

3

24

11

6

Concepto: Andrés Galeano

Diseño: Andrea Nicolò

© textos, los autores

© edición, Andrés Galeano

Edición numerada de 150 ejemplares en castellano

Impreso en Berlín en mayo del 2021

ISBN: 978-84-09-30523-0

Este libro ha sido publicado en ocasión de la exposición

Fons perdut de núvols de Andrés Galeano

en M|A|C de Mataró (12 junio–3 octubre 2021)

y galería Rocío SantaCruz de Barcelona (22 junio–10 septiembre 2021)

Con el apoyo de:



RocioSantaCruz



ANDRÉS GALEANO

FONS PERDUT DE NÚVOLS

Del cielo físico
al metafísico
a través
de la fotografía

Andrés Galeano

7

Entre el cielo
y el mundo

Alexandra Laudo

11

El origen
de una colección
de clichés

Josep Batlló

19

Aproximaciones
para un relato
sobre la fotografía
celeste

Martí Llorens

30

Del cielo físico
al metafísico
a través
de la fotografía

ANDRÉS GALEANO

TODO COMENZÓ UN DÍA a finales de febrero de 2018 en Madrid cuando en la librería Blanquerna descubrí el libro *1939: els núvols confiscats* de Josep Batlló y Montserrat Busto y la fascinante historia del archivo del antiguo Servei Meteorològic de Catalunya (SMC), secuestrado por el Franquismo en 1939 y devuelto a la Generalitat en 1984 en deplorable estado de conservación. Al poco tiempo pude visitar este archivo en el Instituto Cartográfico y Geológico de Catalunya en Barcelona, y enseguida me presentaron a la persona que lo clasificó y que mejor lo conoce, Josep Batlló, para que me guiara entre todos aquellos documentos. Al ver todas las inacabables fotos de nubes, fichas y libretas con observaciones meteorológicas, quedé tan maravillado que inmediatamente sentí que debía dedicarle un proyecto a todos esos materiales inéditos y que esta historia tan genuina tenía que ser contada a través de las imágenes mismas y los documentos que las acompañaban.

Interesado por las relaciones entre el medio fotográfico y lo celestial, sabía que era cuestión de tiempo que acabase metido en un proyecto relacionado directamente con la meteorología y este archivo del SMC me ofrecía la excusa perfecta para abrir un diálogo entre la fotografía y la meteorología, mis colecciones fotográficas y los archivos oficiales, los atlas de imágenes y los atlas de nubes, el cielo físico de la meteorología y el metafísico de la fotografía, las prácticas fotográficas de inicios del siglo XX con las postfotográficas contemporáneas.

Fondo perdido de nubes parte pues del archivo del SMC para emprender una investigación por diferentes archivos catalanes siguiendo la pista de sus protagonistas: el mecenas y apasionado meteorólogo Rafael Patxot i Jubert, el fotógrafo Josep Pons i Girbau, la familia Campo que vivía en el Observatori Fabra de Barcelona y el entonces director del SMC, Eduard Fontserè. Una investigación que a su vez traza un recorrido por la geografía catalana: de Barcelona a Sant Feliu de Guíxols, pasando por Blanes y Mataró.

El proyecto juega con la ambigüedad semántica presente en nuestras lenguas latinas de las palabras “tiempo” (en sus sentidos meteorológico y cronológico) y “fondo” (como archivo y como decorado fotográfico). Es en este punto donde los materiales del archivo del SMC se entrecruzan con la fotografía de estudio de aquella época y sus escenificaciones etéreas, ingravidas y celestiales. *Fondo perdido de nubes* abre, por lo tanto, un diálogo entre dichos fondos de neología catalana (perdidos y en paradero desconocido durante 45 años) y los fondos pintados de nubes usados en los retratos fotográficos a modo de trampantojos (de los que apenas se conservan originales). Ambos fenómenos quedan personificados en la figura de Josep Pons, el fotógrafo de estudio en Blanes que por razones económicas se mudó a Barcelona para ser el fotógrafo de las nubes del SMC hasta su forzada clausura en 1939.

Esta publicación de artista analiza el papel que juega la meteorología en la fotografía y viceversa, la fotografía en la meteorología. Su estructura se inspira en el mítico *Atlas internacional de las nubes* y de los estados del cielo, con una parte textual y otra de láminas con imágenes. Su formato 13 × 18 cm cita al formato más común de los clichés de vidrio que se usaron para fotografiar diariamente las nubes. Y la caja alude tanto a las cajas de material fotográfico (positivo y negativo), como a las cajas de los archivos y a las cajas de transporte —que, por cierto, nunca se construyeron debido a la escasez de madera y que tendrían que haber servido para exiliar todo el archivo del SMC a Noruega durante la Guerra Civil española y así salvarlo de una posible destrucción o expolio.

Esta publicación es, pues, una caja que contiene encuadres y re-encuadres, fragmentos rectangulares que, como no podía ser de otra manera, dejan mucho fuera de campo. Estas páginas son un atlas de imágenes con un cierto orden modificable, pensadas para ser desplegadas y dar pistas sobre esta historia de frágiles negativos de vidrio. *FPN* se articula desde los lenguajes de la meteorología, la restauración artística y la fotografía para reflexionar sobre el tiempo



como agente artístico y la estética de la degradación que éste produce. La publicación muestra una pequeña colección de imágenes —una de las muchas posibles— para ensayar un capítulo más en el estudio sobre el cielo metafísico del medio fotográfico.

Entre el cielo y el mundo

ALEXANDRA LAUDO

[Heroínas de la Cultura]

EL AIRE ESTÁ LLENO de agua suspendida, invisible, transformada en vapor. A veces se condensa en gotitas diminutas, y entonces se hace perceptible a los ojos, formando la niebla y las nubes. A diferencia de la niebla, la mayoría de nubes no rozan nunca la superficie terrestre, pero están constituidas por el agua que se evapora de ésta: de los lagos, de los charcos, de los ríos, de los mares, y también de las hojas. Sin tocar la tierra, las nubes se forman con el líquido que ésta suelta, lo retienen en el cielo durante más o menos tiempo, para volverlo a verter en la superficie terrestre cuando sea oportuno, en forma de lluvia, de nieve o de granizo. Entre el cielo y el mundo están pues, las nubes, poniendo en relación estas dos instancias, vinculándolas a través de un movimiento de ascenso en el que toda esta materia líquida proveniente de la tierra se reformula, se transforma sutilmente en un plano elevado y celeste, y vuelve después a la superficie terrestre en forma de precipitación, una y otra vez, en un ciclo interminable.

Según Andrés Galeano, la fotografía opera de una manera similar a como lo hacen las nubes: conecta la instancia de la tierra con lo celestial, canaliza el deseo humano de trascendencia, la voluntad de proyección y ascenso, y las devuelve en forma de imágenes que a menudo aspiran a representar un sentido y una profundidad que rebasen los de la vida mundana. Galeano, que inscribe su práctica artística en el campo de la postfotografía y que formaliza sus trabajos a través de publicaciones, instalaciones, *collages* fotográficos, vídeos y performances, se interesa desde hace años por explorar estas conexiones entre la fotografía y lo celestial y, especialmente, por analizar como desde su nacimiento hasta la actualidad el medio fotográfico ha servido para conectar estas dos instancias.

Ésto le ha llevado, entre otras cosas, a recopilar numerosas fotografías de paisajes con cielos, mayoritariamente realizadas por aficionados, y adquiridas en mercadillos de segunda mano, a clasificarlas según diferentes tipologías, y a desarrollar diversos trabajos a partir de estas imágenes preexistentes. Diferentes series de su proyecto

Unknown Photographers, en curso desde 2012, en las cuales encontramos composiciones formadas por diferentes fotos de nubes o *collages* hechos a partir de fotos de cielos de diferentes tonalidades, se enmarcan en esta investigación. Pero aparte de estudiar y seguir este interés manifiesto de los humanos en capturar y registrar el cielo con la cámara, Galeano ha puesto también atención a ciertos usos de la fotografía que guardan relación con lo celestial en un sentido más simbólico. Se trata de costumbres y prácticas fotográficas tanto colectivas como individuales que de manera más o menos explícita responden a la voluntad de testimoniar la existencia y dejar constancia más allá de la temporalidad de la vida humana, y que en algunos casos están estrechamente vinculadas a la muerte o a la religiosidad. En la serie ya mencionada de *Unknown Photographers* encontramos, aparte de las ya citadas, piezas que nos muestran, por ejemplo, un símbolo de infinito conformado por imágenes fotográficas de cielos diversos parcialmente superpuestas, composiciones creadas a partir de fotos de cruces encima de rocas, recortadas contra el azul celeste, o *collages* formados a partir de la contraposición de dos fotografías en las que se establece una tensión entre lo mundano, caduco y efímero, con lo que podría ser divino, celestial y eterno: el torso de una persona y unos fuegos artificiales, un conjunto de flores fúnebres y una pareja haciendo el amor, o una concatenación circular de retratos de personas con los rostros ocultos y un gran vacío redondo en medio de ellos.

En los proyectos *Al sol* y *La foto eterna*, como también en *Patologías de la imagen*, estas tensiones entre la mortalidad y la búsqueda de una imagen perenne se despliegan con relación a la materialidad del mismo soporte fotográfico. *Al sol* (en curso desde 2014), es un trabajo procesual en el cual Galeano expone a la radiación solar una vasta selección de fotografías en las que aparecen personas tomando el sol, ya sea en la playa, en la piscina o en otros lugares. Este gesto activa una meta-referencialidad, genera una coincidencia entre la circunstancia del soporte fotográfico y el contenido de éste. La exposición de las imágenes fotográficas al efecto del sol las decolora,

las homogeneiza cromáticamente y termina quemándolas, en un proceso que recuerda el que sufren las fotografías situadas en los nichos de los cementerios. Así pues, la misma luz solar que ha posibilitado la existencia de estas fotos es también el agente que las destruye, evidenciando, en un sentido más amplio, que la posibilidad de existir va inexorablemente ligada a la condición de morir, que la vida y la muerte son los límites extremos de un mismo proceso.

Patologías de la imagen, que puede ser presentada en formato de instalación o como performance, es una pieza musical en tres movimientos, un réquiem para las obras de arte, en el que se enumeran todas las patologías que pueden afectar a una imagen, tanto digital como analógica, y destruirla, dañarla o hacer que acabe desapareciendo. Es un trabajo que pone de manifiesto cómo las imágenes artísticas, hechas supuestamente con el deseo de que permanezcan y nos sobrevivan, tienen también una materialidad, un cuerpo –sea físico o computacional– y que también están sometidas al daño y a la degradación.

En *La foto eterna*, el artista investiga también los usos de la fotografía en contextos funerarios, centrándose en este caso en los medallones de porcelana con retratos de personas ya fallecidas, que se sitúan en las lápidas y los nichos. Estos soportes fotográficos, sumamente resistentes a las inclemencias y el transcurso del tiempo, denotan la voluntad de hacer perdurar la imagen del fallecido más allá de su muerte, y hacen intensamente evidente la pulsión de trascendencia y perennidad que está presente en el acto de fotografiar cualquier persona, momento o lugar. La práctica fotográfica concilia así dos efectos paradójicos y aparentemente opuestos que son del interés de Galeano: al capturar una situación o una entidad, la fija en el tiempo y la inmortaliza, pero al hacerlo, también la separa del transcurso de la vida.

La performance *Indexical*, que no aborda de una manera tan directa estas temáticas y que aparentemente se aleja de la reflexión sobre

las tensiones entre la perennidad y la caducidad del medio fotográfico, también evidencia ciertas conexiones entre la fotografía y lo celestial. En este trabajo, el artista selecciona de su archivo de fotografías anónimas de álbumes familiares, encontrados en mercadillos de segunda mano, aquellas fotos en las que aparece una persona señalando algo con el dedo índice. En esta propuesta performativa, las imágenes van proyectándose de manera aleatoria en la pantalla de un escenario, mientras el artista va imitando las posturas que se representan en ellas. El gesto humano de señalar algo tiene una resonancia con el dedo todopoderoso y creador del Dios cristiano, y evoca por tanto las relaciones entre lo terrenal y lo que es eterno y divino. *Indexical*, pues, también indaga a través de este motivo iconográfico en las conexiones entre la fotografía y lo celestial, y establece una analogía entre la naturaleza performativa del dedo que señala —y que por lo tanto, realza, distingue y, en cierto modo, crea— con la naturaleza performativa y creadora de la fotografía, que también singulariza fragmentos de la realidad y les otorga una nueva entidad, haciéndolos existir como imágenes.

Parece casi inevitable, pues, que la coherencia de esta investigación artística desarrollada a lo largo de los años haya llevado ahora a Galeano a situar las nubes en el centro de su último proyecto, y a relacionar la nefología con el retrato fotográfico de estudio. Estableciendo esta conexión, el artista sigue explorando así las conexiones entre la fotografía y lo celestial, en este caso para especular sobre la relación entre el cielo físico y el metafísico en relación con la fotografía.

Fondo perdido de nubes es una investigación artística que toma como punto de partida dos prácticas fotográficas que tienen la nube como elemento central de estudio. Una de ellas son los fondos de cielos nublados y anublados, usados recurrentemente como decorados en la fotografía de gabinete, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estos fondos se situaban detrás de las personas retratadas, a fin de ubicarlas en un marco abstracto que las realizara.

Son, por tanto, un elemento precursor de los actuales *wallpapers* y los *photocalls*, así como de los filtros y efectos usados en la fotografía digital y, especialmente, en los selfies. Curiosamente, la mayor parte de estos autorretratos digitales contemporáneos son publicados en las redes, es decir, en lo que se conoce como "la nube", una terminología que de nuevo incide a reforzar estas conexiones entre la práctica fotográfica y el imaginario celestial. Con su representación idealizada del cielo, Galeano también lee estos fondos como manifestaciones de una aspiración a la inmortalidad y a la trascendencia que según el artista es inherente a la práctica fotográfica. En concreto, en *Fondo perdido de nubes* Galeano introduce referencias a los fondos usados en los estudios fotográficos barceloneses de Aníbal Baró, Napoleón, Audouard y Daguerre entre otros. El proyecto de Galeano, pues, es también un valioso ejercicio de revisión de la historia de la fotografía en Cataluña, y una activación, desde las artes visuales contemporáneas, del patrimonio fotográfico histórico.

La otra práctica que el artista toma como punto de partida son las fotografías de nubes realizadas en el campo científico de la meteorología con el propósito de estudiarlas, trabajando específicamente en torno a dos archivos. El primero es el fondo de fotografías de nubes del antiguo Servicio Meteorológico de Cataluña (activo entre 1921 y 1939), el cual fue incautado en 1939 por el régimen franquista. Este fondo patrimonial, que contiene las fotografías realizadas por Josep Pons i Girbau, y que se llevó a cabo gracias al mecenas de las artes y las ciencias Rafael Patxot i Jubert, no fue devuelto a Barcelona hasta el 1984, y llegó en un estado gravemente deteriorado, con buena parte de sus fotografías y sus clichés de vidrio dañados y maltrechos. A pesar de esto, previamente, pudo aportar un buen número de imágenes para la edición del *Atlas internacional de las nubes y de los estados del cielo* que se tradujo a varios idiomas, y del que se editaron diferentes versiones entre 1925 y en 1935.

El otro archivo es el de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (RACAB), una institución aún existente, que tuvo un

papel relevante y pionero en el desarrollo de la fotografía en Cataluña, así como en las ciencias vinculadas a la observación del cielo, como la meteorología y la astronomía. La RACAB fue también –y es todavía– la institución responsable de la gestión del Observatorio Fabra, donde vivió durante años la familia Campo. Los fondos fotográficos familiares de esta familia también son revisados por el artista y referenciados en este trabajo, el cual establece así un entrelazamiento entre la fotografía vernacular, más ligada a la vida cotidiana y las costumbres familiares, y la fotografía científica nefológica, conectando pues de nuevo el ámbito terrenal con el celeste, la vida ordinaria con la evocación del más allá.

La publicación *Fondo perdido de nubes* recoge fotografías provenientes de estos archivos, y también otras imágenes de documentos, publicaciones y objetos relacionados con la meteorología y con la historia de la fotografía, tanto históricas como actuales. Tienen un papel fundamental las reproducciones visuales de clichés de vidrio dañados y las fotografías maltrechas provenientes del fondo del antiguo Servicio Meteorológico de Cataluña, en las que las imágenes aparecen distorsionadas y corrompidas por humedades, hongos y otras afecciones. Aunque en un sentido documental dichos accidentes y afectaciones restan valor a estos materiales, Galeano se interesa por el efecto estético que producen en las imágenes, y los interpreta como un rastro y un testimonio de las vicisitudes que experimentó el archivo, como la evidencia material de un trauma en realidad más profundo y político, el de la represión y el despojo cultural provocados por el régimen franquista. Estos accidentes, paradójicamente, se integran armónicamente en las imágenes para complementar lo que aparece representado: los hongos y las humedades que han dañado el papel fotográfico parecen convertirse en nubes, niebla o lluvia, y los impactos en los cristales evocan la explosión eléctrica de los relámpagos y las tormentas. Es como si la evolución azarosa de estas incidencias sugiriese que el sentido poético y artístico pueda tal vez redimir el daño y la violencia, o al menos hacerlos más soportables.

Con todos estos materiales de procedencia diversa, Galeano construye un ensayo visual que toma como referencia el proyecto ya canónico de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne*, y también rinde homenaje a otra colección de imágenes, el *Atlas internacional de las nubes y de los estados del cielo* publicado gracias a la Institución Patxot de Cataluña. Galeano construye un ensayo visual en el que se interrelacionan la historia de la ciencia y la del arte, y en el que se disuelven las distinciones entre las imágenes realizadas con un propósito estético y artístico y las producidas con una funcionalidad informativa, orientadas al análisis y al estudio científico. Con este planteamiento, el artista pone de manifiesto como la acción de mirar y observar es intrínseca e igualmente relevante tanto en el desarrollo del conocimiento científico como en la práctica artística. Las imágenes de laboratorios, instrumentos y aparatos tecnológicos relacionados tanto con la investigación científica como con la historia de la fotografía hacen evidentes las analogías y correspondencias entre unos y otros, el hecho de que los laboratorios de análisis y los de revelado fotográfico, los telescopios y los objetivos fotográficos, las lupas y las cámaras de fotos participan todos de una voluntad de ampliar y potenciar la visión y la capacidad de observación, y expresan un deseo compartido de retener y registrar el mundo para entender mejor, no sólo la naturaleza de éste, sino el significado de la existencia humana y de todo lo que ocurre entre la superficie de la tierra y el cielo; y quizá también, porque no, más adentro y más allá de éstos.

El origen de una colección de clichés¹

JOSEP BATLLÓ

LAS NUBES HAN ACOMPAÑADO siempre a los humanos. Y, ciertamente, desde que empezamos a interrogarnos sobre el mundo que nos rodea, una de las primeras preguntas debía ser el porqué aparecen y desaparecen las nubes y porqué son cambiantes. Su relación con los cambios de tiempo es evidente y el saber popular las utilizó para preverlo. Aún cuando no disponíamos de los elementos técnicos actuales, los mismos servicios meteorológicos basaban una parte muy importante de la previsión en los tipos y comportamientos de las nubes observadas.

Pero la descripción estructurada y científica de las nubes no es muy antigua. Sus formas cambiantes, efímeras, se resistían a los intentos racionalizadores. El primero en desarrollar una clasificación de las nubes con cierto éxito fue Lamarck (1744-1829), mucho más conocido por sus trabajos naturalistas, en los albores del siglo XIX. Muy poco después, en diciembre de 1802, Luke Howard (1772-1864) presentó su tesis sobre las formas y clasificación de las nubes en una conferencia en Londres. Acertó plenamente y desde entonces el mundo dispuso de una herramienta válida para describir las nubes y para estudiarlas. Desde ese preciso momento se hizo posible transmitir de un lugar a otro informaciones del estado del cielo, válidas para utilizarlas en el pronóstico, sin que hiciera falta verlas. La clasificación de Howard (que, con pocas variaciones, ha llegado hasta el presente) se extendió rápidamente.

En 1873 se creó la organización meteorológica internacional (OMI) para coordinar los trabajos meteorológicos de los diferentes países. Asimismo, los desarrollos de la fotografía en la época ya permitían fotografiar las nubes. Y muy pronto se pensó en ésta para adquirir imágenes reales de nubes que sirvieran como ejemplo. Así la OMI impulsó la publicación de un Atlas Internacional de Nubes que sirviera de referencia y que ordenara y sistematizara los conocimientos de las nubes existentes hasta entonces. El resultado fue el Atlas de Hildebranson et al. (1896).² En paralelo, la OMI organizó un «Año Internacional de las Nubes», desde el 1 de mayo de 1896 hasta el 1 de Agosto de 1897. La realización de este proyecto se decidió para completar los conocimientos sobre las nubes acumulados hasta entonces, como extensión de los resultados obtenidos durante la elaboración del primer

Atlas internacional de nubes, y para sacar el máximo rendimiento a la fotografía, la última herramienta incorporada a la observación de las nubes. El Atlas de Hildebranson fue durante muchos años la obra de referencia. Pero terminada la guerra mundial de 1914-1918 se vio que la meteorología había dado un salto excepcional y que el viejo Atlas de 1896 era totalmente anticuado, tanto en contenidos como en presentación. Se hacía necesaria la preparación de un nuevo Atlas. Sir Napier Shaw (1854-1945), presidente de la OMI, lanzó la propuesta. En 1921 se creó en el seno de la OMI una «Comisión Internacional para el Estudio de las Nubes» con el objetivo de elaborar un nuevo Atlas que vio la luz en los años treinta del siglo pasado. Y aquí atamos la historia general con la historia de la colección de clichés de nubes del antiguo Servei Meteorològic de Catalunya.

EL ESTUDIO DE LAS NUBES EN CATALUÑA

El primer estudioso de las nubes en nuestro país del que tenemos constancia de sus trabajos fue Rafael Patxot (1872-1964). Pertenecía a una rica familia y su situación económica y predilecciones personales hacia la ciencia y la cultura (en un sentido realmente amplio) le llevaron a dedicar una parte importante de su vida a la ciencia, la cultura y el mecenazgo y, como veremos, fue fundamental en el posterior desarrollo de los estudios de nubes en Cataluña y, incluso, en la edición de los nuevos Atlas de Nubes publicados en los años treinta.

Patxot instaló, en 1896, un observatorio meteorológico y astronómico en su casa, en Sant Feliu de Guíxols, que llamó «Observatori Català». El observatorio disponía de una instrumentación muy completa para los estándares de su tiempo. Desde un primer momento prestó mucha importancia a las observaciones de las nubes. Coincidiendo con el Año Internacional de las Nubes de 1896 (y quizás intencionadamente) inició un registro, dos veces al día, del tipo, dirección, cantidad y otras características de las nubes que se observaban en Sant Feliu de Guíxols. Las observaciones se anotaban independientemente para nubes bajas, medias y altas y se consignaban en

libros especialmente diseñados que se anotaron ininterrumpidamente desde 1896 hasta 1911, momento en que se mudó a Barcelona con su familia. Los principales resultados de esta serie de observaciones los resumió en su publicación «Observacions de Sant Feliu de Guíxols. Resultats de 1896 (parcial) al 1905» (Patxot, 1908). Es muy interesante ver como en esos días Patxot ya era capaz de deducir la presencia de una perturbación en el Golfo de Génova a partir de la observación de los cirros que se propagaban desde el Noreste.

Patxot fue el primero en Cataluña; pero no el primer catalán. Jesuitas catalanes destinados en Cuba y Filipinas crearon observatorios meteorológicos que hicieron importantes contribuciones.

Benet Viñes (1837-1893) dirigió el Observatorio de Belén (la Habana) desde 1870 y se le reconoce internacionalmente por su contribución al conocimiento de la naturaleza de la circulación ciclónica, admirablemente condensada en su publicación póstuma (Viñes, 1895).³ La observación de las nubes fue fundamental en sus estudios sobre los ciclones tropicales y eran la base para la predicción de estos fenómenos. La observación precisa de la estructura y dirección de los cirros era la clave.

Frederic Faura (1840-1897) emuló los trabajos de Viñes en la previsión de los ciclones tropicales en el lejano oriente y el Observatorio de Manila fue conocido y apreciado en todo el oriente por la fiabilidad de sus predicciones, como el Observatorio de Belén lo era en el Caribe.

Josep Algué (1856-1930) sucedió a Faura en la dirección del Observatorio de Manila (1897-1926). Con él, el Observatorio de Manila también contribuyó al proyecto del Año Internacional de las Nubes ya mencionado. Se decidió utilizar los recientemente elaborados métodos fotogramétricos para levantamientos topográficos y aplicarlos a la medida de la altura, dimensiones y forma de las nubes. Sólo 18 observatorios en todo el mundo mostraron su interés (y capacidad) para aplicar estos métodos y el Observatorio de Manila fue el único en el lejano oriente. Para hacer las observaciones el observatorio adquirió dos pares de teodolitos fotográficos. Los resultados se publicaron en 1898 en un libro titulado «Las nubes en el archipiélago

Filipino» (Algué, 1898),⁴ y presenta el resultado de la observación metódica de las nubes y su evolución en Manila durante todo un año.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA METEOROLOGÍA EN CATALUÑA Y EL ESTUDIO DE LAS NUBES

En 1921 se creó oficialmente el «Servei Meteorològic de Catalunya» (SMC) y Eduard Fontserè (1870-1970), poseedor de un largo currículum en el campo meteorológico (Roca et al., 2004), fue nombrado director. La creación del SMC supuso la institucionalización de la observación y la investigación meteorológica en Cataluña. Por primera vez existía personal contratado para que se dedicase exclusivamente a los análisis y estudios meteorológicos.

Muy poco después de la creación del nuevo SMC, Patxot visitó a Fontserè (eran ya amigos desde hacía tiempo) mostrándole su interés para que el nuevo servicio reanudara el estudio de las nubes. Este contacto coincidió en el tiempo con la propuesta de Sir Napier Shaw para una revisión y puesta al día de la clasificación de las nubes.

Aunque Cataluña como país sea más bien pequeño, su topografía compleja y la presencia del Mediterráneo generan muchos efectos meteorológicos locales e incluso microclimas. Estos factores hacen que sea una tierra de nubes. Nuestros climas son básicamente luminosos y no tenemos muchos días con cielos totalmente cubiertos y grises como son frecuentes en los inviernos más al norte; pero se forman muchas nubes y muy diferentes. Estas características hacían, en aquel tiempo, que la observación de las nubes, su formación y evolución, fuera clave para la predicción meteorológica.

Así, la coincidencia de razones técnicas, intereses personales y la sentida necesidad de proyectar internacionalmente el Servicio recién creado se sumaron, y ya en 1922 se creó, dentro del SMC, una sección dedicada al estudio de las nubes. Los presupuestos de esta sección eran totalmente cubiertos por Rafael Patxot mediante la «Fundació Concepció Rabell, secció d'Estudis Nefològics».⁵

Se diseñó un amplio programa de observaciones. En las oficinas del

SMC, en la calle Urgell, en el recinto de la escuela industrial, en el edificio del reloj, se realizaban observaciones visuales de las nubes cada tres horas. También se contrató a un fotógrafo (Josep Pons, 1889-1966) para fotografiar el aspecto de las nubes siempre que se considerase necesario. Y también se adquirieron en Italia una pareja de fototeodolitos, que se instalaron sobre una base permanente, de 400 m de longitud, para obtener imágenes fotogramétricas de las nubes. Uno de los aparatos se encontraba instalado en la torre Sur del edificio del reloj y el otro en la azotea de una casa situada en la calle Casanovas.

En un periodo de tiempo breve se reunió una colección importantísima de clichés de nubes. Estos estudios se coordinaban, dada la ocasión, con las iniciativas internacionales sobre este tema y en 1923 el SMC y también el Observatorio del Ebro participaron, entre los días 15 y 21 de Enero, en la «semana preliminar de las nubes» y, entre los días 24 y 30 de septiembre, en la «semana de las nubes», ambas promovidas por el Office National Météorologique francés para recoger material de base para el estudio de las nubes (García Mollà, 1923). Ese mismo año, en la reunión de la OMI en Utrecht, Fontserè y Patxot fueron elegidos miembros de la «comisión internacional para el estudio de las nubes». En 1925, y como resultado de los trabajos ya realizados, se publicó un pequeño Atlas de nubes (Fontserè, 1925), que tenía por objeto proveer a los observadores de un material de referencia que les permitiera realizar unas observaciones más precisas. También se publicaron estudios más particulares sobre aspectos de las nubes en Cataluña (Patxot, 1922; Fontserè, 1927). Nos podemos dar cuenta que en aquel tiempo los estudios de las nubes realizados por el SMC habían llegado a su madurez.

EL SMC Y EL ATLAS INTERNACIONAL DE LAS NUBES DE 1930

A mediados 1926, los trabajos del nuevo Atlas Internacional de las nubes, propuestos por Napier Shaw, y continuados bajo la dirección de E. Delcambre (1871-1957) estaban muy avanzados. La Comisión

internacional se reunió en Zurich el mes septiembre de aquel año para poner en limpio los trabajos hechos. En la reunión del comité Meteorológico Internacional, hecha pocos días después en Viena, se decidió que para la próxima reunión del comité, que debía hacerse en Copenhague en 1929, el proyecto estuviese totalmente terminado y se sometiera a la aprobación del comité internacional para enviarlo inmediatamente a imprenta.

La reunión previa de la Comisión Internacional para el Estudio de las Nubes se hizo en Barcelona los días 11 y 12 de junio de 1929. Enmarcándose dentro del programa de la Exposición Internacional que en aquellos momentos se hacía en Barcelona. En ocasión de esta reunión el SMC organizó una exposición internacional de nubes. Las fotografías de nubes que serían reproducidas en el Atlas y muchas otras estaban expuestas. La muestra servía para que los miembros de la comisión tuvieran a mano todas las fotografías disponibles para la edición del Atlas y así se pudiera hacer la elección final de las que se incluirían, simplificando enormemente los trabajos de la comisión. De esta reunión salió la versión definitiva de los contenidos del Atlas de Nubes que se envió al Comité Meteorológico Internacional para su aprobación final. De las 174 láminas de nubes que forman el Atlas, 23 grabados, con un total 30 fotografías, pertenecían a los archivos del SMC. Una contribución espectacular si consideramos que la obra incluía imágenes de todo el mundo. Sólo el Office National Météorologique francés, el Meteorologisch-Magnetisches Observatorium de Potsdam y las colecciones privadas de G. A. Clarke, de Aberdeen y Cave, en Petersfield eran comparables a la contribución del SMC.

Pero los problemas para la publicación del nuevo Atlas no habían terminado aún. La OMI se encontró con serios problemas para financiar la edición. Eran los momentos de la crisis económica mundial de 1929 y los gobiernos, además, estaban entrando nuevamente en una carrera de rearme. Así, los gobiernos responsables de los diferentes servicios meteorológicos no estaban en condiciones o no querían hacerse cargo de la edición del nuevo Atlas. Rafael Patxot, conocedor del problema, tomó la iniciativa y ofreció 150.000 francos franceses de la época para su edición; cantidad que cubría los gastos

de la impresión de todas las planchas litográficas. La única condición que Patxot ponía era que, junto con las ediciones oficiales en francés, inglés y alemán se haría una cuarta edición en catalán que él sufragaría. El comité internacional aceptó inmediatamente y éste es el origen de esta publicación. Esta iniciativa ocasionó un enfado mayúsculo del Servicio Meteorológico Nacional de España (SMN), descrito por Iglésies (1983: 77-81) y el propio Patxot (1952), que no aceptaba que un "Servicio regional" pudiera tomar iniciativas de mayor alcance que las suyas.

Solucionado el problema económico, el proceso de publicación se aceleró. En 1930 se publicaban simultáneamente las cuatro ediciones de la versión reducida para el uso de los observadores (Comité, 1930).⁶ A continuación, entre los años 1932 y 1935 se publicaron las versiones completas, siendo la versión catalana la última que se publicó (Comité, 1935). Se estamparon todas las láminas del Atlas (en las versiones reducida y completa) en la misma imprenta de París para garantizar la misma alta calidad de impresión en todas las ediciones y se distribuyeron después entre los diferentes países involucrados. Los servicios meteorológicos de cada país tomaron la responsabilidad de la impresión de los textos en las láminas distribuidas.

El 28 de mayo de 1934, en un acto solemne, el presidente de la Generalitat, Lluís Companys, hizo entrega a Rafael Patxot de un ejemplar de lujo de la edición francesa del Atlas Internacional de Nubes, enviado por vía diplomática por el ministro francés de Negocios Extranjeros. Era el homenaje del gobierno francés a uno de los artífices de la edición de este Atlas.

EPÍLOGO

Tras su colaboración en la publicación del Atlas Internacional, el SMC continuó con el estudio de las nubes. En ocasión del segundo año polar internacional, en 1932, el SMC estableció dos estaciones de montaña, en el Turó de l'Home, en el Montseny, y Sant Jeroni, en Montserrat. Se diseñó un programa especial para la observación

de las nubes en las nuevas estaciones (Fontserè, 1933). Se realizaban observaciones regulares y metódicas de las nubes y campañas de fotografías. Así, al comenzar la guerra civil española, el archivo fotográfico de nubes de la Fundació Concepció Rabell contenía más de 5.000 clichés convencionales y 1.600 parejas de clichés fotogramétricos convenientemente catalogados y clasificados, aparte de numerosos cuadernos con las anotaciones de las observaciones regulares, todo preparado para futuros estudios sobre el tema. Pero los estudios programados nunca pudieron realizarse. En 1939, pocos días después de la entrada del ejército de Franco en Barcelona, éstos ocuparon los locales del SMC y secuestraron todo el material, entre otras cosas el archivo de fotografías de nubes (Castellet, 2017).

La documentación incautada quedó en poder del SMN.⁷ Parece que, poco después de la incautación, todo este material fue llevado a Madrid. El doctor Fontserè pensaba, según los documentos manuscritos conservados en su archivo personal, que una parte importante del material incautado se vendió a precio de papel viejo a varios trapeeros; incluso da direcciones de los mismos. No disponemos de ninguna confirmación independiente de este hecho; podría ser cierto que una parte de la documentación propiedad del SMC se perdiera, pero también, como veremos, podría ser que aún existiera, aunque ignorada.

Es un hecho claro que toda, o una parte importante, de la documentación incautada llegó a la central del SMN, entonces situada en el parque del Retiro, en Madrid, en fecha no muy posterior a su expolio. El responsable de la custodia de estos materiales fue José María Lorente Pérez (1891-1983), que fue el encargado de la biblioteca y archivo del SMN de 1941 hasta su jubilación en 1961. Posteriormente, Alfonso Ascaso Liria (1936-1995), jefe de la región del Ebro del SMN, pidió el traslado de una parte importante del fondo a Zaragoza. Realizó una selección y envió lo que no le interesaba a Barcelona, donde quedó bajo la responsabilidad de Juan Bautista López Cayetano (1910-1982), director de la zona de Cataluña. Aquí peregrinó por varios almacenes de la Administración estatal. No se ha podido aún confirmar si existe material del SMC en los centros de Madrid y Zaragoza de la AEMET o si fue todo transferido a Barcelona.

Desde la re-inauguración de la Generalitat de Catalunya, se hicieron diversas gestiones para recuperar este patrimonio. No se obtuvo un éxito inmediato, pero en los años ochenta se consiguió el objetivo y toda esta documentación que estaba en poder del Instituto Nacional de Meteorología (INM)⁸ retornó a la Generalitat, mediante un protocolo. El procedimiento utilizado fue que personal de la Generalitat y del INM conjuntamente y durante los meses de septiembre y octubre de 1983, buscaran el material existente en los almacenes donde se encontraba. Se hizo un primer inventario in situ. A medida que se iba localizando, se empaquetaba y se hacía una ficha muy somera. De los almacenes salieron un total de 215 lotes (algunos formados por más de un paquete) numerados en orden correlativo (tal como salían). Posteriormente, el material devuelto fue trasladado y depositado en el Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC). El día 12 de diciembre de 1984, en un acto público, el INM hizo traspaso oficial de estos fondos a la Generalitat de Catalunya. Desde entonces todo este material permanece en la Cartoteca del ICC (actualmente Instituto Cartográfico y Geológico de Cataluña, ICGC).

El estado de conservación de los fondos traspasados era bastante deplorable; el material se encontraba desordenado, muy sucio y una parte en muy mal estado, por haber sufrido humedades y desorganizaciones con los traslados sucesivos. Ya en la Cartoteca del ICC, se juntaron los lotes por materias y se puso al alcance del público en un primer catálogo organizado por las diferentes materias. Dado que su consulta era muy dificultosa, este inventario se revisó y todo el material se catalogó de nuevo en 2002 (Batlló, 2003). La colección contiene datos meteorológicos, documentos administrativos, correspondencia y una abundante documentación gráfica. Cubre un período que va desde finales del siglo XIX hasta 1939.

Al realizar el segundo inventario se detectó la presencia del material de la Sección de Nefología Catalana y también del antiguo Observatori Català. El grueso de los materiales de nefología conservados está constituido por clichés negativos de vidrio, de tamaño 180 × 130 mm, numerados del 1 hasta el 4063, correspondientes a las fotografías convencionales de nubes, y parejas de clichés

negativos de vidrio, numerados 1 hasta el 1675, de tamaño 150 × 100 mm, correspondientes a las fotografías estereoscópicas. Los clichés se complementan con libretas y fichas, que documentan los detalles de su obtención. También hay muchas fotografías en papel, positivadas a partir de los clichés. En el año 2014 la Biblioteca de Cataluña transfirió al ICGC varios miles de fichas de nubes, con las fotografías obtenidas por contacto con los clichés, que suponemos que corresponden al material que Fontserè afirma que tenía en su casa en el momento de la destrucción.

Este fondo se encuentra ahora al alcance del público en la Cartoteca de Cataluña. La parte más frágil está formada por miles de clichés de cristal y, para garantizar su preservación, todos los clichés se escanearon. En un futuro próximo esperamos poder escanear la totalidad de los documentos.

El valor actual científico de los clichés es casi nulo. Los métodos de la meteorología y la fotografía han avanzado mucho y, aunque sigue existiendo un atlas de nubes de referencia, éste está en formato digital.⁹ Nos muestran, sin embargo, el trabajo de una época, por eso tienen un gran valor histórico y, naturalmente, cultural, como es un buen ejemplo esta publicación y la exposición *Fondo perdido de nubes* de Andrés Galeano que gira alrededor de este tema.

^{1.} Este texto es una reelaboración de Batlló (2005)

^{2.} Puede descargarse libremente desde <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb8913214f>

^{3.} Puede consultarse en [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b611993&view=1up&seq=1](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b611993&view=1up&seq=1)

^{4.} Puede descargarse libremente desde <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046942&page=1>

^{5.} Esta Fundación nace de la fortuna de la cañada de Patxot, Concepció Rabell, que murió sin hijos en 1919, y de la que Patxot fue nombrado albacea y se dedicó a subvencionar diferentes proyectos culturales y científicos.

^{6.} Puede descargarse libremente desde <http://biblioteca.icc.cat/pdfctc/ctcgeol16952.pdf>

^{7.} Servicio Meteorológico Nacional, actual Agencia Estatal de Meteorología (AEMET)

^{8.} Instituto Nacional de Meteorología (INM) es el nombre oficial con el que se conoció el servicio estatal de meteorología, la actual Agencia Estatal de Meteorología (AEMET), entre 1978 i 2008.

^{9.} Puede consultarse en <https://cloudatlas.wmo.int/en/home.html>

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

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

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

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

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

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

Fontserè, E. (1925). *Atlas elemental de núvols, publicat a utilitat dels observadors de la xarxa meteorològica catalana*, Barcelona, Gustau Gili, 50 p. + 32 pl.

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

Fontserè, E. (1933). 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*, I, 277-307.

García Mollà, J. (1923). La "semana de nubes" y el Observatorio del Ebro, *Ibérica*, 19, 114-116.

Hildebrandsson, H. H.; Riggenbach, A.; Teisserenc de Bort, L. (1896). *Atlas international des nuages*, Paris, International Meteorological Organization. Commission for the Study of Clouds, 30 p. + IX pl.

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

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

Patxot, J. (1922). Contribució a l'estudi dels corrents atmosfèrics mitgers, Notes d'estudi del Servei Meteorològic de Catalunya, vol. I (5), 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. (1952). *Guaitant enrera*, Gènève, edició de l'autor. 949 p. (https://taller.iec.cat/patxot/Guaitant%20Enrera_enlla%C3%A7_sencer.pdf).

Roca Rosell, A., Batlló, J. i Arús, J. (2004). *Biografia del doctor Eduard Fontserè i Riba*, Barcelona: Associació Catalana de Meteorologia, 86 p.

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

Aproximaciones para un relato sobre la fotografía celeste

MARTÍ LLORENS

«La invención de la fotografía es un ejemplo de como los grandes acontecimientos que después de haber sido magnificados por la cultura del siglo XIX, luego han perdido todo valor educativo, incluso aún su legibilidad. Esta invención se presenta en el siglo XX como un hecho de la civilización tan global, que la explicación de sus condiciones de emergencia parece hoy casi secundaria. Poco importa, en verdad, el detalle de la génesis de los procedimientos si se admite como Walter Benjamin que " había llegado la hora " para la fotografía en el primer tercio del siglo XIX, es decir, en el contexto de la Revolución Industrial y del advenimiento de una burguesía ávida de exactitud y rapidez»

François Brunet⁴

PARA LA INMENSA MAYORÍA, actualmente nos resulta ya muy difícil ser conscientes de que la luz es la única *materia de trabajo* con la que realizamos nuestras fotografías. Y en la misma línea, podemos suponer igual inconsciencia para tener en cuenta si el cielo está despejado o totalmente cubierto de nubes grises al hacernos un *selfie*... Y es que las pobres condiciones de luz en las que hoy puede emplearse un simple iPhone, *a mano alzada*, eran del todo impensables hasta hace muy pocos años. Por supuesto, esto no siempre fue así y mucho menos, durante las primeras cinco décadas de la historia de la fotografía.

En el siguiente texto, tan solo esbozaremos cuatro historias relativas a los fotógrafos de aquellos primeros años cuando ya no sólo la luz solar, en cuanto a su calidad, cantidad y dirección, configuraba y marcaba el proceso técnico a seguir sino que otros factores como por ejemplo la temperatura y la humedad influían decisivamente a la hora de preparar y revelar una emulsión fotográfica. También otros elementos, como podía ser el viento, resultaban decisivos a la hora de emplazar y emplear una cámara de gran formato —siempre sobre un trípode— en la que los tiempos de exposición podían oscilar desde segundos a varios minutos. Por lo tanto, a la hora de mirar y comprender las fotografías de aquel periodo, deberemos tener en cuenta la relación tanto física como conceptual, que el fotógrafo estableció con el mundo a través de su cámara, en definitiva, a través de la técnica de la que en aquel momento podía disponer.

El proyecto *Fons perdut de núvols* presentado por Andrés Galeano, nos propone una reflexión sobre los vínculos metafísicos del medio fotográfico con lo celestial y su trascendencia temporal. Como introducción para hablar de esta compleja e intangible relación que, a través de un instrumento óptico, va más allá de lo próximo y evidente, quizá nos sirva recordar esta frase de Walter Benjamin:

«Lo que hace a los primeros fotógrafos tan incomparables es quizá ésto: que muestran la primera imagen del encuentro entre el hombre y la máquina» ²

LOS COMIENZOS NUNCA RESULTAN SENCILLOS

En una carta que en mayo de 1826 Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) escribió a su hijo Isidore y a su nuera Eugenie, este ingenioso inventor borgoñés empleó por primera vez la palabra *heliografía*. En la mitología griega, *Helios* era la personificación del sol que más adelante, los romanos identificaron como Apolo, el dios de la luz.

Interesado por la litografía, un invento nuevo en la época, Niépce comenzó a investigar acerca de la posibilidad de reproducir grabados mediante la luz solar. Para ello empleó una solución a base de aceite esencial de lavanda y betún de Judea. Esta sustancia, que funciona a manera de un fotopolímero, se endurece al ser expuesta a la luz ultravioleta, esto es, a la exposición de la luz del sol. Más adelante, sus experimentos le llevaron a la búsqueda de un método para la fijación de las imágenes formadas en la cámara oscura; empleó unos años en conseguir resultados definitivos que él llamó *puntos de vista del natural*. Obviamente, la palabra fotografía, todavía no existía y Niépce se planteó varias opciones. Al final escogió un bonito nombre para su invento: *heliografía*, es decir, el dibujo o la imagen hecha por el sol. Este fue el primer proceso fotográfico con el cual se pudo fijar con éxito, una imagen producida por la acción de la luz solar:

«El descubrimiento que yo he realizado y que designo bajo el nombre de heliografía, consiste en reproducir espontáneamente, bajo el efecto de la luz, con una gama de tonos del negro al blanco, las imágenes recibidas en la cámara oscura»³

El nombre hizo fortuna aunque no así el procedimiento, que desapareció junto con su inventor, fallecido repentinamente en el verano de 1833. Actualmente, en el Harry Ramson Humanities Research Center de la Universidad de Texas, en Austin, se custodia la fotografía más antigua conservada hasta hoy; una placa de estaño emulsionada con betún de Judea realizada por Niépce en 1826. Es una vista desde una de las ventanas de su casa de campo en el pueblo de Saint-Loup de Varennes. Después de insistentes e intrincadas pesquisas, esta histórica placa fue *redescubierta* en Gran Bretaña por la pareja de fotohistoriadores norteamericanos Helmut y Alison Gernsheim en 1952.⁴

Debido a la escasísima fotosensibilidad de la solución de aceite de lavanda y betún de Judea que Niépce empleó en sus ensayos, los tiempos de exposición para sus *puntos de vista* mediante la cámara oscura eran de un par o tres de días, siempre que el cielo estuviera soleado y despejado.⁵ Por este motivo, sus ensayos se limitaban sólo a los meses de verano y otoño. En una carta que escribió a su hermano Claude a principios de noviembre de 1826 le comentaba:

«Esta vez mis ocupaciones habituales no me obligarán a posponer tanto tiempo mi respuesta; pues desde la última, salvo uno o dos ensayos más sobre los puntos de vista que también han cumplido mis expectativas en cuanto al efecto general, la lluvia, la niebla y el frío no me permitieron seguir investigando. Probé en vano otros experimentos de este tipo y no tuvieron ningún éxito, lo que creo poder atribuir a la menor intensidad del fluido luminoso y principalmente, a la bajada de la temperatura que condensando la humedad del aire en mis lentes, las dejó como si estuvieran esmeriladas produciendo en mis placas de estaño un resultado aún más molesto»⁶

Tres meses después, Niépce continuaba lamentándose del mal tiempo en una carta que dirigió a su amigo y asesor técnico, el grabador parisino François Lemaître:

«Desde los dos últimos meses de otoño, he suspendido mi trabajo que no podré reanudar hasta el regreso del verano. Entonces, señor, me ocuparé principalmente de grabar puntos de vista del natural, utilizando la cámara oscura perfeccionada»⁷

No sólo era la escasa luz solar disponible durante el otoño y el invierno lo que preocupaba a Niépce. Necesitaba un cielo limpio de nubes y con un sol brillante, lo que, por una parte, producía sombras en la escena *heliografiada* y, por la otra, durante el largo tiempo en que la placa era expuesta a la luz, estas sombras se desplazaban. Así se lo refería a Lemaître:

«Pero no está usted equivocado, señor, al atribuir a la acción demasiado prolongada de la luz, uno de los defectos más chocantes que usted ha notado. Desafortunadamente, no me es posible evitarlo con una disposición en la que lo que está delante está tan poco iluminado, que lleva un tiempo considerable para que pueda imprimirse, aunque sólo sea un poco; de ahí estos contrastes y esta confusión producida por el cambio de dirección, a veces oblicua y a veces opuesta, de los rayos solares. Por lo tanto, para lograr un éxito decisivo, es esencial que el efecto tenga lugar lo más prontamente posible, lo que supone una gran claridad y nitidez en la representación de los objetos; ahora bien, para ello, es necesaria una cámara oscura tan perfecta como la del Sr. Daguerre pues de lo contrario, estaré condenado a acercarme más o menos a la meta, sin poder alcanzarla jamás»⁸

Niépce utilizó el paisaje que le ofrecía una de las ventanas de su casa como tema para sus *ensayos heliográficos*; debido a los más que dilatados tiempos de exposición en los que la cámara debía quedarse totalmente inmóvil, esta necesitaba permanecer resguardada del viento y demás inclemencias del tiempo. Posiblemente, la realización y repetición contumaz de una misma fotografía con semejantes tiempos de exposición, hoy sería motivo para un tupido discurso teórico en donde el artista, el comisario, o ambos a la vez, nos sumergirían por intrincados y axiomáticos argumentos de temporalidad y percepción o de lugar y no-lugar.⁹ Pero Niépce no tenía tiempo, ni ópticas de calidad, ni tampoco una emulsión fotosensible lo suficientemente rápida como para pensar en ello. Y aún más,

tampoco le quedaba dinero, pues gran parte de su fortuna había desaparecido a causa de la difícil situación política y económica de Francia y por los gastos generados por sus investigaciones sobre el *Pyréolophore*, un revolucionario motor de combustión interna incomprendido en su época. Este proyecto le llevó a realizar constantes envíos de dinero a su hermano Claude que tras años de infructuosos intentos por vender este motor a los ingleses, acabó sus días en Inglaterra, enfermo, solo y absolutamente trastornado en una infructuosa búsqueda para construir una *máquina de movimiento perpetuo*. Pero esta, ya es otra historia.

UNA CASA CON GRANDES VENTANAS

«Durante el radiante verano de 1835, en Inglaterra, hice nuevas tentativas de obtener imágenes de edificios con la cámara oscura, y habiendo concebido un proceso que le proporcionaba sensibilidad adicional al papel, a saber, gracias a sucesivos baños de sal y de plata y usándolo aún húmedo, conseguí reducir a diez minutos el tiempo necesario para obtener una imagen con la cámara oscura en un día soleado. Pero estas imágenes, aún siendo muy atractivas, eran muy pequeñas, casi miniaturas»

W. H. Fox Talbot ¹⁰

En la introducción a su libro de fotografías *El lápiz de la Naturaleza*,¹¹ el instruido y brillante hacendado inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877) nos relató cómo fueron los inicios de sus investigaciones que lo llevaron a la invención del calotipo, un proceso para la obtención de imágenes negativas sobre papel que trazaría la esencia del proceso fotográfico moderno hasta la adopción del soporte digital. Desde Lacock Abbey, su gran casa de campo que originariamente había sido un monasterio construido en el siglo XIII, realizó sus primeros ensayos fotográficos durante la segunda mitad de la década de 1830. De sus primeros fotogramas sobre papel realizados con plantas —su afición por la botánica le venía desde niño— pasó a ensayar, al igual que hizo Niépce, con las imágenes formadas en

la cámara oscura. Sin embargo, estos papeles estaban sensibilizados con cloruro de plata y si bien funcionaban a la perfección cuando eran expuestos directamente a la luz solar, dada su escasa fotosensibilidad dejaban mucho que desear si se los empleaba como material fotosensible en el interior de una cámara oscura.

A poco que consideremos la ubicación de Lacock Abbey – en el condado de Wiltshire, al sudoeste de Inglaterra – y pensemos en la meteorología del territorio, entenderemos perfectamente la razón por la que Talbot se refirió, en concreto, al “radiante verano de 1835”. A este respecto, resulta curioso saber que desde el siglo XVII, en Inglaterra se había instaurado un impuesto con el objeto de gravar el uso de las ventanas en las casas.¹² El propio Talbot inició obras en su mansión con el objetivo de construir unos enormes ventanales neogóticos para procurar la entrada de luz a las grandes y sombrías dependencias de la antigua abadía, una reforma que por cierto, encantó a su madre, lady Elisabeth Theresa Fox-Strangways. En muchas ocasiones, estos ventanales fueron el tema de sus ensayos fotográficos y de hecho, el negativo más antiguo que conservamos de toda su extensa producción es el correspondiente a una de las conocidas ventanas-mirador de la galería sur de Lacock Abbey.¹³

DEL MAR Y DEL CIELO

«La fotografía está llamada a jugar un gran papel en el progreso del arte, y su resultado inmediato será el de destruir las inferioridades y el elevar a los artistas con talento»

Gustave Le Gray ¹⁴

En octubre de 1999, una copia fotográfica original titulada *La gran ola*, fue vendida en una subasta de Sotheby's London por medio millón de libras esterlinas. Fue realizada hacia 1857 por el entonces muy joven pintor y fotógrafo francés Gustave Le Gray (1820-1884), en Sète, una pequeña localidad costera en la Occitania francesa.¹⁵ La



venta de esta copia a la albúmina —de aproximadamente 34×42 cm y perteneciente a la colección de Marie-Thérèse y André Jammes— marcó el precio más alto pagado hasta entonces por una sola fotografía.⁴⁶ Esta imagen formaba parte de una gran serie de marinas que Le Gray realizó entre 1856 y 1858 en varias localidades de la costa de Normandía, como Le Havre y Cherbourg, y también en la costa mediterránea, como la ya citada en Sète. En su época fueron ampliamente anunciadas para su venta en publicaciones como *The Times* o *The Athenaeum* y al mismo tiempo, fueron objeto tanto de las críticas más afiladas como de los mayores elogios.⁴⁷

Es importante tener en cuenta el periodo en el que se realizaron estas fotografías. Resulta casi metafórico el hecho de que la muerte del inventor del daguerrotipo, L. J. M. Daguerre, en 1851, coincida con la creación de la *Société Héliographique*, la primera asociación dedicada a la fotografía que además, editó *La Lumière*, el primer semanario europeo enteramente dedicado a este medio y con la creación del primer taller de impresión fotográfica con vocación industrial a cargo del químico e impresor Louis-Desiré Blanquart Evrard. También ese año se inauguró la Exposición Universal en el *Crystal Palace* en Londres en donde la fotografía, ocupó por primera vez un lugar relevante y el gobierno francés, a través de la Comisión de Monumentos Históricos —cuyo inspector general era el escritor Prosper Mérimée— realizó el que fue el primer encargo fotográfico de carácter público a cinco fotógrafos entre los cuales, se encontraba Le Gray. En cuanto al proceso técnico, en marzo de 1851, el escultor y calotipista británico Frederick Scott Archer publicó en la revista *The Chemist* el procedimiento del colodión húmedo que pronto, desbancó definitivamente al daguerrotipo, al calotipo y a la albúmina sobre vidrio, perdurando hasta los inicios de la década de 1880.

Nos encontramos pues en un momento clave de expansión y progreso de la fotografía, tanto a nivel técnico como de difusión entre el público aunque al mismo tiempo, como apunta Ken Jacobson, *la fotografía a menudo era percibida como técnicamente precaria y*

estéticamente sospechosa.¹⁸ Y ciertamente, el motivo de tal suspicacia estaba algo fundamentado.

Pese a los continuos avances que había protagonizado el medio fotográfico desde su anuncio público en 1839, la escasa fotosensibilidad de los procesos entonces disponibles, en general no permitían la realización de instantáneas lo cual, hacía muy difícilmente fotografiable todo aquello que estuviera en movimiento. En segundo lugar, estos procesos no eran igualmente fotosensibles a todos los colores; las emulsiones eran insensibles al rojo y al naranja y aunque en menor grado, también al verde. Por tanto, fotografiar paisajes repletos de árboles o plantas requería de un tiempo de exposición mayor y en la fotografía de un bosque con un cielo azul, el bosque podía aparecer como una masa oscura y sin detalle. Esta limitación técnica hizo que algún crítico, ante los grandes contrastes de luces y sombras que podían presentar estas escenas, se preguntara con cierta ironía:

«¿No es muy brillante la naturaleza cuando la fotografía muestra oscuridad?»¹⁹

Por tanto, el primer problema a resolver en fotografías como las de las marinas de Le Gray —todas realizadas mediante el colodión húmedo— radicaba en lograr que un cielo con nubes apareciera correctamente expuesto y con detalle sobre la gran masa de agua de un mar en movimiento. En definitiva, el cielo requería de un tiempo de exposición menor al del mar que a la vez, requeriría de menos tiempo si también queríamos detener el movimiento de una ola... La metodología que empleó Le Gray para solventar este problema no está del todo clara. Sin embargo, en su serie de marinas, es posible discernir dos categorías: la de las fotografías obtenidas como *genuinas instantáneas* del cielo y del mar, en las que acortar el tiempo de exposición debió implicar un proceso especial de revelado; y la de las fotografías que son el resultado de la combinación de al menos dos negativos, es decir, de uno expuesto para obtener textura con detalle en el cielo con nubes y de otro expuesto para el mar. En este caso, ambos negativos —sobre placa de vidrio— fueron positivados

mediante enmascaramientos sucesivos, sobre un mismo papel. Le Gray no fue, ni mucho menos, el único fotógrafo que empleó este procedimiento de positivado múltiple; entre otros, Charles Nègre y Camille Silvy, lo utilizaron para algunos de sus paisajes y por supuesto, Henry Peach Robinson para *construir* sus barrocas escenas de carácter pictorialista.

Fuera resuelto de una u otra manera, como dijo el oficial de marina y fotógrafo francés Albert Liébert respecto a las maneras de *incluire* *nubes* en los paisajes fotográficos;

«Estas operaciones, todas ellas de buen gusto, requieren de un gran cuidado y, sobre todo, de sentido artístico»²⁰

Así, podemos pensar que el deseo de Le Gray al realizar sus marinas, posiblemente fuera el de captar la esencia de lo efímero y lo etéreo a través de las vaporosas y cambiantes nubes sobre un mar en movimiento, representando la naturaleza en todo su esplendor para un público al que todavía le quedaba muchísimo por ver, comprender y asombrarse a través de la fotografía.

PINTANDO NUBES PARA CASAS DE VIDRIO

«La acción química de la luz varía mucho según el estado de la atmósfera. En un día hermoso y claro será más rápida que en un día oscuro y nublado y antes de que el sol pase el meridiano, será superior a la de la tarde, lo que acelerará las operaciones. En un día muy oscuro, el posado requerirá más tiempo que cuando el modelo está sumergido en una hermosa luz clara y brillante. En ocasiones, los detalles en las sombras no saldrán tan bien, pero iluminando lo máximo posible y si es necesario, usando un reflector y adaptando la exposición a la intensidad de la luz, incluso en el peor de los casos conseguiremos obtener una prueba aceptable»

Albert Liébert²¹

Durante las primeras décadas de la invención de la fotografía, la

dependencia del fotógrafo respecto a la luz solar era absoluta, ya no sólo para la realización de los retratos y los paisajes sino para el positivado de los negativos, ya fueran estos sobre papel o sobre vidrio. Así se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, cuando sistemas verdaderamente efectivos de iluminación eléctrica pudieron emplearse en los estudios y los talleres fotográficos. Ernest Lacan, crítico de arte y redactor de *La Lumière* y *Le Moniteur de la Photographie*, al hablar de los fotógrafos y sus estudios apuntó con mucho acierto:

«Resulta del todo natural que el colaborador del sol se aloje lo más cerca posible del cielo»²²

Y era del todo cierto, pues al inicio de la década de 1840, la baja fotosensibilidad de las placas daguerrianas y la escasa luminosidad de las ópticas disponibles obligaban al fotógrafo a buscar no tanto la calidad de la luz, sino su cantidad. De este modo, las azoteas y las terrazas de los edificios pronto se convirtieron en el lugar idóneo donde el *fotógrafo retratista* sometía a su clientela a una inclemente luz solar con la finalidad de poder acortar, lo máximo posible, el tiempo de exposición durante el que el retratado, debería permanecer totalmente inmóvil. Es fácil imaginar como esos primeros retratos dejaban mucho que desear; sombras duras sobre el rostro, ojos semicerrados y expresiones crispadas que naturalmente, pronto fueron objeto de la sátira. Un artículo publicado a finales de 1841 en la revista *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts* describía así los primeros intentos de retrato fotográfico:

«A partir de ese momento el retrato, o más bien el intento de reproducir la naturaleza viva fue posible; hubo intrépidos aficionados que tuvieron el valor suficiente para exponerse, con los ojos abiertos, a la luz del sol, manteniendo la inmovilidad indispensable, durante el tiempo que duraba la insolación de la placa. Pero si de vez en cuando se obtenía una imagen bastante satisfactoria, en la mayoría de los casos, en lugar de retratos, en el espejo de metal, se reconocían figuras haciendo muecas con los músculos del rostro contraídos y los ojos sin párpados o con

pinta borrosa, pues los pacientes estaban forzados a cerrarlos a frecuentes intervalos para protegerlos del dolor que les producía el sol»²³

A fin de mitigar en lo posible estos efectos, una de las soluciones fue proteger al cliente mediante pantallas de vidrio azul ya que este color, no sólo dejaba pasar los imprescindibles rayos ultravioleta a los que reaccionaba la emulsión fotográfica sino que también, suavizaba la intensidad de la luz que iluminaba la cara del modelo. Aunque la técnica fotográfica avanzó muy rápidamente en cuanto a aumentar la sensibilidad de las emulsiones y la luminosidad de las ópticas con el objetivo de acortar los tiempos de exposición, la galería con paredes y techo de vidrio y el empleo del apoya-cabezas para el retrato de estudio se mantuvo durante toda la fotografía del siglo XIX. El aeronauta y conocido divulgador científico Gaston Tissandier, describía así la construcción de un estudio fotográfico:

«El salón de posado es la sala más importante de un buen establecimiento fotográfico; debe estar construido en un lugar muy accesible a la luz e iluminado de una manera muy especial. La manera en la que se distribuye la luz en el salón de posado, contribuye a dotar a las imágenes realizadas en él de la armonía que caracteriza a las fotografías verdaderamente artísticas. [...]

La primera condición para un buen salón de posado es estar en el lado norte; si está ubicado en el tejado de una casa, se iluminará por uno de sus lados y desde arriba, abriendo el techo para construir un acristalamiento como en los invernaderos. Los vidrios de color azul claro, coloreados al cobalto, deben elegirse con preferencia a todos los demás; tienen la propiedad de tamizar la luz, dejando pasar los rayos químicos y produciendo una luz armoniosa y difusa. Sobre la habitación se cuelgan grandes cortinas azules, que se deslizan fácilmente a lo largo de las varillas con la ayuda de anillos, de manera que sea posible disminuir, si es necesario, la intensidad de la iluminación»²⁴

Estas verdaderas *casas de vidrio*, además de contener las cámaras de gran formato montadas en sus respectivos trípodes y los elementos para controlar la entrada y dirección de la luz solar como las lonas y los reflectores, pronto se llenaron de un sinnúmero de accesorios para el

posado de los modelos. De esta manera, las columnas, las balaustradas y las cortinas fueron una parte inherente de la puesta en escena del retrato en el estudio fotográfico de la década de 1860, durante el Segundo Imperio. En la década siguiente, a esta escenificación comenzaron a imponerse los fondos pintados con *vistas de exteriores* a los que se sumó un variado *repertorio de mobiliario*; bancos y puentes rústicos, balaustradas de abedul y escaleras y muebles de madera eran colocados sobre suntuosas alfombras que en ocasiones, también aparecían repletas de atormentadas formas rocosas y exuberantes plantas. A partir de 1880, el mobiliario se sofisticó aún más, con la inclusión de hamacas, balancines y carritos a los que se sumaron palmeras, cocoteros y bicicletas... Todos estos elementos de *mobiliario de atrezzo* en combinación a las escenas pintadas, conformaban verdaderas puestas en escena que con mayor o menor fortuna y una gran dosis de ingenuidad y fantasía, intentaban aportar profundidad de campo a una escena construida y totalmente plana. En su conocido ensayo *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin ironizó certeramente al respecto:

«Si al principio bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto aparecieron otros accesorios, como sucedía en cuadros famosos y que, por tanto, debían ser artísticos. Los primeros fueron la columna y la cortina. Ya en los años 1860, hombres de más luces se opusieron a este desmán. En una publicación especializada de entonces que salía en Inglaterra se dice: En los cuadros, la columna tiene una apariencia verosímil, pero es absurdo cómo se la emplea en fotografía, ya que esta reposa sobre una alfombra. Y a nadie se le escapa que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra. Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, con sus tapices y caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los que aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka»²⁵

Se crearon firmas especializadas en la construcción de fondos pintados, algunos de muy gran formato, que por un lado solventaban la dificultad técnica de trabajar fuera del estudio fotográfico y por otro,

intentaban ofrecer al cliente la *posibilidad* de trasladarse y viajar a lugares exóticos. Como señala el fotohistoriador Jean Sagne respecto a muchos estudios fotográficos de finales del siglo XIX:

«El exotismo de pacotilla pronto se convertirá en un argumento publicitario para los estudios de retrato que quieren conservar una clientela desmovilizada por la práctica amateur»²⁶

Y sin embargo, también fue a finales del siglo XIX, cuando toda esta complicada y barroca puesta en escena comenzó a refinarse, con la intención de *ubicar* al modelo en un espacio más simple y fresco, a modo de un idealizado jardín de verano. De esta manera, en la búsqueda por obtener retratos más delicados, el blanco comenzó a inundar la imagen fotográfica dotándola de una rica y sutil escala de grises.²⁷ A principios del siglo XX, el uso de fondos pintados de todas las tipologías ya estaba muy sistematizado y progresivamente, estos fondos fueron adoptando un aspecto cada vez más vaporoso y desenfocado, evocando escenas de parques y jardines románticos. De esta manera, las hojas de los árboles y también las nubes, comenzaron a fundirse en un deseo de sugerir y crear un espacio más ligero e inmaterial donde retratar al modelo.²⁸ A este respecto, un manual de principios del siglo XX dedicado a la construcción de accesorios de posado, nos proporciona instrucciones acerca de cómo pintar nuestro propio *fondo de nubes*:

«Para el posado de los niños y también para el de los adultos, el fondo nublado es bastante apreciado, y es más fácil de pintar que el fondo degradado. Sólo el buen gusto dirige su ejecución.

[...] Para conseguir unas hermosas nubes, observe justo el lugar que hace que se superpongan entre sí, aquí está pues una indicación que sin duda, le ayudará en su ejecución: cualquiera que sea la forma de la nube, ya sea natural, ya sea redonda o estética, se crea un saliente seguido o precedido por una parte hueca en la cual, se inicia el saliente de la siguiente nube y así, sucesivamente. Esto no tiene por qué seguirse al pie de la letra, es más o menos opcional, pero así es a menudo»²⁹

De hecho, no sólo la *escenografía* de los estudios fotográficos comenzó a *aligerarse*; los equipos fotográficos, también se habían *aligerado*. Las cámaras habían disminuido su volumen y su peso y podían manejarse sin trípode, llevándolas consigo de un lado para otro. Equipadas con ópticas más luminosas y emulsiones de mayor fotosensibilidad, cualquier persona, sin ser fotógrafo, podía obtener *vistas instantáneas* del mundo que le rodeaba, un mundo que cada vez, se movía más rápido.

A principios del siglo XX, en los fondos pintados de las fotografías —que en muchas ocasiones eran realizadas por los fotógrafos de las ferias— comenzaron a aparecer no sólo los automóviles sino también, los aeroplanos. Por supuesto, para la gran mayoría de las personas que posaban en estos decorados, poseer un automóvil o aún más, viajar en avión, no era más que una fantasía inalcanzable. A partir de aquel momento, gracias a la fotografía y por un más que módico precio, todo el mundo ya pudo viajar o incluso pilotar un aeroplano aunque éste volara a través de un cielo repleto de nubes pintadas.

SUBIENDO LA FOTOGRAFÍA A LOS AIRES

«Llévate en la barquilla de un globo, como yo he hecho varias veces, un gorrión o una paloma torcaz, y cuando hayas alcanzado unos centenares de metros de altura, abre la jaula: tan temeroso del hombre en otros lugares, tan rápido para huir siempre de él, allí, el pájaro permanece inmóvil contra su puerta entreabierta. Porque siente que el aire a esta altura ya no tiene la densidad necesaria para soportar su vuelo y que la ayuda de sus insignificantes alas, aquí ya no le protegería contra la ley de la gravedad»

Felix Gaspar Tournachon, Nadar ³⁰

Caricaturista, escritor, aeronauta y fotógrafo, Nadar (1820-1910) es reconocido por haber retratado a muchas personalidades de la segunda mitad del siglo XIX; Édouard Manet, Jules Verne, Eugene



Delacroix, Honoré Daumier, Sarah Bernhardt, Charles Baudelaire y Emile Zola entre otros muchos, pasaron por el estudio de este genial personaje. No sólo fue el primero en fotografiar las catacumbas y el alcantarillado de París empleando un complejo y pesado sistema de lámparas de arco voltaico y baterías sino que también fue el primero en fotografiar *desde los aires*.

Nadar estaba muy interesado por el vuelo y era un acérrimo partidario de que el futuro se encontraba en las máquinas voladoras *más pesadas que el aire* y no en las *más ligeras*, como lo son los globos aerostáticos. Convencido de la inutilidad de intentar dirigir el vuelo de un globo, su propósito fue el de recaudar los fondos necesarios para crear una *sociedad de locomoción aérea* destinada precisamente al estudio y la construcción de máquinas voladoras provistas de una hélice movida con un motor a vapor. Para ello encargó construir el globo, por entonces, el más grande del mundo: *Le Géant*. Poseía una barquilla con dos pisos, un camarote y hasta una pequeña imprenta y un laboratorio fotográfico. El objetivo pues, era promocionar y publicitar los vuelos de *Le Géant* para obtener dinero e invertirlo en la *Sociedad de fomento para la Locomoción aérea por medio de máquinas más pesadas que el aire* de la que su amigo Jules Verne era el secretario y él mismo, el presidente honorario. De hecho, en las novelas de Verne, *De la tierra a la Luna* y *Alrededor de la Luna* el personaje de *Michel Ardan* está inspirado en Nadar, de quien utiliza el anagrama de su nombre. Pero las cosas no resultaron como había planeado. Con *El Gigante*, Nadar no sólo se arruinó sino que en su segundo y último vuelo, ya cerca de Hannover, estuvo a punto de perecer él y todos sus acompañantes, incluida su mujer; el globo tomó tierra violentamente y fue arrastrado por el viento durante media hora, a lo largo de siete leguas... Estamos en 1863. Con todo, Nadar condensó su alegato a favor de los más pesados que el aire en su opúsculo *El derecho al vuelo* y sus experiencias aerostáticas en *Memorias del Gigante*. Finalmente, este gran globo fue vendido para poder hacer frente a una deuda de 200.000 francos.

Unos años antes, en 1858, Nadar había depositado una patente relativa al empleo de la fotografía tanto para levantar planos topográficos como para su empleo en operaciones militares. En su libro *Cuando yo era fotógrafo*, Nadar describió la sensación tan especial que provoca el vuelo en globo, de distanciamiento y de paz respecto a lo terrestre, en definitiva, de estar por encima de todo, distante, como si desde el aire, todo se convirtiera en pequeños juguetes sacados de una inagotable caja y extendidos sobre la tierra; pequeñas casas con tejados rojos, una iglesia, una cárcel, un ferrocarril que silba y avanza rápidamente como si llevara un penacho de humo blanco:

«¿Y qué es ese otro copo blanquecino que veo flotando allá por el espacio allá? ¿Humo de cigarro? No, una nube»³¹

Nos habla también de la sensación de aplanamiento, sin percepción de las distintas altitudes, que provoca la visión del suelo desde el aire. *Todo está enfocado*, acaba diciendo. Y por supuesto, solo le queda añadir:

«La invitación al objetivo era, más que formal, imperativa, y por muy intenso que fuera nuestro arrebató, casi al extremo de la ensoñación, en verdad que no tendríamos que haber entreabierto nunca la puerta de un laboratorio para que la idea de fotografiar estas maravillas no se nos pasara inmediatamente por la cabeza. Y como el azar quiso que aparentemente yo fuese el primer fotógrafo que se elevó en un globo, así ocurrió de tocarme en suerte una prioridad que hubiera podido pertenecer a cualquier otro»³²

Cuando en 1909 Louis Blériot fue el primero en atravesar el Canal de la Mancha en avión, el anciano Nadar, con casi noventa años, le envió el siguiente telegrama:

«Sentido agradecimiento por la alegría con la que tu triunfo ha llenado al antediluviano más pesado que el aire, antes de que sus 89 años estén bajo tierra»³³

Y de la misma manera a como había ocurrido 70 años antes con la



invención de la fotografía, con las máquinas que comenzaban a surcar los cielos, el mundo *visto desde las nubes*, se haría algo más pequeño y trivial, pues la manera de verlo, entenderlo y representarlo cambiaría para siempre.

¹ Brunet, 2000. 27.

² Benjamin, Tiedman. 2005, 689.

³ Este texto es el inicio de la Nota sobre la heliografía redactada por N.Niepce el 24 noviembre de 1829. Era un anexo al contrato de colaboración que a finales de ese año, firmó con L.J.M.Daguerre, el pintor y empresario, que años después, inventaría el proceso fotográfico denominado daguerrotip., Marignier, 2003. 922)

⁴ Para más información, puede consultarse: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/>

⁵ Estos tiempos de exposición son los argumentados por el investigador Jean Louis Marignier después de recrear en la práctica el proceso heliográfico descrito por Niepce. Marignier, 1999. pgs. 532-536.

⁶ Bonnet, Marignier, 2003. 745.

⁷ Bonnet, Marignier, 2003. 751.

⁸ Carta de Niépce a F. Lemaître, 25 Octubre de 1829. Bonnet, Marignier, 2003. 913.

⁹ Ver el trabajo del fotógrafo y artista alemán Michael Wesely que en algunos de sus proyectos, ha empleado tiempos de exposición de hasta dos años. Ver: <https://wesely.org/>

¹⁰ Fragmento del texto “Breve nota histórica sobre la invención de este arte” que Talbot incluyó en su publicación “El Lápiz de la Naturaleza”. Oliva, Talbot, 2019. 94-95.

¹¹ “The Pencil of Nature” fue realizada por entregas entre 1844 y 1846. Contenía 24 fotografías de diversos temas, encoladas sobre las hojas <https://archive.org/details/thepencilofnatur33447gut/page/n25/mode/2up>

¹² Gray, Ollman, Mccusker, 2002. 13.

¹³ Puede verse en: <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/schaaf-1383>

¹⁴ Le Gray, 1851. 6.

¹⁵ Pueden verse las marinas de Le Gray en: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/gustave-le-grey-exhibition/>

¹⁶ Puede consultar el artículo de Marning Young titulado; “Photography and the Philosophy of Time: on Gustave Le Gray’s Wave, Sète” (2016) en: <https://nonsite.org/photography-and-the-philosophy-of-time/>

¹⁷ A este respecto, ver: Jakobson, 2011. 5-11.

¹⁸ Jakobson, 2011. 6

¹⁹ La frase procede de una crítica incluida en el Art Journal de 1857 relativa a la 4ª Exhibición Anual de la Photographic Society y posiblemente, fue escrita por el científico británico Robert Hunt en referencia a las fotografías de las marinas de Le Gray. Citado en: Jakobson, 2011. p 10

²⁰ Liébert. A. 1864. 38

²¹ Liébert. A. 1864. 34

²² Sagne. J. 1984. 21

²³ Rouillé. A. 1989. 81

²⁴ Tissandier. G. 1874. 88-91

²⁵ Benjamin. W. 2004. 55

²⁶ Sagne. J. 1984. 225

²⁷ Sagne. J. 1984. 216-217

²⁸ Sagne. J. 1984. 227

²⁹ Fines. H. 1906. 25-26

³⁰ Nadar, 1865. 13-14

³¹ Nadar, Bory, 1994. 1049

³² Nadar, Bory, 1994. 1050

³³ Aubenas, Lacoste, 2018. 239

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

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

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

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

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

Fines, H.1906. *Exécution des fonds des ateliers*. Paris. Charles Mendel, Editeur

Gray, M.; Ollman, A.; Mccusker, C., 2002. *First photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*. 1st ed. New York, NY: Power House.

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

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

Liébert. A. 1864. *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.

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

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

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

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

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

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

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

Este proyecto ha sido posible gracias a múltiples aportaciones personales e institucionales. Todas y cada una de ellas han sido muy valiosas para su desarrollo y desde aquí quiero transmitir mi más sincero agradecimiento a:

Josep Batlló y Montserrat Busto por haberme inspirado con vuestro libro y dado siempre todo el apoyo desde el ICGC y el Meteocat respectivamente

Gisel Noè y Rocío Santa Cruz por haber creído en el proyecto desde el inicio

Laura Corvasí, Luís Pavão y Ángela Gallego por el asesoramiento en restauración y conservación de bienes culturales

Martí Llorens y Rebeca Mutell de la Factoría Heliográfica por las inacabables charlas fotográficas

Iván Rodas y Josefina Fortuny de la biblioteca de la RACAB por la confianza y disponibilidad

Alfons Puertas por recibirme en el Observatori Fabra y compartir conmigo su mundo de observador meteorológico

Josep Lluís Pons por abrirme su álbum familiar y compartir sus recuerdos del abuelo

Santi Carreras por invitarme a su casa en Mataró y presentarme su archivo de tres generaciones de fotógrafos

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

David Torres del Meteoplay

Mataró Art Contemporani
Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya
Real Academia de las Artes y Ciencias de Barcelona
Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols
Arxiu Municipal de Blanes
Arxius Comarcal del Maresme i Municipal de Mataró
Arxiu Santa Maria de Mataró
Institut Estudis Catalans
Institut Estudis Fotogràfics de Catalunya
Meteocat

Beca OSIC para la investigación y la innovación en las artes visuales

A mis padres por poder contar siempre con ellos
A Marisa por ayudarme siempre a ahuyentar los nubarrones
y a Cleo por ser tan radiante.



