

3

4



Concepte: Andrés Galeano
Disseny gràfic: Andrea Nicolò

© textos, els autors
Correcció lingüística: Anna Cabot
© edició, Andrés Galeano

Edició numerada de 150 exemplars en català
Imprès a Berlín el maig de 2021
ISBN: 978-84-09-30523-0

Aquest llibre ha estat publicat en ocasió de l'exposició
Fons perdut de núvols d'Andrés Galeano
al M | A | C de Mataró (12 de juny–3 d'octubre 2021)
i a la galeria Rocío SantaCruz de Barcelona (22 de juny–10 de setembre 2021)

Amb el suport de:



RocioSantaCruz



ANDRÉS GALEANO

FONS PERDUT DE NÚVOLS

Entre el cel
i el món

Alexandra Laudo

10

Del cel físic
al metafísic
a través
de la fotografia

Andrés Galeano

7

L'origen
d'una col·lecció
de clixés

Josep Batlló

18

Aproximacions
per a un relat
sobre la fotografia
celest

Martí Llorens

30

Del cel físic
al metafísic
a través
de la fotografia

ANDRÉS GALEANO

TOT VA COMENÇAR UN DIA a finals de febrer de 2018 a Madrid quan, a la llibreria Blanquerna, vaig descobrir el llibre *1939: els núvols confiscats* de Josep Batlló i Montserrat Busto i la fascinant història de l'arxiu de l'antic Servei Meteorològic de Catalunya (SMC), segrestat pel franquisme el 1939 i retornat a la Generalitat el 1984 en deplorable estat de conservació. Al cap de poc temps vaig poder visitar aquest arxiu a l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya a Barcelona i, de seguida, em van presentar la persona que el va classificar i que millor el coneix, en Josep Batlló, perquè em guiés entre tots aquells documents. En veure les inacabables fotos de núvols, fitxes i llibretes amb observacions meteorològiques, vaig quedar tan meravellat que immediatament vaig sentir que havia de dedicar un projecte a tots aquests materials inèdits i que aquesta història tan genuïna havia de ser explicada a través de les imatges mateixes i dels documents que les acompanyaven.

Interessat per les relacions entre el medi fotogràfic i el celestial, sabia que era qüestió de temps que acabés al bell mig d'un projecte relacionat directament amb la meteorologia, i aquest arxiu del SMC m'oferia l'excusa perfecta per obrir un diàleg entre la fotografia i la meteorologia, les meves col·leccions fotogràfiques i els arxius oficials, els atles d'imatges i els atles de núvols, el cel físic de la meteorologia i el metafísic de la fotografia, les pràctiques fotogràfiques d'inicis de segle XX amb les postfotogràfiques contemporànies.

Fons perdut de núvols parteix, doncs, de l'arxiu del SMC per emprendre una investigació per diferents arxius catalans seguint la pista dels seus protagonistes: el mecenes i apassionat meteoròleg Rafael Patxot i Jubert, el fotògraf Josep Pons i Girbau, la família Campo que vivia a l'Observatori Fabra de Barcelona i el primer director del SMC, Eduard Fontserè. Una investigació que, al seu torn, traça un recorregut per la geografia catalana: de Barcelona a Sant Feliu de Guíxols, passant per Blanes i Mataró.

El projecte juga amb l'ambigüitat semàntica, present en les nostres

llengües romàniques, de les paraules *temps* (en els sentits meteorològic i cronològic) i *fons* (com arxiu i com a decorat fotogràfic). És en aquest punt on els materials de l'arxiu del SMC s'entrecreuen amb la fotografia d'estudi d'aquella època i les seves escenificacions etèries, ingràvides i celestials. *Fons perdut de núvols* obre, per tant, un diàleg entre aquests fons de nefologia catalana (perduts i en parador desconegut durant 45 anys) i els fons pintats de núvols usats en els retrats fotogràfics a manera de *trompe-l'œil* (dels que gairebé no es conserven originals d'època). Ambdós fenòmens queden personificats en la figura de Josep Pons, el fotògraf d'estudi a Blanes que, per raons econòmiques, es va traslladar a Barcelona per ser el fotògraf dels núvols del SMC fins a la seva forçada clausura al 1939.

Aquesta publicació d'artista analitza el paper que juga la meteorologia en la fotografia i viceversa, la fotografia en la meteorologia. La seva estructura s'inspira en el mític *Atles internacional dels núvols i dels estats del cel* del 1935, amb una part textual i una altra de làmines amb imatges. El seu format 13 × 18 cm cita el format més comú dels clixés de vidre que es van usar per fotografiar diàriament els núvols. I la caixa al·ludeix tant a les caixes de material fotogràfic (positiu i negatiu), com a les caixes dels arxius i a les caixes de transport —que, per cert, mai es van construir degut a la manca de fusta durant la Guerra Civil Espanyola i que haurien d'haver servit per exiliar tot l'arxiu del SMC a Noruega i així protegir-lo d'una possible destrucció o espoli.

Aquesta publicació és, doncs, una caixa que conté enquadraments i reenquadraments, fragments rectangulars que, com no podia ser d'altra manera, deixen molt fora de camp. Aquestes pàgines són un atlas d'imatges amb un cert ordre modificable, pensades per a ser desplegadas i donar algunes pistes sobre aquesta història de fràgils negatius de vidre. *FPN* s'articula des dels llenguatges de la meteorologia, la restauració artística i la fotografia per reflexionar sobre el temps com a agent artístic i l'estètica de la degradació que aquest produeix. La publicació mostra una petita col·lecció d'imatges

—una de les moltes possibles— per assajar un capítol més en l'estudi sobre el cel metafísic del medi fotogràfic.

Entre el cel i el món

ALEXANDRA LAUDO

[Heroínas de la Cultura]

L'AIRES ÉS PLE D'AIGUA SUSPESA, invisible, transformada en vapor. A vegades es condensa en gotetes diminutes, i aleshores esdevé perceptible als ulls, formant la boira i els núvols. A diferència de la boira, els núvols no freguen gairebé mai la superfície terrestre, però estan constituïts per l'aigua que se n'evapora: dels llacs, dels bassals, dels rius, dels mars, i també de les fulles. Sense tocar la terra, els núvols es formen amb el líquid que aquesta deixa anar, el retenen al cel durant més o menys estona, per tornar-lo a abocar a la superfície terrestre quan sigui oportú, en forma de pluja, de neu o pedra. Entre el cel i el món hi ha doncs els núvols, posant en relació aquestes dues instàncies, vinculant-les a través d'un moviment d'ascens en el qual tota aquesta matèria líquida provinent de la terra es reformula, es transforma subtilment en el pla elevat i celeste, i retorna després a la superfície terrestre com una precipitació, una vegada i una altra, en un cicle inacabable.

Segons Andrés Galeano, la fotografia opera d'una manera similar a com ho fan els núvols: connecta la instància de la terra amb la celestialitat, canalitza el desig humà de transcendència, la seva voluntat de projecció i ascens, i els retorna en forma d'imatges que aspiren sovint a representar un sentit i una profunditat que depassin els de la vida mundana. Galeano, que inscriu la seva pràctica artística en el camp de la postfotografia i que formalitza els seus treballs a través de publicacions, instal·lacions, collages fotogràfics, vídeos i performances, s'interessa des de fa anys per explorar aquestes connexions entre la fotografia i la celestialitat i, especialment, per analitzar com des del seu naixement fins a l'actualitat el mitjà fotogràfic ha servit per connectar aquestes dues instàncies.

Això l'ha dut, entre altres coses, a recopilar nombroses fotografies de cels, majoritàriament realitzades per amateurs, i adquirides a mercats de segona mà, a classificar-les segons diferents tipologies, i a desenvolupar diversos treballs a partir d'aquestes imatges preexistents. Diferents sèries del seu projecte *Unknown Photographers*, en curs des de 2012, en les quals trobem composicions formades per

diferents fotos de núvols o collages fets a partir de fotos de cels de diferents tonalitats, s'emmarquen en bona part en aquesta investigació. Però, a banda d'estudiar i resseguir aquest interès manifest dels humans en capturar i registrar el cel amb la càmera, Galeano ha parat també atenció a certs usos de la fotografia que guarden relació amb la celestialitat en un sentit més simbòlic. Es tracta de costums i pràctiques fotogràfiques tant col·lectives com individuals que de manera més o menys explícita responen a la voluntat de testimoniar l'existència i deixar-ne constància més enllà de la temporalitat de la vida humana, i que en alguns casos estan estretament vinculades a la mort o a la religiositat. En la sèrie ja mencionada d'*Unknown Photographers* trobem, a banda de les ja citades, peces que ens mostren, per exemple, un símbol d'infinít conformat per imatges fotogràfiques de cels diversos parcialment superposades, composicions creades a partir de fotos de creus damunt roques, retallades contra el blau celeste, o collages formats a partir de la contraposició de dues fotografies en què s'estableix una tensió entre el que és mundà, caduc i efímer, i el que podria ser diví, celestial i etern: el tors d'una persona i uns focs artificials, un conjunt de flors fúnebres i una parella fent l'amor, o una concatenació circular de retrats de persones amb els rostres ocults i un gran buit rodó enmig d'ells.

Als projectes *Al sol* i *La foto eterna*, com també a *Patologies de la imatge*, aquestes tensions entre la mortalitat i la cerca d'una imatge perenne es despleguen amb relació a la materialitat del mateix suport fotogràfic. *Al sol* (en curs des de 2014) és un treball processual en què Galeano exposa a la radiació solar una vasta selecció de fotografies en les quals apareixen persones prenent el sol, ja sigui a la platja, a la piscina o en altres indrets. Aquest gest activa una *metareferencialitat*, genera una coincidència entre la circumstància del suport fotogràfic i el seu contingut. L'exposició de les imatges fotogràfiques a l'efecte del sol les descoloreix, les homogeneïtza cromàticament i acaba cremant-les, en un procés que recorda el que pateixen les fotografies situades als nínxols dels cementiris. Així doncs, la mateixa llum solar que ha possibilitat l'existència



d'aquestes fotos és també l'agent que les destrueix, tot evidenciant, en un sentit més ampli, que la possibilitat d'existir va inexorablement lligada a la condició de morir, que la vida i la mort són els límits extrems d'un mateix procés.

Patologies de la imatge, que pot ser presentada en format d'instal·lació o com a performance, és una peça musical de tres moviments, un rèquiem per les obres d'art, en el qual s'enumeren totes les patologies que poden afectar una imatge, tant digital com analògica i destruir-la, malmetre-la o fer que acabi desapareixent. És un treball que posa de manifest com les imatges artístiques, fetes suposadament amb el desig que romanguin i ens sobrevisquin, tenen també una materialitat, un cos —sigui físic o computacional— i que també estan sotmeses al dany i a la degradació.

A *La foto eterna*, l'artista investiga també els usos de la fotografia en contextos funeraris, centrant-se en aquest cas en els medallons de porcellana amb retrats de persones ja difuntes, els quals se situen a les làpides i als nínxols. Aquests suports fotogràfics, summament resistents a les inclemències i al transcurs del temps, denoten la voluntat de fer perdurar la imatge del finat més enllà de la seva mort, i fan intensament evident la pulsio de transcendència i perennitat que està present en l'acte de fotografiar qualsevol persona, moment o lloc. La pràctica fotogràfica concilia així dos efectes paradoxals i aparentment oposats que són de l'interès de Galeano: en capturar una situació o una entitat, la fixa en el temps i la immortalitza, però en fer-ho, també la separa del decurs de la vida.

La performance *Indexical*, que no aborda d'una manera tan directa aquestes temàtiques i que aparentment s'allunya de la reflexió sobre les tensions entre la perennitat i la caducitat del mitjà fotogràfic, també evidencia certes connexions entre la fotografia i la celestialitat. En aquest treball, l'artista selecciona del seu arxiu de fotografies anònimes d'àlbums familiars, trobades a mercats de segona mà, aquelles en què apareix una figura assenyalant quelcom amb el dit

índex. En aquesta proposta performativa, les imatges van projectant-se de manera aleatòria a la pantalla d'un escenari, mentre l'artista va imitant les postures que s'hi representen. El gest humà d'assenyalar quelcom té una ressonància amb el dit totpoderós i creador del Déu cristià, i evoca, per tant, les relacions entre el que és terrenal i el que és etern i diví. *Indexical*, doncs, també indaga a través d'aquest motiu iconogràfic en les connexions entre fotografia i celestialtat, i estableix una analogia entre la naturalesa performativa del dit que assenyala —i que, per tant, realça, distingeix i, en certa manera, crea— amb la naturalesa performativa i creadora de la fotografia, que també singularitza fragments de la realitat i els atorga una nova entitat, fent-los existir com a imatges.

Sembla gairebé inevitable, doncs, que la coherència d'aquesta investigació artística desenvolupada al llarg dels anys hagi dut ara a Galeano a situar els núvols en el centre del seu darrer projecte, i a relacionar la nefologia amb el retrat fotogràfic d'estudi. Establint aquesta connexió, l'artista segueix explorant així les connexions entre la fotografia i la celestialtat, en aquest cas per especular sobre la relació entre el cel físic i el metafísic amb relació a la fotografia.

Fons perdut de núvols és una investigació artística que pren com a punt de partida dues pràctiques fotogràfiques que tenen el núvol com a element central d'estudi. Una d'elles són els fons de cels ennuvolats i emboirats, usats recurrentment com a decorats en la fotografia d'estudi, sobretot a partir de la segona meitat del segle XIX. Aquests fons se situaven darrere de les persones retratades, a fi d'ubicar-les en un marc abstracte que les realcés. Són, per tant, un element precursor dels actuals *wallpapers* i els *photocalls*, així com dels filtres i efectes usats en la fotografia digital i, especialment, en les selfies. Curiosament, la major part d'aquests autoretrats digitals contemporanis són publicats a les xarxes, és a dir, al que es coneix com "el núvol", una terminologia que de nou incideix a reforçar aquestes connexions entre la pràctica fotogràfica i l'imaginari celeste. Amb la seva representació idealitzada del cel, Galeano també



llegeix aquests fons com manifestacions d'una aspiració a la immortalitat i a la transcendència que, segons l'artista, és inherent a la pràctica fotogràfica. En concret, a *Fons perdut de núvols*, Galeano introdueix referències als fons usats en els estudis fotogràfics barcelonins d'Anibal Baró, Napoleón, Audouard i Daguerre, entre altres. El projecte de Galeano, doncs, és també un valuós exercici de revisió de la història de la fotografia a Catalunya, i una activació, des de les arts visuals contemporànies, del patrimoni fotogràfic històric.

L'altra pràctica que l'artista pren com a punt de partida són les fotografies dels núvols realitzades en el camp científic de la meteorologia, amb el propòsit d'estudiar-los, treballant específicament entorn de dos arxius. El primer és el fons de fotografies de núvols de l'antic Servei Meteorològic de Catalunya (actiu entre 1921 i 1939), el qual va ser confiscat l'any 1939 pel règim franquista. Aquest fons patrimonial, que conté les fotografies realitzades per Josep Pons i Girbau, i que es dugué a terme gràcies al mecenes de les arts i les ciències Rafael Patxot i Jubert, no va ser retornat a Barcelona fins al 1984, i arribà en un estat greument deteriorat, amb bona part de les seves fotografies i els seus clixés de vidre danyats i malmesos. Així i tot, pogué aportar un bon nombre d'imatges per a l'edició de *l'Atlas internacional dels núvols i dels estats del cel* que es traduí a diversos idiomes, i del qual s'editaren diferents versions entre l'any 1925 i el 1935.

L'altre arxiu és de la Reial Acadèmia de les Ciències i Arts de Barcelona (RACAB), una institució encara existent, que tingué un paper rellevant i pioner en el desenvolupament de la fotografia a Catalunya, així com de les ciències vinculades a l'observació del cel, com la meteorologia i l'astronomia. La RACAB fou també —i és encara— la institució responsable de la gestió de l'Observatori Fabra, on visqué durant anys la família Campo. Els fons fotogràfics familiars d'aquesta nissaga també són revisats per l'artista i referenciats en aquest treball, el qual estableix així un entrellaçament entre la fotografia vernacular, més lligada a la vida quotidiana i els costums familiars, i la fotografia científica nefològica, connectant doncs de

nou l'àmbit terrenal amb el celeste, la vida ordinària amb l'evocació del més enllà.

La publicació *Fons perdut de núvols* recull fotografies provinents d'aquests arxius, i també altres imatges de documents, publicacions i objectes relacionats amb la meteorologia i amb la història de la fotografia, tant històriques com actuals. Hi tenen un paper fonamental les reproduccions visuals de clixés de vidre malmesos i les fotografies danyades provinents del fons de l'antic Servei Meteorològic de Catalunya, en les quals les imatges apareixen distorsionades i corrompudes per humitats, fongs i altres afectacions. Tot i que en un sentit documental aquests accidents i afectacions resten valor als materials, Galeano s'interessa per l'efecte estètic que produeixen en les imatges, i els interpreta com un rastre i un testimoni de les vicissituds que va experimentar l'arxiu, com l'evidència material d'un trauma en realitat més profund i polític, el de la repressió i la desposseïció cultural provocada pel règim franquista. Aquests accidents, paradoxalment, s'integren harmònicament en les imatges per complementar el que hi apareix representat: els fongs i les humitats que han malmès el paper fotogràfic semblen esdevenir núvols, boira o pluja, i els impactes en els vidres evoquen l'explosió elèctrica dels llampecs i les tempestes. És com si l'evolució atzarosa d'aquestes incidències suggerís que el sentit poètic i artístic pot potser redimir el dany i la violència, o si més no fer-lo més suportable.

Amb tots aquests materials de procedència diversa, Galeano construeix un assaig visual que pren com a referència el projecte ja canònic d'Aby Warburg, l'*Atlas Mnemosyne*, però que també és un homenatge a una altra col·lecció d'imatges, l'*Atlas internacional dels núvols i dels estats del cel* publicat gràcies a la Institució Patxot de Catalunya. Galeano construeix un assaig visual en què s'interrelacionen la història de la ciència i la de l'art, i en el qual es dissolen les distincions entre les imatges realitzades amb un propòsit estètic i artístic i les produïdes amb una funcionalitat informativa, orientades a l'anàlisi i l'estudi científic. Amb aquest plantejament, l'artista posa



de manifest com l'acció de mirar i d'observar és intrínseca i igualment rellevant tant en el desenvolupament del coneixement científic com en la pràctica artística. Les imatges de laboratoris, instruments i aparells tecnològics relacionats tant amb la recerca científica com amb la història de la fotografia fan evidents les analogies i correspondències entre uns i altres; els laboratoris d'anàlisi i els de revelatge fotogràfic, els telescopis i els objectius fotogràfics, les lupes i les càmeres de fotos, participen tots d'una voluntat d'ampliar i potenciar la visió i la capacitat d'observació, i expressen un desig compartit de retenir i registrar el món per entendre millor, no només la naturalesa d'aquest, sinó el significat de l'existència humana i de tot el que s'esdevé entre la superfície de la terra i el cel; i potser també, perquè no, més endins i més enllà d'aquests.

L'origen d'una col·lecció de clixés¹

JOSEP BATLLÓ

ELS NÚVOLS HAN ACOMPANYAT sempre els humans. I, de ben segur, quan vam començar a interrogar-nos sobre el món que ens envolta, una de les primeres preguntes devia ser per què es fan i es desfan els núvols i per què canvien. La seva relació amb els canvis de temps és evident i el saber popular els va utilitzar per preveure'ls. Quan no disposàvem dels elements tècnics actuals, els serveis meteorològics basaven una part molt important de la previsió en el tipus i comportament dels núvols observats.

Però, la descripció estructurada i científica dels núvols no és gaire antiga. Les seves formes canviant, efímeres, es resistien als intents racionalitzadors. El primer a desenvolupar una classificació dels núvols amb cert èxit va ser Lamarck (1744-1829) —molt més conegut pels seus treballs naturalistes— al tombant del segle XIX. Molt poc després, el mes de desembre de 1802, Luke Howard (1772-1864) va presentar la seva tesi sobre les formes i classificació dels núvols en una conferència a Londres. Va encertar plenament i des de llavors el món va disposar d'una eina vàlida per descriure els núvols i per estudiar-los. Des d'aquell precís moment es va fer possible transmetre, d'un lloc a un altre, informació de l'estat del cel, vàlida per utilitzar-la en el pronòstic, sense que fes falta veure els núvols. La classificació de Howard —que, amb poques variacions, ha arribat fins avui— es va estendre ràpidament.

L'any 1873 es va crear l'Organització Meteorològica Internacional (OMI) per coordinar els treballs meteorològics a diferents països. Alhora que els desenvolupaments de la fotografia de l'època ja permetien fotografiar els núvols. I ben aviat es va pensar en ella per adquirir imatges reals de núvols que servissin com a exemple. Així, l'OMI va impulsar la publicació d'un *Atlas Internacional de Núvols* que servís de referència i que ordenés i sistematitzés el coneixement dels núvols existent fins aleshores. El resultat va ser l'atles de Hildebranson et al. (1896).² En paral·lel, l'OMI va organitzar un Any Internacional dels Núvols, des de l'1 de maig de 1896 fins a l'1 d'agost de 1897. La realització d'aquest projecte va decidir-se per completar els coneixements sobre els núvols acumulats fins llavors, com a extensió dels resultats obtinguts durant l'elaboració del primer atlas internacional

de núvols, i per treure el màxim rendiment a la fotografia, l'última eina incorporada a l'observació dels núvols. L'atles de Hildebranson va ser durant molts anys l'obra de referència. Però, acabada la guerra mundial de 1914-1918, es va veure que la meteorologia havia fet un salt excepcional i que el vell atlas de 1896 havia quedat totalment antiquat, tant en contingut com en presentació. Era necessària la preparació d'un nou atlas. Sir Napier Shaw (1854-1945), president de l'OMI, en va fer la proposta. L'any 1921 es va crear, al si de l'OMI, una Comissió Internacional per a l'Estudi dels Núvols, amb l'objectiu d'elaborar un nou atlas que veuria la llum els anys trenta del segle passat. I aquí lliguem la història general amb la història de la col·lecció de clixés de núvols de l'antic Servei Meteorològic de Catalunya.

L'ESTUDI DELS NÚVOLS A CATALUNYA

El primer estudiós dels núvols a casa nostra de qui tenim constància dels seus treballs va ser Rafel Patxot (1872-1964). Pertanyia a una família rica i la seva situació econòmica i les predileccions personals per la ciència i la cultura —en un sentit realment ampli— el van portar a dedicar una part important de la seva vida a la ciència, la cultura i el mecenatge. I, com veurem, va ser fonamental en el posterior desenvolupament dels estudis de núvols a Catalunya, fins i tot en l'edició dels nous atlas de núvols publicats els anys trenta.

Patxot va instal·lar, l'any 1896, un observatori meteorològic i astronòmic a casa seva, a Sant Feliu de Guíxols, que va anomenar Observatori Català. L'observatori creat estava dotat d'una instrumentació molt completa pels estàndards d'aquell temps. Des del primer moment va donar molta importància a les observacions dels núvols. Coincidint amb l'Any Internacional dels Núvols de 1896 —i potser intencionadament— va iniciar un registre, dos cops al dia, del tipus, direcció, quantitat i altres característiques dels núvols que s'observaven a Sant Feliu de Guíxols. Anotava les observacions independentment per als núvols baixos, mitjans i alts i es consignaven en llibres especialment dissenyats que va escriure ininterrompudament des del

1896 fins al 1911, moment en què es va traslladar a Barcelona amb la seva família. Els principals resultats d'aquesta sèrie d'observacions els va resumir en la publicació *Observacions de Sant Feliu de Guíxols. Resultats de 1896 (parcial) al 1905* (Patxot, 1908). És molt interessant veure com, en aquell temps, Patxot ja era capaç de deduir la presència d'una pertorbació al golf de Gènova a partir de l'observació dels cirrus que es propagaven des del nord-est.

Patxot va ser el primer a Catalunya, però no el primer català. Jesuïtes catalans que treballaven a Cuba i a les Filipines van crear observatoris meteorològics amb què van fer importants contribucions.

Benet Viñes (1837-1893) va dirigir l'Observatori de Betlem, a l'Havana, des de 1870 i és reconegut internacionalment per la seva contribució al coneixement de la natura de la circulació ciclònica, admirablement condensada a la seva contribució pòstuma (Viñes, 1895).³ L'observació dels núvols va ser fonamental en els seus estudis sobre els ciclons tropicals i eren la base per a la predicció d'aquests fenòmens, l'observació precisa de l'estructura i direcció dels cirrus n'era la clau.

Frederic Faura (1840-1897) va emular els treballs de Viñes per a la predicció dels ciclons tropicals a l'Orient Llunyà i l'Observatori de Manila va ser conegut i apreciat a tot l'Orient per la fiabilitat de les seves prediccions, com l'Observatori de Betlem ho era al Carib.

Josep Algué (1856-1930) va succeir Faura a la direcció de l'Observatori de Manila (1897-1926). Amb ell al capdavant, l'Observatori de Manila també va contribuir al projecte de l'Any Internacional dels Núvols ja esmentat. Es va decidir utilitzar els mètodes fotogramètrics recentment elaborats per als aixecaments topogràfics i aplicar-los a la mesura de l'alçada, dimensions i forma dels núvols. Només 18 observatoris a tot el món van mostrar el seu interès (i capacitat) per aplicar aquests mètodes, i l'Observatori de Manila va ser-ne l'únic a tot l'Orient Llunyà. Per fer les observacions, l'observatori va adquirir dos parells de teodolits fotogràfics. Els resultats es van publicar l'any 1898 en un llibre titulat *Las nubes en el archipiélago Filipino* (Algué, 1898),⁴ que presenta el resultat de l'observació metòdica dels núvols i la seva evolució a Manila durant tot un any.

LA INSTITUCIONALITZACIÓ DE LA METEOROLOGIA A CATALUNYA I L'ESTUDI DELS NÚVOLS

L'any 1921 es va crear oficialment el Servei Meteorològic de Catalunya (SMC) i Eduard Fontserè (1870-1970), que en aquell moment ja tenia un llarg currículum en el camp meteorològic, en va ser nomenat director. La creació del SMC va suposar la institucionalització de l'observació i la recerca meteorològica a Catalunya. Per primera vegada existia personal contractat perquè es dediqués exclusivament a l'anàlisi i estudi meteorològics.

Molt poc després de la creació del nou SMC, Patxot va anar a trobar Fontserè (amb qui era amic des de feia temps) per mostrar-li el seu interès perquè el nou servei reprengués l'estudi dels núvols. Aquest contacte va coincidir en el temps amb la proposta de Sir Napier Shaw d'una revisió i actualització de la classificació dels núvols.

Tot i que Catalunya com a país és més aviat petit, la seva topografia complexa i la presència de la Mediterrània generen un grapat d'efectes meteorològics locals i, fins i tot, microclimes. Aquests factors fan que sigui una terra de núvols. El nostre clima és bàsicament lluminós i no tenim gaires dies amb cels totalment coberts i grisos, com passa a l'hivern més al nord; però, podem veure-hi molts núvols i molt diferents. Aquestes característiques feien que l'observació dels núvols, la seva formació i evolució, fos clau per a la predicció meteorològica.

Així, la coincidència de raons tècniques, interessos personals i la necessitat de projectar internacionalment el servei tot just creat van sumar-se i l'any 1922 es va formar, dintre del SMC, una secció dedicada a l'estudi dels núvols. Els pressupostos d'aquesta secció eren totalment coberts per Rafel Patxot mitjançant la Fundació Concepció Rabell, secció d'Estudis Nefològics.⁵

Es va dissenyar un ampli programa d'observacions. A les oficines del SMC, al carrer Urgell, dins de l'escola industrial, a l'edifici del rellotge, es realitzaven observacions visuals dels núvols cada tres hores. També es va contractar un fotògraf (Josep Pons, 1889-1966) per fotografiar l'aspecte dels núvols quan fos necessari. I es van adquirir a Itàlia un parell de fototeodolits, que es van instal·lar en una base

permanent, de 400 m de llargada, per obtenir imatges fotogramètriques dels núvols. Un dels aparells es trobava a la torre sud de l'edifici del rellotge i l'altre al terrat d'una casa situada al carrer Casanoves.

En un període de temps breu es va reunir una col·lecció importantíssima de clixés de núvols. Aquests estudis es feien, quan calia, en coordinació amb les iniciatives internacionals sobre el tema; i, l'any 1923, el SMC i també l'Observatori de l'Ebre van participar, del 15 al 21 de gener, a la Setmana Preliminar dels Núvols i, del 24 al 30 de setembre, a la Setmana dels Núvols, ambdues promogudes per l'Office National Météorologique francesa per recollir material de base per a l'estudi dels núvols (García Mollà, 1923). Aquell mateix any, a la reunió de l'OMI a Utrecht, Fontserè i Patxot van ser elegits membres de la Comissió Internacional per a l'Estudi dels Núvols. L'any 1925, i com a resultat dels treballs ja realitzats, es va publicar un petit atlas de núvols (Fontserè, 1925) que tenia per objecte proveir els observadors d'un material de referència que els permetés realitzar observacions més acurades. També es van publicar estudis més particulars sobre aspectes dels núvols a Catalunya (Patxot, 1922; Fontserè, 1927). Això ens fa veure que en aquell temps els estudis dels núvols realitzats pel SMC havien arribat a la seva maduresa.

EL SMC I L'ATLES INTERNACIONAL DELS NÚVOLS DE 1930

A mitjan 1926, els treballs del nou *Atlas Internacional dels Núvols*, primer proposats per Napier Shaw i després continuats sota la direcció d'E. Delcambre (1871-1957), estaven molt avançats. La comissió internacional va reunir-se a Zurich el setembre d'aquell mateix any per passar en net els treballs fets. A la reunió del Comitè Meteorològic Internacional, feta pocs dies després a Viena, es va decidir que la pròxima reunió del comitè havia de fer-se a Copenhaguen l'any 1929, i que quan el projecte estigués totalment acabat, se sotmetés a l'aprovació del comitè internacional per enviar-lo immediatament a impremta.

La reunió prèvia de la Comissió Internacional per a l'Estudi dels Núvols va fer-se a Barcelona els dies 11 i 12 de juny de 1929. Es va emmarcar en el programa de l'Exposició Internacional que en aquells moments es feia a Barcelona. En ocasió d'aquesta reunió, el SMC va organitzar una exposició internacional de núvols. Les fotografies de núvols que reproduïrien a l'atles i moltes altres hi estaven exposades. La mostra servia perquè els membres de la comissió tinguessin a mà totes les fotografies disponibles per a l'edició de l'atles i així es pogués fer la tria final de les que s'hi inclourien, simplificant enormement els treballs de la comissió. D'aquesta reunió, en va sortir la versió definitiva dels continguts de l'*Atlas de Núvols* que van enviar al Comitè Meteorològic Internacional per a l'aprovació final. De les 174 làmines de núvols que conformen l'atles, 23 gravats –amb un total 30 fotografies– pertanyien als arxius del SMC. Una contribució espectacular si considerem que l'obra incloïa imatges de tot el món. Només l'Office National Météorologique francesa, el Meteorologisch-Magnetisches Observatorium de Potsdam i les col·leccions privades de G. A. Clarke, d'Aberdeen i Cave, a Petersfield, eren comparables a la contribució del SMC.

Però, no s'havien acabat encara els problemes de publicació del nou atles. L'OMI va trobar-se amb serioses dificultats per finançar-ne l'edició. Eren els moments de la crisi econòmica mundial de 1929 i els governs, a més, estaven entrant novament en una carrera de rearmament. Així, els governs responsables dels diferents serveis meteorològics no estaven en condicions o no volien fer-se càrrec de l'edició del nou atles. Rafel Patxot, coneixedor del problema, va prendre la iniciativa d'oferir 150.000 francs francesos de l'època per a la seva edició; quantitat que cobria prou bé les despeses de la impressió de totes les planxes litogràfiques. L'única condició que Patxot va posar és que, juntament amb les edicions oficials en francès, anglès i alemany, se'n fes una quarta edició en català que ell sufragaria. El comitè internacional va acceptar immediatament i aquest va ser l'origen de publicació. Aquesta iniciativa va ocasionar un enuig majúscul del Servicio Meteorológico Nacional d'Espanya (SMN), descrit per Iglesias (1983: 77-81) i el mateix Patxot (1952),

que no acabava de comprendre que un “servicio regional” pogués prendre iniciatives de més abast que les seves.

Solucionat el problema econòmic, el procés de publicació es va accelerar. L'any 1930 es publicaven simultàniament les quatre edicions de la versió reduïda per a l'ús dels observadors (Comitè, 1930). Tot seguit, entre els anys 1932 i 1935, es van publicar les versions completes, la versió catalana va ser l'última en publicar-se (Comitè, 1935).⁶ Totes les làmines de l'atles (en les versions reduïda i completa) es van estampar a la mateixa impremta de París, per garantir una alta qualitat d'impressió a totes les edicions, després van distribuir-se als diferents països involucrats. Els serveis meteorològics de cada país van assumir la responsabilitat de la impressió dels textos de les làmines distribuïdes.

El 28 de maig de 1934, en un acte solemne, el president de la Generalitat, Lluís Companys, va fer lliurament a Rafel Patxot d'un exemplar de luxe de l'edició francesa de l'*Atlas Internacional de Núvols*; tramès per via diplomàtica, pel ministre francès de Negocis Estrangers. Era l'homenatge del govern francès a un dels artífexs de l'edició d'aquest atlas.

EPÍLEG

Després de la seva col·laboració en la publicació de l'atles internacional, el SMC va continuar l'estudi de núvols. En ocasió del segon Any Polar Internacional, l'any 1932, el SMC va establir dues estacions de muntanya: el Turó de l'Home, al Montseny, i Sant Jeroni, a Montserrat. Es va dissenyar un programa especial per a l'observació dels núvols a les noves estacions (Fontserè, 1933). S'hi feien observacions regulars i metòdiques dels núvols i campanyes de fotografies. Així, en començar la Guerra Civil espanyola, l'arxiu fotogràfic de núvols de la Fundació Concepció Rabell contenia més de 5.000 clixés convencionals i 1.600 parelles de clixés fotogramètrics convenientment catalogats i classificats, a part de nombrosos quaderns amb les anotacions de les observacions regulars, tot preparat per a futurs

estudis sobre el tema. Però, els estudis programats mai van poder realitzar-se. L'any 1939, pocs dies després de l'entrada de l'exèrcit de Franco a Barcelona, van ocupar els locals del SMC i van confiscar tot el material, com ara l'arxiu de fotografies de núvols (Castellet, 2017).

La documentació requisada va quedar en poder del SMN.⁷ Sembla que, poc després de la confiscació, tot aquest material va ser portat a Madrid. El doctor Fontserè pensava, pels documents manuscrits conservats al seu arxiu personal, que una part important del material confiscat s'havia venut a preu de paper vell a diversos drapaires, fins i tot en va arribar a donar adreces. No disposem de cap confirmació independent d'aquest fet; podria ser cert que una part de la documentació propietat del SMC es perdés, però també, com veurem, podria ser que encara existís, tot i que ignorada.

El que està clar és que tota o una part important de la documentació confiscada va arribar a la central del SMN, llavors situada al parc del Retiro, a Madrid, en data no gaire posterior a la seva espoliació. El responsable de la custòdia d'aquest material era José María Lorente Pérez (1891-1983), que va ser l'encarregat de la biblioteca i arxiu del SMN de 1941 fins a la seva jubilació l'any 1961. Posteriorment, Alfonso Ascaso Liria (1936-1995), cap de la regió de l'Ebre del SMN, va demanar el trasllat d'una part important del fons a Saragossa. En va fer una tria i va enviar el que no li interessava a Barcelona, on va quedar sota la responsabilitat de Juan Bautista López Cayetano (1910-1982), director de la zona de Catalunya. Aquí va peregrinar per diversos magatzems de l'Administració estatal. Encara no s'ha pogut confirmar si existeix material del SMC als centres de Madrid i Saragossa de l'AEMET o si tot va ser transferit a Barcelona.

Des de la reinstauració de la Generalitat de Catalunya, es feren diverses gestions per recuperar aquest patrimoni. No es va obtenir un èxit immediat; però, els anys vuitanta s'aconseguí l'objectiu i tota aquesta documentació que estava en poder de l'Instituto Nacional de Meteorología (INM)⁸ va retornar a la Generalitat, mitjançant un protocol. El procediment utilitzat va ser que personal de la Generalitat i de l'INM conjuntament, durant els mesos de setembre i octubre

de 1983, cerquessin el material als magatzems on es trobava. Se'n va fer un primer inventari in situ. A mesura que s'anava localitzant, s'empaquetava i se'n feia una fitxa. Dels magatzems, en va sortir un total de 215 lots (alguns formats per més d'un paquet) numerats en ordre correlatiu (tal com sortien). Posteriorment, el material retornat fou traslladat i dipositat a l'Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC). El dia 12 de desembre de 1984, en un acte públic, l'INM feu el traspàs oficial d'aquest fons a la Generalitat de Catalunya. Des de llavors, tot aquest material ha estat a la Cartoteca de l'ICC (actualment Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, ICGC).

L'estat de tot el conjunt traspasat era bastant deplorable; el material estava desendreçat, molt brut i una part en molt mal estat, pel fet d'haver sofert humitats i desorganització en els trasllats successius al llarg dels anys. Ja a la Cartoteca de l'ICC, es van agrupar els lots per matèries i es van posar a l'abast del públic en un primer catàleg organitzat segons les diferents matèries. Atès que la seva consulta era molt difícil, aquest inventari es va revisar i l'any 2002 es va catalogar de nou tot el material (Batlló, 2003). La col·lecció conté dades meteorològiques, documents administratius, correspondència i una abundant documentació gràfica. Cobreix un període que va des de finals del segle XIX fins al 1939.

Fent el segon inventari es va detectar la presència del material de la Secció de Nefologia Catalana i també de l'antic Observatori Català. El gruix dels materials de nefologia conservats està constituït per clixés negatius de vidre, de 180×130 mm, numerats de l'1 al 4.063, corresponents a les fotografies convencionals de núvols, i parelles de clixés negatius de vidre, numerats de l'1 al 1.675, de mida 150×100 mm, corresponents a les fotografies estereoscòpiques. Els clixés es complementen amb llibretes i fitxes, que documenten els detalls de la seva obtenció. També hi ha moltes fotografies en paper, positivades a partir dels clixés. L'any 2014, la Biblioteca de Catalunya va transferir a l'ICGC diversos milers de fitxes de núvols, amb les fotografies obtingudes per contacte amb els clixés, que suposem que corresponen al material que Fontserè afirma que tenia a casa seva en el moment de la confiscació.

Aquest fons es troba ara a l'abast del públic a la Cartoteca de Catalunya. La part més fràgil està formada pels milers de clixés de vidre i, per garantir-ne la preservació, tots els clixés es van escanejar. En un futur pròxim s'espera poder escanejar la totalitat dels documents.

El valor científic actual dels clixés és gairebé nul. Els mètodes de la meteorologia i la fotografia han avançat molt i, encara que continua existint un atlas de núvols de referència, ja està en format digital.⁹ Els clixés mostren, però, el treball d'una època, per això tenen un gran valor històric i, naturalment, cultural, com n'és un bon exemple aquest llibre i l'exposició *Fons perdut de núvols* de l'artista Andrés Galeano que gira al voltant d'aquest tema.

¹. Aquest text és una reelaboració de Batlló (2005).

². Es pot descarregar lliurement a <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb8913214f>.

³. Es pot consultar a [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b611993&view=1up&cseq=1](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b611993&view=1up&cseq=1).

⁴. Es pot descarregar lliurement a <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046942&page=1>.

⁵. Aquesta fundació neix de la fortuna de la cunyada de Patxot, Concepció Rabell, que va morir sense fills l'any 1919; Patxot en va ser nomenat marmessor i la va dedicar a subvencionar diferents projectes culturals i científics.

⁶. Es pot descarregar lliurement a <http://biblioteca.icc.cat/pdfctc/ctcgeol16952.pdf>.

⁷. Servicio Meteorológico Nacional, l'actual Agència Estatal de Meteorologia (AEMET).

⁸. Instituto Nacional de Meteorología (INM) és el nom oficial amb el qual es va conèixer el servei estatal de meteorologia entre els anys 1978 i 2008, ara conegut com a Agència Estatal de Meteorologia (AEMET).

⁹. Es pot consultar a <https://cloudatlas.wmo.int/en/home.html>.

Algué, J. *Las nubes en el archipiélago Filipino*. Manila: Tipo-litog. privada del Observatorio, 1898, 192 p.

Batló, J. *Catàleg del fons antic del Servei Meteorològic de Catalunya*. 2003. (<https://www.icgc.cat/Ciutada/Informa-t/Llibres-i-fons-documentals/Fons-documentals/Fons-Historic-del-Servei-Meteorologic-de-Catalunya>).

Batló, J. “L'estudi dels núvols a Catalunya fins a la guerra civil”. Arús, J.; Batló, J.; Bech, J.; López, A.; Lloret, R.; Mestres, A. (ed.): *XI Jornades de Meteorologia Eduard Fontserè*. 2005, p. 13-24.

Castellet, M. (ed.). 1939: *els núvols confiscats*. Publicacions de la Presidència, núm. 49. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2017, 146 p.

Comitè Meteorològic Internacional. Comissió d'Estudi dels Núvols. *Atlas internacional dels núvols i dels estats del cel. Extracte de l'obra completa, a utilitat dels observadors*, Barcelona: Fundació Concepció Rabell, 1930, 48 p. i 41 lám.

Comitè Meteorològic Internacional. Comissió d'Estudi dels Núvols. *Atlas internacional dels núvols i dels estats del cel. I: Atlas General*. Barcelona: Institució Patxot, 1935, 121 p. i 174 lám.

Fontserè, E. *Atlas elemental de núvols, publicat a utilitat dels observadors de la xarxa meteorològica catalana*. Barcelona: Gustau Gili, 1925, 50 p. i 32 lám.

Fontserè, E. “Nota acerca de algunos resultados de observación de las nubes de origen convectivo”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias i Artes de Barcelona*. Vol. V, 1927, 281 p.

Fontserè, E. “Les estacions meteorològiques de muntanya fundades per la Generalitat amb motiu de l'any polar 1932-33”, *Memòries de la Societat Catalana de Ciències Físiques, Químiques i Matemàtiques*. Vol. I, 1933, p. 277-307.

García Mollà, J. “La “semana de nubes” y el Observatorio del Ebro”, *Ibérica*. Vol. 19, 1923, p. 114-116.

Hildebrandsson, H.; Riggenbach, A.; Teisserenc de Bort, L. *Atlas international des nuages*, Paris: International Meteorological Organization. Commission for the Study of Clouds, 1896, 30 p. i 9 lám.

Iglésies, J. *Eduard Fontserè. Relació de fets*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983, 176 p.

Patxot, J. *Observacions de Sant Feliu de Guíxols. Resultats de 1896 (parcial) al 1905*. Barcelona: L'Avenç, 1908, 307 p. (<http://biblioteca.icgc.cat/pdfctc/ctcbd15285.pdf>).

Patxot, J. “Contribució a l'estudi dels corrents atmosfèrics mitgers”, *Notes d'estudi del Servei Meteorològic de Catalunya*. Vol. I (5), 1922, p. 41-52 (https://static-m.meteo.cat/wordpressweb/wp-content/uploads/2019/09/27062501/NDE-5_Contribuci%C3%B3-a-lestudi-dels-corrents-atmosf%C3%A8rics-mitgers-per-R.-Patxot-i-Jubert.pdf).

Patxot, J. *Guaitant enrere*. Genèva: edició de l'autor, 1952, 949 p. (https://taller.iec.cat/patxot/Guaitant%20enrera_enlla%C3%A7_sencer.pdf).

Roca, A.; Batló, J.; Arús, J. *Biografia del doctor Eduard Fontserè i Ribà*, Barcelona: Associació Catalana de Meteorologia, 2004, 86 p.

Viñes, B. *Investigaciones relativas a la circulación y traslación ciclónica en los huracanes de Las Antillas*. Havana: Imprenta del Avisador Comercial de Pulido y Díaz, 1895, 79 p. Reeditada en versió facsímil per l'ACAM l'any 2003.

Aproximacions per a un relat sobre la fotografia celest

MARTÍ LLORENS

La invenció de la fotografia és un exemple de com els grans esdeveniments, després d'haver estat magnificats per la cultura del segle XIX, han perdut tot valor educatiu, fins i tot la seva llegibilitat. Aquesta invenció es presenta al segle XX com un fet de la civilització tan global, que l'explicació de les seves condicions d'emergència sembla avui gairebé secundària. Poc importa, en realitat, el detall de la gènesi dels procediments, si s'admet com Walter Benjamin que "havia arribat l'hora" per a la fotografia en el primer terç del segle XIX, és a dir, en el context de la Revolució Industrial i de l'adveniment d'una burgesia àvida d'exactitud i rapidesa.

La naissance de l'idée de photographie. François Brunet¹

A LA IMMENSA MAJORIA, actualment, ens resulta ja molt difícil ser conscients que la llum és l'única matèria de treball amb la qual realitzem les nostres fotografies. I, en aquesta línia, podem suposar la mateixa inconsciència per tenir en compte si el cel està buit o totalment cobert de núvols grisos quan ens fem una selfie... I és que les pobres condicions de llum en les quals avui pot emprar-se un simple iPhone, a mà alçada, eren del tot impensables fins fa ben pocs anys. Per descomptat, això no sempre ha anat així, i encara menys, durant les primeres cinc dècades de la història de la fotografia.

En el següent text, tan sols esbossarem quatre històries relatives als fotògrafs d'aquells primers anys, quan ja no sols la llum solar en quant a la seva qualitat, quantitat i direcció, configurava i marcava el procés tècnic a seguir, sinó que altres factors, com per exemple la temperatura i la humitat, influïen decisivament a l'hora de preparar i revelar una emulsió fotogràfica. També altres elements, com podia ser el vent, resultaven decisius a l'hora d'emplaçar i emprar una càmera de gran format —sempre sobre un trípod— en la qual, els temps d'exposició podien oscil·lar des de segons a uns quants minuts. Per tant, a l'hora de mirar i comprendre les fotografies d'aquell període, haurem de tenir en compte la relació, tant física com conceptual, que el fotògraf va establir amb el món a través de la seva càmera, en definitiva, a través de la tècnica de la qual podia disposar en aquell moment.

El projecte *Fons perdut de núvols*, presentat per Andrés Galeano,

ens proposa una reflexió sobre els vincles metafísics del mitjà fotogràfic amb el que és celestial i la transcendència temporal. Com a introducció per parlar d'aquesta complexa i intangible relació que, a través d'un instrument òptic, va més enllà del que és pròxim i evident, potser ens serveix recordar aquesta frase de Benjamin:

El que fa els primers fotògrafs tan incomparables és potser això: que mostren la primera imatge de la trobada entre l'home i la màquina.²

ELS COMENÇAMENTS MAI RESULTEN SENZILLS

En una carta que el maig de 1826 Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) va escriure al seu fill Isidore i a la seva nora Eugénie, aquest enginyós inventor nascut a la Borgonya va emprar per primera vegada la paraula *heliografia*. En la mitologia grega, Helios era la personificació del sol que més endavant, els romans van identificar com Apol·lo, el déu de la llum.

Interessat per la litografia, un invent nou de l'època, Niépce va començar a investigar sobre la possibilitat de reproduir gravats mitjançant la llum solar. Per a això va fer servir una solució a base d'oli essencial de lavanda i betum de Judea. Aquesta substància, que funciona a manera d'un fotopolímer, s'endureix en ser exposada a la llum ultraviolada, és a dir, a l'exposició de la llum del sol. Més endavant, els seus experiments el van portar a la cerca d'un mètode per a la fixació de les imatges formades en la cambra fosca; va tardar uns anys a aconseguir resultats definitius que va anomenar *punts de vista del natural*. Obviament, la paraula fotografia encara no existia i Niépce es va plantejar diverses opcions. Al final va triar un bonic nom per al seu invent: *heliografia*, és a dir, el dibuix o la imatge feta pel sol. Aquest va ser el primer procés fotogràfic amb el qual es va poder fixar amb èxit una imatge produïda per l'acció de la llum solar:

El descobriment que jo he realitzat i que designo amb el nom d'heliografia,



consisteix a reproduir espontàniament, sota l'efecte de la llum, amb una gamma de tons del negre al blanc, les imatges rebudes en la cambra fosca.³

El nom va fer fortuna però no el procediment, que va desaparèixer juntament amb el seu inventor, mort sobtadament l'estiu de 1833. Actualment, al Harry Ramson Humanities Research Center de la Universitat de Texas, a Austin, es custodia la fotografia més antiga conservada fins avui; una placa d'estany emulsionada amb betum de Judea, realitzada per Niépce el 1826. És la vista des d'una de les finestres de la seva casa de camp al poble de Saint-Loup de Varennes. Després d'insistents i intricades perquisicions, aquesta històrica placa va ser redescoberta a la Gran Bretanya per la parella de fotohistoriadors nord-americans Helmut i Alison Gernsheim el 1952.⁴

A causa de l'escassíssima fotosensibilitat de la solució d'oli de llanda i betum de Judea que Niépce va emprar en els seus assajos, els temps d'exposició per als seus *punts de vista* mitjançant la cambra fosca eren d'un parell o tres de dies, sempre que el cel estigués assolat i clar.⁵ Per aquest motiu, els seus assajos es limitaven només als mesos d'estiu i tardor. En una carta que va escriure al seu germà Claude, a principis de novembre de 1826, li comentava:

Aquesta vegada les meves ocupacions habituals no m'obligaran a posposar tant de temps la meva resposta; perquè des de l'última, excepte un o dos assajos més sobre els punts de vista que també han complert les meves expectatives quant a l'efecte general, la pluja, la boira i el fred no em van permetre seguir investigant. Vaig provar en va altres experiments d'aquest tipus i no van tenir cap èxit, la qual cosa crec poder atribuir a la menor intensitat del fluid lluminós i, principalment, a la baixada de la temperatura que, condensant la humitat de l'aire en les meves lents, les va deixar com si estiguessin esmerilades, produint en les meves plaques d'estany un resultat encara més molest.⁶

Tres mesos després, Niépce continuava lamentant-se del mal temps en una carta que va dirigir al seu amic i assessor tècnic, el gravador parisenc François Lemaître:

Des dels dos últims mesos de tardor, he suspès el meu treball que no podré reprendre fins que torni l'estiu. Aleshores, senyor, m'ocuparé principalment de gravar punts de vista del natural, utilitzant la càmera fosca perfeccionada.⁷

No era tan sols la poca llum solar disponible durant la tardor i l'hivern el que preocupava a Niépce. Necessitava un cel net de núvols i amb un sol brillant; la qual cosa, d'una banda, produïa ombres en l'escena *heliografiada* i, de l'altra, durant el llarg temps en què la placa estava exposada a la llum, aquestes ombres es desplaçaven. Així li ho referia, a Lemaître:

Però no està pas equivocat, senyor, en atribuir a l'acció massa prolongada de la llum, un dels defectes més xocants que vostè ha notat. Desafortunadament, no m'és possible evitar-ho amb una disposició en la qual el que es troba davant està tan poc il·luminat, que cal un temps considerable perquè pugui imprimir-se, encara que només sigui una mica; d'aquí aquests contrastos i aquesta confusió produïda pel canvi de direcció, a vegades obliqua i a vegades oposada, dels raigs solars. Per tant, per aconseguir un èxit decisiu, és essencial que l'efecte tingui lloc el més promptament possible, i això suposa una gran claredat i nitidesa en la representació dels objectes; ara bé, per a això, és necessària una cambra fosca tan perfecta com la del Sr. Daguerre; perquè, en cas contrari, estaré condemnat a acostar-me més o menys a la meta, sense arribar-hi mai.⁸

Niépce va utilitzar el paisatge que li oferia una de les finestres de casa seva com a tema per als seus *assajos heliogràfics*; a causa dels més que dilatats temps d'exposició en què la cambra havia de quedar-se totalment immòbil, aquesta necessitava romandre resguardada del vent i altres inclemències del temps. Possiblement, la realització i repetició contumaç d'una mateixa fotografia amb temps d'exposició semblants, avui seria motiu per a un espès discurs teòric on l'artista, el comissari, o tots dos alhora, ens submergrien per intricats i axiomàtics arguments de temporalitat i percepció o de lloc i no-lloc.⁹ Però, Niépce no tenia temps, ni òptiques de qualitat, ni tampoc una emulsió fotosensible prou ràpida com per pensar en això. I, encara més, tampoc li quedaven diners, perquè gran part de



la seva fortuna havia desaparegut a causa de la difícil situació política i econòmica de França i per les despeses generades en les seves recerques sobre el *Pyréolophore*, un revolucionari motor de combustió interna incomprès en la seva època. Aquest projecte el va portar a realitzar constants enviaments de diners al seu germà Claude que, després d'anys d'infructuosos intents per vendre aquest motor als anglesos, va acabar els seus dies a Anglaterra, malalt, sol i absolutament trastornat per una infructuosa cerca de construir una *màquina de moviment perpetu*. Però, aquesta ja és una altra història.

UNA CASA AMB GRANS FINESTRES

Durant el radiant estiu de 1835, a Anglaterra, vaig fer noves temptatives d'obtenir imatges d'edificis amb la cambra fosca, i havent concebut un procés que proporcionava sensibilitat addicional al paper, a saber, gràcies a successius banys de sal i de plata i usant-lo encara humit, vaig aconseguir reduir a deu minuts el temps necessari per obtenir una imatge amb la cambra fosca en un dia assolellat. Però, aquestes imatges, tot i ser molt atractives, eren molt petites, gairebé miniatures.

Breu nota històrica sobre la invenció d'aquest art, W. H. Fox Talbot.⁴⁰

En la introducció al seu llibre de fotografies, *El Llapis de la Naturalesa*,⁴¹ l'instruït i brillant hisendat anglès William Henry Fox Talbot (1800-1877) va relatar com van ser els inicis de les recerques que el van portar a la invenció del calotip, un procés per a l'obtenció d'imatges negatives sobre paper, que traçaria l'essència del procés fotogràfic modern fins a l'adopció del suport digital. Des de Lacock Abbey, la seva gran casa de camp que originàriament havia estat un monestir construït en el segle XIII, va realitzar els seus primers assajos fotogràfics durant la segona meitat de la dècada de 1830. Dels seus primers fotogrames sobre paper, realitzats amb plantes —la seva afició per la botànica li venia des de nen—, va passar a assajar, tal com va fer Niépce, amb les imatges formades en la cambra fosca. No obstant això, aquests papers estaven sensibilitzats amb clorur de plata i, si bé funcionaven a la perfecció quan eren exposats

directament a la llum solar, donada la seva escassa fotosensibilitat, deixaven molt a desitjar si els emprava com a material fotosensible a l'interior d'una cambra fosca.

Per poc que considerem la ubicació de Lacock Abbey —al comtat de Wiltshire, al sud-oest d'Anglaterra— i pensem en la meteorologia del territori, entendrem perfectament la raó per la qual Talbot es va referir, en concret, al “radiant estiu de 1835”. Referent a això, resulta curiós saber que des del segle XVII, a Anglaterra s'havia instaurat un impost a fi de gravar l'ús de les finestres de les cases.¹² El mateix Talbot va iniciar obres en la seva mansió amb l'objectiu de construir uns enormes finestrals neogòtics per procurar l'entrada de llum a les grans i ombrívoles dependències de l'antiga abadia; una reforma que, per cert, va encantar a la seva mare, lady Elisabeth Theresa Fox-Strangways. En moltes ocasions, aquests finestrals van ser el tema dels seus assajos fotogràfics i, de fet, el negatiu més antic que conservem de tota la seva extensa producció és el corresponent a una de les conegudes finestres-mirador de la galeria sud de Lacock Abbey.¹³

DE LA MAR I DEL CEL

La fotografia està cridada a jugar un gran paper en el progrés de l'art, i el seu resultat immediat serà el de destruir les inferioritats i elevar els artistes amb talent.

*De l'estat actual de la fotografia, Gustave Le Gray*¹⁴

L'octubre de 1999, una còpia fotogràfica original de *La gran ona*, de Gustave Le Gray, va ser venuda en una subhasta de Sotheby's London per mig milió de lliures esterlines. Va ser realitzada cap al 1857 pel llavors molt jove pintor i fotògraf francès¹⁵ Gustave Le Gray (1820-1884), a Sète, una petita localitat costanera de l'Occitània francesa. La venda d'aquesta còpia a l'albúmina, d'aproximadament 34 x 42 cm, pertanyent a la col·lecció de Marie-Thérèse i André Jammes, en aquell moment va marcar el preu més alt pagat fins llavors per una sola fotografia.¹⁶ Aquesta imatge formava part d'una gran sèrie de



marines que Le Gray va realitzar entre 1856 i 1858 en diverses localitats de la costa de Normandia, com Le Havre i Cherbourg, i també a la costa mediterrània, com la ja citada Sète. En el seu moment, van ser àmpliament anunciades per a la seva venda en publicacions com *The Times* o *The Athenaeum* i, al mateix, temps van ser objecte tant de les crítiques més esmolades com dels més grans elogis.¹⁷

És important tenir en compte el període en el qual es van realitzar aquestes fotografies. Resulta gairebé metafòric el fet que la mort de Daguerre, l'inventor del daguerreotip, l'any 1851, coincideix amb la creació de la *Société Héliographique*, la primera associació dedicada a la fotografia i, també en la del primer taller amb vocació industrial d'impressió fotogràfica a càrrec del químic i impressor Louis-Desiré Blanquart Evrard. També aquell any es va inaugurar l'Exposició Universal al *Crystal Palace* de Londres, on la fotografia va ocupar per primera vegada un lloc rellevant i el govern francès, a través de la Comissió de Monuments Històrics —del qual l'escriptor Prosper Mérimée era inspector general— va realitzar el que va ser el primer encàrrec fotogràfic de caràcter públic a cinc fotògrafs, entre els quals es trobava Le Gray. Finalment, en quant al procés tècnic, l'escultor i *calotipista* britànic Frederick Scott Archer va publicar, a la revista *The Chemist*, el procediment del col·lodió humit que molt aviat va desbancar definitivament el daguerreotip, el calotip i l'albúmina sobre vidre, perdurant fins als inicis de la dècada de 1880.

Ens trobem doncs en un moment clau d'expansió i progrés de la fotografia, tant en l'àmbit tècnic com de difusió entre el públic encara que, com apunta Ken Jacobson, *la fotografia sovint era percebuda com tècnicament precària i estèticament sospitosa*.¹⁸ I, certament, el motiu de tal suspicàcia n'estava una mica justificat.

Malgrat els continus avenços que havia protagonitzat el mitjà fotogràfic des del seu anunci públic el 1839, l'escassa fotosensibilitat dels processos llavors disponibles, en general no permetien la realització d'instantànies, la qual cosa feia molt difícilment fotografiable

tot allò que estigués en moviment. En segon lloc, aquests processos no eren igualment fotosensibles a tots els colors; les emulsions eren insensibles al vermell i al taronja i, encara que en menor grau, també al verd. Per tant, fotografiar paisatges replets d'arbres o plantes requeria un temps d'exposició major, i en la fotografia d'un bosc amb un cel blau, el bosc podia aparèixer com una massa fosca i sense detall. Aquesta limitació tècnica va fer que algun crític, davant els grans contrastos de llums i ombres que podien presentar aquestes escenes, es preguntés amb certa ironia:

No és molt brillant la naturalesa quan la fotografia mostra fosc?:¹⁹

Per tant, el primer problema a resoldre en fotografies com les marines de Le Gray –totes realitzades mitjançant el col·lodió humit– radicava a aconseguir que el cel amb núvols aparegués correctament exposat i amb detall sobre la gran massa d'aigua d'una mar en moviment. En definitiva, el cel requeria un temps d'exposició menor al de la mar que, alhora, requeriria menys temps si també volíem detenir el moviment d'una ona... El procés tècnic que va emprar Le Gray per fer-ho no està del tot clar. No obstant això, en la seva sèrie de marines és possible discernir dues categories; la de les fotografies obtingudes com a genuïnes instantànies del cel i de la mar en les quals escurçar el temps d'exposició degué implicar un procés especial de revelat, i la de les fotografies que són el resultat de la combinació d'almenys dos negatius, és a dir, d'un exposat per a obtenir textura i detall en el cel amb núvols i d'un altre exposat per a la mar. Tots dos negatius, sobre placa de vidre, són llavors positius mitjançant emmascaraments successius, sobre un mateix paper. Le Gray no va ser, ni de bon tros, l'únic fotògraf que va emprar aquest procediment de positivat múltiple; Charles Nègre i Camille Silvy, entre d'altres, el van utilitzar per a alguns dels seus paisatges i, per descomptat, Henry Peach Robinson per construir les seves barroques escenes de caràcter pictorialista.

Fos resolt d'una manera o de l'altra, com va dir l'oficial de la marina



i fotògraf francès Albert Liébert respecte a les maneres d'incloure núvols en els paisatges fotogràfics:

Aquestes operacions, totes elles de bon gust, requereixen de molta cura i, sobretot, de sentit artístic.²⁰

Així doncs, podem pensar que el desig de Le Gray en realitzar les seves marines, possiblement era captar l'essència de l'efímer i l'eteri a través dels vaporosos i canviants núvols sobre una mar en moviment; representar la naturalesa en tota la seva esplendor per a un públic al qual, encara li quedava moltíssim per veure, comprendre i sorprendre's a través de les fotografies.

PINTANT NÚVOLS PER A CASES DE VIDRE

L'acció química de la llum varia molt segons l'estat de l'atmosfera. En un dia bonic i clar serà més ràpida que en un dia fosc i ennuvolat, i abans que el sol passi el meridià serà superior a la de la tarda, cosa que accelerarà les operacions. En un dia molt fosc, la posa requerirà més temps que quan el model està submergit en una bona llum clara i brillant. De vegades, els detalls en les ombres no sortiran prou bé, però il·luminant el màxim possible i, si és necessari, utilitzant un reflector i adaptant l'exposició a la intensitat de la llum, inclús en el pitjor dels casos aconseguirem obtenir una prova acceptable.

Albert Liébert²¹

Durant les primeres dècades de la invenció de la fotografia, la dependència del fotògraf respecte a la llum solar era absoluta, no només per a la realització dels retrats i els paisatges sinó també per al positivat dels negatius, ja fossin aquests de paper o de vidre. Així es va mantenir fins ben entrat el segle XX, quan sistemes veritablement efectius d'il·luminació elèctrica van poder emprar-se en els estudis i els tallers fotogràfics. Ernest Lacan, crític d'art i redactor de *La Lumière* i *Le Moniteur de la Photographie*, en parlar dels fotògrafs i dels seus estudis va apuntar amb molt d'encert:

Resulta del tot natural que el col·laborador del sol s'allotgi el més a prop possible del cel.²²

I era del tot cert, ja que a l'inici de la dècada de 1840, la baixa fotosensibilitat de les plaques daguerrianes i l'escassa lluminositat de les òptiques disponibles obligaven el fotògraf a buscar no tant la qualitat de la llum com la seva quantitat. D'aquesta manera, els terrats i les terrasses dels edificis aviat es van convertir en el lloc idoni on el *fotògraf retratista* sotmetia la seva clientela a una inclement llum solar amb la finalitat de poder escurçar, al màxim possible, el temps d'exposició durant el qual el retratat hauria de romandre totalment immòbil. És fàcil imaginar com aquests primers retrats deixaven molt a desitjar; ombres dures sobre la cara, ulls mig tancats i expressions crispades que, naturalment, aviat van ser objecte de sàtira. Un article publicat a finals de 1841 a la revista *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts* descrivia així els primers intents de retrat fotogràfic:

A partir d'aquest moment, el retrat, o més aviat l'intent de reproduir la natura viva, fou possible; hi va haver intrèpids aficionats que van tenir el valor suficient per exposar-se, amb els ulls oberts a la llum del sol, mantenint la immobilitat indispensable, durant el temps que durava la insolació de la placa. Però, si de tant en tant s'obtenia una imatge bastant satisfactòria, en la majoria dels casos, en lloc de retrats, al mirall de metall s'hi reconeixien figures fent ganyotes amb els músculs de la cara contrets i els ulls sense parpelles o borrosos, ja que els pacients estaven forçats a tancar-los a intervals freqüents per protegir-los del dolor que els produïa el sol²³

Per tal de mitigar en la mesura del possible aquests efectes, una de les solucions va ser protegir el client mitjançant pantalles de vidre blau, ja que aquest color no només deixava passar els imprescindibles raigs ultraviolats als quals reaccionava l'emulsió fotogràfica, sinó que també suavitzava la intensitat de la llum que il·luminava la cara del model. Tot i que la tècnica fotogràfica va avançar molt ràpidament pel que fa a augmentar la sensibilitat de les emulsions i



la lluminositat de les òptiques, amb l'objectiu d'escurçar els temps d'exposició, la galeria amb parets i sostre de vidre i l'ús del recolzacs per al retrat d'estudi es va mantenir durant tota la fotografia del segle XIX. L'aeronauta i conegut divulgador científic Gaston Tissandier, descrivia així la construcció d'un estudi fotogràfic:

El saló de posat és la sala més important d'un bon establiment fotogràfic; ha d'estar construït en un lloc molt accessible a la llum i il·luminat d'una manera molt especial. La manera en què es distribueix la llum al saló de posat, contribueix a dotar les imatges que s'hi realitzen de l'harmonia que caracteritza les fotografies veritablement artístiques. [...]

La primera condició per a un bon saló de posat és situar-se al costat nord; si està ubicat a la teulada d'una casa, s'il·luminarà per un dels seus costats i des de dalt, obrint el sostre per construir un vidre com en els hivernacles. Els vidres de color blau clar, acolorits al cobalt, han de triar-se amb preferència a tots els altres; tenen la propietat de tamisar la llum, deixant passar els raigs químics i produint una llum harmoniosa i difusa. Sobre l'habitació es pengen grans cortines blaves, que llisquen fàcilment al llarg de les varetes, amb l'ajuda d'anells, de manera que sigui possible disminuir, si cal, la intensitat de la il·luminació.²⁴

Aquestes veritables *cases de vidre*, a més de contenir les càmeres de gran format muntades en els seus respectius trípodes i els elements per a controlar l'entrada i direcció de la llum solar, com les lones i els reflectors, aviat es van omplir d'una infinitat d'accessoris per a la posa dels models. D'aquesta manera, les columnes, les balustrades i les cortines van ser una part inherent de la posada en escena del retrat en l'estudi fotogràfic de la dècada de 1860, durant el segon imperi francès. En la dècada següent, a aquesta escenificació, van començar a imposar-se els fons pintats amb vistes d'exterior als quals es va sumar un variat repertori de mobiliari; bancs i ponts rústics, balustrades de bedoll i escales i mobles de fusta eren col·locats sobre sumptuoses catifes que, de vegades, també apareixien plenes de turmentades formes rococòs i exuberants plantes. A partir de 1880, el mobiliari es va sofisticar encara més, amb la inclusió d'hamaques, balancins i carrets, als quals es van sumar palmeres, cocoters

i bicicletes... Tots aquests elements de mobiliari d'atrezzo, en combinació amb les escenes pintades, conformaven veritables posades en escena que amb més o menys fortuna i una gran dosi d'ingenuïtat i fantasia, intentaven aportar profunditat de camp a una escena construïda i totalment plana. En el seu conegut assaig *Petita història de la fotografia*, Walter Benjamin va ironitzar encertadament al respecte:

Si al principi n'hi va haver prou amb suports per al cap o per als genolls, aviat van aparèixer altres accessoris, com succeïa en quadres famosos i que, per tant, devien ser artístics. Els primers van ser la columna i la cortina. Ja als anys 1860, homes de més enteniment es van oposar a aquest excés. En una publicació especialitzada d'aleshores, que sortia a Anglaterra, hi diu: Als quadres, la columna hi té una aparença versemblant, però és absurd l'ús que se'n fa en fotografia, ja que aquesta reposa sobre una catifa. I a ningú se li escapa que les columnes de marbre o de pedra no s'aixequen sobre la base d'una catifa. Va ser llavors quan van sorgir els estudis amb grans cortines i palmeres, amb tapissos i cavallets, a mig camí entre l'execució i la representació, entre la càmera de tortura i la sala del tron, dels quals mostra un testimoni commovedor una foto primerenca de Kafka.²⁵

Es van crear firmes especialitzades en la construcció de fons pintats, alguns a gran format, que, d'una banda, resolien la dificultat tècnica de treballar fora de l'estudi fotogràfic i, de l'altra, intentaven oferir al client la *possibilitat* de traslladar-se i viatjar a llocs exòtics. Com assenyala el fotohistoriador Jean Sagne respecte a molts estudis fotogràfics de finals del segle XIX:

L'exotisme de pacotilla aviat es convertirà en un argument publicitari per als estudis de retrat que volen conservar una clientela desmobilitzada per la pràctica amateur.²⁶

I no obstant això, també va ser a la fi de segle XIX quan tota aquesta complicada i barroca posada en escena va començar a refinar-se, amb la intenció d'ubicar el model en un espai més simple i fresc, com un idealitzat jardí d'estiu. D'aquesta manera, en la recerca per



obtenir retrats més delicats, el blanc va començar a inundar la imatge fotogràfica d'una rica i subtil escala de grisos.²⁷ A principis del segle XX, l'ús de fons pintats de totes les tipologies ja estava molt sistematitzat i, progressivament, aquests fons van anar adoptant un aspecte cada vegada més vaporós i desenfocat, evocant escenes de parcs i jardins romàntics. D'aquesta manera, les fulles dels arbres i també els núvols, van començar a fondre's en un diseg de suggerir i crear un espai més lleuger i immaterial on retratar el model.²⁸ Referent a això, un manual d'inicis del segle XX dedicat a la construcció d'accessoris de posat, ens proporciona instruccions sobre com pintar el nostre propi fons de núvols:

Per a la posa dels nens i també dels adults, el fons ennuvolat és força apreciat, i és més fàcil de pintar que el fons degradat. Només el bon gust en dirigeix l'execució. [...] Per aconseguir uns bons núvols, observi just el lloc que fa que se superposin entre si, aquí hi ha doncs una indicació que, sens dubte, l'ajudarà en l'execució: sigui com sigui la forma del núvol, ja sigui natural, rodona o estètica, s'hi crea un sortint seguit o precedit d'una banda buida en què s'inicia el sortint del següent núvol i, així, successivament. Això no s'ha de seguir al peu de la lletra, és més o menys opcional, però sovint és així.²⁹

De fet, no només l'escenografia dels estudis fotogràfics va començar a alleugerir-se; els equips fotogràfics també s'havien alleugerit. Les càmeres havien disminuït el volum i el pes i es podien manejar sense trípod, i portar-les d'una banda a l'altra. Equipades amb òptiques més lluminoses i emulsions de més fotosensibilitat, qualsevol persona, sense ser fotògraf, podia obtenir vistes instantànies del món que l'envoltava, un món que cada vegada es movia més ràpidament.

A principis del segle XX, en els fons pintats de les fotografies —que en moltes ocasions eren realitzades pels fotògrafs de les fires— van començar a aparèixer no només els automòbils, sinó també els aeroplans. Per descomptat, per a la gran majoria de les persones que posaven en aquests decorats, posseir un automòbil o, encara més, viatjar amb avió no era més que una fantasia inabastable. A partir

d'aquell moment, gràcies a la fotografia i per un preu realment mòdic, tothom podia viatjar o fins i tot pilotar un aeroplà, encara que volés a través d'un cel ple de núvols pintats.

PUJANT LA FOTOGRAFIA ALS AIRES

Porta't en la cistella d'un globus, com jo he fet diverses vegades, un pardal o un tudó, i quan hagis aconseguit uns centenars de metres d'altura, obre la gàbia: tan temorós de l'home en altres llocs, tan ràpid per fugir-ne sempre, allí, l'ocell roman immòbil contra la seva porta entreoberta. Perquè sent que l'aire a aquesta altura ja no té la densitat necessària per suportar el seu vol i que l'ajuda de les seves insignificants ales, aquí ja no el protegiria contra la llei de la gravetat.

*Nadar, Felix Gaspar Tournachon Nadar*³⁰

Caricaturista, escriptor, aeronauta i fotògraf, Nadar (1820-1910) és reconegut per haver retratat moltes personalitats de la segona meitat del segle XIX; Édouard Manet, Jules Verne, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Sarah Bernhardt, Charles Baudelaire i Émile Zola entre molts altres, van passar per l'estudi d'aquest genial personatge. No només va ser el primer a fotografiar les catacumbes i el clavegueram de París emprant un complex i pesat sistema de làmpades d'arc voltaic i bateries, sinó que també va ser el primer a fotografiar des de l'aire.

Nadar estava molt interessat pel vol i era un acèrrim partidari que el futur es trobava en les màquines voladores *més pesades que l'aire* i no en les més lleugeres, com ara els globus aerostàtics. Convençut de la inutilitat d'intentar dirigir el vol d'un globus, el seu propòsit era recaptar els fons necessaris per crear una societat de locomoció aèria destinada precisament a l'estudi i la construcció de màquines volants proveïdes d'una hèlix moguda amb un motor de vapor. Per a això va encarregar construir el globus, en aquell moment, més gran del món: *El Gigant*. Posseïa una barqueta amb dos pisos, una cabina i fins i tot una petita impremta i un laboratori fotogràfic. L'objectiu, doncs,



era promocionar i publicitar els vols d'*El Gegant* per obtenir diners i invertir-ho en la *Societat de foment per a la locomoció aèria per mitjà de màquines més pesades que l'aire*, de la qual era el secretari el seu amic Jules Verne, i ell n'era el president honorari. De fet, a les novel·les de Verne, *De la Terra a la Lluna* i *Al voltant de la Lluna*, el personatge de Michel Ardan està inspirat en Nadar, de qui utilitza l'anagrama del seu nom. Però, les coses no van resultar com havia planejat. Amb *El Gegant*, Nadar no sols es va arruïnar sinó que en el seu segon i últim vol, ja prop d'Hannover, van estar a punt de perdre-hi la vida ell i tots els seus acompanyants, inclosa la seva dona; el globus va prendre terra violentament i el vent el va arrossegar durant mitja hora, al llarg de set llegües... Era l'any 1863. Amb tot, Nadar va condensar el seu al·legat a favor dels més pesats que l'aire en el seu opuscle *El dret al vol* i les seves experiències aerostàtiques a *Memòries del Gegant*. Finalment, aquest globus immens va ser venut per a poder fer front a un deute de 200.000 francs.

Uns anys abans, el 1858, Nadar havia dipositat una patent relativa a l'ús de la fotografia per aixecar plans topogràfics per al seu ús en operacions militars. En el seu llibre *Quan jo era fotògraf*, Nadar va descriure la sensació tan especial que provoca el vol amb globus, de distanciament i de pau respecte al punt terrestre; en definitiva, d'estar per sobre de tot, distant, com si des de l'aire, tot es convertís en petites joguines tretes d'una inescotable caixa i esteses sobre la terra; petites cases amb teulades vermelles, una església, una presó, un ferrocarril que xiula i avança ràpidament com si portés un plomall de fum blanc:

I què és aquest altre floc blanquinós que veig surant per l'espai enllà? Fum de cigar? No, un núvol.³¹

També parla de la sensació d'aplanament, sense percepció de les diferents altituds, que provoca la visió del sòl des de l'aire. Tot està enfocat, acaba dient. I per descomptat, només li queda afegir:

La invitació a l'objectiu era, més que formal, imperativa, i per molt intens que

fos el nostre arravatament, gairebé a l'extrem de l'ensomni, en realitat no hauríem hagut d'entreobrir mai la porta d'un laboratori, perquè la idea de fotografiar aquestes meravelles no se'ns passés immediatament pel cap. I com l'atzar va voler que jo fos aparentment el primer fotògraf que es va elevar en un globus, així vaig tenir la sort d'una prioritat que hagués pogut ser de qualsevol altre.³²

Quan l'any 1909 Louis Blériot va ser el primer a travessar el canal de la Mànega amb avió, l'ancià Nadar, de quasi noranta anys, li va enviar aquest telegrama:

Sentit agraïment per l'alegria amb què el teu triomf ha omplert l'antediluvià més pesat que l'aire, abans que els seus 89 anys estiguin sota terra.³³

I de la mateixa manera que havia ocorregut 70 anys abans amb la invenció de la fotografia, amb les màquines que començaven a crear el cel, el món es faria un pèl més petit i trivial, perquè la manera de veure'l, entendre'l i representar-lo canviaria per sempre.



- ¹ Brunet. 2000, p. 27.
- ² Benjamin, Tiedman. 2005, p. 689.
- ³ Aquest text és l'inici de la *Nota sobre la heliografia* redactada per N. Niepce el 24 de novembre de 1829. Un annex al contracte de col·laboració que a finals d'aquell any va signar amb L. J. M. Daguerre, el pintor i empresari que, anys després, inventaria el procés fotogràfic anomenat daguerrotyp. (Marignier, 2003, p. 922).
- ⁴ Per a més informació, consultar: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp>.
- ⁵ Aquests temps d'exposició són els argumentats per l'investigador Jean Louis Marignier després de dur a la pràctica el procés heliogràfic descrit per Niépce. (Marignier. 1999, p. 532-536).
- ⁶ Bonnet, Marignier. 2003, p. 745.
- ⁷ Bonnet, Marignier. 2003, p. 751.
- ⁸ Carta de Niépce a F. Lemaître, 25 d'octubre de 1829. (Bonnet, Marignier. 2003, p. 913).
- ⁹ Veure el treball del fotògraf i artista alemany Michael Wesely, que en alguns dels seus projectes ha emprat temps d'exposició de fins a dos anys. Es pot consultar aquí: <https://wesely.org>.
- ¹⁰ Fragment del text "Breu nota històrica sobre la invenció d'aquest art" que Talbot va incloure a la seva publicació *El Llapis de la Naturalesa*. (Oliva, Talbot. 2019, p. 94-95).
- ¹¹ *The Pencil of Nature* va fer-se per entregues entre 1844 i 1846. Contenia 24 fotografies de temes diversos, encolades sobre paper. Es pot consultar aquí: <https://archive.org/details/thepencilofnatur33447gut/page/n25/mode/2up>.
- ¹² Gray, Ollman, Mc Cusker. 2002, p. 13.
- ¹³ Es pot veure a: <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/schaaf-1383>.
- ¹⁴ Le Gray. 1851, p. 6. Extret de la introducció.
- ¹⁵ Les marines de Le Gray es poden veure a: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/gustave-le-grey-exhibition>.
- ¹⁶ Es pot consultar l'article de Marning Young titulat "Photography and the Philosophy of Time: on Gustave Le Gray's Wave, Sète" (2016) a: <https://nonsite.org/photography-and-the-philosophy-of-time>.
- ¹⁷ Consultar: Jakobson. 2011, p. 5-11.
- ¹⁸ Jakobson. 2011, p. 6.
- ¹⁹ La frase prové d'una crítica inclosa en l'*Art Journal* de 1857 relativa a la 4a Exhibició Anual de la Photographic Society i, possiblement, va ser escrita pel científic britànic Robert Hunt en referència a les fotografies de les marines de Le Gray. Citat en: JAKOBSON. 2011, p 10.
- ²⁰ Liébert. A. 1864, p. 38.
- ²¹ Liébert. A. 1864, p. 34.
- ²² Sagne. J. 1984, p. 21.
- ²³ Rouillé. A. 1989, p. 81.
- ²⁴ Tissandier. G. 1874, p. 88-91.
- ²⁵ Benjamin. W. 2004, p. 55.
- ²⁶ Sagne. J. 1984, p. 225.
- ²⁷ Sagne. J. 1984, p. 216-217.
- ²⁸ Sagne. J. 1984, p. 227.
- ²⁹ Fines. H. 1906, p. 25-26.
- ³⁰ Nadar. 1865, p. 13-14.
- ³¹ Nadar, Bory. 1994, p. 1049.
- ³² Nadar, Bory. 1994, p. 1050.
- ³³ Aubenas, Lacoste. 2018, p. 239.

Aubenas, S.; Lacoste, A. (ed.). *Les Nadar: une légende photographique*. Paris: BNF éditions, 2018.

Benjamin, W.; Tiedemann, R. *Walter Benjamin. Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Benjamin, W. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Bonnet, M.; Marignier, J. L. *Niépce. Correspondance et papiers*. Saint-Loup-de-Vareannes: Maison Nicéphore Niépce, 2003.

Brunet, F. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: PUF, Presses Universitaires de France, 2000.

Fines, H. *Exécution des fonds d'atelier*. Paris: Charles Mendel, 1906.

Gray, M.; Ollman, A.; Mc Cusker, C. *First photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*. New York: Power House, 2002.

Jakobson, K. *The Lovely Sea View. A study of the marine photographs published by Gustave Le Gray, 1856-1858*. Great Bardfield, Essex, England: Petches Bridge, 2011.

Le Gray, G. *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*. Paris: Lerebours et Secretan, 1851.

Liébert, A. *La photographie en Amérique, ou, traité complet de photographie pratique par les procédés américains sur le glaces, papier, toile a tableaux, toile caoutchouc, plaques mélainotypes pour médaillons, etc.*, Paris: Leiber editeur, 1864.

Marignier, J. L. *Niépce. L'invention de la photographie*. Paris: Éditions Belin, 1999.

Nadar. *Le droit au vol*. Paris: J. Hetzel, 1865.

Nadar; Bory, J. F. *Nadar, dessins et écrits*. Paris: Booking International, 1994.

Oliva, L.; Talbot, W. H. F. *The Pencil of Nature de W. Henry Fox Talbot. Una lectura personal de Lydia Oliva*. Barcelona: SD Edicions, 2019.

Rouillé, A. *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie. 1816-1871*. Paris: Mácula, 1989.

Sagne, J. *L'atelier du photographe. 1840-1940*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

Tissandier, G. *Les merveilles de la photographie*. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1874.



Aquest projecte ha estat possible gràcies a múltiples aportacions personals i institucionals. Totes i cadascuna d'elles han estat molt valuoses per al seu desenvolupament i des d'aquí vull transmetre el meu més sincer agraïment a:

Josep Batlló i Montserrat Busto per haver-me inspirat amb el seu llibre i donat sempre tot el suport des de l'ICGC i el Meteocat respectivament

Gisel Noè i Rocío Santa Cruz per haver cregut en el projecte des de l'inici

Laura Corvasí, Luís Pavão i Àngela Gallego per l'assessorament en restauració i conservació de béns culturals

Martí Llorens i Rebeca Mutell de la Factoria Heliogràfica per les inacabables xerrades fotogràfiques

Iván Rodes i Josefina Fortuny de la biblioteca de la RACAB per la confiança i disponibilitat

Josep Lluís Pons per obrir-me el seu àlbum familiar i compartir els seus records de l'avi

Santi Carreras per convidar-me a casa seva a Mataró i presentar-me el seu arxiu de tres generacions de fotògrafs

Jordi Via, Isabel Martínez, Anna Txeca i Toni Escoda del Meteocat

David Torres del Meteoplay

Mataró Art Contemporani
Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya
Reial Acadèmia de les Arts i Ciències de Barcelona
Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols
Arxiu Municipal de Blanes
Arxius Comarcal del Maresme i Municipal de Mataró
Arxiu de Santa Maria de Mataró
Institut d'Estudis Catalans
Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
Meteocat

Beca OSIC per a la recerca i la innovació en les arts visuals

Als meus pares per poder comptar sempre amb ells
A Marisa per ajudar-me sempre a espantar els núvols grisos
i a Cleo per ser tan radiant.

,

.

///

