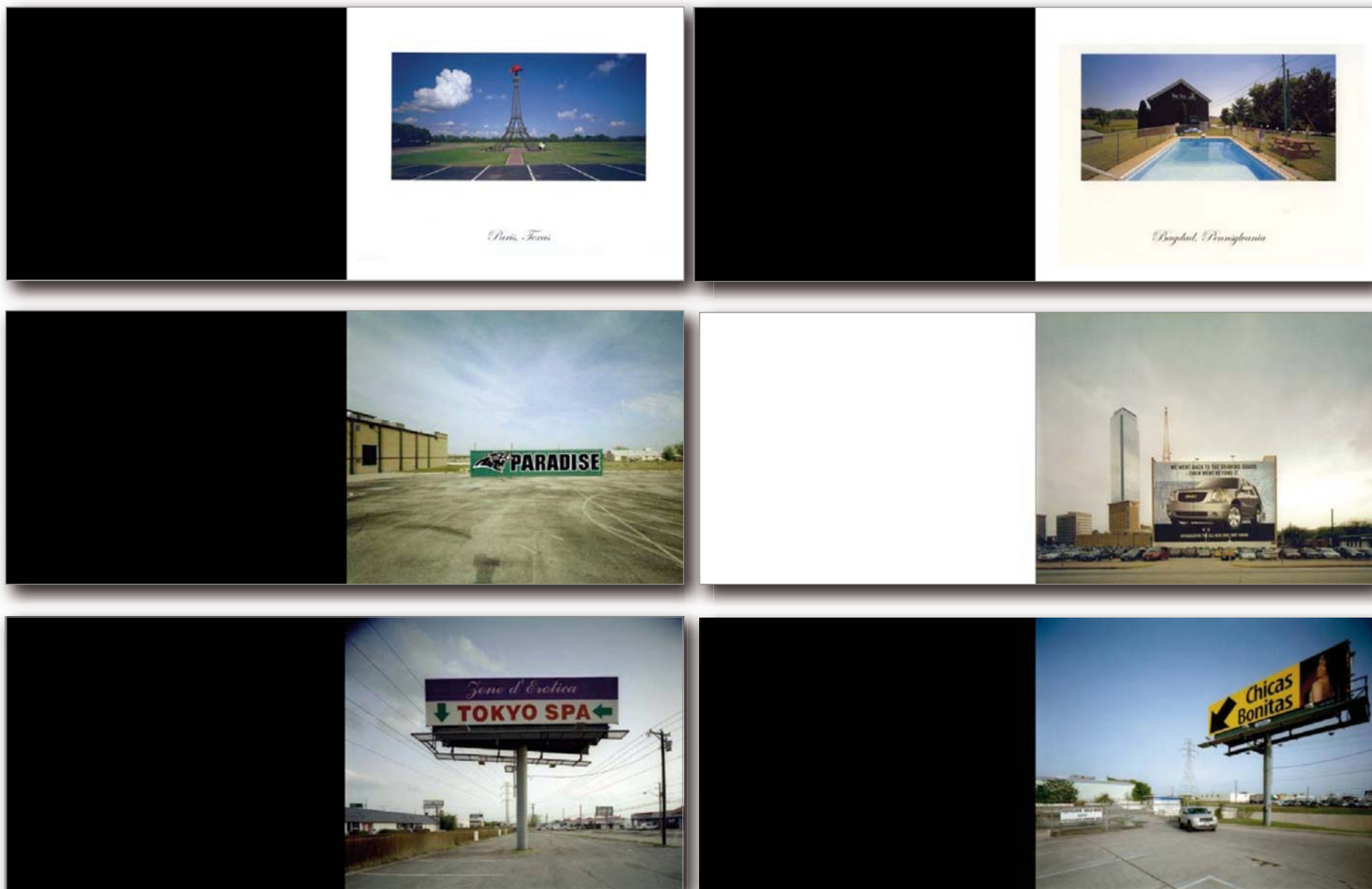


Fig.286 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.287 Simulació de les pàgines del llibre.

6.4 REFOTOGRAFIA

La *refotografia* consisteix en fotografiar un lloc precís, anys després de què un altre fotògraf hagi pres una imatge des del mateix punt de vista. Es parteix d'un material històric, com són les fotografies d'arxiu, per evidenciar els canvis produïts en el paisatge al llarg del temps. És una tècnica que combina la fotografia amb la recerca històrica i la geologia.

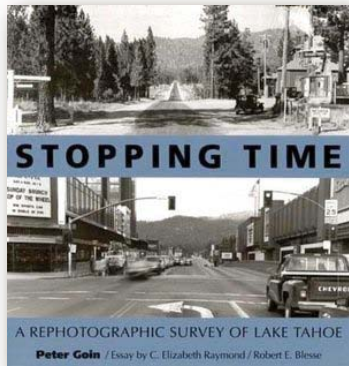
El terme va ser encunyat per Mark Klett durant el *Rephotographic Survey Project*, prenent com a referència el model científic dels geòlegs, que ho anomenaven *repeat photography* (repetir fotografia). Segons Klett (2012, p. 14) citat per Martínez: "...les fotografies perden part de la seva força quan es desconnecten del seu lloc d'origen. (...) si col·loquem les fotografies de nou al lloc on van ser realitzades, l'espectador es veu obligat a participar al mateix temps tant de la força de la imatge com de la seva pròpia experiència del lloc." Martínez (2012, p. 14) afegeix: "...amb una determinada fotografia a la ma, (...) s'accedeix a una informació que no resulta evident si la imatge s'observa en un altre context més habitual, com en un llibre o sobre una paret. És possible, per exemple, percebre les decisions que va prendre el fotògraf per obtenir la imatge, i fins a cert punt precisar l'hora o l'estació de l'any en què es va enregistrar."

Solnit a Klett (2006, p. 30) comenta que: "La refotografia és una mena de calibrador per mesurar la distància entre dos moments, els dos ara passats, que enregistren per nosaltres la manera estranya en què passa el temps." ⁹ Klett hi afegeix que la fotografia és sempre més que un recordatori, és el camí per un diàleg futur. És un pas intermedi entre les imatges realitzades anys enrere i les possibles imatges que es realitzaran en un altre estadi de temps. Diverses imatges, extreïdes de la seva època i dels contextos que les van crear, són obligades a cohabitar en la mateixa escena i a superposar-se com els estrats d'una formació rocallosa al descobert. Per continuar amb l'analogia, creen una "formació de temps" segons Klett, i les capes d'imatges constitueixen una geologia visual del lloc.

Un altre tipus de refotografia es realitza a partir de les imatges del mateix autor, preses amb certs intervals de temps. És el cas del treball de Stephan Koppelkam o de Camilo José Vergara.

9. "Rephotography is a sort of caliper for measuring the distance between this moment and that, the two moments, both now past, that record for us the strange ways time passes."

PETER GOIN. STOPPING TIME: LAKE TAHOE



Peter Goin. **Stopping Time: Lake Tahoe**
University of New Mexico Press, 1992
280 x 265 mm, 134 pp
55 fotografies de Peter Goin
Tapa tova
Assaigs de Elizabeth Raymond i Robert E. Blesse

10. *Stopping Time* offers fifty-one pairs of photographs that provide comparative views documenting landscape change in Lake Tahoe, Donner Lake and Truckee, California. The survey includes images rarely published and redefines these images within the context of a changing landscape. Quite simply, the historical photographs are rephotographed from nearly the same position in order to provide a comparison of landscape change.

L'estudi de refotografia del llac Tahoe és una col·laboració entre Peter Goin, director del projecte i fotògraf, Elizabeth Raymond responsable dels textos històrics i Robert E. Blesse, llibreter de "llibres rars" i manuscrits, responsable de buscar les imatges històriques.

Com diu Goin (1992, p. 1): "*Stopping Time* ofereix 51 parelles de fotografies que documenten a través de vistes comparatives el canvi del paisatge al llac Tahoe, al Donner i a Truckee, Califòrnia. Aquest estudi inclou imatges rarament publicades i les redefineix en el context d'un paisatge canviant. De manera simple, les fotografies històriques són refotografiades des de gairebé la mateixa posició per comparar els canvis en el paisatge." ¹⁰

La comparació entre les fotografies trobades a diferents arxius, tan locals com nacionals i les realitzades l'any 1992 per Goin mostren les conseqüències físiques produïdes per la transformació del paisatge circumdant en l'interval de 120 anys: a partir de 1844 el descobriment de mines d'or a Califòrnia i de plata més tard a Nevada, el van convertir en una zona de pas. Al mateix temps, mostren el procés pel qual les diferents maneres de veure el territori segons les èpoques han afectat l'entorn: a mitjans del segle XIX va ser valorat per la promesa econòmica dels seus recursos (tala d'arbres). Anys més tard amb l'aparició del moviment de preservació promogut per John Muir el sistema de valors va canviar cap al proteccionisme i es va reconèixer la seva importància com a paisatge escènic. Es van replantar boscos que van modificar la seva identitat i es va veure amenaçat pel desenvolupament urbà, el tràfic d'embarcacions a motor i la pesca descontrolada. Al segle XX, es va intentar convertir-lo en Parc Nacional, però el turisme va acabar sent la principal indústria.

El Tahoe és un dels llacs alpins americans més bonics, situat a les muntanyes de Sierra Nevada, conegut per les seves aigües cristal·lines i l'escenari que l'envolta. És també un dels més profunds de Nord Amèrica. Es va convertir en un símbol en relació als debats sobre l'ús de l'aigua i la terra, la gestió dels recursos, el creixement urbà i la preservació del paisatge.

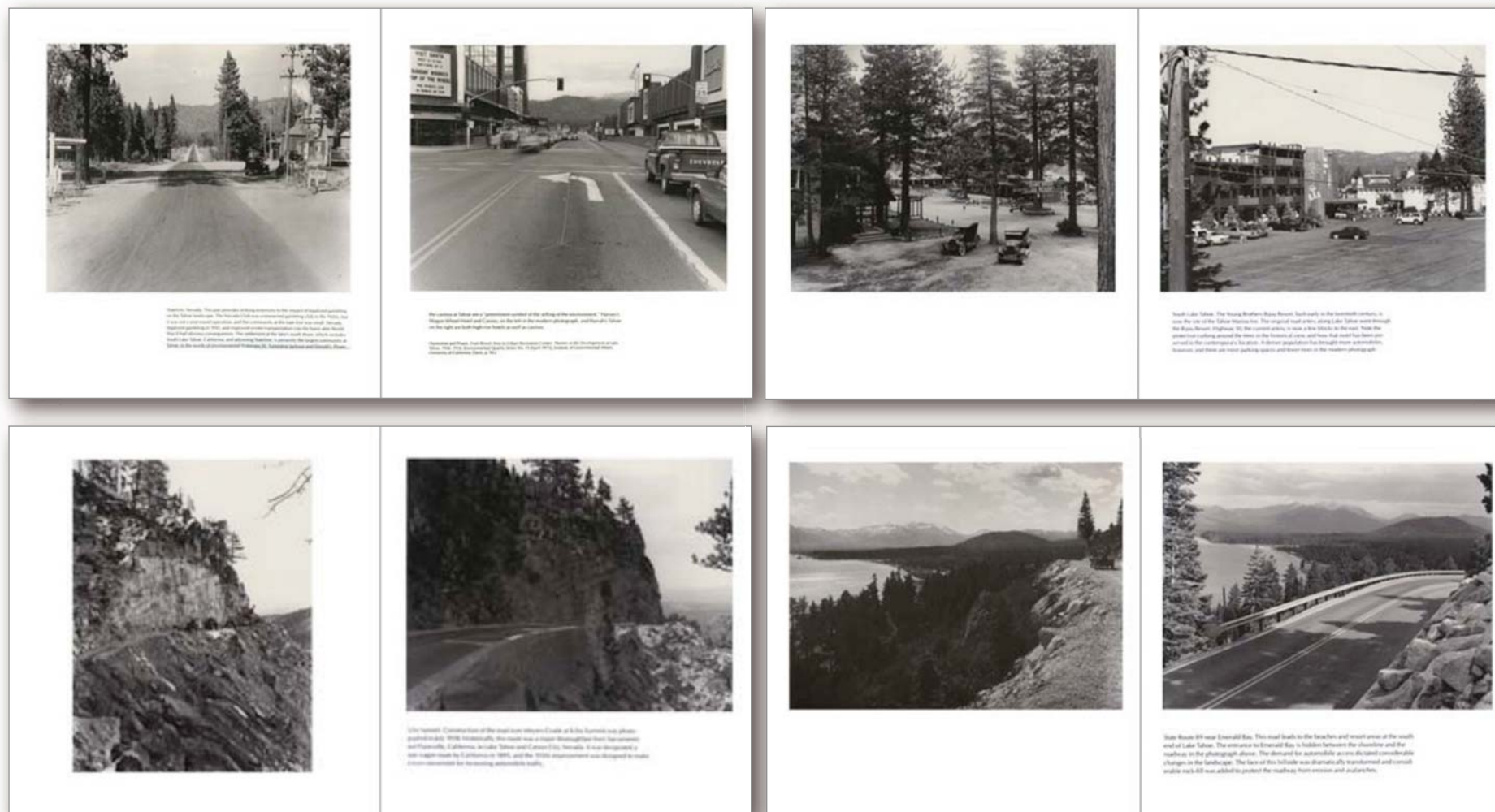


Fig.288 Simulació de les pàgines del llibre.

STEFAN KOPPELKAMM. *ORTSZEIT LOCAL TIME*



Stefan Koppelkamm. **Ortszeit Local Time**
Edition Axel Menges, Stuttgart, 2007
320 x 230 mm, 224 pp.
100 fotografies en b/n
Tapa tova amb solapes

L'any 1990, després de la caiguda del mur de Berlín i abans de la reunificació d'Alemanya, Stefan Koppelkamm va viatjar per l'Alemanya Oriental i va captar el període històric que estava a punt d'acabar.

Després de la caiguda del mur de Berlín es van començar a documentar els edificis i els carrers del Berlín oriental, preveient els canvis imminents que s'havien de produir. Així ho va fer Stefan Koppelkam. La primera fase del treball entre 1990 i 1992, el va portar a les ciutats de l'Alemanya de l'Est, concentrant-se principalment en la ciutat, cercant els carrers i places més típiques i pictòricament efectives. No cercava reproduir tipologies d'edificis, com els Becher, ni tampoc volia aïllar o separar els seus motius, sinó situar les façanes, els carrers, les places, en el seu context. No va fixar l'enquadrament o el punt de vista a priori, el punt de vista és el d'un observador que passa i mira atentament, cercant les coses quotidianes.

Koppelkam mostra els signes de decadència com ara el guix que s'esmicola de les façanes, les finestres tapiades o trencades, la pintura pelada, els cartells publicitaris, coses que no destorben la línia del carrer però que el fan més pintoresc. No mostra els signes incipients de renovació, sinó l'estat de les ciutats abans de la guerra i com han anat en decadència, per fer més evidents els canvis que es produeixen i que documenta en les sèries realitzades entre 2001 i 2004.

Treballa amb càmera de plaques, de manera molt rigorosa, per poder jugar amb els moviments de la càmera i obtenir una gran riquesa de detalls. També utilitza el blanc i negre. Les persones hi són gairebé absents i les que hi apareixen estan en moviment per no destorbar el caràcter documental dels espais i reforçar-ne el caràcter de sèrie que adquireix el seu treball.

Quan hi va tornar deu anys més tard per prendre de nou les fotografies des del mateix lloc, es va trobar amb alguns obstacles. A part de la renovació de les façanes, que havien passat de ser grises a un color crema, alguns carrers havien variat la seva alineació. Havien reconstruït l'estuc de les façanes del segle XIX, les finestres, el paviment del carrer. També es feia evident la qualitat mediocre dels edificis nous construïts per omplir els solars buits. Hi ha algunes fotografies en les quals el joc d'abans i després no funciona massa perquè hi ha hagut canvis molt dràstics. És el cas de les fotografies de Berlín, de Paul-Löbe-Haus o Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, on la renovació ha significat l'eliminació d'edificis i d'extenses àrees de la ciutat que fan que la comparació sigui pràcticament impossible.

Quan Koppelkam va fer les primeres imatges a partir de l'any 1990, no sabia què passaria amb els edificis que fotografiava, però sorprèn constatar que hi ha carrers que pràcticament no han canviat i els seus edificis s'han abandonat.

Les imatges horitzontals es presenten a doble pàgina. Primer apareix la imatge antiga i després la imatge més actual. Les verticals estan sempre en una sola pàgina, a la dreta i a l'esquerra hi ha el títol de la imatge. Totes les imatges estan presentades a sang. El text es troba en alemany i en anglès al centre del llibre.



Fig.289 Pàgines del llibre, *Berlin, Tucholskystraße/Augustraße*, 17.1.1992 *Berlin, Tucholskystraße/Augustraße*, 5.5.2002

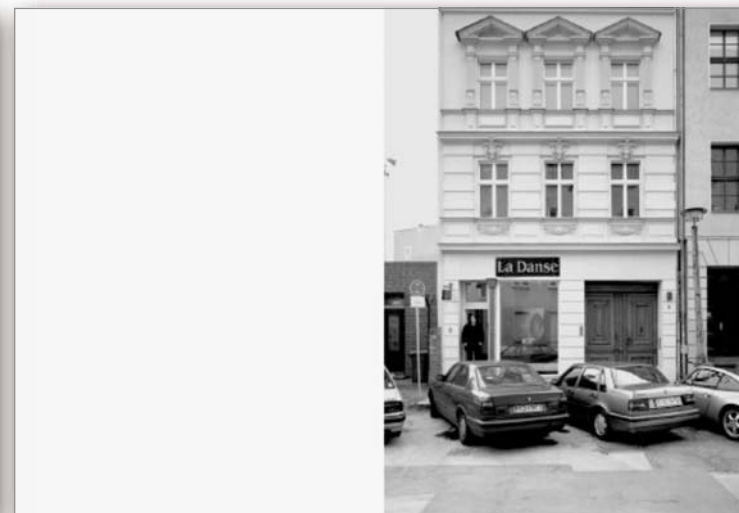


Fig.290 Pàgines del llibre, *Berlin, Kleine Hamburger Straße*, 7/1990 *Berlin, Kleine Hamburger Straße*, 2.5.2002

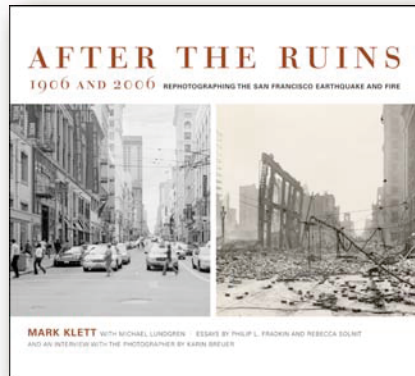


Fig.291 Pàgines del llibre, *Berlin. Hackesche Höfe. Rosenthaler Straße*, 17.1.2002 *Berlin. Hackesche Höfe. Rosenthaler Straße*, 12.9.2004



Fig.292 Pàgines del llibre, *Berlin. Neue Schönhauser Straße. Rosenthaler Straße*, 1/1992 *Berlin. Neue Schönhauser Straße. Rosenthaler Straße*, 5.5.2002

MARK KLETT. *AFTER THE RUINS. 1906 AND 2006*



Mark Klett. **After the Ruins 1906 and 2006**
University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2006
255 x 285 mm, 134 pp.
Tapa tova amb solapa
Assaigs de Philip L. Fradkin i Rebecca Solnit
Entrevista de Karin Breuer

Seguint les pràctiques de refotografia que havia realitzar al desert en els seus anteriors llibres, *Second View* i *Third Views, Second Sights*; Mark Klett s'enfronta en aquest nou llibre a la representació de la ciutat de San Francisco. I ho fa aparellant imatges d'arxiu de la biblioteca Bancroft de la Universitat de Califòrnia, a Berkeley, preses després del terratrèmol de l'any 1906, amb les seves imatges, que mostren els llocs des del mateix punt de vista, gairebé 100 anys després. Klett explica que, com a fotògraf de paisatge, ell i el seu assistent Michael Lungren, es troben fora de lloc en els carrers de la ciutat.

En aquest treball, considera més interessant reproduir les escenes donant més espai a la presa, que simplement reproduir el mateix enquadrament, i ho fa utilitzant un gran angular que li permet eixamplar el camp de visió del context contemporani en el qual la fotografia original es situa en l'actualitat.

Les noves imatges estan col·locades a l'esquerra en el llibre, deixant la posició dreta del díptic per la fotografia original, anterior en el temps. És una manera de suggerir que els desastres sempre poden tornar a colpir-nos i de qüestionar la direcció del pas del temps: ens prevé i ens avisa de què un terratrèmol no és un esdeveniment que només passa un cop, sinó que pot tornar a passar. Funciona com a recordatori del poder de la natura, i ens vacuna contra la mirada arrogant envers les coses del passat. Ens resulta impossible d'imaginar quan veiem les imatges antigues del terratrèmol, que una cosa així pugui tornar a passar perquè sembla que es tracti de parany fotogràfics antics. Dins la imatge encara queden detalls que semblen demostrar que els espais i els temps estan relacionats, i això explica que no podem estar segurs de que un desastre semblant no es tornarà a produir. Passat, present i futur resten junts en una corba de probabilitats. Les noves imatges mostren una ciutat plena de vida, congestionada pel trànsit i amb grans edificis moderns.



Fig.293 *The View from the Ferry Tower, 2003. Market St. from Ferry, 1906*



Fig.294 *The Call Building with Deco Façade, Market and Third Streets, 2003. Burning of the Call Building. Lotte's Fountain, 1906.*

11. "A debate of our different perceptions, if it happens, is a good thing. But I'm equally interested in the possibility that the photographs will become part of a long-term historical dialogue. I wonder how viewers one hundred or two hundred years from now will interpret our culture from these scenes?"

Se'n podrien fer diverses lectures, considerar que això és un signe de progrés o altrament podria tractar-se també de l'evidència de que les forces del mercat han anat malament. Klett (2006, p.6) diu: "Un debat sobre la diferència de les nostres percepcions, si es dona el cas, és bo. Però també estic interessat en la possibilitat que les fotografies puguin formar part d'un diàleg històric a llarg termini. Em pregunto com interpretaran cent o dos-cents anys més tard els espectadors la nostra cultura veient aquestes escenes?" ¹¹

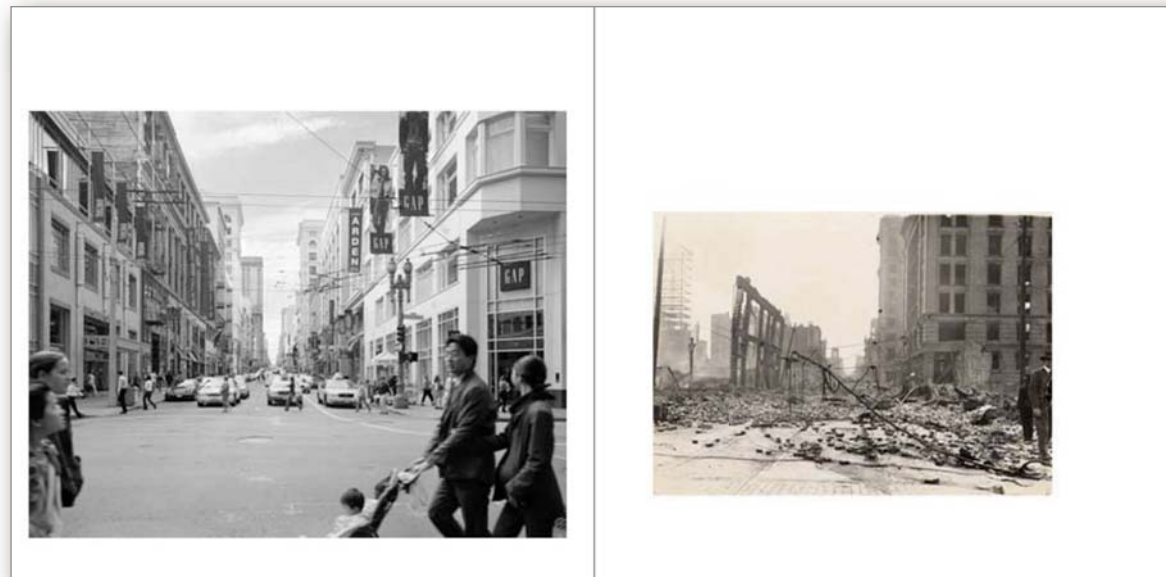


Fig.295 *The Interseccion of Post and Kearny from the Middle of the Kearny Street Crossing, 2003. Post St. and Kearney, 1906*

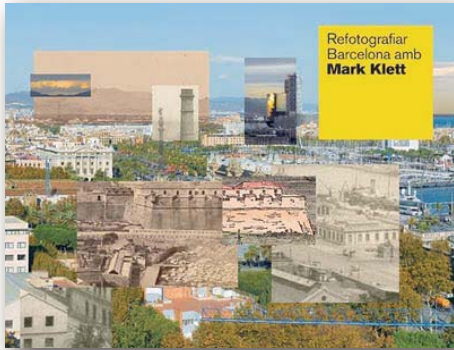


Fig.296 *Relocation Sale, Corner of Powell and O'Farrell Streets, 2003. Powell & O'Farrell Sts., N.D.*



Fig.297 *View East from the View Tower Apartment Building, Russian Hill, 2004. Telegraph Hill and North Beach, Wiped out Fire. Around Lombard and Taylor Sts., 1906.*

ARQUEOLOGIA DEL PUNT DE VISTA. REFOTOGRAFIAR BARCELONA AMB MARK KLETT



Refotografiar Barcelona amb Mark Klett,
Consell d'Edicions i Publicacions, Barcelona,
2012
180 x 240 mm, 180 pp, dues pàgines dobles
Tapa tova
Texts de Ricard Martínez, Jordi Calafell, Mark
Klett i Natasha Christia.



Fig.298 Mark Klett a l'exposició *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett* l'any 2012, al costat d'una fotografia d'Isabel Codina.

Refotografiar Barcelona amb Mark Klett és un projecte de col·laboració entre Arqueologia del punt de vista i l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona que reuneix una sèrie d'activitats a l'entorn de la fotografia, el patrimoni i el paisatge.

Per una banda, hi ha l'encàrrec fet per l'Arxiu Fotogràfic a Mark Klett per realitzar panorames de la ciutat de Barcelona des de Miramar, un punt de vista molt representat i fotografiat en diverses èpoques. Charles Clifford i Joan Martí havien fet panorames des d'aquest emplaçament i és el mateix lloc des d'on es feien els gravats i dibuixos anteriors a l'invent de la fotografia. Calafell (2012, p.19) explica en el catàleg : “En la seqüència de fotografies es veu, en primer terme, les Hortes de Sant Bertran i, al fons, la ciutat de Barcelona; un fragment perimetral de la ciutat apareix ben nítid en la primera línia d'immobles del barri del Raval dins la muralla del segle XIV, mig derruïda, entre el carrer de Sant Pau i el baluard de les Drassanes; a la dreta, es veu tot el parament de les obres del nou moll amb el port de la Barceloneta al fons.”

Klett realitza dos panorames. El primer té com a fons quatre vistes solapades que Jean Laurent va realitzar l'any 1870, en el qual incorpora, a més de les pròpies imatges, dos fragments de gravats de l'any 1572, una fotografia de Charles Clifford de 1806 i de Josep Domínguez de l'any 1920-29, un retall de premsa de la revista *The Illustrated London News*. És aquesta diversitat de documents de diferents procedències i èpoques el que fa que Klett anomeni aquestes obres *mash-ups in time* (remescles de temps). Com diu Christia (2012. p.59) els seus políptics panoràmics:

...condensen seqüències de diversos instants al voltant d'un trípod, un lloc i un punt de vista concret. En encarnar la possibilitat d'una revisió inesgotable del passat en una seqüència perpètua de refotografies, la seva obra s'aparta de l'acte de fotografiar el passat. En comptes d'això, abraça una temporalitat molt més àmplia i variada, impregnada amb la consciència d'un flux constant de canvis, sota la perspectiva d'un present ja passat i d'un futur que quedarà sempre pendent d'arribar.

Per això Klett anomena el treball *Panorama de Barcelona al llarg de quatre-cents trenta-vuit anys*. La segona versió del panorama de Barcelona té com a base les fotografies de Klett realitzades l'any 2010, on incorpora capes d'imatges d'altres èpoques. Diu Klett (2012, p. 27): "En conjunt, els dos panorames estaven motivats pel desig de comprendre més bé el pas del temps i, també, el punt de vista de cadascú." I afegeix. "Sovint, ens veiem a nosaltres mateixos al centre del temps, i només en rares ocasions experimentem el pas del temps des de lluny, com una cosa més gran de la qual només en participem un instant. Aquesta perspectiva se'ns escapa perquè no som capaços de veure-hi més enllà del punt de vista que tenim en el moment present."

Per altra banda, Arqueologia del punt de vista organitza un taller de refotografia en el qual participen diversos fotògrafs i professionals de diferents disciplines, John F. Anderson, Pedro Arroyo, Isabel Codina, Marta García, Javier Sardà, Isidre Santacreu, Manel Serra i Laura Viñals. Aquest taller es va articular en dues parts: una presencial de tres dies de durada i una part tutorada a distància per Klett, Christia i Martínez. A partir d'imatges antigues de Barcelona procedents del fons de l'Arxiu Fotogràfic, es tracta de cercar el punt de vista i realitzar un treball de refotografia. El resultat ha estat una sèrie de treballs heterogenis, ja que cadascun dels participants ha interpretat l'encàrrec de manera diversa. Klett diu (2012, p.27) que "desafien l'acceptació cega de qualsevol imatge feta a partir d'un sol instant en el temps."

Refotografiar Barcelona amb Mark Klett ha estat una manera de revisar la història de determinades zones de la ciutat, com són el Parc de la Ciutadella, l'estació de França, el Pla de Palau, la Via Laietana o La Rambla de Barcelona. Un intent de reconstruir la història i les conseqüències de l'oblit, a través de les imatges de l'Arxiu fotogràfic i de la seva ubicació en el lloc on van estar preses, o amb la interpretació de la nova situació. La refotografia a Barcelona és una pràctica molt recent. Com diu Jordi Calafell, la va realitzar Martí Llorens abans dels Jocs Olímpics del 92, però qui més ha treballat en aquest camp és Ricard Martínez, amb el seu treball realitzat entre el 2005 i el 2009 sobre els bombardejos de la Guerra Civil.



Fig.299 Imatges de l'exposició a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona del 2 de febrer al 19 de maig del 2012



Fig.300 Pàgines del catàleg de l'exposició *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*, 2012

7. ESPAIS NÓMADES

7. ESPAIS NÓMADES

L'any 1841, Thomas Cook va llençar el primer tren de plaer entre Lancaster i Loughborough, oferint a les classes privilegiades poder gaudir dels canvis de clima, de la natura i d'un nou ambient. La seva intenció era distreure a bon preu. Va aprendre a organitzar viatges i allotjar-ne el passatge i d'aquesta manera va començar la nova indústria turística. Carbó citat a Maderuelo (1996, p.29) diu:

...la fotografía acrecentó el interés del incipiente turismo por los espacios naturales; en cuanto las comunicaciones se desarrollaron lo suficiente, los lugares pintorescos se llenaron de gentes provistas de sus cámaras. El carácter de esos parajes cambió por completo: dejaron de ser salvajes. La declaración de un territorio como parque nacional, espacio natural protegido, etc., con ser absolutamente necesaria, y por eso mismo, no es más que su acta de defunción. A partir de ese momento, se construyen aparcamientos, espacios para la merienda, se ensanchan los caminos o se trazan unos nuevos y todo se pone perdido de autobuses y turistas. El parque nacional despoja a la naturaleza de su sentido arcaico y de su uso tradicional, enmarca la vista a la vez que nos separa de la naturaleza...Obtenemos la experiencia del consumo de la naturaleza, no la experiencia de la naturaleza.

L'oci, que només era possible per a la classe privilegiada al segle XIX, és avui un dret per a tothom. I és el fenomen més important de la civilització contemporània. Ara els llocs turístics estan degradats, saturats, envaïts i la paraula *turista* té un sentit pejoratiu. Per altra banda, els paratges sublims del passat són ara senyalitzats per indicacions que suggereixen i quasi obliguen a fer una fotografia de la vista des del lloc on ens proposen. La costa mediterrània és la indústria del sol, del mar i de la sorra, com podem veure en les imatges de Massimo Vitali.

L'exploració turística utilitza els recursos naturals d'un territori per gaudir a l'aire lliure.

Inclourem aquí el llibre de Olivo Barbieri *Waterfalls* i el de Massimo Vitali amb *Landscape and Figures* amb diferents publicacions i Walter Niedermayr amb *Civil Operations* de l'any 2003.

El llibre del finlandès Jussi Puikkonen, *On vacation*, mostra atraccions per gaudir a l'estiu que resten tancades durant l'hivern, i també Sergio Belinchon amb la sèrie *Ciudades efimeras*. Són documents fotogràfics que mostren l'ús del territori a fi de gaudir del temps lliure, per l'ocupació estacional d'un indret durant els mesos de l'estiu. Tot i ser activitats corrents i comunes practicades assíduament i integrades en la vida quotidiana, componen una imatge insòlita de l'ocupació del temps i de l'espai, amb un cert grau d'ironia.

En l'actualitat, la relació oci-temps lliure està lligada a la relació oci-activitat. Ja no es concep l'oci com a moment de relax sinó que està lligat a una sèrie d'activitats independents de les considerades com a necessàries i obligatòries.

Podem trobar tres tipus diferents d'oci: el quotidià, el de cap de setmana i el vacacional.

Generalment tots van lligats al negoci, que es converteix en un dels principals objectius de l'oci institucionalitzat generat als parcs temàtics, casinos, *shopping centers* o espais d'entreteniment.

Els grans centres comercials converteixen l'activitat de la compra en lleure actiu i rendible. Ben al contrari, passar-ho be a l'aire lliure i sense despeses econòmiques no produeix cap benefici.

Això té a veure amb el que diu Muñoz (2008, p.47):

...estos espacios autónomos y autoreferenciados –como centros comerciales, museos metropolitanos, parques temáticos, o estaciones intermodales y aeropuertos, donde el área de shopping es cada vez más importante- se configuran como puntos en el territorio que organizan los flujos de movilidad a escala regional e incluso pueden ser espacios habitados por poblaciones flotantes de forma habitual.

Els parcs temàtics, veritables ciutats solen estar aïllades, envoltades de natura, ja que necessiten crear un paisatge propi, diferent al tradicional. És el cas de Port Aventura, Nasu Highland o Dubailand. D'altres que es troben en recintes tancats, com Virtual World, Acuarinto o Circus Theater. En aquests recintes, les aventures i les emocions ja no es produeixen en l'espai real, sinó darrere una pantalla, entre les ments dels visitants i l'ordinador.

Asensio Cerver (1997) diu: ...sobre los territorios se empieza a tejer una red de lugares destinados únicamente al ocio y a la diversión. De manera que, cuando finalmente se consiguen las deseadas vacaciones, el ciudadano deja de recorrer los territorios reales y pasa a navegar por la geografía del ocio.” Aquesta *geografia de l'oci* com l'anomena Cerver porta a la creació d'espais artificials que s'adapten a les necessitats imposades pel consum turístic i es produeix una ambivalència entre la realitat i la seva còpia.

De totes les sèries *Site Specific* d'Olivo Barbieri s'han escollit la realitzada a Las Vegas 05 i 07, perquè és la màxima expressió d'una ciutat construïda al desert, el centre més gran en el món pel turisme i la diversió, una ciutat que no s'ha vist afectada per la crisi del petroli, de l'aigua o pel terrorisme. Augé (2003, p.68) diu: “Las Vegas es tan célebre por sus reproducciones de momentos europeos como por sus juegos. Por consiguiente, uno va allí expresamente para ver copias, copias situadas, hay que decirlo, en un entorno particular que desde hace tiempo representa una especie de mito para numerosos visitantes.”

Si parlem d'Europa, moltes de les indústries construïdes a l'època de la Revolució Industrial que han quedat en desús, s'han recuperat i reinventat com espais d'oci. A Barcelona gran part dels centres comercials creats en els darrers anys han ocupat antigues indústries que van quedar obsoletes: La Maquinista, el Centre Comercial Les Glòries que era l'antiga indústria de màquines d'escriure Olivetti, el centre comercial Arenes, antiga plaça de bous.

La nova ocupació d'un espai per realitzar una activitat de lleure comporta un canvi d'usos i una adaptació a les noves necessitats, és a dir un canvi de comportaments i actituds. Sovint es produeix una barreja entre l'estat de l'espai original i la incorporació d'objectes i instal·lacions, efímeres o permanents, necessàries per realitzar la nova activitat incorporada. Aquesta simbiosi es dona en aquells llocs que no tenen un ús determinat: perifèries, explotacions industrials abandonades, edificis desocupats o la natura mateixa. Un cas molt interessant de reconversió és la que s'ha produït a les vies de tren elevades que es van construir a Manhattan i que Joel Sternfeld va documentar abans que comencés el seu procés de remodelació i reconversió en parcs i espais per passejar.

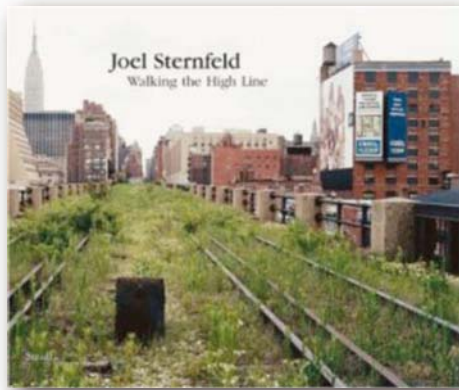
Tot i que certs paisatges semblen, a primera vista, no tenir res d'especial, la necessitat d'esplai i d'escapar de la intensa activitat de les ciutats, porta a l'apropiació de les parcel·les abandonades de la perifèria urbana per a la realització d'activitats recreatives. Les activitats d'oci en parcel·les de sòl cultivades en la perifèria urbana del territori holandès ofereixen un perfecte exemple d'aquest fenomen. Petits grups de gent deambulant transformen el paisatge durant els caps de setmana mitjançant l'apropiació de llocs que estan en desús. És el que veiem en el treball de Bas Princen en el seu llibre *Artificial Arcadia*, sovint fotografia llocs dels quals no se'n sap res, massa abandonats per considerar-les natura, llocs en els quals la seva funció inicial s'ha perdut fa molt de temps encara que hi romanguin les restes.

Simon Roberts reivindica a *We English* la idea del sentit del lloc, la preservació de les tradicions i els costums que diferencien les persones que habiten a diferents llocs. Al mateix temps, la necessitat d'aprofitar el temps lliure i la manca d'espai per fer-ho possible, crea funcions dobles en el temps. Les restes i relíquies que han estat abandonades per uns, se les apropien uns altres, de manera espontània i desinhibida per fer-hi diverses activitats a l'aire lliure. Hi ha espais que tenen diferents usos segons l'hora del dia.

El resultat és un paisatge d'esbarjo, lliure de tota nostàlgia, que es modifica constantment sense parar per la gent que l'ocupa en el moment. Es creen nous escenaris que manifesten el romanticisme i la vitalitat del paisatge treballat a través del seu ús.

Però hi ha també entre l'espai de la ciutat i l'espai rural una sèrie de terrenys on s'hi barregen la cultura i la natura i on s'hi produeixen una sèrie d'activitats d'oci no regulat i espontani, llocs on es recuperen activitats més quotidianes com són menjar a l'aire lliure o jugar a futbol. Aquest espais, generalment a les perifèries dels nuclis urbans són "espais de llibertat" per alguns teòrics. Lewis Baltz deia que els reductes més salvatges del món occidental es troben en la perifèria de les grans ciutats. Xavier Ribas els considera uns espais utòpics, com paradisos allunyats del soroll de la ciutat representats en el seu treball *Sundays* amb fotografies de 1994 fins al 1997.

JOEL STERNFELD. *WALKING THE HIGH LINE*



Joel Sternfeld. **Walking the High Line**
Steidl, Göttingen, 2012
260 x 216 mm, 72 pp.
24 fotografies en color
Assaig de John Stilgoe i Adam Gopnik
Tapa dura folrada de roba verda i sobrecoberta

Robert Hammond i Joshua David, cofundadors de l'associació *Friends of the High Line*, van demanar a Sternfeld que fotografiés les vies del tren elevat que passa per Manhattan. Aquestes vies, que es van construir els anys 30 per alliberar els carrers de congestió, es van disposar a diferents nivells d'alçada, passant per l'interior d'edificis i després baixant al nivell de carrer, però molt aviat es va poder comprovar que el seu ús era marginal. Quan Sternfeld va veure per primera vegada aquestes vies de tren abandonades va pensar que era com estar en un altre món que mai s'hauria imaginat que existís. Les fotografies, preses en diferents èpoques de l'any mostren l'atractiu i la gràcia natural d'aquests espais, deixats durant molts anys sense intervenció, fins arribar a convertir-se novament en un espai natural. Sternfeld (n.d.) la descriu així:

La línia del tren és una veritable ruïna, això és el què és, bonica i no s'ha tocat en vint-i-dos anys. Per aquesta raó és una joia, és absolutament prístina, (...) en certa manera és més prístina que Yellowstone, perquè cada centímetre és autèntic.” “Ningú havia vist com era la línia de tren després de ser abandonada. És una experiència extraordinària estar al cor de New York i veure aquest paisatge secret, ple de flors silvestres i arbres fruiters que va canviant al llarg de les diferents estacions de l'any.”¹

En veure les imatges molta gent pensa que Sternfeld les ha retocat i ha afegit camins verds entre els edificis de New York. Semblen imatges surrealistes perquè representen un paisatge màgic que els habitants de la ciutat mai no havien vist abans.

En aquest sentit Sternfeld se sent com William H. Jackson, el primer en fotografiar Yellowstone. Gràcies a les seves imatges els espectadors van poder veure per primer cop aquella terra mítica i després va ser reconegut com a parc nacional.

Durant molts anys es va pensar que aquestes vies de tren acabarien desmuntant-se, però gràcies a les reivindicacions dels veïns, s'hi ha construït parcs i zones verdes.

1. Traducció directa del video *New York Voices: Joel Sternfeld*.

Gopnik (2001) va escriure sobre Sternfeld:

El fotògraf Joel Sternfeld és el poeta guardià de la High Line. L'any passat va estar fotografiant-la durant totes les estacions de l'any, i té un do especial per veure tota mena de possibilitats romàntiques en la llum, l'espai i el color, on un observador menys sensible veuria només taques, males herbes i ruïna. La High Line no ofereix exactament la vista perspectiva que Déu tindria de la ciutat, sinó alguna cosa més estranya, la visió d'un Àngel menor: d'un Cupido en una pintura del Renaixement, dels querubins mirant cap avall a la vers el pessebre del Naixement.²

El llibre mostra un plànol amb el recorregut de la línia elevada de tren i diverses imatges d'arxiu realitzades en diferents èpoques des de la seva construcció. També mostra fotografies actuals de la recuperació de l'espai ocupat per la construcció de ferro per a ús ciutadà i la seva reeixida remodelació.

2. The poet-keeper of the High Line is the photographer Joel Sternfeld. He has been taking pictures of it in all seasons for the past year, and he has a gift for seeing light and space and color-romantic possibility of every kind-where a less sensitive observer sees smudge and weed and ruin. The High Line does not offer a God's-eye view of the city, exactly, but something rarer, the view of a lesser angel: of a cupid in a Renaissance painting, of the putti looking down on the Nativity manger.

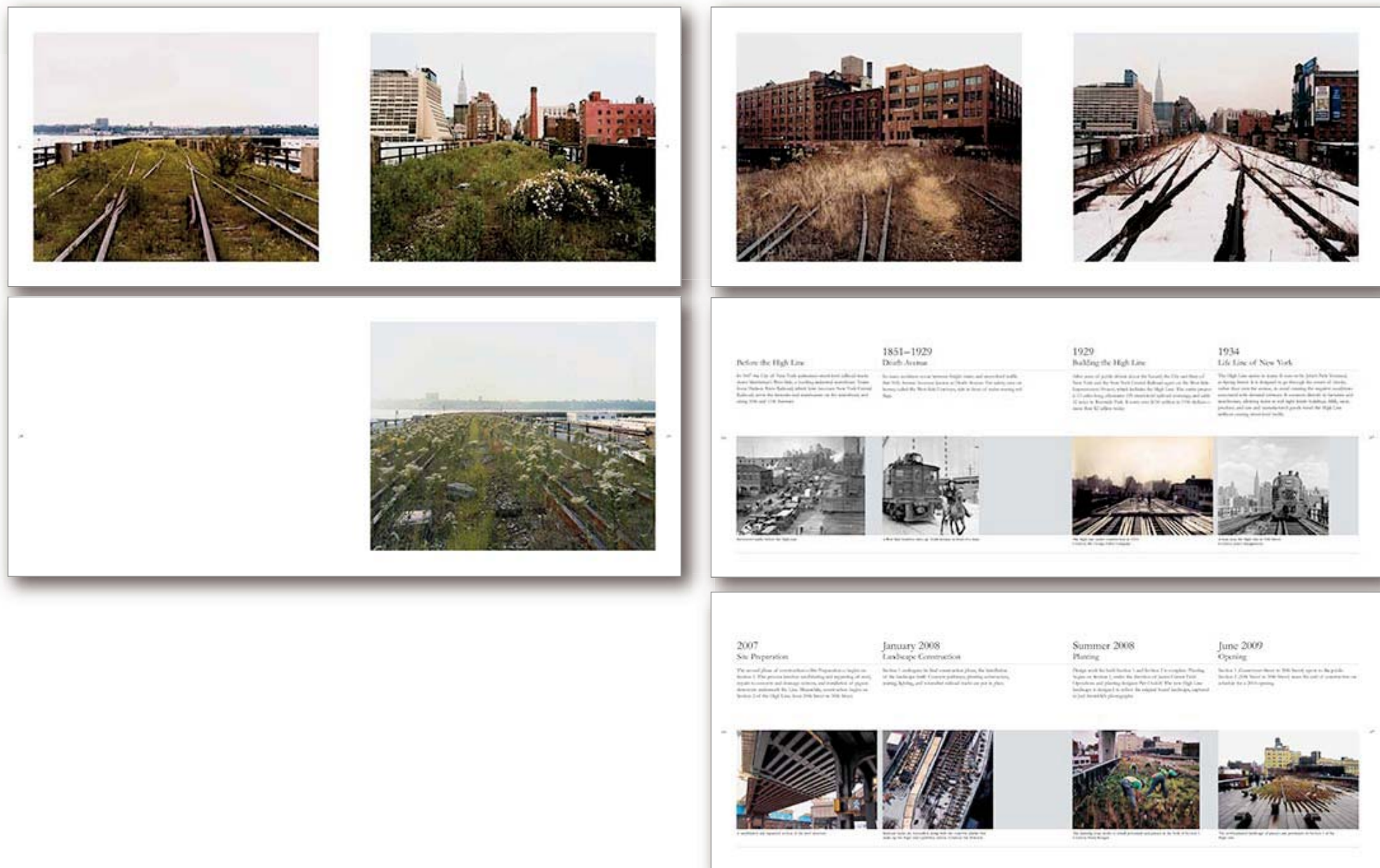


Fig.302 Simulació de les pàgines del llibre.

XAVIER RIBAS. *SUNDAYS* (1994-1997)

Sundays és la primera publicació de Xavier Ribas. Es va fer en col·laboració amb Alberto Martín que en aquella època era director del Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Era llavors quan Martín va realitzar una gran producció de llibres fotogràfics tant d'artistes reconeguts, com d'artistes emergents. L'edició es va fer en 4 o 5 dies a l'oficina d'Alberto Martín, elaborant els continguts del llibre, organitzant les seqüències. Va ser el treball de convertir una maqueta prèvia en llibre.

Ribas fotografia aquells espais marginals de la perifèria de Barcelona, sense un pla d'utilització concret, espais limítrofs, terra de ningú, no urbanitzats i tòpicament degradats. S'interessa també per l'ús que en fan els seus habitants durant el cap de setmana. Són espais nòmades, on els ocupants s'hi instal·len per un temps determinat i el costumitzen amb les seves pertinences: el cotxe, les cadires, la taula, la porteria de futbol improvisada, les estovalles, la barbacoa, el canari. Es tracta de la perifèria de Barcelona, tan ben representada en la pel·lícula de Marc Recha "Petit indi" de l'any 2009.

Mostra un territori urbanitzat només a mitges, incapaç de suportar les vertiginoses transformacions produïdes per la necessitat d'expansió i canvis d'ús de la Barcelona olímpica. I ens recorda que la ciutat està formada per capes superposades de planificació urbanística i especulació immobiliària. És un paisatge que varia constantment, deixant entremig espais sense urbanitzar, entre les edificis, els complexes industrials i el mar.

Els espais residuals, no urbanitzats tendeixen a cobrir-se de matolls i la platja mostra encara les restes de la guerra, les restes d'enderrocs, els detritus de quan la platja era per a la ciutat un lloc on llençar les seves deixalles, quan Barcelona vivia d'esquenes al mar. Els personatges que s'hi veuen mostren el seu relaxament en la vestimenta i l'actitud. Res sembla que els importi, ni tan sols que algú pugui observar els seu anar i venir. Estan immersos en les seves activitats, encerclats d'altres persones que també fan el que



Xavier Ribas. **Sundays (1994-1997)**
Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998
235 x 290 mm, 65 pp., 1 pàgina desplegable
31 fotografies en color
Tapa tova
Text de Xavier Ribas i Ramón Esparza

els convé, sense consciència de l'entorn que els envolta. Aquests escenaris es troben a descampats polsosos, encerclats d'indústries, al costat de la carretera, o en platges colgades de gent.

Les vistes són prou generals per mostrar la gent i l'entorn però amb un cert distanciament que potencia el seu caràcter documental. Es tracta de l'enregistrament directe de la realitat, però també amb un cert compromís. És una visió de conjunt on els personatges queden integrats en l'espai, sense treure-li'n protagonisme esdevenint, com diu Carlos Guerra "intrusos inconscients". Es protagonitza més aviat l'activitat que desenvolupen i la manera de costumitzar un espai efímer. Esparza a Ribas (1998) ho expressa així:

Las fotos de Ribas nos presentan una curiosa vuelta a las formas tradicionales de convivencia. El urbanita, anclado y encadenado a su lugar de residencia y trabajo, reencuentra, en cierto modo, las costumbres nómadas. Este no es su territorio, pero en él se instala provisionalmente. Y las viejas costumbres nómadas se presentan de nuevo: la tienda, la familia alrededor de la hoguera, la comida compartida.

Els personatges no colonitzen el lloc, sinó que el socialitzen momentàniament i de manera espontània. Aquests llocs que convindríem no ser apropiats per a l'oci, però que al mateix temps, ofereixen una certa llibertat d'usos. Ribas (1998) en el text del llibre diu:

Si paseamos por la periferia de Barcelona una mañana soleada de domingo descubrimos un paisaje curioso. Entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre las zonas industriales, los centros comerciales y los complejos deportivos; entre los parques naturales y los parques temáticos, en los límites de toda esta urbanidad contemporánea, encontraremos unos espacios marginales donde la gente recala semanalmente para pasar su tiempo libre.

I es formula una pregunta: "¿por qué la gente convierte estos espacios residuales en el centro de sus actividades de ocio dominical?"

Els espais marginals de les perifèries urbanes, són paratges superflus, al llindar del què es estrictament necessari, on es poden dur a terme activitats tan anodines com passejar,

llegir o menjar a l'aire lliure, simplement pel plaer de la distracció sense intermediaris. Ribas (1998) fa aquest comentari:

...visitando las catedrales del ocio organizado, como Isla Fantasia, Port Aventura o Montigalà, he encontrado más placidez en los solares adyacentes convertidos en improvisados comedores de domingo que en su interior. Da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. O dicho de otro modo, que la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y que, por lo tanto, puede dar una imagen desoladora.

Això és el que Ribas ha trobat pels voltants de Barcelona. Davant una ordenació del territori omnipresent, que estableix on i com divertir-se, que supedita tot a l'activitat econòmica, l'habitant de les ciutats cerca i troba, com a reacció, aquells espais de llibertat. Real o fingida, tant li fa. El cas és que la llibertat no s'exerceix a la Diagonal ni a Port Aventura, sinó en aquell descampat on res imposa una conducta ja programada en el propi disseny de l'espai en qüestió.

Ribas (2012) comenta algunes de les imatges més significatives del llibre. A *Barcelona Pictures nr 6*, podem veure petits grups de gent realitzant diferents activitats: a l'esquerra unes dones parlant davant un para-sol, en el centre de la imatge un grup amb una barca, gent caminant per la platja. L'interessa mostrar de quina manera la gent ocupa un espai determinat i aquells motius i situacions de caràcter domèstic que s'hi generen, així com la convivència d'escenes diferents en una mateixa imatge.

La imatge *Barcelona Pictures nr 11*, li va costar molt de fer, hi va haver de tornar diverses vegades. Representa el camp de futbol de L'Atlètic del Poble Nou on es juguen partits els diumenges i on ell s'entrenava de petit. Cercava una imatge que funcionés en diferents plans, una imatge dispersa a nivell compositiu. És la idea de l'espai sobrant i com se'l pot utilitzar.



Fig.302 Xavier Ribas, *Barcelona Pictures nr 6*



Fig.303 Xavier Ribas, *Barcelona Pictures nr 11*



Fig.304 Xavier Ribas, *Barcelona Pictures* nr 14



Fig.305 Xavier Ribas, *Barcelona Pictures* nr 18



Fig.306 Xavier Ribas, *Barcelona Pictures* nr 31

La imatge *Barcelona Pictures* nr 14 està presa a Montigalà i mostra un grup de gent llegint i prenent el sol davant una taula de càmping, en un paisatge àrid i poc agradable, però en canvi ple de famílies disperses pel turó amb les seves taules i cadires. És una imatge emblemàtica perquè al costat d'aquests terrenys hi ha el monestir de Sant Jeroni de la Murtra, on els Reis Catòlics van rebre a Cristòfol Colom quan va tornar del primer viatge a les Índies Occidentals.

Barcelona Pictures nr 18 està presa al costat de l'estadi de criquet que es va construir a Bellvitge per les Olimpíades. Va quedar una espècie de camp de rugbi abandonat on la gent anava a rentar-hi el cotxe i a canviar-ne l'oli. Aquesta imatge va modificar una mica la direcció del treball. Va començar a pensar aquests espais de les perifèries urbanes com a espais utòpics, com a paradisos més salvatges i allunyats de la ciutat. La idea de l'illa de Citerea on la gent va per gaudir de la natura i aïllar-se de la ciutat.

La imatge que tanca el llibre, *Barcelona Pictures* nr 31 enllaça amb els següents treballs que va realitzar entorn a la idea de Santuari i que es van publicar en un llibre del mateix nom l'any 2005. Mostra com l'ocupació d'aquests espais es feia amb una certa dignitat, no s'ocupava un descampat per fer-hi un menjar qualsevol sinó que es muntava un espai de caràcter domèstic, amb la taula parada amb un mantell d'hule i un ram de flors, era un espai que es guarnia i s'ocupava dignament.

A diferència de Martin Parr els personatges no miren mai a càmera, semblen no ser conscients de la presència d'un observador, perquè tothom mira a tothom o ningú mira a ningú. Com Vitali, és un observador anònim que respecta el lleure espontani de la gent. Els colors de les seves imatges són generalment pàl·lids, sembla que sempre hi hales envaeixi una boirina o, potser la contaminació de la ciutat tan propera. És la llum d'un dia d'estiu a Barcelona, amb la calitja, defugint la brillantor de les imatges de paratges turístics.



Fig.307 Simulació de les pàgines del llibre.



Simon Roberts. **We English**
Chris Boot, Londres, 2009
290 x 360 mm, 112 pp.
56 fotografies en color
Tapa dura
Introducció de Stephen Daniels

SIMON ROBERTS. *WE ENGLISH*

Simon Roberts va viatjar per Anglaterra amb la seva caravana entre els anys 2007 i 2008 amb l'objectiu de fotografiar els paisatges i la gent del seu país en situacions relaxades. Fotografia gent del carrer passant el temps, trobant la bellesa en la vida diària i mostrant així la identitat i la relació amb la terra que habiten. Mostra, d'aquesta manera, el seu propi entorn perquè va néixer i viure envoltat d'aquells mateixos escenaris als quals se sent íntimament lligat. Roberts (2009b) expressa les intencions del projecte:

Inicialment, només pensava en el concepte del que significa ser anglès i com la meua educació havia estat anglesa per excel·lència. En quina mesura tot això formava part intrínseca de la meua identitat? En quin sentit la meua idea d'allò que constitueix una "vida anglesa" o un "entreteniment anglès" (si és que existeixen aquestes coses) és diferent de la dels altres?. Els meus records de les vacances, per exemple, estan relacionats amb paisatges molt particulars; l'exuberant verdor al voltant de Derwent Water o els cels grisos pesants -i els còdols- de la platja d'Angmering. Em semblava que aquests paisatges eren una part important de la meua consciència del que sóc i de com recordo Anglaterra.³

We English s'inspira en la fascinació que sent per la idea de pertànyer a un lloc, en la memòria, la identitat i en la gent. Es proposa un marc de treball rigorós en el qual treballar en termes de fronteres geogràfiques: pretén fotografiar només Anglaterra, no tota la Gran Bretanya, i també de composició: són paisatges i no retrats, que s'emmarquen sota la temàtica del temps dedicat al lleure. Les activitats d'esbarjo diuen molt més de la identitat nacional i dels canvis culturals que no pas el que fa la gent en el seu lloc de treball. Parlen de com es veu la gent a si mateixa i com els agradaria que l'altra gent els veiés. I el paisatge és una part consubstancial de l'experiència del moment d'esbarjo: és una comoditat que utilitzem i ens la fem nostra, encara que no ens pertanyi. És per això que va decidir fer aquesta sèrie de paisatges en color, el què s'anomena *tableaux*, mostrant llocs on grups de

³ Initially, I was simply thinking about Englishness and how my upbringing had been quintessentially English. How much of this was an intrinsic part of my identity? In what ways was my idea of what constitutes an 'English life' or English pastimes (if there are such things) different to those of others? My own memories of holidays, for example, were infused with very particular landscapes; the lush green-ness around Derwent Water or the flinty grey skies – and pebbles – of Angmering's beaches. It seemed to me that these landscapes formed an important part of my consciousness of who I am and how I 'remember' England.

persones es congreguen amb un propòsit comú i una experiència compartida.

Al final del llibre Roberts afegeix un comentari de les imatges més significatives, que adquireix un gran valor testimonial a fi d'entendre el raonament del propi autor i l'aproximació al tema, alhora que ajuda a contextualitzar-les.

Skegness Beach, Lincolnshire, 12th August 2007 (fig. 309) és una de les primeres imatges que va fer. En veure-la al full de contactes va decidir que seguiria aquest patró de composició: preses més àmplies on mostrava grups de gent en el paisatge, el col·lectiu més que personatges individuals. Les fotografies estan preses des d'un punt elevat (sovint puja sobre la caravana) que li permet mostrar la interacció de la gent amb el paisatge i llurs interrelacions. Les figures són relativament petites dins l'enquadrament, però de vegades s'hi apropa una mica per mostrar detalls de la indumentària o alguna expressió facial. Aquesta composició és una influència vinguda de la pintura flamenca i holandesa del segle XVI, particularment d'Avercamp, Pieter Bruegel i Lucas van Valckenborch, que representen escenes hivernals plenes de vida. Roberts (2009a) comenta: "M'agradava la idea de que el què semblava ser un paisatge predominantment pastoral, quan el miràvem d'a prop, es convertia en un llenç amb diversitat de capes, ric en detalls i significat." ⁴

El llibre és en part document social i en part antropologia. A la imatge *Mad Maldon Mud Race, River Blackwater, Maldon, Essex, 30th December 2007* (fig. 309) volia representar la superposició que es produeix entre les activitats socials, la història, les diferents maneres en que s'utilitza el territori i com va canviant al llarg del temps. En el primer pla de la imatge hi ha una barcaça ancorada al riu, per recordar la importància de Maldon com a eix comercial i de navegació anys enrere. Una mica més lluny es veu un grup de persones ben abillades que formen part de la *Mad Maldon Mud Race* (Cursa de fang de Maldon). La primera cursa va començar l'any 1973 fruit d'un repte entre dos homes i ara s'ha convertit en tota una tradició. A l'horitzó s'hi veu un conjunt d'habitatges nous a Heybridge anomenat *The Lakes*. La propaganda per vendre les cases diu que és una promoció exclusiva que ofereixen l'oportunitat d'escapar de la ciutat. Ubicades entre el cel, la



Fig.308 *Skegness Beach, Lincolnshire, 12th August 2007*



Fig.309 *Mad Maldon Mud Race, River Blackwater, Maldon, Essex, 30th December 2007*

4. I liked the idea of what appeared to be predominantly pastoral landscapes becoming, on closer inspection, multi-layered canvases, rich in detail and meaning.



Fig.310 *The Haxey Hood, Haxey, North Lincolnshire, 5th January 2008*



Fig.311 *Bank End Finningley, South Yorkshire, 5th January 2008*

maresma i l'aigua, aquesta fantàstica localització té vistes a l'estuari Blackwater, no es podria demanar estar més a prop de la natura.

Les fotografies no mostren activitats peculiars realitzades per personatges excèntrics. De fet, els esdeveniments i commemoracions més rares a Anglaterra van ser desnaturalitzades fa molt de temps per empreses comercials que, de manera obstructiva, les van formalitzar, organitzar i esponsoritzar. *The Haxey Hood, Haxey, North Lincolnshire, 5th January 2008* (fig. 310) mostra la tradició local més antiga d'Anglaterra: The Haxey Hood. Es commemora des de fa 700 anys. La llegenda diu, esquemàticament, que Lady de Mowbray anant a cavall el vent se li endugué la caputxa. Un mosso de granja la trobà i li lliurà a un company per retornar-la a Lady Mowbray. Sorpresa pel gest, considerà que l'acte era propi d'un Lord i volgué que aquell fet es recordés en el futur, cedint uns acres de terreny per a que es commemorés anualment. Els personatges que veiem a la imatge són contemporanis però el paisatge no ha canviat gaire. Ens recorda una pintura de Constable amb l'església, l'horitzó centrat i el cels ennuvolats.

Amb aquest projecte Roberts volia produir un cos de treball que resultés bonic, un treball líric sobre Anglaterra, tot i que el paisatge que mostra no sigui massa bucòlic, sinó més aviat banal. Els llacs artificials de Finningley representats a *Bank End Finningley, South Yorkshire, 5th January 2008* (fig. 311) resulten idonis per pescar carpes. Com molts dels paisatges creats per l'home resulta poc interessant, però malgrat tot, Robert s'imagina el plaer dels pescadors ocupant cadascú el seu lloc i convertint-lo en un espai de privacitat, pensa en la sensació de refugi, relaxació i contemplació que deuen sentir en aquest espai proper i acompanyats pels seus veïns. Mostra aquesta paradoxa entre el desig humà de comunitat amb la natura i la necessitat de colonitzar-la i marcar els límits del territori al seu voltant.

Robert té una formació de geògraf cultural que ha influenciat la manera en què desenvolupa els seus projectes i la importància que dóna a les fotografies per a la construcció del sentit del lloc. També li interessa la història dels llocs, a fi d'entendre que un paisatge idíl·lic pot ser també el lloc on s'esdevenen diversos conflictes d'interessos entre la gent que l'utilitza.



Fig.312 Pàgines del llibre extretes de <http://www.photoeye.com/magazine/reviews/>



Bas Princen. **Artificial Arcadia**
010 Publishers, Rotterdam, 2004
230 x 295 mm, 128 pp.
Tapa dura
Assaigs de Lars Lerup, Wim Cuyvers, Bart
Lootsma, Dirk Sijmons i Jeff Derksen

BAS PRINCEN. *ARTIFICIAL ARCADIA*

Bas Princen mostra amb els seus treballs que realitza amb càmera de gran format, qualsevol tipus d'activitat diferent de les estrictament planificades per a un territori, i testimonia que encara és possible veure-les en el paisatge holandès ultra-estructurat. Acompanyant les fotografies, en el llibre *Artificial Arcadia* hi ha cinc assaigs, escrits per Wim Cuyers, Jeff Derksen, Lars Lerup i Bart Lootsma, cadascun precedit d'una pregunta o declaració del fotògraf. La fórmula funciona molt bé i tots els que hi participen tenen alguna cosa important a afegir a les reflexions proposades per les imatges.

Tot i la estricta planificació del territori holandès, existeixen molts llocs que temporalment romanen sense un ús concret, pedreres d'extracció de grava, espais abandonats per l'exercit que destinava a fer pràctiques militars, dipòsits de sorra i abocadors. Aquests llocs es troben en paisatges en transició, com per exemple la plana arenosa del Maasvlakte, una península artificial prop de Rotterdam que aviat es convertirà en un port, o bé els boscos destinats a la producció de fusta al nord de Brabant que poc a poc s'estan convertint en reserves naturals.

Aquests bocins de paisatge s'utilitzen sovint per fer-hi activitats d'oci molt poc definides, que treuen profit del seu estat provisional i de les seves característiques específiques generades artificialment. No assoleixen la categoria d'espai públic ni se'ls ha programat com a tals, però quan la gent ocupa un paisatge buit es pot considerar l'inici d'un procés de programació transitori, després del qual les autoritats comencen a imposar normes, que acaben amb l'ús sense restriccions per part dels ciutadans.

En un món on la indústria de l'oci institucionalitzat proveeix d'innombrables activitats i arriba a qualsevol lloc, sembla gairebé un miracle que encara es pugui experimentar l'aventura en espais no programats, però el que més agrada és trobar un espai del territori per fer una activitat que estigui prohibida, només així l'aventura és completa. Aquesta

ocupació puntual de l'espai fa que la gent sigui capaç de redescobrir el seu propi habitat força vegades. Escollint altres formes d'ús, la gent per si mateixa, pot convertir una àrea no natural en natura o espai salvatge.

Bas Princen fotografia en aquest llibre llocs dels quals no se'n sap res, massa abandonats per considerar-se'ls com a natura. Allò que li interessa fotografiar és l'apropiació d'aquests llocs, i l'empremta de les activitats que s'hi realitzen que els revelen en la seva naturalesa real. Són mutacions del paisatge que a través dels nous i efímers usos, adquireixen un significat diferent.

En les seves imatges hi ha un element de tragèdia, un segon nivell de lectura que instantàniament proporciona a l'espectador un sentit d'inquietud. És cert que s'hi veu gent que utilitza la seva fantasia per divertir-se, però ho fa amb propòsits molt específics, amb usos molt concrets i per tant restringits al grup que les practica. L'espai públic es



Fig.313 Bas Princen, *Sand Dump*. An illegal dumping ground is hired for paintball games by a clay-pigeon shooting club. 2003

converteix en un espai privat, comú als usuaris momentanis que realitzen una activitat concreta, impedit la seva utilització a d'altres possibles usuaris. L'espai es converteix així en menys públic.

En l'assaig *Leisure kills (public space)* Wim Cuyers proposa que les fotografies no representen usos alternatius del paisatge, sinó que assenyalen la fi de l'espai públic. Vist d'aquesta manera, som testimonis d'una nova variant de l'apropiació de la terra. Aquesta conclusió es manifesta clarament en el díptic *San Dump. An illegal dumping ground is hired for paintball games by a clay-pigeon shooting club*. (Un abocador il·legal és llogat per jugar a disparar boles de pintura per un club de tir al plat). Al cap i a la fi, un club d'homes vestits de militars jugant a la guerra, encara que sigui amb boles de pintura, deixa poc espai a la imaginació. No calen paraules si ho pots expressar d'aquesta manera amb la càmera, diu Princen, ens deixa sense paraules, sense forces per seguir jugant.

En les fotografies podem reconèixer paisatges com els que va pintar Ruysdael, amb un gran poder evocatiu. Com en les esmentades pintures, el que cobreix gran part de l'enquadrament és el cel, l'aigua, el paisatge per sota el nivell del mar, característiques del paisatge holandès, sense muntanyes i sense grans elevacions orogràfiques del territori. En ell veiem gent petita e insignificant com formigues, entretingudes en qualsevol activitat. De vegades, degut a la boira o la distància, les figures quasi desapareixen, com donant-li un fragment final de significat a la seva existència abans de desaparèixer del tot.

El llibre és com una advertència o un recordatori de la mortalitat de l'home. De fet, Princen ofereix una esperança mostrant que l'activitat humana adapta l'espai públic idealment segons les seves necessitats, encara que sense cap mala intenció: practicant el ciclisme en un abocador, rappel a la torre *Euromast* de Rotterdam, etc., tot és possible. Sempre la fantasia de l'*homo ludens* dóna un gir sorprenent a la manera com és utilitzat l'espai en el territori.



Fig.314 Simulació de les pàgines del llibre.

JÜRGEN NEFZGER. *FLUFFY CLOUDS*



Jürgen Nefzger: **Fluffy Clouds**
Hatje Cantz, Ostfildern, 2009
251 x 307 mm, 144 pp.
73 fotografies en color
Tapa dura
Text de Ulrich Pohlmann
Disseny de Jutta Herden

Fluffy Clouds de Nefzger pretén capturar la realitat cotidiana del paisatge contemporani europeu a França, Alemanya, Espanya, Suïssa, Gran Bretanya i Bèlgica. Nefzger citat a Sansom (2007, p.202) diu: “Vaig començar a França perquè hi ha 58 reactors nuclears en funcionament per una població de 64 milions de persones, tot un record mundial. Els altres països que he afegit són veïns amb França. El que m’agrada d’aquests països és que tenen un entorn que m’és familiar.” ⁵

El títol pot ser associat a conceptes meteorològics i es pot relacionar amb la fotografia de núvols que fa possible la classificació d’aquests elements immaterials i eteris. Els núvols sempre han estat un repte pels fotògrafs, des de Gustave Le Gray fins a Alfred Stieglitz. Durant el romanticisme els núvols eren un dels temes més importants en l’art, ja que simbolitzaven l’aspecte sublim i espiritual de les formes naturals. Nefzger utilitza conscientment aquestes tradicions culturals i simbòliques.

La composició d’escenes idíl·liques que recorden el romanticisme de Caspar D. Friedrich fa ambivalent la seva obra. Les seves composicions de paisatge tenen reminiscències de la pintura holandesa i del romanticisme tardà, encara que només en la relació entre les figures i el paisatge, però sense compartir amb aquests moviments artístics l’experiència de la natura com a poder suprem. Contràriament, les seves imatges mostren paisatges amb centrals nuclears de rerefons.

L’ordre de les imatges segueix un patró d’acord amb les estacions de l’any, des de la primavera a l’hivern, més que geogràfic. Les condicions atmosfèriques determinen les diferents activitats realitzades pels habitants. D’aquesta manera connecta el paisatge, el clima i el posicionament davant l’energia nuclear a cada país.

A pocs metres de la gent que realitza activitats de lleure com ara nedar al mar, jugar al golf o al tennis, pescar en un llac o arreglar la seva parcel·la, hi ha una central nuclear que deixa

5. “I started with France because it operates 58 nuclear reactors for a population of 64 million people, which is a world record. The other countries I added to the project all neighbour France. What I liked about these countries is that they have an environment that is familiar to me.”

anar núvols de vapor a l'aire. Expressa la dicotomia entre espai urbà i espai rural: les centrals nuclears, subjecte de múltiples debats a favor de les energies alternatives, són construïdes en mig de la bellesa del paisatge natural. Aquesta contradicció és expressada així per Pfahl (n.d.):

M'he adonat que les companyies d'energia elèctrica han escollit les localitzacions més pintoresques d'Amèrica per situar les seves enormes centrals. Per a mi, les centrals elèctriques al paisatge natural representen l'exemple més clar de la dominació de l'home sobre la naturalesa. És el lloc on les necessitats i ambicions de la població sempre en expansió xoquen amb més força amb els recursos naturals finits. ⁶

Aquest comentari, traslladat a Europa, es podria aplicar a l'obra de Nefzger. Les imatges revelen una contradicció ridícula: la gent intenta escapar als paisatges naturals i purs per trobar la industrialització bruta i contaminant. És el que fa també Ribas en les seves imatges de Barcelona, confrontant les perifèries industrials amb activitats de lleure. El tema de l'home destruint la natura és el centre del seu treball, però el representa de manera subtil, col·locant les centrals nuclears sota un cel blau de fons i no en mig d'un cel amenaçador. Això fa que la imatge sigui visualment impressionant.

Pfahl utilitza la mateixa estratègia a *Power Plants*, però les imatges resulten més agressives amb cels de fatalitat i un paisatge que envolta les centrals nuclears més poderós que en els paisatges suaus de Nefzger, potser per tractar-se del continent americà.

Sobre aquest tema Jürgen citat a Sansom (2007, p.200-201) explica:

La imatge d'una central nuclear sota un cel amenaçador no m'interessa perquè això és el que s'espera. (...) Vaig intentar crear imatges que transcendissin el subjecte inicial i ens parlessin de la nostra societat, la nostra manera de viure i els riscos que prenem. En lloc de crear imatges teatrals utilitzo molta ironia en el meu treball, com aquestes imatges falsament romàntiques de centrals nuclears. Els artistes romàntics estan inspirats per un profund desig de comunió amb la natura que observen. Em temo que poca gent experimenta aquest desig quan veu una central nuclear.” ⁷

6. I have frequently noticed that the electric power companies have chosen the most picturesque locations in America in which to situate their enormous plants. For me, power plants in the natural landscape represent only the most extreme example of man's willful domination over the wilderness. It is the arena where the needs and ambitions of an ever-expanding population collide most forcefully with the finite resources of nature.

7. The picture of a nuclear plant underneath a threatening dark sky didn't interest me because that's what you expect. (...) I tried to create pictures that transcend the initial subject and talk to us about our society, our way of living and the risk we take. Instead of creating theatrical images I use a lot of irony in my work, like those fake romantic shots of power plants. Romantic artists are inspired by a deep desire for a communion with the nature they gaze upon. I fear that few people experience such a desire when facing a nuclear power station.

Els turistes al parc temàtic semblen oblidar la proximitat de la central nuclear, pintada per dissimular com si fos una muntanya. Qui viu aquests moments no percep la seva incongruència, diu Nefzger. Crec que l'humor pot atreure l'atenció i crea una distància necessària sobre un tema que té enfadada molta gent. La contemplació amena que li esmercem a aquestes imatges disminueix la seriositat del subjecte i permet apropar-nos des d'un nou angle inesperat.

L'interès en les centrals nuclears en el moment en què es van realitzar les imatges, fa que adquireixin molta importància. Per exemple, Gran Bretanya va publicar el Llibre Blanc de l'Energia, que incloïa una consulta sobre el futur de l'energia nuclear. Els accidents a Krümmel i a Brunsbüttel, van animar la discussió a Alemanya durant dècades. Després va venir Chernobyl l'any 1986, i l'acceptació de l'energia nuclear va caure en picat. Avui, la indústria nuclear utilitza els mateixos arguments que als anys 80, quan va ser venuda com a font d'energia neta. Malgrat es tracti d'un contrasentit, els governs semblen continuar apostant per aquesta font d'energia. La reconversió de centrals nuclears com la de Kalkar en parcs temàtics, les integra en àrees d'oci sense que molts dels visitants ho arribin a percebre.

En les imatges de Nefzger s'anuncia una catàstrofe imminent. No només mostra les empremtes de la intervenció humana en la natura, sinó que mostra també de quina manera l'home ha acomodat aquestes estructures a la seva vida quotidiana i com són acceptades, encara que els problemes de l'energia nuclear haguin portat a una crisi temporal i grans debats sobre la seva necessitat.

Podem veure en el treball de Jürgen Nefzger un paral·lelisme amb John Pfahl en representar les centrals nuclears, però Nefzger hi afegeix un punt més àcid en col·locar-les com a rerefons d'activitats lúdiques de personatges que semblen indiferents al seu entorn industrialitzat. Ell mateix considera que no pertany a cap grup, ni a cap organització. No és americà i per tant procedeix d'una cultura diferent, però hi comparteix certes característiques.



Fig.315 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.316 Simulació de les pàgines del llibre.

MASSIMO VITALI. *LANDSCAPE WITH FIGURES*

Massimo Vitali ha publicat una gran quantitat de llibres de fotografia sobre els rituals de l'home en situacions de lleure. Les seves fotografies mostren destinacions de vacances, sobretot a les platges, amb una gran claredat topogràfica i molta definició de detalls dels rituals de l'oci modern.

En el primer volum que va publicar de *Landscape with Figures*, l'any 2004 mostrava tota la seva obra des dels anys 90 ampliant les seves sèries de platges amb discoteques, estacions d'esquí i piscines de tot el món. Des de l'any 2007 canvia la seva perspectiva, movent-se entre el rerefons arquitectònic i la posada en escena inspirada en la pintura romàntica de paisatge dels segles XVII al XIX. L'any 2011, Steidl fa una nova edició amb un format més petit. *Natural Habitats* es compon de 70 fotografies des de l'any 2004 al 2009 i inclou un "arbre genealògic" de les seves imatges: 120 miniatures on estableix connexions visuals entre elles pel color, la composició i el temps.

La seva tècnica particular consisteix en prendre les fotografies des d'una plataforma elevada que li permet combinar els detalls amb la fascinació pel món inconstant de les aparences. Enquadra el paisatge que li interessa amb la seva càmera 8x10 o 11x14 i espera que s'ompli de gent. Mentre espera es fa invisible a ulls de la gent i resta molt perceptiu a les seves actituds.

Contrasta la rigidesa de la presa fotogràfica, des d'un mateix punt de vista elevat, amb el dinamisme que aporten els cossos de la gent en moviment damunt la sorra i per l'aigua. En les seves imatges existeix una dimensió màgica on la sociologia es barreja amb el joc i amb la història que expliquen. Una platja on hi ha gent jugant a l'aigua amb una fàbrica al fons es pot veure com una crítica a la societat basada en l'oci, però també parla de la destrucció de la naturalesa. Al mateix temps, la imatge en qüestió mostra una sèrie de nocions que contrasten: plaer, jocs, cossos, relacions amoroses i el color embafador i dolç



Massimo Vitali. **Landscape with figures**
Steidl, Göttingen, 2004
310 x 387 mm, 300 pp.
150 fotografies en color
Tapa dura folrada de tela i sobrecoberta



Massimo Vitali. **Natural Habitats**
Steidl, Göttingen, 2011
300 x 385 mm, 144 pp
76 fotografies en color
Tapa dura folrada de tela i sobrecoberta

de l'aigua evocant la idea perduda de la bellesa, o aquelles pintures antigues on els cossos floten com en el purgatori.

Vitali diu: "Sóc tan curiós que m'he deixat gairebé portar cap el voierisme. M'agrada com es comporta la gent i no intento entendre de que va tot això. Sóc neutre, l'únic que faig és prendre nota del que em ve. Sóc rígid perquè agafo un espai i espero que les coses passin davant meu. Sóc obert perquè la imatge és definida per allò que passa."

El fons amb blocs de pisos o indústries és un fet comú a Europa, on el litoral està atapeït de construccions. La juxtaposició de les activitats de lleure i del paisatge urbà i industrial, genera una certa ironia i un sentit d'ocupació plena del territori, de la massificació de certs indrets i de l'esperit gregari dels llocs d'estiueig. Els turistes pateixen junts la calor de l'estiu en les atraccions turístiques europees, a l'envolt del desordre visual contemporani i perseguits pels venedors.

A les seves fotografies hi passen moltes coses, tot i que realment no hi passa res, és potser aquesta la raó que les fa fascinants. Vitali diu que el seu treball és l'oposat al moment decisiu de Cartier Bresson, no obstant, els moments que escull són rics en molts altres aspectes. Quan les imatges es veuen a mida normal, penjades a la paret, ens enfrontem a centenars de "retrats" cànids i a un document sociològic riquíssim. La gran escala deixa veure una àmplia riquesa de detalls i satisfà el plaer de mirar la gent. Ens podem moure per la imatge canviant de situacions entre els personatges i creant petites històries per explicar els moments congelats.

El que més sorprèn de les seves imatges és el tractament del color: imatges de tons molt clars, dessaturats o sobreexposats. La sorra de les platges és pràcticament blanca i l'aigua és d'un blau cristal·lí on la gent sembla talment estar submergida en un líquid blanc semblant a la llet, donant-li densitat. En conjunt fa que prenguin un sentit d'irrealitat, de somni i permet destacar-hi el color de les figures amb més intensitat. En

alguns llocs sorra i aigua pràcticament desapareixen, convertides en masses de color uniforme on destaquen els punts de color de la gent.

Segons explica Giovanna Calvenzi, l'interès de Vitali pel paisatge comença quan li van robar totes les càmeres de dins el seu cotxe aparcant davant d'un restaurant. La única que no es van endur va ser la de gran format 20 x 25 cm potser degut al seu volum i pes. La seva companya estava fent el doctorat en Historia del Teatre i li va parlar del *prince's point of view* (punt de vista de princesa) que s'utilitzava en el disseny dels teatres del Renaixement, organitzant l'espai perquè ho pogués veure bé la princesa des d'un punt de vista elevat i central.

Vitali es va construir un trípod de set metres d'alçada amb una plataforma on hi cabien ell, el seu ajudant i la càmera. Sovint el trípod està situat a l'aigua per poder veure no només la costa sinó també el que hi ha més enllà, terra endins. La seva estratègia per realitzar les imatges consisteix en arribar molt d'hora, al lloc, abans que ningú, escollir la localització, situar el seu trípod i esperar durant hores per anar observant la gent. Al cap d'unes hores es fa invisible als ulls de la gent, és a dir, ja ningú pensa en aquell personatge situat sobre la plataforma.

Les seves imatges són un comentari irònic de la manera en que s'utilitzen els espais naturals. Són allà però ningú és conscient d'allò que l'envolta, es converteix merament en un espai per realitzar activitats. Els personatges habiten l'entorn, que es converteix en un escenari on la gent s'hi reuneix i es relaciona. Però els homes no es relacionen amb el paisatge, que amb la seva presència silenciosa constitueix l'element narratiu essencial i l'actor secundari. Les imatges objectives de Vitali es converteixen en testimonis imparcials que van del realisme documental cap a una ficció plena de surrealisme.

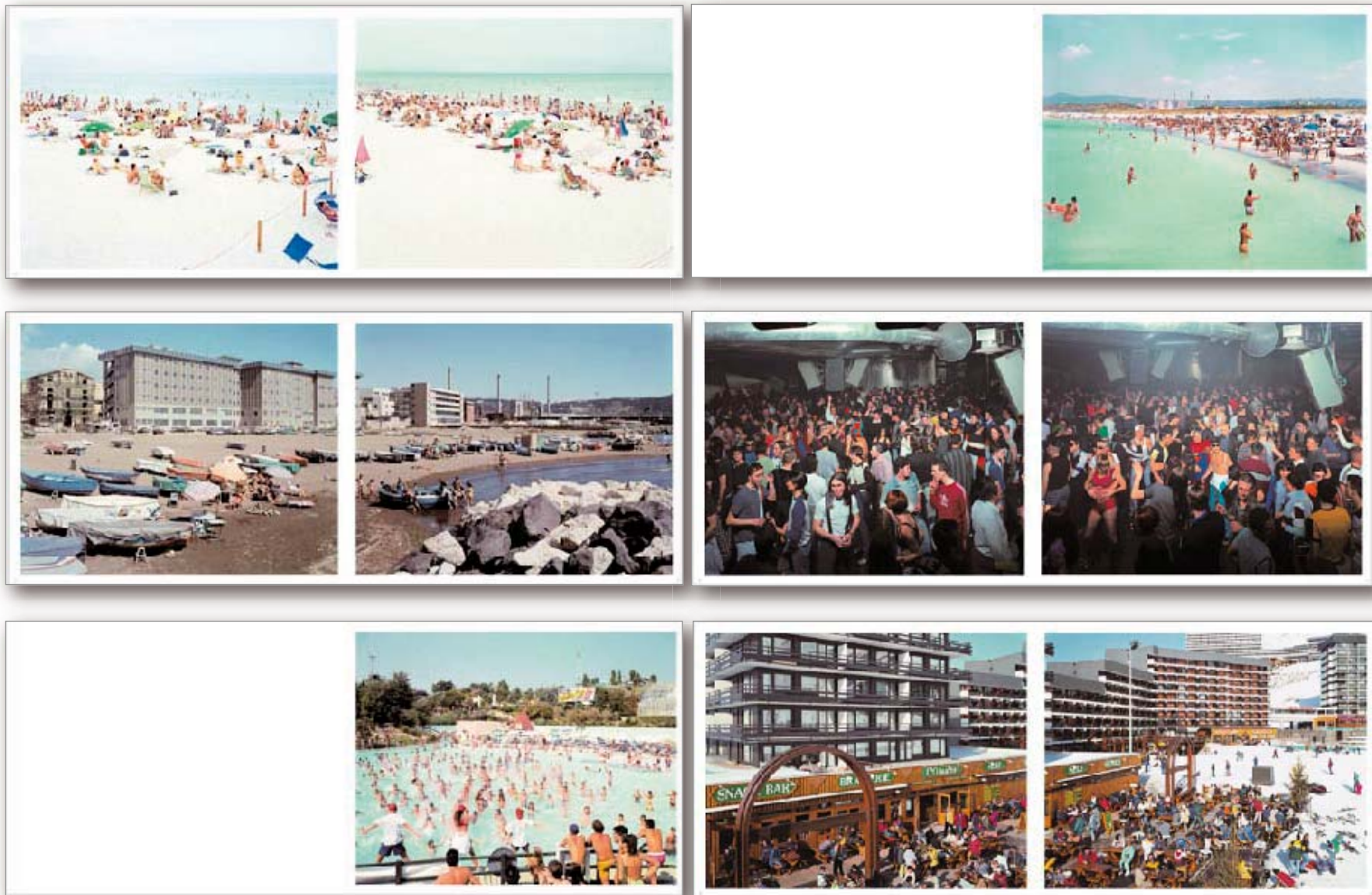


Fig.317 Simulació de les pàgines del llibre.

WALTER NIEDERMAYR. *CIVIL OPERATIONS*

Niedermayr mostra en aquest llibre dues categories d'imatges. D'una banda, muntanyes nevades, esbarjo i llocs de recreació, i de l'altra, presons, hospitals i edificis en construcció, escenaris que li permeten tractar temes com el desenvolupament, els sistemes de transport i els espais de trànsit. El treball es realitza a en diversos llocs: Tòquio, Nova York, París, Noruega, Berlín i Els Alps, mostrant els temes fonamentals de les nostres vides: construir, habitar, viatjar o la llibertat, el joc, la malaltia i la mort. Ens recorda que al capdavant tots habitem un territori situat sota el mateix cel, un tema sobre el qual tots els grans poetes han escrit. Nierdermayr (2003, p.160) afirma:

La qüestió que més m'interessa és: què és l'espai, i quina és la realitat de l'espai? L'espai finalment és un fenomen subjectiu. El què veus és sempre el resultat del què saps sobre allò que estàs percebent. (...) L'espai es transforma amb nosaltres. I l'espai és transformat per la fotografia: La realitat d'una imatge té una connexió distant amb la realitat de l'espai. Treballo amb seqüències per tal d'escodrinyar el caràcter construït de la representació espacial i la funció de les imatges documentals, que només són una lleugera forma de la realitat. Se les presenta i accepta simplement com a tals.⁸

Els paisatges nevats dels Alps de la sèrie *Alpine Landscapes* són a prop d'on viu i d'on va néixer. Mostren vistes generals preses de d'un punt de vista elevat, aproximant-se a les vistes aèries d'espais amplis que generen imatges quasi abstractes. La forma total de la muntanya no es descobreix mai, ja que l'enquadrament mostra només grans masses blanques solcades per espais foscos que han quedat sense cobrir per la neu, els quals creen dibuixos i formes abstractes. Es tracta de muntanyes escarpades on la neu cobreix l'orografia d'un terreny ple personatges que semblen petits punts de color sobre l'espai blanc de la neu.

També se'ns mostra els mecanismes necessaris per l'activitat esportiva pròpia de les instal·lacions d'esquí: estructures metàl·liques, pilars que suporten els cables telefèrics, les línies dels telecadires, màquines per aplanar la neu; empremtes deixades pels recorreguts dels esquiadors, o cicatrius de la pròpia activitat natural: marques



Walter Niedermayr. **Civil Operations**
Hatje Cantz, Ostfildern, 2003
287 x 330 mm, 168 pp.
209 fotografies en color
Tapa dura folrada de tela i sobrecoberta
Text de Franz Xaver Baier, Stephan Berg i
Marion Piffer Damiani. Entrevista de Marion
Piffer Damiani

8. The question that fundamentally interest me is: what is space, and what is the reality of space? Space is a subjective phenomenon after all. What you see is always a result of what you know about what you are perceiving. (...) Space is transformed within us. And space is transformed by photography. The reality of an image has only a distant connection with the reality of space. I work with sequences in order to scrutinize the constructed character of spatial representation and the function of documentary images, which are only a vague form of reality. They are simply presented and accepted as such.

d'esllavissades de neu, estries impreses en la roca pel desplaçament d'una glacera, que contribueixen al dibuix de formes abstractes en el paisatge blanc.

Aquests paisatges, de vegades anticipen una tragèdia, com si la immensitat de la muntanya amenaqués els petits personatges que es mouen per l'entorn. La sensació de natura amenaçadora que generen les àmplies zones en blanc, contrasta amb la invasió soferta per la muntanya i l'ocupació de l'espai natural, per adaptar-lo a les necessitat "d'oci actiu", d'escapada de la vida quotidiana i de l'estrès de la ciutat.

Niedermayr presenta les seves imatges mitjançant díptics, tríptics o políptics, formant panoràmiques, tan verticals com horitzontals, com si no pogués mostrar en una sola imatge tot l'espai que l'envolta. Crea també seqüències d'imatges, on una imatge és la continuació de l'anterior, però mostrant discontinuïtats d'espai i temps, i sovint repetint detalls i elements en imatges adjacents, de manera que li permeti també manipular l'espai per mostrar el pas del temps, o ampliar-hi detalls. La disposició dels fragments artificialment recomposats en els políptics fotogràfics, els intersticis en blanc entre les diferents parts o les lleugeres repeticions de parts d'un paisatge en diferents fragments semblen plantejar una representació fotogràfica de construcció artificial i parcial.

Niedermayr (2003, p.160) ho justifica dient: "...les seqüències d'imatges i les discontinuïtats entre elles accentuen les esquerdes en la topografia del paisatge, tal com passa en la percepció actual. L'estratègia de la repetició, mitjançant diferències mínimes, superposicions i perspectives conflictives, produeix efectes irritants, que soscaven la tendència automàtica a identificar imatge i realitat."⁹

El gran format d'ampliació fa que la imatge envolti a l'espectador i pugui apreciar els petits detalls, copsats amb una gran nitidesa per la càmera de gran format. La seva tècnica de positivat consisteix en copiar les imatges sobreexposades per tal d'aconseguir un blanc immaculat de la neu i que els personatges i les línies semblin flotar en les zones blanques. Aquesta blancor de les imatges tenyeix també les sèries següents, les autopistes i vies de comunicació que anomena *Artifacts*, els interiors d'edificis en construcció, *Shell Constructions* i els interiors d'hospitals i presons, anomenades *Space Con/Sequences*.

9. ...sequences of images and discontinuities between them accentuate real or imagined breaches in the topography of the landscape, just as with actual perception. The strategy of repetition -in the form of minimal differences, overlappings, and conflicting perspectives- produces irritating effects, which constantly undermine the automatic tendency to identify image and reality.



Fig.318 Pàgines del llibre

10. Aquesta imatge reproduïx la composició de "Around Toroweap Point..." de Mark Klett. En la segona imatge del quadríptic deixa els seus estris sobre la roca tal com fa Klett amb el seu barret.



Fig.319 Simulació de les pàgines del llibre.



Fig.320 Simulació de les pàgines del llibre.

OLIVO BARBIERI. *SITE SPECIFIC LAS VEGAS*

El fotògraf italià Olivo Barbieri fotografia ciutats de tot el món des de l'any 2000 en el seu projecte titulat *Site Specific*. Des d'aleshores ha realitzat diferents sèries: *site specific_Roma 04*, *site specific_Shangai 04*, *site specific_Jordan 04* *site specific_Las Vegas 05*, *site specific_Modena 08*.

Les ciutats que mostra són reals, encara que aparentment semblin maquetes. Les fotografia des d'un helicòpter per obtenir una vista aèria de la zona dels edificis més emblemàtics, els monuments i les zones recreatives. La seva particularitat és que utilitza una lent (*tilt shift lens*) que permet descentrar el seu eix òptic, aconseguint desenfocar gran part de la imatge ja que té molt poca profunditat de camp. Això fa que la imatge desenfocada, només sigui nítida en el centre o allà on col·loca el punt d'enfocament, proporcionant una sensació d'irrealitat i de maqueta construïda. I és en aquest sentit que podem deduir que no treballa amb càmera de gran format (no li caldria un objectiu de descentrament, doncs la càmera de gran format permet fer-ho amb els propis moviments). Seria impossible fotografiar des d'un helicòpter amb una càmera gran, per tant l'opció de l'objectiu descentrable és la més adient per al seu propòsit.

Quan veiem les imatges pensem que estem davant la fotografia d'una maqueta. Fins i tot els personatges semblen ninots. Juga d'aquesta manera amb les nocions de *realitat-irrealitat*, convertint grans ciutats en ciutats de joguina, ciutats que semblen models hiperdetallats, sense les imperfeccions de la realitat. Els carrers són estranyament nets, els arbres semblen de plàstic i les insòlites distorsions d'escala creen l'efecte oposat del que esperem d'una fotografia aèria: una vista des del damunt, objectiva i semblant a les dels vols de reconeixement militar.

La selecció dels edificis, monuments, parcs d'atraccions i en general llocs destinats al turisme i a l'oci, encaixen molt bé amb el concepte de *banalscapes* sobre el qual teoritza Muñoz (2008, p.190):

Los banalscapes constituyen, así pues, morfologías urbanas relativamente autistas en relación con el territorio, reproducibles independientemente del lugar y sus características. En esta producción de paisaje, la estandarización de los criterios morfológicos muestra cómo la arquitectura y el diseño urbano utilizan estrategias y metodologías concretas para dar lugar a un género de paisajes que, en realidad, no pertenecen a ningún territorio.

Barbieri va començar el projecte *Site Specific* a Roma, i va continuar a Amman, Jordània, Las Vegas, Los Angeles i Shangai, evidenciant que a tot arreu s'hi troben elements característics dels banalscapes. Però és en les fotografies de Las Vegas on el sentit d'irrealitat conflueix millor amb la seva visió projectada. Els monuments simulats de la ciutat s'hi inclouen per semblar artificials, desafiant la seva pròpia realitat. Per Barbieri és "la ciutat com un avatar d'ella mateixa". És un sistema de produir paisatges generant morfologies, atmosferes i ambients urbans sense temps ni espai reals sinó simulats o clonats. Muñoz els descriu (2008, p.50) com: "... paisajes independizados del lugar, que ni lo traducen ni son el resultado de sus características físicas, sociales y culturales, paisajes reducidos a sólo una de las capas de información que los configuran, las más inmediata y superficial: la imagen." I més endavant (Muñoz, 2008, p.51) els qualifica de: "...paisajes desanclados del territorio que, tomando la metáfora de la huelga de los acontecimientos que explica Jean Baudrillard, van sencillamente dimitiendo de su cometido." I afegeix: "Si los acontecimientos desertan de su tiempo, los paisajes dimiten de su lugar. Al igual que el tiempo se transforma en actualidad, el espacio se reduce a su imagen."

Las Vegas és una ciutat artificial enmig del desert i està construïda a partir de reproduccions d'altres ciutats d'arreu del món. Això ens porta a entaular un doble joc amb la realitat: Barbieri fotografia Las Vegas com si fos una ciutat de joguina i d'aquesta manera la seva visió supera la realitat. En aquestes fotografies utilitza amb èxit la irrealitat simulada per la tècnica en confluència amb la pròpia artificialitat de la ciutat.



Fig. 321 Robert Dawson. *Hoover Dam, Arizona/ Nevada*, 1987



Fig.322 Philipp Scholz Rittermann, *The Hoover Dam*, 2008

La primera fotografia (fig.321) representa el casino *The Venetian*, a Las Vegas, del qual Muñoz (2008, p.188) comenta:

El casino The Venetian, en Las Vegas, cuya entrada está presidida por una síntesis comprimida de la Venecia original, ya que se nos muestran fragmentos seleccionados de la ciudad representados como si estuvieran localizados en el mismo lugar: el Palacio Ducal, el Campanile de San Marco, el Canal Grande y el puente de Rialto (...) composición creada a partir de una Venecia entendida no como objeto auténtico sino como modelo (...) afán de superación de la realidad en tanto en cuanto se compone una imagen-síntesis que, además, podría ser clonada en cualquier otro escenario. La serie de Venecias simuladas en tantos otros casinos, parques temáticos o restaurantes italianos a lo largo y ancho del planeta no serían, por tanto, copias del original sino simulaciones equivalentes entre sí.

A la fotografia *Paris, Hotel and Casino* (fig. 323) mostra en un espai comprimit els icones de la capital francesa: la torre Eiffel, l'arc del Triomf i edificis coneguts. No ens cal tenir una imatge enfocada i precisa dels elements representats, perquè els tenim en la nostra memòria. Els recordem associats al lloc real: la ciutat de París.

The Hoover Dam a Las Vegas (fig. 326) és un dels embassaments d'aigua més representats fotogràficament, però ens hem acostumat a veure sempre imatges des de més a prop (només cal recordar les fotografies de Klett (p. 121), Halverson (p. 177), Falke (p. 172), Dawson (fig. 321) o Ritterman (fig. 322)). Aquí Barbieri, seguint el seu procediment d'incloure el context en realitzar una fotografia aèria, ens mostra un Hoover Dam de joguina, minúscul, vist amb les muntanyes de fons, quan en realitat es tracta d'una construcció faraònica.

A l'exposició *Storie Immaginate in Luoghi Reali*, col·lectiva realitzada al Museu di Fotografia Contemporanea, a Milà l'any 2008, presenta 10 imatges de gran format d'aquesta sèrie. Representen llocs reals però que semblen imaginats o somniats. Així es com Barbieri juga amb el documental de ficció, amb aquella fotografia que tot i tenint un referent a la realitat (es tracta de llocs reals), podrien haver estat imatges construïdes o modelss per a l'obtenció d'una imatge de la ciutat.



Fig.323 site_specific Las Vegas 05



Fig.324 site_specific Las Vegas 05

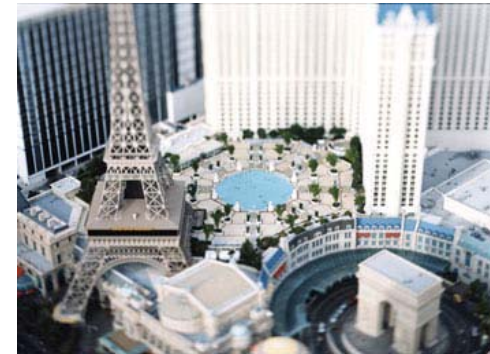


Fig.325 site_specific Las Vegas 05



Fig.326 site_specific Las Vegas 05



Fig.327 site_specific Las Vegas 05



Fig.328 site_specific Las Vegas 05



Fig.329 site_specific Las Vegas 07



Fig.330 site_specific Las Vegas 07

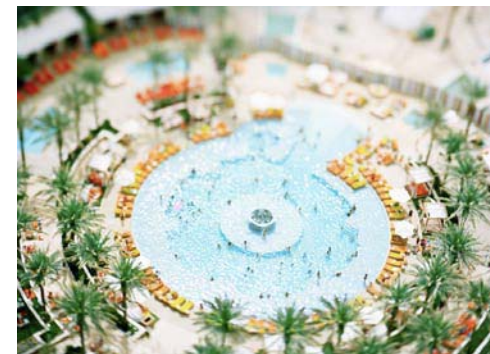


Fig.331 site_specific Las Vegas 07

SERGIO BELINCHÓN. *NATURAL HISTORY*

Natural History va ser realitzada a Dubai, gràcies a un projecte experimental anomenat *Lab Project* iniciat l'any 2006 i que consisteix en promoure la residència d'artistes espanyols als Emirats Àrabs. Belinchon va escollir, seguint els interessos dels seus darrers treballs, fotografiar aquells espais de Dubai fora dels circuits turístics, espais de creixement a l'extraradi de la gran metròpolis. Fotografia obres a l'autopista, paisatges inhòspits i desèrtics amb blocs de pisos, cases en construcció, que no tenen res a veure amb el territori que les envolta. Són construccions en sèrie sense cap relació amb l'entorn i sense serveis, on l'única referència a la natura i al paisatge primigeni, el desert, apareix en grans murals pintats a les parets dels edificis. Els blocs de pisos no mostren cap dels trets característics de les construccions autòctones, que per altra banda, han perdut tota tradició. Aquest projecte il·lustra mol bé les reflexions de Koolhaas (2000, p.526):

La actual urbanización del territorio no se mide por edificios, sino por extensas unidades de producción (centenares de edificios) que excavan y rellenan en pocos meses amplias trincheras en el territorio a unas escalas que, hasta hace poco, correspondían a siglos de desarrollo. La dimensión, seguridad y superficialidad de sus gestos persigue evidentemente grandes efectos, pero no puede dejar más rastro de pequeña escala que la inevitable pobreza y tristeza de los fragmentos y los cortos periodos de vida.

Dubai és una ciutat construïda al desert, que extreu l'aigua de mar i la potabilitza mitjançant dessaladores i complicats processos químics. Ostenta un gran poder econòmic gràcies al petroli que ha fet que tots els inversors del món hi anessin a fer negocis i que s'hi construís massivament. La preocupació de l'Estat és construir els edificis més grans i emblemàtics del món per aconseguir que sigui una ciutat coneguda i adquireixi un gran prestigi en el món. És una ciutat de creixement ràpid, que com altres ciutats de característiques similars als Estats Units, tindrà també una decadència accelerada. Se sap que molts dels edificis que s'estan construint actualment no es vendran mai. A Dubai s'ha construït l'estació d'esquí coberta més gran del món, segurament una de les majors extravagàncies que s'hi pot fer enmig del desert.

En una guia turística sobre Dubai es pot llegir:

Da gusto recorrer la isla en forma de palmera y también ver cómo avanza la construcción del mapamundi de islas privadas, que ya se empezó a repartir entre los Beckham, Schumacher, Rod Stewart y los más recientes compradores, Angelina & Brad Pitt. Mañana será la isla Fashion de Karl Lagerfeld, la cancha de golf de Tiger Woods y las nuevas sucursales del Louvre y el Guggenheim en medio de jardines colgantes dispuestos a convertirse en la maravilla del mundo moderno.

Belinchon realitza composicions en algunes de les imatges que mostren el paisatge nou en construcció a la banda esquerra, i un mur amb un paisatge pintat que representa les dunes d'un desert i les palmeres de l'oasi a la dreta. Les pintures redimeixen d'alguna manera el desenvolupament, com un acte de nostàlgia per recordar com era aquell paisatge i el caràcter nòmada dels avantpassats, mentre la part esquerra representa el pas al sedentarisme. Quin és el paisatge real? El de la nostàlgia, pintat i per tant artificial, o l'actual construït segons les necessitats de l'home?

Els murals pintats amb paisatges de palmeres i sorra són recurrents en diverses imatges, com recordatoris pels nous habitants del que havia estat aquell territori. Irònicament, un altre mural pintat a la paret d'un edifici, representa el desert amb alguns arbres i la juxtaposició d'un extintor que hi penja. Per un instant ens fa somniar en el paisatge ideal del desert i trenca el somni amb la realitat del suport de la representació. Recorda la ironia de la imatge de Wessel amb un petit cartell que diu *ICE* (gel) enmig del desert. Com en aquesta imatge surrealista, la fotografia menteix o si més no juga amb l'espectador tot retallant un tros de la realitat, sense explicar els motius pels quals aquell objecte està col·locat allà. Però la realitat sempre té una explicació lògica.

També el títol de la sèrie és revelador: *Natural History*, ens suggereix que en que la història és normal que els espais naturals es converteixin en espais humanitzats, i per tant artificials. On està el límit entre el què és natural i el què es artificial? És què ja no hi ha res de natural, només la seva representació pintada en un mur? Un altre mural mostra un terreny inhòspit de dunes i matolls on al fons emergeix una ciutat "ideal", pintada amb gratacels i aigua, com un oasi entre edificis gegantins.

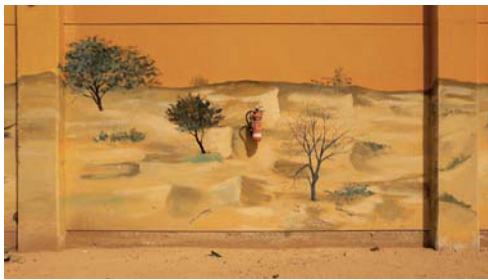


Fig.332 Imatges de la sèrie *Natural History*.

OLIVO BARBIERI. *THE WATERFALL PROJECT*

Olivo Barbieri mostra en aquest llibre imatges dels quatre salts d'aigua més grans del món: les cascades Victòria a Zàmbia, les d'Iguazu a Argentina, les Khone Papeng a Laos i les del Niàgara a Canadà. I ho fa amb la mateixa tècnica utilitzada en els seus treballs anteriors per representar les ciutats: des d'una perspectiva aèria i utilitzant l'enfocament selectiu.

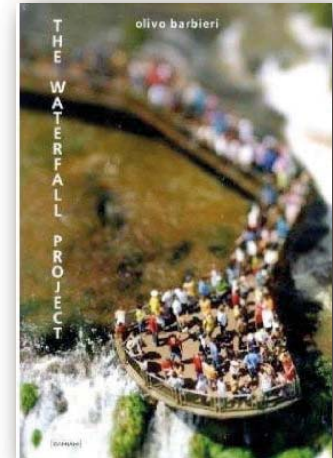
Estefano Boeri diu en el text del llibre que Barbieri ens proposa tres metàfores en les fotografies de les quatre cascades més grans del món. Una és la metàfora de la velocitat estàtica. Hi ha llocs al món on les forces dinàmiques dels fluxos i la fricció d'allò físic són d'una importància central. L'altra metàfora és la globalització, a través de la idea de representar llocs al planeta molt arrelats en el seu context geogràfic, on les energies dinàmiques flueixen incessantment, és una manera útil d'explicar la relació entre els corrents i els llocs que constitueix el paradigma principal de la globalització.

La globalització genera un moviment transnacional, de gent, imatges, informació i béns, que flueix i arriba també a aquests llocs. Aquest flux entra en contacte amb materials, fricció física i resistència que, en aquests llocs concrets del planeta, són transformats.

La tercera metàfora és el poderós so que en surt d'aquests espais naturals, que anuncia l'arribada d'un canvi sobtat en el paisatge. Pel seu so, intuïm primer els salts d'aigua abans de veure'ls i després els veiem com a entitats físiques, quan ja hi som al davant.

La primera imatge del llibre mostra una noia jove en primer pla mirant el seu telèfon mòbil, potser fent una fotografia. D'aquesta manera explica la nostra relació amb la natura: la consumim com si es tractés d'una postal bonica, un lloc on s'hi ha estat anteriorment en comptes de viure l'experiència amb tota la seva intensitat.

La composició de les imatges dins les pàgines del llibre resulta molt dinàmica: dobles pàgines, díptics, tríptics i d'altres més petites, amb una gran bellesa de color.



Olivo Barbieri. **The Waterfall Project**
Damiani, Bologna, 2008
348 x 234 mm, 112 pp.
40 fotografies en color
Tapa dura amb sobrecoberta

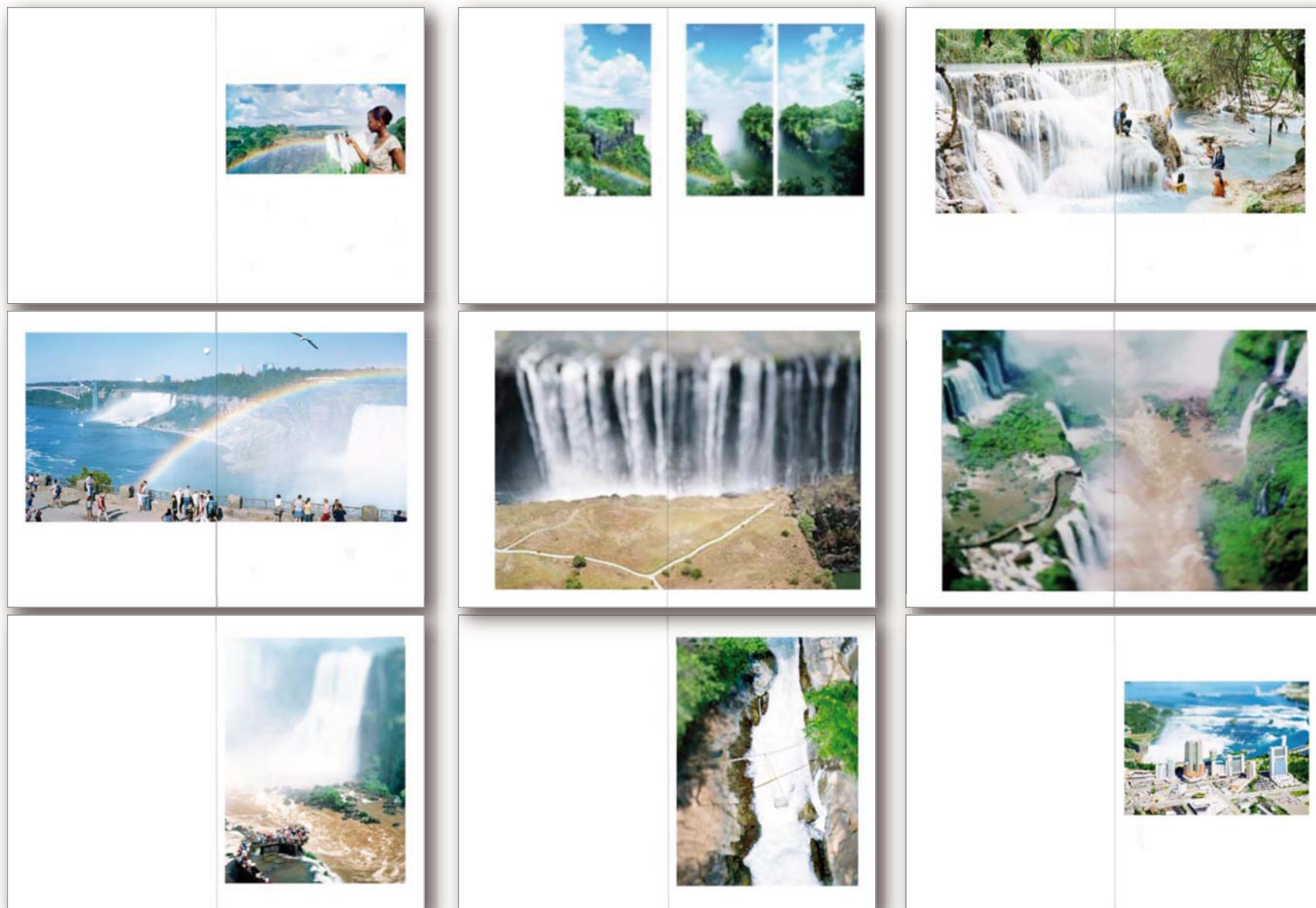


Fig.333 Simulació de les pàgines del llibre.

JUSSI PUIKKONEN. *ON VACATION*

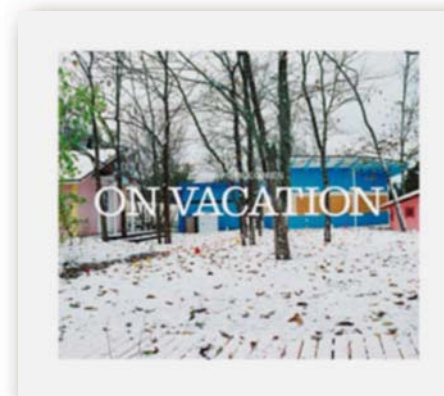
Finlàndia és un país nòrdic excepcional, que ha mantingut la seva identitat persistent entre els vikings i els russos. El seu entorn reflecteix una identitat modesta i pacífica, ben diferent dels noruecs i els suecs tot i ser veïns. La característica principal del caràcter finlandès és la melangia i el tancament. És un país poc poblat, on els habitants passen nou mesos sense poder realitzar fàcilment activitats a l'aire lliure degut a l'extrema climatologia, com un període d'hibernació.

Puikkonen descriu en el llibre *On vacation* aquests llocs de vacances durant els mesos d'hivern que resten tancats al públic. En aquest projecte fa un doble joc de paraules, perquè són llocs de vacances durant el seu període de vacances, quan resten impracticables per realitzar activitats de lleure. És un viatge poètic que documenta la hibernació de nou mesos d'aquestes instal·lacions.

Les fotografies estan impreses en paper gruixut i brillant i acompanyades de text. Cada dues pàgines hi ha sempre una sola imatge, però de vegades es troba a l'esquerra i d'altres a la dreta, per infondre ritme al conjunt del llibre.

Puikkonen (n.d.) exposa el sentit melangiós del seu llibre:

En molts dels llocs on he anat a fer les fotografies, he sentit profundes emocions a través de les memòries que aquests llocs em porten a la ment. Hi ha alguna cosa màgica en les ciutats d'estiu desolades com Hanko o Naantali. Encara podia sentir la presència de les veus dels turistes i l'olor de l'estiu. Aquest paisatges rituals continuen la seva vida quan no hi som. L'absència reporta records i estrats que es mantenen vius en aquests llocs deserts, quan se'n van de vacances. ¹⁰



Jussi Puikkonen. **On vacation**
Patrick Frey, Zurich, 2008
267 x 300 mm, 96 pp.
Tapa dura

11. In many of the places where I travelled to take pictures, I encountered strong emotions through the memories that these places brought into my mind. There is something really magical in bleak summer cities like Hanko or Naantali. I could still sense the presence of the loud voices of tourists and the smell of summer. These ritual landscapes continue their life when we are away. The absence brings up memories and layers that are left alive in these deserted places, when these spots go on vacation.

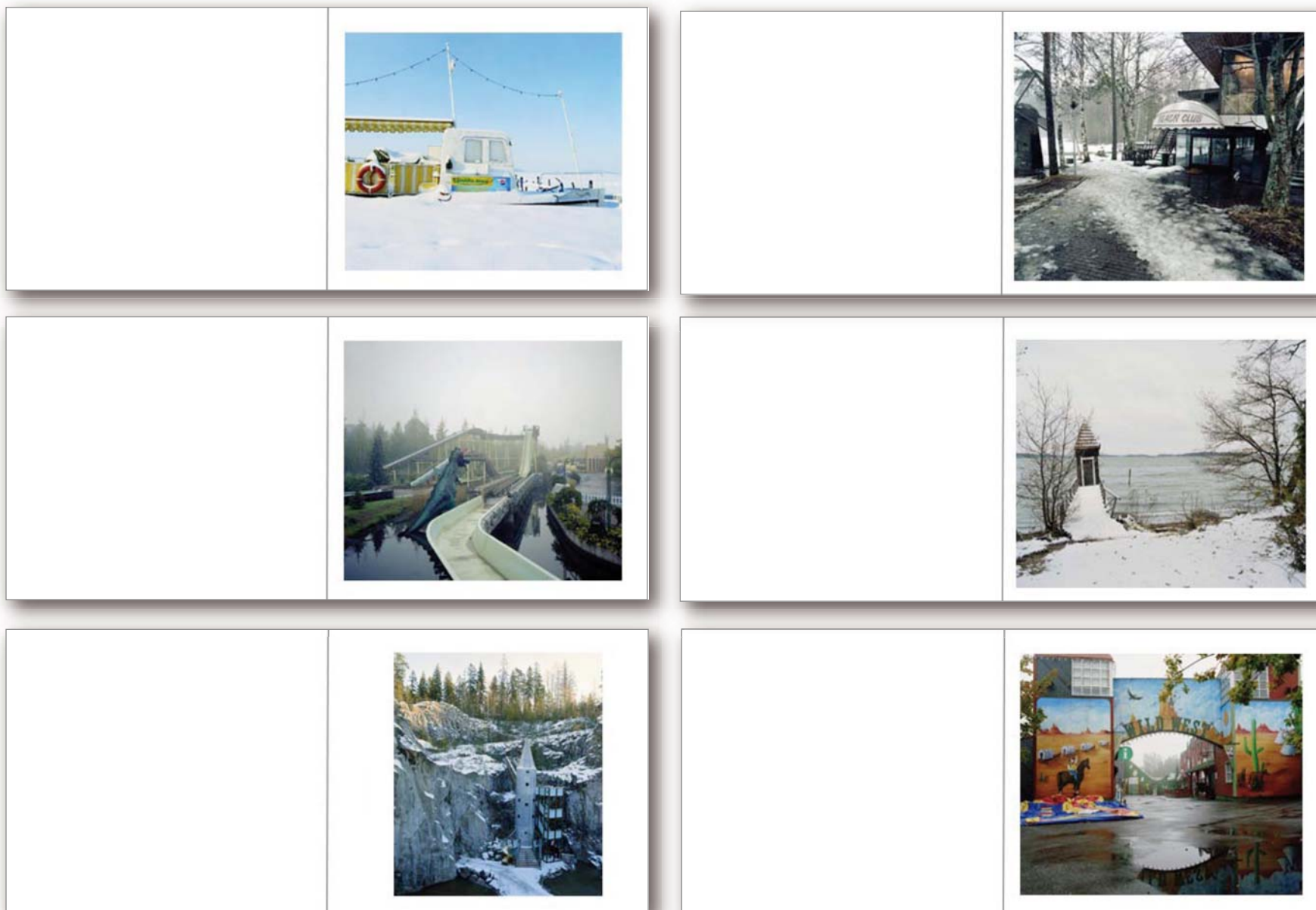


Fig.334 Simulació de les pàgines del llibre.



Sergio Belinchon. **Ciudad**
Ed. Lunwerk. Catàleg de l'exposició a l'Espai
Miserachs del Palau de la Virreina. Barcelona, 2003.
Text d'Iván de la Nuez. Edició en català, castellà i
anglès
200 x 300 mm, 86 pp.
Tapa tova

SERGIO BELINCHON. *CIUDADES EFÍMERAS*

La sèrie de fotografies que componen aquest treball correspon a blocs d'edificis que es poden trobar al llarg de la costa mediterrània espanyola. Aquesta costa s'ha anat poblant progressivament a partir dels anys 60 fins a gairebé formar una línia contínua a primera línia de mar, que s'estén com una taca d'oli i que està formada per construccions pensades per ser ocupades durant els tres mesos d'estiu.

És la regió més poblada d'Europa, però només per un curt període de temps. La resta de l'any es converteix en nuclis d'habitatges fantasmes, buits i mancats de sentit, més enllà del d'afaiçonar un paisatge desolat, edificat i sense vida. És una efímera ciutat costanera. Aquestes ciutats d'estiueig, amb un sol propòsit funcional, construïdes en sèrie, provoquen una sensació de desolació. Els edificis prenen l'aparença de monòlits sorgits del no-res davant la sorra de la platja, erigits com monuments a la uniformitat i a l'estandardització, una manera de construir precària i econòmica. Tant les imatges que mostren edificis un al costat de l'altre, tots iguals, com els enquadraments de més detall on la repetició provoca una visió òptica vibrant, reforcen aquesta sensació de construcció a partir d'un model repetitiu. Recorden als edificis de les grans ciutats, però aquí adquireixen un estatus de "monument a l'edifici". En certa manera transmeten una sensació de fi del món, que es veu reforçada per aquests cels ennuvolats, grisos i hivernals.

Ciudades efímeras s'inclou dins el catàleg de l'exposició celebrada a l'Espai Miserachs del Palau de la Virreina a Barcelona l'any 2003, anomenat *Ciudad*, conjuntament amb altres sèries de Belinchon. També es parla d'aquesta sèrie en un article a la revista Quaderns nº 234, però no es presenta en format llibre independent d'altres sèries.

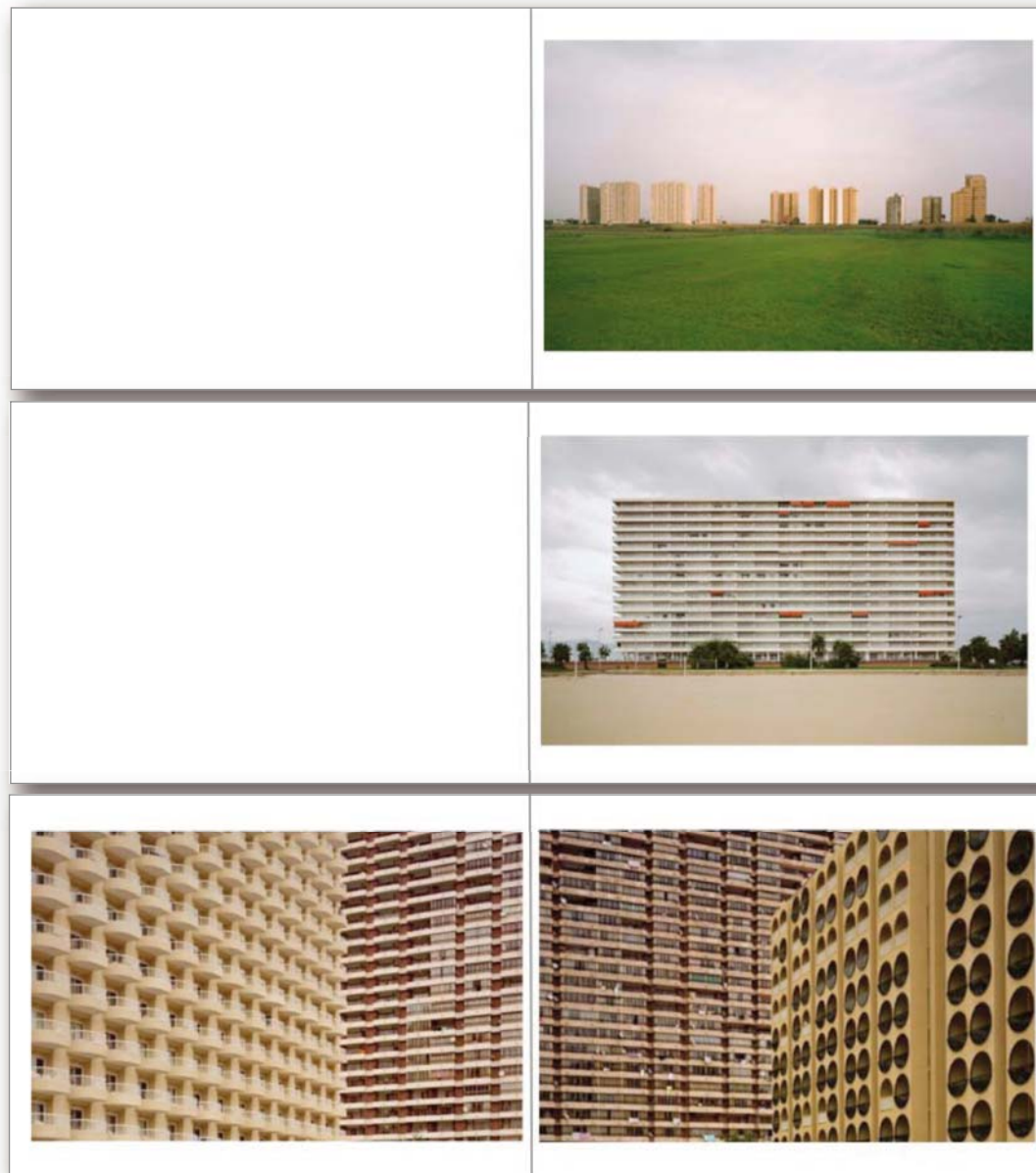


Fig.335 Simulació de les pàgines del llibre.

CONCLUSIONS

Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez.

JOAN FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora*, 2013

Així com Joan Fontcuberta anomena *posfotografia* a la nova fotografia sorgida a partir de les tecnologies digitals, el terme *post-paisatge* al·ludeix als nous territoris contemporanis que ja no es poden anomenar simplement paisatges, ja que han passat a formar part d'una altra categoria d'espais a cavall de l'antic paisatge, les zones industrials o el *terrain vague*. Per tant, cal trobar un nou terme que defineixi aquest espai contemporani, el *post-paisatge*.

La tesi és fruit de totes aquelles qüestions que es plantegen des de la fotografia en referència a l'entorn construït. L'interès pel tema sorgeix de la recerca artística desenvolupada en la pròpia pràctica com a fotògrafa.

Si ens avenim a creure que encara existeix la fotografia com a “forma de mediació intel·lectual i sensible amb el món” segons Fontcuberta, conèixer el procés de gestació d'un projecte, el plantejament inicial, el perquè de l'elecció del subjecte i el seu tractament conceptual és de vital importància i només es poden arribar a albirar les intencions de l'autor quan s'obté informació de primera mà. Com diu Wenders, una fotografia requereix de cervell i d'ull. Per això és important tenir en compte tant les qüestions tècniques involucrades en un projecte fotogràfic com les intencions, les motivacions i els interessos personals de l'autor.

Per tant, al llarg de la tesi he posat en connexió el treball dels diversos autors analitzats, comparant al mateix temps, les diferents motivacions d'aquests autors amb les pròpies. Es valora la importància de disposar de material de primera mà, portant a terme sessions de treball i intercanvi de documentació amb part dels autors dels llibres que s'analitzen al llarg de la tesi. Aquesta informació directa s'ha treballat a partir dels escrits, de la relació personal i d'entrevistes amb els autors. Sovint aquestes sessions en directe han servit per

establir connexions entre ells, un autor m'ha portat a un altre, donat que coincideixen sovint en projectes comuns o en exposicions col·lectives sota el mateix títol.

Aquesta metodologia de treball ha estat molt enriquidora en tant que m'ha permès confirmar les noves pràctiques metodològiques i les directrius que han marcat la tendència documental del territori.

La tesi *Post-paisatges. La fotografia contemporània com a document topogràfic del territori* és un estudi sobre la representació fotogràfica del nou paisatge conformat a través del temps per interessos polítics i econòmics, i configurat a la mesura de l'home. El punt de vista que es defensa és aquell que contempla la tendència documental engegada per la visió topogràfica dels pioners del segle XIX, passant per l'estil documental de Walker Evans i que s'ha estès entre les noves generacions a través de la recuperació duta a terme pels New Topographics.

El gènere del paisatge va estar pràcticament oblidat per la fotografia moderna en ser un tema massa lligat al romanticisme decadent i al concepte de pintoresc. Alhora es considerava que els elements que componen un paisatge són massa difícils de coordinar en composicions ordenades i per tant, els seus detalls tendeixen a la confusió i a la imprecisió. Al mateix temps, el fet d'abastar un espai massa ampli fa que es resisteixi al control de la composició i a l'ordre.

Aquests trets característics considerats com a defectes propis del gènere es converteixen més endavant en virtuts quan certs corrents cultiven la dispersió formal i el respecte pel desordre de la realitat. Un bon paisatge fotogràfic llavors ha de respectar el desordre per transmetre el caos en el que es viu. Per què la impressió de caos sigui perceptible, l'ordre de la imatge ha de restar ocult, no ha de representar el ritme, que s'adiu més a la natura verge, perquè si no el desordre desapareix.

En observar qualsevol territori contemporani s'arriba a la conclusió que es tracta d'un espai dispers i caòtic on la configuració urbana es barreja amb la rural, les indústries es troben al costat del bosc, les instal·lacions militars o explotacions mineres enmig del desert i les centrals nuclears en els paisatges més idíl·lics. Aquesta barreja d'elements

naturals i artificials configura el paisatge social contemporani i la fotografia com a document d'aquest caos organitzatiu ha de transmetre el sentit de dispersió i falta d'equilibri que el caracteritza.

La fotografia d'Ansel Adams, ben al contrari, mostra una visió idealitzada del paisatge que tendeix a l'exaltació nacional representant així un model pintoresc més d'acord amb els cànons artístics i conseqüentment menys donat a la representació topogràfica. Proclama la necessària preservació dels espais naturals en detriment de la conservació de la resta del territori, que es considera d'aquesta manera com a zona no protegida. És una concepció que pretén tractar la natura de la mateixa manera que es tracta les obres d'art o els animals dissecats en els museus: preservar-los per tenir mostres del passat, en lloc d'intentar protegir-los de la seva desaparició.

En contraposició a aquest corrent es troba la fotografia de paisatge documental, hostil a tota idealització i més d'acord amb la concepció d'Evans. Es tracta de cuidar tots els espais per igual perquè no es converteixin en zones impossibles d'habitar. Alhora representa una visió més objectiva de l'entorn i un apunt topogràfic més fidedigne amb la realitat en privilegiar la visió general i des d'un punt de vista elevat.

Si s'analitzen els llibres que tracten el tema del paisatge alterat i els catàlegs publicats arrel d'exposicions col·lectives, es pot constatar que en tots es reconeix els New Topographics com a referent important. Bona part dels fotògrafs citats en aquesta tesi els anomenen com a influència directa en els seus projectes. No obstant això, Estella Jussim i Elisabeth Lindquist-Cock a *Landscape as Photograph* els citen en alguns apartats com a autors individuals, però en cap cas es refereixen a ells com a grup influent.

L'estil documental d'Evans i dels New Topographics són els models que han marcat la direcció a seguir pel que fa referència a la fotografia documental del territori. També hi ha col·laborat l'organització de Missions Fotogràfiques i els *surveys* americans. Aquests darrers han estat un bon exemple de treball en equip i les seves estratègies projectuals han estat recuperades per diferents col·lectius que treballen sobre la base de projectes

participatius. A partir de la seva mirada sobre l'entorn es pot parlar de *post-paisatges* o de *des-paisatges*, com els anomena Alain Roger.

Post-paisatges tracta un ampli ventall de possibilitats de representació fotogràfica del territori, que sorgeixen de la quantitat d'activitats que sobre els quals s'hi desenvolupen. Després d'examinar els autors detingudament s'ha arribat a una sèrie de conclusions que mostren algunes afinitats i procediments comuns a l'hora de plantejar el projecte i pensar les imatges, així com divergències significatives.

CONCLUSIONS ESPECÍFIQUES TEMÀTIQUES

A través d'aquest estudi es pot constatar que, atenent a la relació del fotògraf amb el territori objecte de ser documentat, hi ha dos tipus de tractament del tema:

1. Per una banda es produeix una mirada cap a l'entorn immediat, un entorn al qual es pot anar repetides vegades i que és tractat des del coneixement del lloc. Sovint els fotògrafs descobreixen el seu subjecte a partir de l'experiència quotidiana, del fet de passar cada dia per un mateix indret. Tot el què fotografien està a pocs kilòmetres de casa seva i per tant és un territori proper. Els interessa explicar la seva història com a participants i no només com a observadors. Tot i la pretesa objectivitat de la fotografia documental hi ha un component autobiogràfic molt important, si més no, la motivació ve d'una experiència personal amb el lloc, sigui el passeig quotidià o un record d'infantesa, es tracta sovint de l'observació de l'entorn canviant i en constant transformació.
2. L'altra tendència estaria representada per aquells fotògrafs que viatgen arreu del món per descobrir-nos l'existència de territoris prohibits o amagats a l'opinió pública. Per a ells el distanciament emocional amb el territori crea una mirada més objectiva i crítica, ja que els temes que els preocupen en relació al territori són universals i es troben per tot el planeta. Si els fotògrafs del segle XIX que acompanyaven expedicions pretenien descobrir nous territoris mai explorats, en l'actualitat existeixen moltes zones on s'hi

prohibeix el pas a persones alienes i fins i tot la seva existència és negada per governs i corporacions, ja que es tracta de zones contaminades o en les quals es duen a terme activitats militars secretes. Tot i ser a l'era de les comunicacions encara hi ha zones que semblen no existir o no haver existit mai, quan deixen de ser notícia. Alguns fotògrafs cultiven la representació del territori a través del viatge per carretera, que els permet anar descobrint com a forasters les característiques i peculiaritats d'un lloc aliè, fotografiant tot allò que els sorprèn i que en conjunt configura la idiosincràsia del lloc, sentir-se estranger a tot arreu i per tant aguditzar la perspicàcia de la mirada. El viatge es converteix en una permanent fugida a allò desconegut. També en aquest cas es podria veure com un treball autobiogràfic: la carretera ofereix un viatge cap al desconegut que ens permet la descoberta, a través de la llibertat de moviment, de la relació amb altres éssers humans i d'una nova consciència del paisatge, qui som i a quin lloc pertanyem.

Quan es fotografia un esdeveniment, aquest es converteix en passat en el mateix moment en què es realitza la presa. Aquest moment irrepetible en què es produeix, l'instant decisiu, és fugaç i desapareix de la realitat, de la mateixa manera que allò noticiable i susceptible d'aparèixer a la televisió o a la premsa ha desaparegut en el moment de la seva recepció per part de l'espectador.

Els artistes fotògrafs, presentats en aquesta tesi, no els mou l'interès per representar aquest instant decisiu i fugaç, que pertany al camp del fotoperiodisme. Per això la mirada es converteix en observació lenta dels esdeveniments i dels canvis produïts en el territori, observant-lo amb la càmera de plaques i amb una mirada reposada, de vegades a través de llargs períodes de temps. Prenen la fotografia com a testimoni d'esdeveniments que han deixat la seva empremta en el territori, com a document del rastre deixat per l'activitat humana, com a evidència d'aquesta activitat, però a través del silenci de les imatges i de l'absència dels seus actors principals (les persones).

Cultiven la seva predilecció per la *late photography*, que descriu David Campany no ja com el rastre d'un esdeveniment sinó com el vestigi del rastre d'un esdeveniment. Aquest fet

suposa l'arribada del fotògraf massa tard per enregistrar l'acció però que documenta l'estat en que han quedat els espais després d'una activitat humana, generalment violenta. Aquest corrent s'ha convertit en un punt central i ha influenciat el gènere documental.

Un altre fet que es pot constatar és que sovint es desenvolupen temes basats en treballs anteriors, plantejant-se el treball com un problema a resoldre, o com una continuació de l'anterior. Hi ha autors que treballen un mateix tema al llarg de la seva vida.

El treball col·lectiu engegat en estudis del territori amb la col·laboració de diferents professionals, com és el cas del *Rephotographic Survey Project* o del *Water in the West Project*, té la seva representació contemporània en projectes participatius com els duts a terme per Ramón Parramón o Pau Faus. Els seus mètodes de treball afegeixen un component més social al generat pels *surveys* però tenen alguns punts en comú:

Des de la pràctica artística, professionals de diferents disciplines (geografia, història, arquitectura, fotografia, etc.) treballen conjuntament, relacionant diferents mirades als problemes sorgits en un territori, tractant-lo a partir d'aproximacions sensibles i donant veu a les persones que l'habiten.

L'artista es converteix en mediador i dinamitzador de la gent, proposant debats, conferències i xerrades obertes a tothom, que afavoreixen un treball participatiu on els resultats són fruit de dinàmiques que genera la pròpia gent. Hi ha una intenció de clarificar idees i d'encoratjar un treball interdisciplinari i col·lectiu que afavoreixi la cultura crítica i articuli propostes de millora.

Traslladen el passeig dels americans per desert, a les perifèries i mostren el què es podria anomenar el *jardí contemporani*, configurat per les perifèries i tots aquells espais que envolten les ciutats, colgats de deixalles i detritus de la nostra civilització.

El procés de treball (mirada històrica, debat, sensibilització) adquireix més importància que el resultat final, l'obra acabada i exposada.

CONCLUSIONS FORMALS

En el treball fotogràfic, el format de la càmera i el punt de vista determinen el tractament diferenciat del subjecte segons les intencions que mouen al fotògraf i per tant generen un tipus diferent d'imatges:

Així la càmera de plaques es relaciona millor amb el document, amb l'objectivitat i amb la presa frontal. Separa millor l'objecte del seu entorn i del continu de la realitat. El gran format imposa un punt de vista, força a prendre decisions i exclou la possibilitat de realitzar fotografies instantànies, necessita un temps pausat de realització i és també un format més narratiu, representant la realitat amb tots els seus detalls.

El mig format i el petit format es relaciona millor amb la subjectivitat i amb els enquadraments diagonals o angulats degut a la mobilitat que proporciona.

En canvi, el format panoràmic està directament relacionat amb l'extensió del territori i és el que fa possible una millor visió del paisatge, posant en evidència al mateix temps, la seva naturalesa d'artefacte òptic i l'artifici de la seva visió. Tant la càmera de gran format com la vista panoràmica creen un distanciament de la realitat enregistrada, així com una fredor documental per exercir una crítica subtil sobre el propi mitjà.

Les vistes aèries converteixen els elements de territori en patrons abstractes, en plans de colors i formes en el pla. Permet veure les cicatrius i les empremtes produïdes per diferents agents sobre un territori donat, amb tot el seu abastament.

L'artista fotògraf quan fa servir el color, mostra una paleta de colors suaus, sense contrastos acusats, respectant l'atmosfera del paisatge que té al davant i allunyant-se de la fotografia publicitària o del *fotoperiodisme*, que utilitza colors més estridents.

La sèrie fotogràfica és un element essencial del document topogràfic, que per la seva condició descriptiva i narrativa configura un document més ampli dels territoris fotografiats. El treball a partir de sèries d'imatges permet que el control formal parcialment abandonat durant la presa fotogràfica es recuperi en la gestió i organització de les imatges obtingudes.

El concepte de sèrie genera la idea de “projecte” com a visió global més enllà de la presa individual, redueix la part d’atzar que minimitza la importància de la fotografia per aproximar-la a la iniciativa del pintor, l’escriptor o el cineasta. D’aquesta manera, la producció fotogràfica s’insereix en el marc d’un programa teòric quan es treballa sobre la idea de projecte. Aquí rau la importància del concepte o del discurs que l’autor vol transmetre amb el seu treball.

Un hàbit molt comú dels fotògrafs documentals és treballar a partir de plans escrits, llistes detallades de les preses que volen realitzar i la determinació de l’ordre en què es volen mostrar les imatges. Tota vegada que es fa una fotografia, sorgeix una temàtica que fa néixer un projecte de sèrie. Aquest control de la producció fotogràfica es pot comparar amb la construcció literària, cada imatge es pot llegir com una xarxa de signes que relacionats crearan un veritable text, en part preparat abans de la realització de la imatge i en part compost després, en la selecció posterior de les preses.

Les sèries documentals estan sovint destinades a llegir-se en un ordre determinat, com si fossin textos i quan es presenten en format llibre l’ordre ve marcat per la successió de les pàgines. El pas de la imatge aïllada a la sèrie està íntimament lligat a l’argument de l’edició fotogràfica, és a dir, segons un encàrrec previ (extern o del propi autor), uns enquadraments i un punt de vista determinats i un treball de muntatge, selecció i organització de les imatges.

CONCLUSIONS GENERALS

En conseqüència, el camp d’investigació de la tesi s’acota a aquells treballs produïts en forma de sèrie a partir de les publicacions trobades, sigui llibres, catàlegs o especialment fotollibres publicats en referència al territori. S’ha optat per relacionar aquells projectes d’autors que treballen a partir de sèries fotogràfiques, més que no pas a partir de la imatge única. Per això hi ha grans absències com ara Jeff Wall o Andreas Gursky, tot i ser autors que han desenvolupat el tema del paisatge de manera permanent.

Cal destacar l’actualitat del camp d’investigació abordat a la tesi, avalada per la proliferació de publicacions -fotollibres- que tracten la temàtica estudiada, podent-se concloure que:

Ara es publiquen més fotollibres que mai. En el decurs del procés de la investigació han anat apareixent gran quantitat de publicacions en referència al tema abordat: la transformació del territori. Aquest fet ha col·laborat a concentrar la investigació en el tema dels fotollibres.

És interessant constatar que en l'era de la comunicació informàtica i de les xarxes socials, contràriament al que seria la previsible desaparició del llibre com a eina de difusió cultural, ara està més viu que mai. El llibre no només és viu sinó que continua sent una eina d'intercanvi de coneixement força activa.

El fotollibre s'ha adaptat als nous corrents de distribució a través de l'autoedició i la venda per Internet, mantenint alhora viva la seva vessant artesanal, sense patir les pressions de les editorials i les galeries d'art. D'aquesta manera els autors poden controlar més acuradament les seves publicacions, distribuint el producte a llibreries o Internet i adaptar-se a les condicions del mercat.

La distribució per Internet fa que el producte arribi a un públic més diversificat, col·labora en la difusió d'autors que no havien publicat anteriorment i fa que aquests tinguin les mateixes possibilitats d'arribar als mecanismes que determinen quin treball és o no és interessant. En aquest sentit, és més difícil que un bon fotollibre no arribi a conèixer-se per manca de difusió. Fins i tot ha promogut una tipologia de col·leccionista-autor dedicat a la recerca de fotollibres oblidats en petites llibreries d'arreu del món.

Les noves generacions de fotògrafs han entès molt bé que el llibre pot ser una eina molt útil per la difusió de la seva obra, assolint les funcions del portfoli per mostrar el projecte i al mateix temps és un treball autònom i acabat entès en ell mateix com una presentació, com una exposició.

Un fotollibre, com a conjunt d'imatges, és una obra diferent a la còpia que s'exposa en una galeria. Cada imatge es relaciona amb les altres segons un ordre determinat pel format del llibre que fa que es complementin unes amb les altres. A més ofereix la possibilitat d'afegir un text, un dibuix, un mapa, un esquema, relacionant diferents llenguatges icònics i no icònics.

La informació que es pot trobar a Internet és efímera, com efímer és el territori que habitem, subjecte a pressions de tota mena que el fan evolucionar i canviar constantment. Per contra, el fotollibre és permanent i ens ajuda a entendre o estudiar aquells canvis produïts en el paisatge a través del temps.

La tasca del fotògraf comporta generalment solitud. Tant la gestació del projecte com la presa fotogràfica pot significar grans períodes de temps recorrent el territori en solitari per aconseguir les imatges que conformaran el projecte. El fet de relacionar-les en un llibre fa sovint necessari un treball de col·laboració amb altres professionals, com ara un editor, un escriptor o un dissenyador. Alguns autors reconeixen aquest treball en equip com a molt gratificant.

Per altra banda, en temes de territori també s'estableixen sovint col·laboracions entre la fotografia i altres disciplines com ara l'antropologia, la sociologia, la geologia o l'urbanisme, que s'enriqueixen mútuament estudiant els diferents agents que modifiquen i configuren un espai des de diferents perspectives, per mostrar el territori en tota la seva complexitat. Quan això succeeix el projecte adquireix una dimensió interdisciplinària que fa més entenedors els mecanismes pels quals ha arribat a ser el que és després de tots els processos soferts al llarg de la seva història.

Es dona la paradoxa que en alguns casos el propi urbanista, geògraf o antropòleg es converteix en fotògraf, fent que la seva pràctica professional en un altre àmbit col·labori a la realització d'un treball de creació.

El fotollibre esdevé el format més idoni per mostrar aquest treball interdisciplinari. El podem entendre com un metallenguatge transdisciplinari, com una tècnica fotogràfica que cal estudiar, o com una nova manera de presentar fotografies relacionant-les dins un mateix context. El recull *The Photobook: A History* de Parr i Badger, que ja compta amb un tercer volum, ha estat cabdal per l'estudi de l'evolució del fotollibre ja que a partir de la seva publicació han aparegut un gran nombre de llibres que parlen de fotollibres. És interessant apuntar la gran difusió que se li ha donat gràcies a l'aparició de monogràfics que com el llibre de Parr i Badger es dediquen al seu estudi i classificació, es podria dir

que han creat escola. En aquesta tesi s'han anomenat algunes d'aquestes publicacions que opten per fer una classificació per països de procedència.

Un dels propòsits de la meua investigació és la recerca de publicacions relacionades amb el tema del territori, mostrant la implicació dels fotògrafs amb el seu subjecte fins al punt de significar, en alguns casos, una autobiografia de l'autor.

Aquí voldria fer un parèntesi. En descobrir el llibre de Parr i Badger va ser gratificant comprovar que alguns dels llibres inclosos a la tesi apareixien en la selecció realitzada pels dos autors, i alhora em va permetre incloure d'altres, relacionats amb el tema del territori que desconeixia. Una estratègia molt interessant que apunta Parr, atès que els primers consumidors de fotollibres són els propis fotògrafs, és la de preguntar quins són els llibres que més els han atret recentment, per preveure quins es convertiran en clàssics en un futur. Per la meua part, he seguit aquesta recomanació sempre que ha estat possible la consulta directa amb alguns autors, ja que és una bona pràctica el fet de seguir les tendències que marquen els propis autors a banda de les suggerides pels crítics i editors.

Quan vaig preguntar via e-mail quin llibre relacionat amb el territori escollirien per la seva edició o pel valor de les seves imatges John Davies em va respondre:

No he trobat cap fotollibre que pugui dir que sigui significatiu sobre paisatge o territori. No obstant seria interessant compilar un llibre sobre paisatge que examinés els diferents corrents de manera analítica i veure com les imatges del territori reflecteixen les preocupacions dels fotògrafs i també com i per què els editors i comissaris seleccionen imatges concretes amb les quals s'identifiquen. Si artistes i fotògrafs són sincers amb ells mateixos, veuran que estan fent autoretrats: això vol dir fer imatges que reflecteixen el què és important per a ells i una expressió d'allò que són, les seves idees, preocupacions i emocions, etc.¹

I Mark Klett va contestar:

En realitat, en termes del meu treball un dels meus llibres favorits és *Revealing Territory*. Però també estic molt orgullós d'un llibre més recent *The Half Life of History*. En quant a escollir un altre llibre és una feina difícil ja que n'hi ha molts de bons. Un llibre molt

1. I haven't come across a photobook about landscape or territory that I would call significant. However it would be interesting to compile a book about landscape that examines the various strands in an analytical way and to look at how pictures of territory reflect the photographer's concerns and also how and why publishers and curators select particular images that they can identify with. If artists and photographers are true to themselves then they are effectively making self-portraits - that is making images that reflect what is important to them and an expression of who they are - their ideas, concerns and emotions etc.

recent que m'agrada per la seva edició i seqüència és un llibre de Monica Haller anomenat *Riley and His Story*. És una edició de les fotografies realitzades per un soldat americà mentre servia com a metge a la guerra d'Irak. Molt potent.²

Xavier Ribas em va recomanar *The Painter's Pool* de Jem Southam, un llibre molt poètic i d'una gran bellesa. Bleda i Rosa van triar entre la seva pròpia bibliografia *Campos de Batalla*, potser pel fet de ser la seva primera publicació. Xavier Ribas ha estat el fotògraf que més informació ha aportat sobre el seu treball i sobre el tema del territori habitat. La seva formació d'antropòleg fa que el seu treball fotogràfic documenti conceptes basats en la memòria, el rastre o les cicatrius infringides en un territori determinat.

Parlant amb Bleda i Rosa vam comentar qüestions tècniques (no hem d'oblidar aquesta part important de la fotografia) relacionades amb la càmera que utilitzen, l'ampliació de les imatges, com decideixen el format d'ampliació i la còpia en paper, coses determinants a l'hora de mostrar el treball final.

Jordi Bernadó em va mostrar la seva manera de treballar: com estructura el seu treball, quina càmera utilitza, com arxiva les imatges. La biblioteca personal de Martí Llorens és potser una de les més completes de Barcelona i posseeix llibres inèdits a Espanya. La participació en el taller *Refotografiant Barcelona amb Mark Klett* em va permetre treballar amb el mètode de la refotografia amb la persona que més en sap sobre el tema. Amb ell també vam poder comentar el seu procés de treball i de construcció de les imatges.

CONCLUSIONS FINALS

Podríem concloure aquest estudi dient que en els darrers anys s'ha anat gestant un procés de transformació en les pràctiques artístiques en el qual es valora més el procés de treball que l'obra acabada, es treballa a partir de sèries més que d'obra única i es generen debats per desvetllar la consciència sobre la gestió del territori. Aquesta manera de procedir recorda projectes com *Water in the West* dut a terme al desert de Califòrnia als anys 90.

Es recupera l'observació del territori a través de caminades individuals i col·lectives per

2. Actually, in terms of my work one of my favourite books is *Revealing Territory*. But I am also very fond of a more recent book: *The Half-Life of History*. As for another book, that is a hard choice as there are many good ones. One fairly recent book that I like for its editing and sequencing is a book by Monica Haller called *Riley and His Story*. It's an edit of the photographs made by an American soldier as he served as a medic in the Iraq war. Very powerful.

les perifèries i els barris de les ciutats i es produeix una interacció amb l'entorn i les seves problemàtiques, tal com ho varen fer Robert Smithson, John Gossage o Michael Askin.

Els artistes i fotògrafs estan atents a les noves publicacions que apareixen al mercat fent difusió de les més significatives que alhora van adquirint un gran poder de seducció. No hi ha publicitat més efectiva que les recomanacions fetes pels col·legues de professió. Una de les llibreries que més ha fet per a la difusió dels fotollibres a Barcelona ha estat Kowasa, mitjançant l'organització de xerrades i conferències que permeten la relació directa amb l'autor, el qual signa *in situ* els seus propis llibres. Kowasa ha estat present en les darreres edicions del Festival d'Arlés. Amb bé, el repte és aconseguir que els fotollibres arribin cada vegada més a un públic més ampli, no només als fotògrafs, editors, comissaris o dissenyadors.

Quan vaig començar a exposar fotografies l'any 1985, encara no s'havien exposat massa fotografies en les galeries de Barcelona. Un galerista em va preguntar ¿quin sentit té comprar una fotografia si comprant un llibre de fotografies les pots tenir totes? Certament no és el mateix comprar una fotografia, un fotollibre o el catàleg d'una exposició. Els dos primers funcionen com a obres autònomes mentre que el catàleg serveix com a recordatori d'una exposició.

Si la quantitat d'autors que s'esmenten i la quantitat de llibres que s'hi relacionen és exhaustiva és per constatar que és un tema de gran actualitat (a molts els preocupa el nostre entorn i la seva conservació). És un tema molt a l'abast, és el nostre entorn, només cal observar-lo.

Una conclusió final seria que potser les pràctiques artístiques no poden canviar consciències polítiques, però ajuden a generar una massa crítica que pren consciència dels problemes del seu entorn i de la capacitat transformadora del treball col·laboratiu.

BIBLIOGRAFIA

Monogràfics d'autors

- Aarsman, H. (1989). *Hollandse Taferelen*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij.
- Adams, R. (1974). *The New West*. Colorado: University Associated Press.
- Albalá, C., López, I. (2010). *Evidences as to Man's Placed in Nature*. Barcelona: B-side books.
- Arden, R. (1999). *Terminal City*. Salamanca: Ed Universidad de Salamanca.
- Ashkin, M. (2000). *Garden State*. New York: Workroom G. Editions.
- Ayarza, J. (2008). *Terra*. Salamanca: Ed Universidad de Salamanca.
- Baart, T. (2003). *Periferie/Periphery*. Amsterdam: Ideas on Paper Foundation.
- Baart, T., Markerink, C. (1996). *Snelweg*. Amsterdam: Ideas on Paper Foundation.
- Baltz, L. (2011). *Candlestick Point*. Göttingen: Steidl.
- Baltz, L. (2001). *The New Industrial Parks*. Göttingen: Steidl.
- Barbieri, O. (2008). *The Waterfall Project*. Bologna: Damiani.
- Basilico, G. (2008). *Beirut 1991 (2003)*. Milan: Baldini Castoldi Dalai Editore.
- Becher, B., H. (1970). *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*. Düsseldorf: Art Press.
- Becher, B., H. (1990). *Typologies of Industrial Buildings*. Munich: Schirmer & Mosel.
- Becher, B., H. (2005). *Kühltürme*. Munich: Schirmer & Mosel.
- Belinchón, S. (2002). *Suburbia*. Sala de Cultura Carlos III. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Belinchón, S. (2003). *Ciudad*. Barcelona: Lunweg, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.
- Bernadó, J. (1998a). *Good News*. Barcelona: Actar.
- Bernadó, J. (1998b). *Bad News*. Barcelona: Actar.
- Bernadó, J. (2007). *True Loving*. Barcelona: Actar.
- Bialobrzeski, P. (2007). *Lost in Transition*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bleda y Rosa. (1997). *Campos de Batalla*. València: Fundación Cañada Blanch-Club Diario de Levante.
- Brohm, J. (2007). *Ruhr*. Göttingen: Steidl.
- Brouws, J. (1992). *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*. Gas-N-Go Publications.
- Brouws, J. (2006). *Approaching Nowhere*. New York: W. W. Norton.
- Burtynsky, E. (2005). *China*. Göttingen: Steidl.
- Burtynsky, E. (2007). *Quarries*. Göttingen: Steidl.

- Burtynsky, E. (2008). *Australian Minescapes*. Western Australia Museum. Göttingen: Steidl.
- Bustamante, J. M. (1994). *Tableaux 1978-1982*. Berna: Kunsthalle Bern.
- Bustamante, J. M. (1999). *Something is Missing*. Centro de Fotografía/Universidad de Salamanca.
- Codina, I. (2012). *Humberstone*. Blurb.
- Davies, J. (2006). *The British Landscape*. Chris Boot.
- Dawson, R., Brechin, G. (1999). *Farewell, promised land*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Eastman, M. (2008). *Vanishing America*. New York: Rizzoli.
- Eggleston, W. (1999). *The Hasselblad Award 1998*. Göteborg: Hasselblad Center.
- Evans, T. (1998). *The Inhabited Prairie*. University Press of Kansas.
- Evans, W. (1938). *American Photographs*. New York: The Museum of Modern Art.
- Falke, T. (2006). *Observations in an occupied wilderness*. San Francisco: Chronicle Books.
- Fischli-Weiss. (1990). *Airports*. Zurich: Patrick Frey i Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Friedlander, L. (2004). *Sticks & Stones*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers; San Francisco: Fraenkel Gallery.
- Friedlander, L. (2010). *America by Car*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers; San Francisco: Fraenkel Gallery.
- Graham, P. (1983). *A-1: The Great Road*. London: Grey Editions.
- Graham, P. (1987). *Troubled Land: The Social Landscape of Northern Ireland*. London: Grey Editions.
- Gohlke, F. (2007). *Acommodating Nature*. Santa Fe: The Center for American Places.
- Goin, P. (1987). *Tracing the Line: A Photographic Survey of the Mexican-American Border*. Edició limitada de llibre d'artista.
- Goin, P. (1992a). *Arid Waters: Photographs from the Water Project*. Reno: University of Nevada Press.
- Goin, P. (1992b). *Stopping time: A Rephotographic Survey of Lake Tahoe*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Goin, P. (1996). *Humanature*. Austin; Harrisonburg: University of Texas Press, The Center for American Places.
- Goin, P. (2004). *Changing Mines in America*. Santa Fe: The Center for American Places i University of Chicago Press.
- Gossage, J. (1985). *The Pond*. New York: Aperture, Milleton.
- Gossage, J. (1987). *Stadt des Schwarz. (City of Black)*. Washington: Loosestrife Editions.
- Gossage, J. (2004). *Berlin in the Time of Wall*. Bethesda, Maryland: Loosestrife Editions.
- Gossage, J. (2007). *Putting Back the Wall*. Bethesda. Maryland: Loosestrife Editions.
- Graham, P. (1983). *A-1: The Great North Road*. London: Grey Editions.
- Gursky, A. (1995). *Images*. Liverpool: Tate Gallery.
- Halverson, K. (2008). *Downstream. Encounters with the Colorado River*. Berkeley, L.A., London: University of California Press.
- Heinze, V. (1989). *Ahnung*. Berlin: Nishen Verlag.
- Hütte, A. (2006). *After Midnight*. Munich: Schirmer & Mosel.
- Kander, N. (2010). *Yatgze-The Long River*. Ostfildern: Hatje Cantz.

- Klett, M. (1984). *Second View: The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Klett, M. (1992). *Revealing Territory*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Klett, M. (2004). *Third Views, Second Sight: A Rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of N. M. Press.
- Klett, M. (2006). *After the Ruins. 1906 and 2006*. Berkeley, Los Angeles, London: Fine Arts Museum of San Francisco.
- Koppelkamm, S. (2007). *Ortszeit Local Time*. Bönen: DruckVerlag Kettler.
- Koudelka, J. (1994). *The Black Triangle*. Praga: Vesmir.
- Koudelka, J. (1999). *Chaos*. London: Phaidon.
- Laguillo, M. (2007). *Barcelona 1978-1997*. Barcelona: Actar.
- Laguillo, M. (2013). *Razón y ciudad*. Madrid: La Fábrica.
- Lê, A.M. (2001). *Small Wars*. New York: Aperture Foundation.
- Liebchen, J. (2000). *DL 07 stereotypes of war: a photographic investigation*. Berlín: Edition J.J. Heckenhauer.
- Linders, J. (1990). *Landschap in Nederland*. IBD Ltd.
- Meyerowitz, J. (2006). *Aftermath*. New York: Phaidon.
- Misrach, R. (1999). *Cantos del Desierto, 1979-1999*. Madrid: Diputación de Granada.
- Nefzger, J. (2009). *Fluffy Clouds*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Niedermayr, W. (2003) *Civil Operations*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Phillips, S. (2007). *Henry Wessel*. San Francisco: Thomas Zander Ed Museum of Modern Art.
- Princen, B. (2004). *Artificial Arcadia*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Puikkonen, J. (2008). *On Vacation*. Zurich: Patrick Frey.
- Reynolds, J. (2002). *Emmet Gowin. Changing the Earth, Aerial Photographs*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ribas, X., Martín, A. (1998). *Sundays. 1994-1997*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ribas, X. (2005). *Santuario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ribas, X. (2012a). *Concrete Geographies. Nomads*. Barcelona: Bside Books.
- Ribas, X. (2012b). *Geografías concretas*. Ceuta y Melilla. Salamanca: Fundación Universidad de Navarra.
- Ristelhueber, S. (1992). *Fait*. Books on Books.
- Roberts, S. (2009a). *We English*. London: Chris Boot.
- Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles.
- Ruscha, E. (1966). *Every Building in the Sunset Strip*. Los Angeles.
- Ruscha, E. (1967). *Twentyfour Parkings Lots*. Los Angeles.
- Schmidt, M. (1987). *Waffenruhe*. Berlin: Dirk Nishen.
- Seawright, P. (2003). *Hidden*. London, Llanduno, Cardiff: The Imperial War Museum, Oriel Mostyn Gallery, Ffotogallery, The Irish Museum of Modern Art.

- Shore, S. (1982). *Uncommon Places*. New York: Aperture.
- Shore, S. (2004). *Uncommon Places*. London: Thames & Hudson.
- Shore, S. (2008). *American Surfaces*. London: Phaidon.
- Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas. Una topografia de lujo*. Barcelona: Àmbit.
- Sternfeld, J. (1996). *On This Site. Landscape in Memoriam*. San Francisco: Chronicle Books.
- Sternfeld, J. (2003). *American Prospects*. New York: Art Publishers.
- Sternfeld, J. (2000). *Walking the High Line*. Göttingen: Steidl.
- Sternfeld, J. (2012). *On This Site*. Göttingen: Steidl.
- Soth, A. (2010). *From here to there: Alec Soth's America*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Southam, J. (2005). *Landscape Stories*. New York: Princeton Architectural Press.
- Southam, J. (2006). *The Painters Pool*. Portland: Nazraeli Press.
- Suzuki, Y., Kimura, S. (1954). Tokio: Toho-Shuppan Publishing.
- Tabuchi, E. (2008). *Alphabet Truck*. Paris: Florence Loewy.
- Tabuchi, E. (2008). *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*. Paris: Florence Loewy.
- Tabuchi, E. (2009). *Alphabet Truck vol. 2*. Paris: Florence Loewy.
- Tabuchi, E. (2009). *Twentysix Recicled Gasoline Stations*. Paris: Florence Loewy.
- Tajiri, S. (2005). *The Berlin Wall 1969-1972*. Baarlo: Tasha B. V.
- Taylor, D. (2010). *Working the Line*. Santa Fe: Radius Books.
- Vitali, M. (2004). *Landscape with figures*. Göttingen: Steidl.
- Vitali, M. (2009). *Landscape with figures*. Göttingen: Steidl.
- Wenders, W. (2002). *Imágenes de la superficie de la tierra*. Munich: Schirmer/Mosel.
- Wenders, W. (2001). *Places, strange and quiet*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wylie, D. (2004). *The Maze*. London: Granta Books.
- Wylie, D. (2009). *The Maze*. Göttingen: Steidl.
- Zander, T. (ed.) (2008). *Henry Wessel*. Göttingen and San Francisco Museum of Modern Art: Steidl.

Llibres i catàlegs

- AA.VV. (2005a). *Contacts, Vol. 2: The Revival of Contemporary Photography (1992)*. DVD
- AA.VV. (2005b). *Contacts, Vol. 3: Conceptual Photography (2001)*. DVD
- AA.VV. (2006). *Fotografia i paisatges de la contemporaneïtat*. Barcelona: ESDI.
- Barth, N. (2008). *Vanishing Landscapes*. London: Frances Lincoln Limited.

- Burtynsky, E., Esparza, R., Meyerowitz, J., Tyler, A. (2008). *Construir, habitar, desocupar*. Diputació Foral de Guipúzcoa.
- Côte, M. (2007). *Fronteres. Catàleg de l'exposició al CCCB de Barcelona*.
- Di Felice, P., Bauret, G., Gattinoni, C., Zelic, C., Gierstberg, F... et al. (1995). *Paysages Lieux et non-lieux: Le paysage dans la photographie européenne contemporain*. Luxembourg: Café Crème.
- Eastman, M. (2008). *Vanishing America*. New York: Rizzoli
- Foresta, M. A. (1992). *Between Home and Heaven: Contemporary American Landscape*. Albuquerque: U. of New Mexico Press.
- Jenkins, W. (1975). *The Extended Document: An Investigation of Information and Evidence in Photographs*. Rochester: George Eastman House.
- Jenkins, W. (1975). *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester: George Eastman House.
- Klett, M., Martínez, R., Christia, N., Calafell, J. (2012) *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic.
- Koolhaas, R., Boeri, S., Kwinter, S., Fabricius, D., Obrist, H. U., Tazi, N. (2011). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.
- Latarjet, B., Trülzsch, H. (1985). *Paysages, photographies, travaux en cours, 1984-1985, Mission photographique de la Datar*. Paris: Editions Hazan.
- Latarjet, B., Hers, F. (1989). *Paysages, photographies 1984-1988, Mission photographique de la Datar*. Paris: Editions Hazan.
- Allison, D., Blessing, J., Trotman, N., Ferguson, R. (2008). *Catherine Opie: American Photographer*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Ramonedá, J. (2010). *Atopia. Art i ciutat al segle XXI. Catàleg exposició al CCCB*. Barcelona.
- Salvesen, B. (2009). *New Topographics*. New York: Steidl.
- Van der Woud, A., van den Heuvel, M., Metz, T., Nordström, A. (2008). *Nature as Artifice: New Dutch Landscape in Photography and Video Art*. Rotterdam: NAI.
- Watts, J. A., Bohn-Spector, C. (2001). *The Great Wide Open*. Londres: Merrell P. L.

Teoria

- Asensio Cerver, F. (1997). *Parques temáticos*. Barcelona: Arco.
- Argullol, R. (1994). *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus Editorial.
- Augé M. (1998). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Augé M. (2003). *Tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Basilico, G. (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- Bate, D. (2009). *Photography. The Key Concepts*. New York: Berg. Oxford.

- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benezra, N. (2000). *Ed Ruscha*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Oxford: Museum of Modern Art.
- Berque, A. (1994). *Cinq propositions pour une theorie du paysage*. Paris: Champ Vallon.
- Bleda y Rosa. (2006). *Origen*. Girona: Catàleg exposició Espai Zero1.
- Campany, D. (2003a). *Art and Photography*. Londres: Paidon.
- Campany, D. (ed.) (2007). *The Cinematic*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press Whitechapel.
- Centro Cultural La Rioja. (1999). *Fotografía pública: photography in print 1919-1939*. Madrid: MNARS.
- Clark, K. (1962). *Landscape into art*. Boston: Beacon Press.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Clément, Gilles. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cotton, Ch. (2009). *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson.
- Davis, M. (2002). *Dead Cities*. New York: The New Press.
- Davis, M. (2007). *Ciudades muertas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Emerson, S. (1997). *Catherine Opie*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- Fernandez, H. (2006). *Del paisaje reciente. De la imagen al territorio*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fox, W. L. (2001). *View Finder. Mark Klett, Photography and the Reinvention of Landscape*. Albuquerque: U of N. Mexico Press.
- Fuchs, R., Moure, G. (1992). *Jan Dibbets*. París: Editions Cercle d'Art.
- Gierstberg, F., Suermondt, R. (2012). *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. New York: Aperture.
- Jackson, J. B. (1984a). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.
- Jackson, J. B. (1994b). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven and London: Yale University Press.
- Jussim, E., Lindquist-Cock, E. (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kaneko, R., Vartanian, I. (2009). *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Maderuelo, J. (dir.). (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación provincial de Huesca.
- Mah, S. (2008). *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad*. Madrid: La fábrica Editorial.
- Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Muñoz, F. (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Opie, C. (2008). *American Photographer*. New York: Guggenheim Museum.
- Pare, R. (1982). *Photographie et Architecture: 1839-1939*. Montreal: Centre Canadien d'Architecture.

- Parr, M., Badger, G. (2004a) *The Photobook: A History*. Volum I. London: Phaidon.
- Parr, M., Badger, G. (2004b) *The Photobook: A History*. Volum II. London: Phaidon.
- Pfrunder, P., Gasser, M., Münzenmaier, S. (2012). *Swiss Photobooks from 1927 to the Present*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- Picaudé, V., Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Picazo, G., Ribalta, J. (1997). *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: MACBA.
- Ribalta, J. (ed.) (2004). *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Robinson, C. (1987). *Architecture Transformed*. London: The MIT Press.
- Roger, A. (2000). *Breu tractat sobre el paisatge*. Barcelona: La Campana.
- Rosenblum, N. (1989). *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press.
- Rowell, M. (2006). *Ed Ruscha Photographer*. Whitney Museum of American Art and Steidl Publishers.
- Smithson, R., Holt, N. (ed.) (1979). *The writings of Robert Smithson*. New York: University Press.
- Smithson, R. (1996). *Robert Smithson: The collected writings*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press.
- Solà-Morales, I., Costa, X. (1996). *Presentes y futuros. Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Actar.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: EDHASA.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Stemmerich, G. (2008). *Dan Graham*. Berlin: Dumont.
- Szarkowski, J. (1966). *Looking at Photographs*. New York: Museum of Modern Art.
- Trachtenberg, A. (1989). *Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang.
- Virilio, P. (1997). *El cibermundo. La política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (1999). *La bomba informática*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. Buenos Aires: La Marca.
- Virilio, P. (2008). *Bunker Archeology*. New York: Princeton Architectural Press.
- Vitali, M. (2004). *Vitali photographer*. Catalogue Ita/Eng, Pecci Museum 2 July-3 October, Prato (Italy).
- Wenders, W. (2005). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Wolf, S. (2004). *Ed Ruscha and Photography*. exh. cat. New York, Göttingen: Whitney Museum of American Art, Steidl.

Revistes

- Belinchon, S. (2002). Ciudades efímeras. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 234, 15-23.
- Bru, E. (1990). Els genis del lloc jo no són entre nosaltres. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 186, 50-51.
- Campany, D. (2003b). Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of 'Late Photography'. A Green, D. (ed.) *Where is the photograph?*, 88-94. Brighton: Photoworks.

Coolidge, M., Marí, B. (2002). Conversa entre Matthew Coolidge i Bartomeu Marí. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 233, 64-95.

Gausa, M., Bernadó, J. (1990). Anells concèntrics. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 186, 11-13.

Olivares, R. (2006). Ruinas. *Revista Exit* 24.

Sansom, A. (2007) Idyllically Dirty. *Sleek Magazine*, 199-205.

Vergara, C. J. (2001). L'autopista i la frontera. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 235, 24-45.

Wates, J. (1990) Terminal Fever. *Vogue Novembre*, 240-241. Londres.

Wenders, W. (1994) Entrevista d'Alain Bergala a Wim Wenders. *Catàleg de l'exposició a la Sala Parpalló*. València.

Webgrafia

Albalá, C. López, I. (2011). *Evidences as to Man's Place in Nature*. Recuperat de bsidebooksblog.wordpress.com/2011/07/19/evidences-as-to-mans-place-in-nature-nuestros-inicios

Apollonia, K. (n.d.). Interview with Karin Apollonia Müller. *Ahorn Magazine*. Recuperat de www.ahornmagazine.com/issue_4/interview7_mueller/interview_mueller.html

Ashkin, M. (n.d.). *Garden State*. Recuperat de www.michaelashkin.com/download/ashkin_garden_state.pdf

Augschöll, D., Jasbär, A. (n.d). *Interview with Karin Apollonia Müller*. Recuperat de www.ahornmagazine.com/issue_4/interview7_mueller/interview_mueller.html

Baltz, L., Greff, P., Milon, E. (1993). Interview with Lewix Baltz. Photography is a Political Technology of the Gaze. Recuperat de www.americansuburbx.com/2011/03/interview-interview-with-lewis-baltz.html

Bleda y Rosa (n.d.). Web dels autors. Recuperat de www.bledayrosa.com

Brouws, J. (n.d.). Web de l'autor. Recuperat de www.jeffbrouws.com/series/main_tags.html

Burtynsky, E. (n.d.). *Exploring the residual landscape*. Recuperat de www.edwardburtynsky.com/

Davies, John (n.d.) *The British Landscape*. Recuperat de www.photobookstore.co.uk/photobook-the-british-landscape.html

Evans, T. (n.d.). Web de l'artista. Recuperat de <http://terryevansphotography.com/index.php?/projects/steel-work---productionstatement/>

Fontova, R. (2007). *El "model" Barcelona: debat sobre l'ocàs d'un urbanisme de consens*. B.MM. Nº 69. Recuperat de www.bcn.es/publicacions/b_mm/bmm69/008_informe_cat.pdf

Goin, P. (n.d.). *Humanature*. Recuperat de <http://petergoin.com/?q=node/103>.

Gopnik, A. (2001). *A Walk on the High Line*. Recuperat de www.newyorker.com/archive/2001/05/21/010521fa_fact_gopnik

Gossage, J., Baxer, S. (2010a). *Art review: John Gossage's 'The Pond' at Smithsonian American Art Museum*. Recuperat de

- www.washingtonpost.com/gog/exhibits/john-gossage-the-pond,1170975/critic-review.html
- Gossage, J. (2010b). *The Pond by John Gossage*. Recuperat de photo-muse.blogspot.com.es/2010/09/pond-by-john-gossage.html
- Gossage, J., Slade, G. (2011). *The Pond (2010 Re-edition)*. Recuperat de www.photoeye.com/magazine/reviews/2011/01_05_The_Pond_2010_Reedition.cfm
- Graham, P. (2011a). *Interview: Paul Graham with Richard Woodward*. Recuperat de www.americansuburbx.com/2010/07/interview-paul-graham-with-richard.html
- Graham, P. (2011b). *Paul Graham: Photographs 1981-2006*. Recuperat de www.bbc.co.uk/news/in-pictures-13133461
- Greff, J. P., Milon, E. (1993). *Interview with Lewis Baltz-Photography is a Political Technology of the Gaze*. Recuperat de www.americansuburbx.com/2011/03/interview-interview-with-lewis-baltz.html
- Halverson, C. (n.d.). *On the Surface Landscape. Under it Human Element*. Recuperat de www.archipelago.org/vol6-3/curtis.htm
- Heinze, V. (n.d.). Web de l'artista. Recuperat de www.volkerheinze.de/index.php?/ongoing/time-window/
- Jolles, A. (2004). *The individual Fantasy*. Article sobre l'obra de Bas Princen. Recuperat de www.archined.nl/en/reviews/the-individual-fantasy/
- Klett, M. (2011a). *Water in the West*. Recuperat de www.places.designobserver.com/feature/water-inthe-wets/30708
- Klett, M., Fox, W. L. (2011b). *The Half-Life of History*. Recuperat de www.places.designobserver.com/feature/the-half-life-of-history-wendover-and-the-enola-gay/29368/
- Le, A. M. (n.d.). *An-My Lê: Vietnam*. Recuperat de www.art21.org/texts/an-my-lê/interview-an-my-lê-vietnam
- Liebchen, J. (n.d.). Web de l'autor. Recuperat de www.jensliebchen.de/
- Liebchen, J. (2006). Entrevista entre Jens Liebchen i Jim Casper. Recuperat de www.lensculture.com/jens.html
- Markering, C. (n.d.). Web de Cary Markering. Recuperat de www.carymarkerink.nl/index.cfm?PAGE=cmsnelweg
- Misrach, R., Caponigro, J. P. (1998). *Richard Misrach*. View Camera setembre/octubre. Recuperat de www.johnpaulcaponigro.com/lib/artists/misrach.php
- Ondrik, D. (2011). *The Half Life of History*. Recuperat de www.photoeye.com/magazine/reviews/2011/12_12_The_HalfLife_of_HistoryThe_Atomic_Bomb_and_Wendover_Air_Base.cfm
- Opie, C. (2001). *The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie*. Recuperat de www.americansuburbx.com/2013/05/interview-catherine-opie-the-drive-to-describe-an-interview-with-catherine-opie-2001.html
- Pfahl, J. (n.d.). Web del artista. Recuperat el 4 de juny de 2010 de <http://johnpfahl.com/>

- Pichler, M. (2009). *Statements on appropriation*. Recuperat de www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html i www.buypichler.com/statements-appropriation-fillip-11-out-now
- Pichler, M. (2009). *Twentysix Gasoline Stations*. Recuperat de www.buypichler.com/twentysix.html
- Puikkonen, J. (2008). *On vacation*. Recuperat de <http://vimeo.com/29903659>
- Puikkonen, J. (n.d.). Web del artista. Recuperat de www.jussipuikkonen.com/On-Vacation-Book
- Koudelka, J., Delpire, R. (n.d.) *Josef Koudelka. Chaos*. Recuperat de www.delpire.com/Koudelka-chaos.htm
- Rasor, M. (n.d.). *Revisiting hours: Robert Smithson's Passaic*. Recuperat de www.mrld.net/pdfs/Smithson_by_Rasor.pdf
- Ribas, X. (n.d.). Web de l'artista. Recuperat de www.xavierribas.com/
- Ribas, X. (2011). *Santuarios en la periferias, fotografías de Xavier Ribas*. Recuperat de www.ivasfot.com/2011/07/santuarios-en-las-periferias-fotografias-de-xabier-rivas/
- Ribas, X. (2012). Video editat per Blankpaper. Madrid. Recuperat de <http://vimeo.com/38681784>
- Ristelhueber, S. (2009). *Sophie Ristelhueber Interview by Guy Lane*. Recuperat de <http://www.foto8.com/new/online/blog/967-sophie-ristelhueber-interviewed>
- Roberts, S. (2009b) *We English Commentary*. Recuperat de <http://we-english.co.uk/blog/?p=1864>
- Ruscha, E. (2010). *Ed Ruscha Photographer*. Recuperat de thephotobook.wordpress.com/2010/04/05/ed-ruscha-photographer/
- Sauer-Thompson, G. (2009). *Hans Aarsman: urban nature*. Recuperat de www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2009/10/hans-aarsmann-u.html
- Schaden, Ch. (2009). *Wall. Photo. Book*. PhotoResearcher nº 12, 8-15. Recuperat de www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/zbw/eshph/photo researcher/photoresaercher_no12_.pdf
- Schuman, A. (2005) *Landscape Stories: An Interview with Jem Southam*. Recuperat de seesawmagazine.com/southam_pages/southam_interview.html
- Sintes, M. (2003). *El Club Natació Poblenou, més de 70 anys d'afició a l'esport*. Icària 07. Arxiu Multimèdia del AHPN. Recuperat de fotos.arxiuhistoricpoblenou.cat/download/101643-1/30+El+club+de+natacio+Poblenou+70+anys+daficio+a+lesport.pdf
- Scholz-Ritterman, P. (n.d.). Recuperat 2012 de www.rittermann.com/
- Sternfeld, J. (n.d.). *New York Voices: Joel Sternfeld*. Video recuperat de www.youtube.com/watch?v=INzr7g8FQgk
- Tabuchi, E. (2008). *Twentysix abandoned gasoline stations*. Recuperat de www.erictabuchi.fr/index.php?/editions/twentysix-abandoned-gasoline-stations
- Taylor, D. (n.d.). Web de l'artista. Recuperat de www.dtaylorphoto.com.
- Wenders, W. (2011). *Wim Wenders: Places, strange and quiet*. Recuperat de www.creativereview.co.uk/cr-blog/2011/april/wim-wenders-places-strange-and-quiet

ÍNDEX GRÀFIC

INTRODUCCIÓ



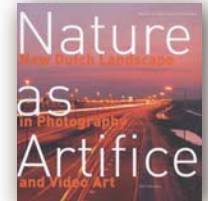
1975



1992



1999



2008

1. LA FOTOGRAFIA COM A DOCUMENT TOPOGRÀFIC



1850



1860

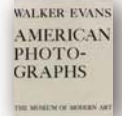


1866

//

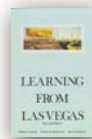


1926



1938

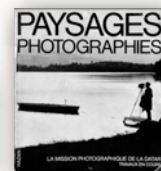
//



1972



1984



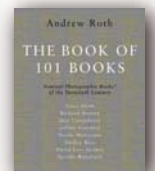
1985



1989



2000



2001



2004



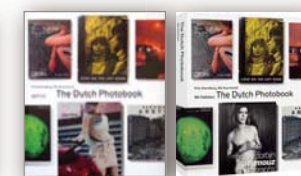
2009



2011



2012

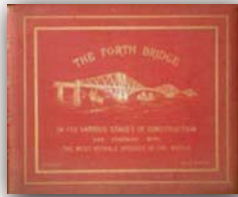


2. ESPAIS DE/EN TRÀNSIT



1861

//

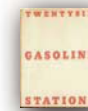


1890

//



1954



1963



1966



1982



1983



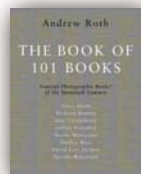
1990



1992



1996



2001



2005



2008

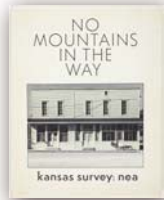


2009



2010

3. ESPAIS D'EXPLOTACIÓ DE RECURSOS



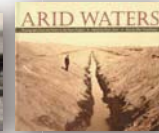
1975



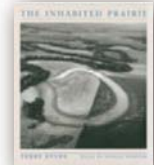
1989



1992



1994



1998



1999



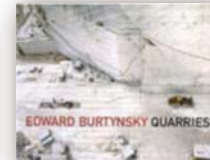
2004



2005



2006



2007



2008



2010



2011

4. ESPAIS DE VIGILÀNCIA



5. PERIFÈRIES I TERCER PAISATGE



1967



1974



1985



1989



1990



1992



1994



1999



2000



2002



2003



2006



2007



2008



2010

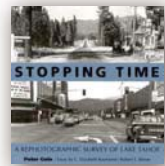


2012



2013

6. LLOC I MEMÒRIA



1992



1996



1997



1999



2003



2005



2006



2007



2008



2011



2012



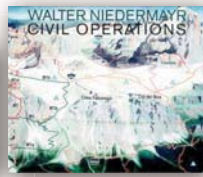
7. ESPAIS NÒMADES



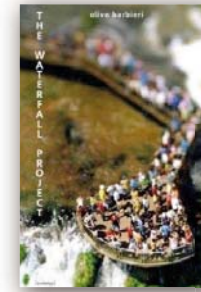
1998



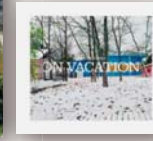
2003



2004



2008



2009



2011



2012