JORNADES CATALANES DE FOTOGRAFIA

DOSSIER

JORNADES CATALANES DE FOTOGRAFIA

DOSSIER

Editat per E.R. Sant Cugat del Vallès.
1ª edició, novembre 1981.
Dipòsit Legal B-34867-1981.
I.S.B.N. 84-85 946-07-3

Amb les adhesions de:

Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya
Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona
Departament de Disseny i Sistemes de Representació de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona
Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
Fundació Joan Miró
Foment de les Arts Decoratives
Associació Catalana de Crítics d'Art
Asociación Nacional de Fotógrafos Autónomos
Associació de Fotògrafs de Premsa i Mitjans de Comunicació
Centro de Enseñanzas de la Imagen
Escola Nikon
Galeria Procés
Desalt Taller Fotogràfic
Galeria Fotomania
Nueva Lente
Zoom
Flash Foto
Agrupació Fotogràfica de Reus
Societat Fotogràfica de Lleida
Fotògrafs de Comunicació
Artilugi

JUSTIFICACIÓ

PER JOAN FONTCUBERTA

JUSTIFICACIÓ

En el mes de novembre de 1979 va ser presentada una exposició del Dr. Pla Janini a la Galeria 491, inaugurada a la mostra anterior — poesia visual de Joan Brossa — per l'Honorable President de la Generalitat, Josep Tarradellas.

El fet que una galeria multidisciplinar — pintura, escultura, dibuix, fotografia, etc. — s'ocupés d'un dels peoners de la fotografia catalana, d'un gran pes dins de les tendències internacionals i pràcticament desconegut a casa seva, ens va fer recapacitar sobre la necessitat de recuperar la història de la fotografia catalana. En part perquè la fotografia és la memòria visual d'un poble i només per això val la pena conservar-la i estudiar-la, i en part, per la voluntat de molts fotògrafs catalans de descobrir llurs arrels i recuperar així la tradició artística fotogràfica que ens és genuïna.

En qualsevol cas, el problema de la fotografia «antiga» — la salvaguarda del material que es pot perdre irremeiablement — només n'és un dels que l'activitat fotogràfica té encara plantejats, des de les qüestions professionals fins a les purament amateurs. El Congrés de Cultura Catalana va lamentablement oblidar la fotografia, negligint el seu paper com a fet cultural, com a forjador de la consciència i de la sensibilitat de l'home del nostre temps.

Això va fer néixer la idea d'organitzar unes Jornades de cara el «llibre blanc» de la fotografia a Catalunya. Trascendint el concepte ambigu de «fotografia professional», el contingut concret de les ponències, que serien llegides i debatudes en les sessions finals — a celebrar en la Fundació Joan Miró el juny de 1980 — es centraria en l'anàlisi de tots els aspectes de la fotografia sota una perspectiva humanística (històrica, sociològica, psicològica, estètica, etc.).

En elles haurien de participar la majoria d'estaments fotogràfics possibles tant a nivell de particulars (fotògrafs, estudiants, professors, galeristes, gent de premsa i de publicitat, crítics, etc.) com d'entitats (Conselleria de Cultura de la Generalitat, la Universitat, associacions professionals, fotoclubs, centres culturals com el F.A.D. o la Fundació Joan Miró, etc.), així com experts en diverses matèries, que assessorarien els grups de treball responsables d'elaborar conclusions i propostes al respecte de les temàtiques de les ponències. Naturalment, també aquestes tindrien un abast que trascendís els límits de Barcelona-Ciutat per accedir a les circumstàncies diferenciades de les altres poblacions catalanes.

El sol fet de posar sobre la taula una sèrie de problemàtiques ja equivaldria a un primer pas per a resoldre-les. El fet de provocar un diàleg obert entre els interessats ja equivaldria a un primer pas per a trencar la incomunicació típica entre la gent que aïllada està fent la mateixa feina i té els mateixos objectius. El fet d'originar notícies a l'entorn de la fotografia ja és una manera de divulgar-la i crear en l'opinió pública un més gran coneixement i una major estima. És a dir, que fins i tot pot ser considerada com un èxit notable.

Però si a més a més resulta que són culminades amb estudis d'alt nivell intellectual i amb plans d'actuació posterior a curt i llarg termini eficaços, com conseqüentment s'ha de preveure, aleshores constituiria per a la fotografia catalana una fita veritablement sense precedents.

A Catalunya, concretament a Barcelona, es va realitzar la primera fotografia de tot l'Estat espanyol, amb un esperit característic d'anticipació i d'estar al dia. Durant un segle i mig a Catalunya s'han desenvolupat uns ambients fotogràfics ben actius, a l'altura sense dubte dels altres països més avançats. Les Jornades Catalanes de Fotografia han de significar una reflexió seriosa perquè una situació mal assumida no representi un fre a futurs progressos en el món de la fotografia, que és tant com dir en el món de l'art, de la informació i de la comunicació visual.

PONÈNCIA I

PROPOSTA PER A LA CREACIÓ D'UN COL.LECTIU FOTOGRÀFIC

PONÈNCIA CONSTITUTIVA DEL COL.LECTIU, LLEGIDA A L'AUDITORIUM DE LA FUNDACIÓ MIRÓ, EL 12 DE JUNY DE 1980

ELABORADA PER

LLUIS BOVER
JOAN FONTCUBERTA
MERCÈ HERVÀS
JOSEP RIGOL
MANEL UBEDA
ENRIC VICIANO
CARLOS BOSCH
JORDI BOVER
ENRIC CARMONA
MANEL ESCLUSA
GENÍS MUÑOZ
MANEL SERRA DE RIVERA
IDILI TÀPIA
CARLOS VELILLA

PROPOSTA PER A LA CREACIÓ D'UN COL·LECTIU FOTOGRÀFIC

1. Justificació d'un col·lectiu fotogràfic

La idea de posar en marxa a Catalunya unes Jornades d'estudi sota diferents aspectes de la fotografia, evidenciava una necessitat dins la comunitat fotogràfica: La de l'existència d'un òrgan que aglutinés inquietuds i evités duplicacions d'esforços. És a dir, que hi hagués alguna mena d'estructura coordinadora de cara a fer determinades activitats o a aprofitar al màxim les que en aquests moments ja es fan.

Les primeres sessions d'aquestes Jornades, quan encara no eren de treball sinó merament informatives, palesaven que de forma espontània la inquietud d'aquesta carència flotava en l'aire. Fins i tot es va arribar a pensar que tota la comunitat o assemblea de gent que en aquells moments es reunia amb uns lligams d'interès vers la fotografia ja constituïa un col·lectiu més o menys natural. Era evident que la creació d'aquest col·lectiu resultaria beneficiosa i tindria unes finalitats i unes ocupacions bastant clares.

El que no estava tant clar era de quina manera s'havia d'organitzar, amb quina mecànica funcionaria, etc., de cara als millors resultats. Donat que això pressuposava una reflexió i un debat minuciós, es va constituir un grup de treball en el si de les Jornades, amb l'objectiu escarit de preparar una proposta concreta, per a ser llegida a l'assemblea de les Jornades i públic en general, perquè de forma immediata als suggeriments finals pogués començar a treballar.

Així doncs, la lectura del text que segueix correspon precisament a les conclusions a les quals ha arribat, més o menys unànimement, el nostre grup de treball.

2. Tasca de grups i associacions fotogràfiques existents

En aquests moments funcionen al Principat diverses entitats fotogràfiques amb unes finalitats i línies d'actuació ben diverses. Intentant examinar-les amb una perspectiva global ens adonem que podem fer dos grans grups: per una banda les agrupacions d'aficionats i per l'altra, les associacions profesionals. No ens pertoca a nosaltres analitzar-les en detall, car és un tema específic del 3er. grup de treball de les Jornades, que concretament estudia la situació actual de la fotografia a Catalunya. Però sí cal assenyalar, primer, que la iniciativa de les Jornades, i per tant l'assumpció del seu lema definitori — la fotografia com a fet cultural —, ha estat aliena a les associacions esmentades. Segon, que malgrat l'intent d'aglutinar-les en aquesta convocatòria unitària i gens descriminatòria, elles mateixes s'han automarginat, almenys a títol corporatiu, i només han participat a títol personal alguns dels seus membres. Això passa en el moment de redactar aquesta ponència — maig 1980 — i tant de bo que no fos així. Esperem-ho en el temps que encara resta d'aquí a la cloenda.

La conclusió, doncs, a la qual es podria arribar només amb aquestes dades és que ni els foto-clubs ni les associacions més o menys gremials tenen un interès especial en elaborar o participar en un programa de salvaguarda de la fotografia i d'actuació futura coherent. La seva actuació habitual i ara la seva actitud vers les Jornades confirma clarament els veritables interessos: els uns volen entretenir-se amb la fotografia, els altres guanyar-hi diners. Ambdues finalitats són a priori ben nobles i lògiques amb les seves premisses institucionals.

Però nosaltres pensem que tota activitat, entesa a nivell vivencial o professional, comporta una dimensió de certs compromisos sòcio-culturals. Per una banda, un compromís de presència activa en la societat en la qual ens movem. Per altra banda, un altre compromís — si és que es pot diferenciar amb claredat del primer — en l'àmbit específic de la mateixa activitat. És a dir, un intent de dignificar-la, de millorar-la, d'aplanar el camí per a altres generacions. (Potser aquest afany sembla massa ampul·lós i en som conscients. Sense perdre de vista la mesura de les nostres possibilitats — el nostre sostre —, cal que siguem el màxim d'ambiciosos. Ja s'ha perdut massa temps!)

La idea de potenciar la mateixa activitat fotogràfica és una cosa ara per ara cojuntural. Tots sabem que la fotografia pateix una infravaloració general als diferents nivells. En una situació cultural normalitzada, la mateixa reivindicació del fet fotogràfic com a forma de cultura ja no tindria raó de ser. La gent immersa en els grups de treball de les Jornades saben perfectament que la feina pròpia i exigible als fotògrafs és la de fer fotografies, i no anàlisis sociològics o muntatges de museus. Això correspondria en bona lògica a altres estaments de la política cultural. Però si els fotògrafs, com a interessats més directament, no donem els primers passos, difícil resultarà que altres ho facin per a nosaltres. És en aquest sentit que tant aficionats com professionals hi tenim una certa responsabilitat moral.

En fi, a fotoclubs i associacions professionals cal reconèixer-los el mèrit d'accions aïllades més o menys positives. Però no hi veiem una voluntat persistent i coherent, sinó petits trets de franctirador ,tant valuosos com es vulgui. Per aquest motiu, la creació d'un possible collectiu fotogràfic no pretén situar-se a un nivell competitiu ni molt menys, sinó que vindrà a ocupar un espai nou. Tant nou i tant expansiu que podria incloure aquelles entitats amb d'altres que bonament volguessin collaborar en la tasca d'estudi i de difusió de la fotografia, segons propostes de les Jornades.

3. Experiència de col·lectius similars

Abans de treure del no-res un estatut de funcionament d'aquest col·lectiu, ens ha semblat oportú considerar l'experiència de grups o entitats que prèviament a la convocatoria de les Jornades hagin desenvolupat una tasca d'una relativa afinitat amb la que nosaltres volem fer.

De cara a recollir aquesta documentació foren trameses tant a grups catalans com a estrangers uns qüestionaris. Uns pocs només varen ser respostos i seran inclosos formant un apèndix a aquest informe quan se'n publiqui la memòria.

Avaluem ara una mica la seva actuació i procurem treure'n un cert profit, sense deixar de desconfiar en la validesa estadística del ventall d'opinions que hem fet servir. Els punts clau ens sembla que són:

1. La majoria de grups fotogràfics han tingut una vida molt efímera.
2. Malgrat això els seus membres manifesten la seva satisfacció per les activitats realitzades.
3. Sovint les finalitats no han estat prou clares.
4. La mateixa mecànica dels grups (reunions periòdiques, etc.) s'arriba a fer pesada quan no hi han objectius concrets i a l'abast.
5. La dissolució dels grups sol produir-se per divergències d'interessos entre els membres.
6. El fet que l'activitat dintre del grup no sigui normalment remunerada produeix un baix grau de responsabilitat entre els membres i que aquesta activitat es consideri, a la pràctica, com una ocupació secundària.

D'aquests punts, la primera deducció és que caldria professionalitzar al màxim les funcions dins del nou col·lectiu, i que si s'obtinguessin diners o subvencions, servissin en primer lloc per a compensar la labor administrativa de les persones que hi dediquin un temps i unes energies.

La segona deducció és que si s'involucri en aquest Col·lectiu ha de ser conscient de les dificultats que es travessaran. Cal tenir una actitud possibilista i malgrat que s'intenti fer durar al màxim i en la màxima intensitat les activitats del Col·lectiu, si aconsseguim de fer-lo viure un any o dos o tres o eis que siguin, sempre serà un èxit més gran que no haver-ho ni tan sols intentat. Que ningú, doncs, es desenganyi si el Col·lectiu ni resulta etern ni fa miracles.

1.) FotoFAD, Col·lectiu Tau, Col·lectiu Tres Peus, Coldi, Grup Aladern, Col·lectiu Galeria G, Col·lectiu Desalt, Grup Vetnall, Assemblea d'artistes i treballadors de la plàstica, I.C.C., Central del Curt, Federació de Cine-Clubs, Germ, Photographie Ouverte, Half Moon Photography Workshop, Grupo Yeti, Grupo f.8 de libre expresión.

4. Definició del Col·lectiu. Definició del camp d'activitat

En parlar d'aquesta entitat difusa que ens agradaria constituir ens referim a un «Col·lectiu» i tal vegada hauríem de començar per assajar de definir què entenem per «Col·lectiu», paraula que ha estat utilitzada en acepcions tan diferents. Potser aquesta riquesa d'acepcions es correspongui també amb les diferents propostes o línies d'actuació que ens agradaria que tingués el Col·lectiu.

Primer que res cal dir que el nom no fa la cosa sinó a l'inrevés. A les nostres reunions per preparar aquest informe hi havien dubtes de com

denominar allò que estàvem proposant de crear: col·lectiu?, coordinadora?, cooperativa?, plataforma?, etc. Tots aquests termes eran debatuts. Inclús per evitar aquest problema semàntic vam intentar de batejar-lo amb unes sigles anodines que el deslliuressin de possibles connotacions deformadores. A la fi vam convenir en dir-ne provisionalment «Col·lectiu fotogràfic», sabent que un cop constituït caldrà, entre les primeres coses a fer, decidir el seu propi nom.

En qualsevol cas, és el concepte i no la paraula el que ens interessa. Definiríem el «Col·lectiu» com un nucli obert de persones, fotògrafs o no, que prenen la fotografia com un fet cultural. En el terreny concret, aquesta assumpció de la fotografia com a instrument generador de cultura pivotarà al voltant de tres punts:

1. La divulgació de la fotografia amb voluntat de creació i feta amb consciència d'expressió personal dels mateixos membres que integren el Col·lectiu en particular.
2. La promoció de la fotografia creativa i d'interès històric en general.
3. L'estudi des d'una perspectiva humanística, és a dir, històrica, sociològica, psicològica i estètica del fenomen fotogràfic, és a dir, la reflexió de les diverses facetes que la fotografia ha adoptat o pot adoptar.

Remarquen que es tracta d'un «Col·lectiu» obert, car una proposta d'aquest tipus ha d'estar oberta a qualsevol condició o forma d'expressió, o a qualsevol inquietud. Com més nombrós sigui, més capacitat d'acció tindrà i majors possibilitats de representar a aquesta majoria de persones que es troben disseminades amb propòsits sovint coincidents. El «Col·lectiu» reuniria gent de Barcelona amb gent de comarques, gent d'origen català amb els nouvinguts, gent amb una llarga experiència amb els purs neòfits. Aquest contacte per si sol ja provocarà un diàleg i un intercanvi d'experiències, i ja dependria de la iniciativa de cadascú que això cristal·litzés en iniciatives més o menys interessants.

Un aspecte que no és el més important però sí el més — diguem-ne — publicitari de cara a què el «Col·lectiu» resulti atractiu, és la idea de defensa i promoció de forma conjuntada de l'obra personal dels propis membres. En competència amb fotògrafs d'altres països amb més tradició fotogràfica i amb una infraestructura més desenvolupada (beques, museus, col·leccionisme més o menys assentat, etc.), per assolir un cert reconeixement internacional el fotògraf català només té alguna cosa a bregar-hi si s'organitza. Més que individualitats interessa promocionar corporativament tota la fotografia catalana als diferents nivells. La canalització de aquesta necessitat organitzativa pot ésser assumida per aquest «Col·lectiu».

5. Memòria de les discussions sobre l'organigrama

Filosofia o esperit del «Col·lectiu» a part, quan el grup de treball va començar a debatre els ressorts mecànics de funcionament intern, és a dir, l'organigrama del «Col·lectiu», van sorgir dos postulats en certa manera maximalistes i antagònics i que responen a concepcions de model de relacions humanes completament distintes: un grup obert però difús es contraposava a un grup concret però tancat.

Per una banda, uns tendien a entendre el col·lectiu no com a grup o col·lectivitat més o menys estable i estructurada, sinó senzillament com un marc de col·laboració entre les persones interessades. En l'ànim de qui preconitzava això segurament estaven les famoses tertúlies d'intel·lectuals i artistes (algunes ja històriques com les dadaistes del cabaret

Voltaire o les existencialistes del Cafè Flora) de les que de manera espontània i natural ja brollava una densíssima activitat, que potser una estructuració rígida hagués coartat o d'entrada hagués semblat inacceptable. Segons aquest sistema el Col·lectiu seria exclusivament un estímul que impulsaria els membres a fer coses. Cas de no produir-se idees o projectes, per què forçar-les artificialment? Significaria que senzillament no existia un desig d'acció. I en cas de que sí existís aquest desig i sí que es proposessin iniciatives, les mateixes persones que feien les propostes podrien, amb un equip de voluntaris creat sorbe la marxa, responsabilitzar-se'n, sense que el Col·lectiu tingués dret a exigir res.

L'altre tendència pretenia crear un grup o tancat o d'accés un tant dificultós, de manera que la pertinença al mateix Col·lectiu ja suposés una mena de les qualitats fotogràfiques (enteses no només com a autors) dels membres. Es preveien unes pautes d'actuació ben definides i delimitades, amb una jerarquització interna i una constel·lació de rols i càrrecs perfectament establerts. Inclús amb uns estatuts formals i una personalitat jurídica. Tot plegat recordava el que podria ser una agència de fotografia creativa, és a dir, de fotografia d'exposició, de la mateixa manera que existien agències de fotoperiodistes. Aleshores les tasques a fer serien decidides pel Col·lectiu però encomanades a un membre o a uns membres a qui llavors sí se'ls podria exigir responsabilitats.

Evidentment, de les dues actituds en va prevaldre una tercera, intermedia o d'equilibri. No és lògica l'ambigüitat de la primera idea en la qual només s'aprofitaria la tasca dels qui ja per si i ja ara porten a terme iniciatives — i per tant no necessiten un Col·lectiu — a més a més el capital humà que representa la gent que estimulada pel contacte i el diàleg dins del Col·lectiu pot fer coses molt positives. Ni tampoc convé la veritable faixa que representaria la segona idea. En qüestions de caire en part altruista (l'estudi de la fotografia, l'organització d'exposicions d'obra aliena als mateixos organitzadors, etc.) i difícilment remunerades, no es pot anar amb exigències. Es requireix molta més flexibilitat. I el que evidenment és imprescindible és que el grup ha de restar el més obert i receptiu possible, ajudant a aquelles persones amb un afany d'integrar-se i col·laborar.

6. Síntesi com a proposta a curt terme

Bé, entrem doncs a l'organigrama de síntesi que proposem. L'esperit és assambleista, procurant que al mateix temps sigui viable, i la normativa estatutaria que ve a continuació s'ha d'entendre més que res com un marc d'un futur «fair play», modificable en funció del que avui es digui i del que les circumstàncies aconsellin sobre la marxa.

1. El Col·lectiu està format per tothom que ho desitgi sense cap descriminació. La totalitat dels membres composa una espècie d'Assemblea General.
   El Col·lectiu celebrarà unes reunions ordinàries periòdiques trimestrals. Es procurarà que el lloc de celebració sigui rotatiu i proporcional a l'origen dels membres (o sigui, si un deu per cent del membres prové d'una determinada localitat, almenys una de cada deu reunions ha de tenir lloc en aquesta localitat).
2. La condició de membre s'obté senzillament amb la voluntat de ser-ne, de respectar els principis que inspira el Col·lectiu i d'acatar-ne les decisions preses majoritàriament.
3. Existirà una terna que actuarà de comissió coordinadora i el seu període de vigència serà d'un any. Serà escollida per votació directa dels participants i el Col·lectiu la podrà fer cessar o demanar-ne una revisió.

4. La comissió coordinadora serà el representant del Col·lectiu entre dues assemblees consecutives i podrà convocar assemblees extraordinàries. Serà el portaveu de la filosofia del Col·lectiu i la responsable de cercar les fonts de finançament.
5. En les assemblees es poden crear grups de treball temàtics que funcionaran de forma autònoma i informaran dels resultats de la seva activitat al Col·lectiu. Quan aquesta activitat sigui comercialitzada o s'entregui algun profit econòmic, aquest profit serà administrat pel mateix grup de treball decidint també l'aportació que passaria al fons comú del Col·lectiu.
   Aquests grups desapareixen quan finalitzen la seva tasca.
6. Es preveu la creació de Departaments estables (és a dir, grups de treballs permanents) que s'autoorganitzaran com considerin més convenient. Els Departaments més immediats són els d'exposicions i el de recerca. El Departament d'Exposicions s'ocuparà tant dels autors del Col·lectiu com de fora del Col·lectiu, i es posarà èmfasi en la concepció d'exposicions de caràcter monogràfic. El Departament de Recerca s'ocuparà d'allò que concerneixi la investigació i l'estudi de la fotografia.

Per tot aquest programa, el problema més greu serà l'econòmic. Per solventar-lo i agilitzar-ne el funcionament, el Col·lectiu s'ha de desburocratitzar al màxim i s'ha de procurar que la majoria d'activitats es financiïn per si mateixes.

Solucionar aquests problemes serà la missió de la comissió coordinadora en particular i dels grups de treball en general. Cada cas potser necessitarà una solució diferent.

De tota manera i a nivell bastant global — malgrat l'escepticisme que s'hi pugui tenir a priori — pensem en demanar ajudes a firmes comercials i caixes d'estalvis. Podríem llogar exposicions o material d'un hipotètic banc de diapositives d'història. Es podrien impartir cursets. Es podrien organitzar subhastes demanant als autors que cedissin obra. Com a últim recurs, es podria comptar en unes mòdiques quotes dels participants.

Al marge, hi ha la possibilitat, els detalls de la qual ens els està estudiant un advocat, de crear una societat cooperativa mitjançant uns crèdits personals que atorga el Ministeri del Treball. Quan les dades sobre aquesta eventual sortida econòmica siguin més precises ja n'informaren degudament al Col·lectiu.

7. Seguiment de les Jornades

Totes les línies d'activitats dels Col·lectiu poden ser contestades en ordre a decidir unes prioritats o unes altres. Ara bé, n'hi ha una a curt terme que no admet — o no hauria d'admetre — discussió: el Col·lectiu haurà de responsabilitzar-se i vetllar per tal que les conclusions de les diferents ponències de les Jornades siguin portades a terme.

Cal, però, obrir un parèntesi per tal d'evitar malentesos. Quina és la diferència entre el Col·lectiu i l'Assemblea de les Jornades Catalanes de Fotografia? Repasem-ho: les Jornades estan constituïdes per uns grups de treball i aquests grups de treball estan integrats per un conjunt de persones físiques i entitats adherides. La comunitat de persones i entitats que participen activament en els grups de treball (o passivament, interessant-se i rebent informació) conformen, per dir-ho d'alguna manera, l'Assemblea General de les Jornades, precisament el seu òrgan decisori màxim. La seva fita és arribar a fer uns estudis i conseqüent-

ment, donar unes conclusions. El seu compromís arriba, doncs, fins aquí. Acabades les Jornades, llevat que es decideixi el contrari, l'Assemblea s'autodissoldrà. Aleshores, vol dir això que les pautes d'actuació debatudes i aprovades queden orfes de qui se'n cuidi? Obviament, aquí intervé el Col·lectiu Fotogràfic.

Un altre dubte: vol dir això que el Col·lectiu només pot començar a funcionar finalitzades les Jornades? Evidentment, no. Les diverses activitats poden iniciar-se demà mateix. Serien les recomanacions i les activitats aconsellades pels resultats de les Jornades les que lògicament el Col·lectiu no se'n podria ocupar fins les resolucions del debat públic oportú en el próxim mes d'octubre.

Vetllar, doncs, per les pautes que suggereixin les Jornades tindrà sobretot incidència en les àrees del 2on. grup de treball que preconitza la recuperació del passat fotogràfic, i el 4art. grup de treball que analitza les prespectives futures.

En el que concerneix al 2on. grup, el Col·lectiu pot erigirse en baluart d'aquesta recuperació de material antic i canalitzar possibles donacions, possibles recerques, etc. És a dir, que la gent amb material tingui a qui recórrer. El Col·lectiu pot tenir també funcions d'òrgan consultiu, tant per a particulars com per a institucions oficials.

Referent al 4art. grup, el Col·lectiu pot suggerir plans d'estudi de matèria fotogràfica, fer pressió a través dels mitjans d'informació per incidir en l'opinió pública sobre problemàtica d'ordre fotogràfic, intentarà la implantació de la fotografia a la universitat, etc., i igualment assessorar que ho necessiti. Així, el Col·lectiu quedaria doncs com un interlocutor o un representant de les conclusions de les dues ponències.

8. Capítol de fototeca i exposicions

Una altre de les qüestions més prioritàries que té plantejades la fotografia a casa nostra és la carència d'un servei de fototeca. Els qui vivim la dinàmica del món de la fotografia sabem fins a quin punt hi ha projectes prou interessants que esperen l'inici d'una cosa semblant a una fototeca per començar a realitzar-se.

La idea «per se» d'una fototeca no cal ni justificar-la. Evidentment hi han diverses raons bàsiques per aquesta centralització d'imatges fotogràfiques:

1. Perquè facilita l'estudi d'investigadors, historiadors, crítics, estudiants, etc., que en aquests moments no troben enlloc cap col·lecció de fotografia catalana prou àmplia i complerta.
2. Perquè facilita la tasca a responsables de publicacions, conservadors de museus i organitzadors d'exposicions en general, en reunir-los fàcilment i còmodament un material quantiós que d'altre manera, per accedir-hi, hi haurien d'invertir molt més temps i realitzar moltes més gestions. Aquesta facilitat propiciaria un major moviment, com és obvi, de la fotografia catalana.
3. Una fototeca donaria oportunitat a fotògrafs novells o no gaire introduïts en els mitjans fotogràfics a poder donar a conèixer directament els seus treballs a les persones interessades.
4. Si es consolida la fototeca, a la llarga ella mateixa generarà activitats, per exemple, exposicions.

Una mecànica provisional interna d'aquesta fototeca seria la següent:

— Tots els fotògrafs que vulguin, lliuren a la fototeca una certa quantitat d'obra. La quantitat exacta dependria de la capacitat del local i en principi no hi hauria cap criteri de selecció. Ara per ara, es pensa en unes 5 ó 10 fotografies per autor i any (és a dir, que cada autor aportaria al fons de la fototeca una certa obra cada any, acumulativament).
— S'estandaritzaria el format i presentació d'aquestes imatges i llevat de les excepcions lògiques es recomanaria un muntatge unificat (sobre un «passe-partout» de 40 × 50 cm). En cas d'originals únics o casos especials s'admetrien reproduccions en diapositives. També s'inclouria l'adreça dels fotògrafs i les dades biogràfiques.
— Als editors de portfolis tant de «reprints» com d'obra contemporània també se'ls convidaria a cedir exemplars «hors commerce».
— Tots els autors tindrien dret al corresponent rebut de cessió de les seves obres, que romanen sempre de la seva propietat. La fototeca es limita a reunir, classificar i mostrar el material als interessats. Qualsevol projecte de publicación o exposició hauria d'ésser negociat amb els mateixos autors, és a dir, cap fotografia no podria sortir de la fototeca sense el consentiment exprés del seu autor.
— Hi haurà un equip directiu d'aquesta fototeca, integrat per les persones que voluntàriament s'hi volguessin dedicar, i almenys un secretari tècnic que portaria a terme les feines físiques necessàries. El seu treball seria remunerat, més efectivament que no simbòlicament, pel Col·lectiu ja constituït.

Un altre tema important és el del local i la infraestructura d'aquesta fototeca. Les característiques que considerem necessàries en el local són:

— Espai ampli i possibilitat d'introduir-hi les instal·lacions d'arxiu adequades.
— Pertanyent a una entitat que, per la seva trajectòria, doni prestigi a la mateixa fototeca.
— Que estigui dotat ja de certs serveis (telèfon, vigilància, etc.).

El nostre grup de treball ha considerat que, perquè aquesta fototeca fos verdaderamente útil, hauria d'estar emplaçada a Barcelona-ciutat, decissió que voldríem que fos vista només amb raons pragmàtiques. Amb això doncs, descartem per exemple la possibilitat del «Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans» de Banyoles, del qual ens consta que hi haurà un Departament de Fotografia i amb el qual des d'aquí ens comprometem a col·laborar. De Lleida també hem tingut ofertes que agraïm sinceralment, però que ara per ara no considerem viables. A Barcelona-ciutat, doncs, entre les opcions que podríem triar se'ns ha ocorregut la Fundació Joan Miró, l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, i el F.A.D. Al marge de les negociacions ulteriors, aquestes entitats serien només dipositàries de la Fototeca, que tindria una gestió pròpia i dependria del Col·lectiu. Per evitar susceptibilitats entre els futurs fotògrafs participants, es demanarien unes garanties, tant de naturalesa institucional i jurídica de l'entitat com de què el material de la fototeca no serà utilitzat sense el permís exprés del Col·lectiu.

Referent a la Fundació Miró, que considerem la solució més òptima, vam mantenir una conversa formal amb el seu director, el senyor Francesc Vicens, per informar-lo del projecte. Va mostrar una bona disposició tot i que hi veia uns certs problemes administratius i d'organització. També va manifestar que la Fundació, per ella mateixa, intentava constituir una fototeca, per a la qual cosa havia demanat una subvenció inicial — després confirmada i xifrada en un milió de pessetes — del Ministeri de Cultura. Les dues iniciatives de fototeca es podrien potser,

doncs, fer coincidir si hi ha avinència en els criteris de direcció. Hem de tenir molt en compte que amb la precarietat de mitjans amb què comptem, la funcionalitat del projecte radica precisament en la seva vocació unitària. Si comencem a disgregar, evidentment, l'esforç no servirà de res.

El fet que a les passades eleccions al Parlament de Catalunya el Sr. Francesc Vicens, director de la Fundació Miró, sortís escollit diputat i després nomenat portaveu d'un grup parlamentari, va deixar aturat aquest tema.

L'I.E.F.C. podria ser una solució provisional per començar a treballar el més aviat possible.

La possibilitat del F.A.D. és de moment la més remota, per problemes físics d'espais i per problemes també institucionals. L'Agrupació de Fotògrafs del F.A.D., l'A.N.F.A. (Associació Nacional de Fotògrafs Autònoms) a diferència de totes les altres agrupacions del F.A.D. és una entitat amb una personalitat jurídica pròpia i que podríem dir que ha arribat a un acord de lloguer del local amb el F.A.D. Aquesta situació, és a dir, la possibilitat de què el contracte entre el F.A.D. i l'A.N.F.A. es trenqués (possibilitat tan remota com es vulgui però que cal considerar) fa que la instal·lació de la fototeca al F.A.D. resulti una mica inestable.

En resum doncs, caldrà ultimar detalls per tal d'arribar a una decisió definitiva.

En el capítol d'exposicions es podria crear un circuit de sales o galeries, de manera que en un moment donat una mostra interessant pogués tenir un caràcter itinerant. Sovint exposicions d'autors estrangers importants costen unes despeses altíssimes de transport de l'obra des del país d'origen: drets de duanes, assegurances, etc. Aquestes despeses es podrien compartir i de la iniciativa se'n podrien aprofitar més localitats si un cop a Catalunya la poguéssim fer viatjar.

El mateix es podria pensar de projeccions audiovisuals ja preparades i compactes, de caràcter creatiu o històric, o fins i tot de conferències ja màs o menys establertes.

El primer pas, doncs, consisteix en fer un índex de llocs interessats i disponibles (és a dir, dates de disponibilitat, terminis en que s'han de fixar anticipadament possibles col·laboracions, etc.). Després cal establir una xarxa informativa de forma que tots els membres del Col·lectiu passessin i rebessin informació de les idees i projectes a realitzar, i naturalment dels de realització ja immediata. Qui muntés una exposició i volgués fer-la circular hauria de donar les següents dades: Caràcter o tema de la nostra, quantitat d'obra, data en què queda disponible, despeses que pot importar i altres detalls com existència de catàleg, etc. Sobre aquesta fitxa, els possibles interessats d'arreu de Catalunya, prendrien les seves decissions.

Això de retruc ens porta el tema de com vehiculitzar aquesta informació. La solució elemental és el tiratge ciclostil·lat o a offset-ràpid d'una volanda cada mes o cada dos mesos, amb tots els oferiments i altres notícies d'interès com programacions de totes les galeries i sales d'exposicions, conferències i altres activitats fotogràfiques. Els costos d'impresió i correus podrien ésser absorbits per les mateixes galeries i autofinançar-se a base de publicitat comercial, o en última instància, com ja s'ha dit, per un sistema de petites quotes entre els membres del Col·lectiu.

9. Proposta a llarg terme

Consolidat suficientment el Col·lectiu, un projecte a mig terme podria incloure activitats dintre d'una llarga llista d'àrees, a més a més de les ja esmentades. Per exemple:

L'àrea de publicacions. Aquesta àrea presenta diverses vertents:

1. Intentar editar un òrgan d'informació i d'expressió sobre fotografia que paliés, en certa manera, algunes deficiències de les publicacions actuals a l'Estat Espanyol.
2. Caldria igualment dinamitzar el món editorial fotogràfic, fent d'enllaç entre empreses editores i projectes ja acabats, o finançant aquells projectes d'una qualitat indiscutible però poc comercials.

Una altre àrea és la de documentació. Ampliant la proposta ja detallada de la fototeca, caldria preparar un arxiu més ampli, és a dir, donant cabuda a material d'altre tipus a l'exclusivament contemporani. Una idea final és el Centre de Documentació o Banc de Dades, on els interessats trobessin tota aquella informació necessària sobre fotografia que necessitessin.

Una altra àrea és la de programes pedagògics, tant a nivell de reciclatge dels propis membres, amb l'organització de debats, conferències, seminaris, etcètera, com a nivell de sensibilitzar un públic profà, adult o infantil, i subministrar-li una bàsica cultura fotogràfica. Naturalment, això últim es feria en col·laboració amb ateneus, escoles i altres entitats culturals. Serveixi en aquest sentit com a experiència prèvia i positiva la famosa Federació Espanyola de Cine-Clubs que durant la dècada dels 60 va fomentar l'ensenyament del cinema pels nuclis universitaris i per les barriades.

Un capítol final seria el d'iniciatives cíviques, és a dir, la participació dels fotògrafs en la vida pública de la societat. Així com els conreadors d'altres activitats (pensem en advocats, metges, arquitectes, etc.) es mantenen en una tradició de veritable presència en l'escena social, els fotògrafs no, i la culpa és exclusivament nostra.

Treballar en totes aquestes àrees pressuposa uns recursos financers ben sanejats i tant de bo que tenir esperança en això no sigui incórrer en la utopia. Perquè, posats a imaginar aquesta Utopia, que en el fons és pel que s'ha de lluitar, el Col·lectiu hauria d'intentar evolucionar vers el que en altres països és la Fundació Nacional de la Fotografia. Per exemple, una Fundació Catalana de Fotografia seria un organisme ja oficial, i, presumiblement, amb uns mitjans i una capacitat operativa: Una entitat que protegís des de les esferes de l'Administració la fotografia com a fet cultural, fomentés la investigació científica i estètica, atorgués les beques o borses d'estudi pertinents, i en definitiva dinamitzés d'una forma institucional el món de la fotografia. És evidentment una utopia. Però de nosaltres depèn el posar-ne els fonements.

PONÈNCIA 2

RECUPERACIÓ DEL PASSAT FOTOGRÀFIC DE CATALUNYA. MODELS DE CREACIÓ D'ARXIUS LOCALS I D'UN MUSEU PER A LA FOTOGRAFIA DE CATALUNYA.

LLEGIDA A L'AUDITÒRIUM DE LA FUNDACIÓ MIRÓ, EL 7 D'OCTUBRE DE 1980

ELABORADA PER

JOSEP CODERCH
JOAN FONTCUBERTA
MIQUEL GALMES
JORDI GUMÍ
EDUARD OLIVELLA
TONI PADRÓS
JORDI POL
PERE PONS
JOSEP RIGOL
LEOPOLD SAMSÓ
CRISTINA ZELLICH
ORIOL IVERN

RECUPERACIÓ DEL PASSAT FOTOGRÀFIC DE CATALUNYA MODELS DE CREACIÓ D'ARXIUS LOCALS I D'UN MUSEU PER A LA FOTOGRAFIA DE CATALUNYA

1. Introducció: Fotografia i patrimoni

Qualsevol comunitat que hagi assolit un nivell de consciència cívica suficientment elevat veurà en els seus museus, col·leccions privades o públiques, quelcom més que un plaer per a qui les visita o per a qui les va conformant, si és el cas del col·leccionista privat.

La comunitat hi trobarà una confirmació de la seva pròpia existència, tant a nivell personal com a nivell del cos social sencer. Tindrà referències de gustos, costums, comportaments i decisions que al llarg del temps han anat conformant llur peculiar forma d'ésser en el moment present. Això ho sabem molt bé els historiadors i els científics, que constantment han de fer ús d'aquests valuosíssims documents que gràcies a un presentiment històric, o per pura casualitat, varen ésser conservats anteriorment, fa més de cent anys.

Estem parlant del que es coneix a tot arreu, amb el nom de Patrimoni, paraula que ve a abastar totes aquelles coses que pertanyen per dret propi a una comunitat i que en donen fe. Com és evident, aquestes coses han estat produïdes pels integrants d'aquesta comunitat a través de segles i van des d'edificis monumentals i masies, fins a documents de compra-venda, passant per pintures, escultures, música, lleis, proclames diaris, llibres i, fins i tot, vestits i danses. Aquest munt de coses, que en podríem dir documents, constitueixen un ajut d'incalculable valor per a les persones que intenten saber d'on ve aquella comunitat, i cap a on va. El seu estudi i la consciència que se'n treu, contribueix a la consolidació de la personalitat individual i col·lectiva.

Un dels principals problemes que presenta aquesta tasca és la manca de documents suficients en certes èpoques, per mor de la impossibilitat de conservació al llarg del temps o per la seva inexistència real.

El coneixement de tal època es fa, aleshores, molt deficient o incomplert. Com és fàcil d'imaginar, aquest problema s'aguditza en els períodes més llunyans (la prehistòria o la història dels primers pobles), i va disminuint, a mida que ens apropem al moment actual. Per altra banda, els individus productors d'aquests documents registrats eren pocs a les primeres èpoques, i van anar augmentant a mida que el grup social anava progressant i assolia nivells de complexitat elevats.

Aquest desenvolupament ens condueix al nostre passat immediat. A mitjans del segle XIX es descobreix un sistema nou de fixar la imatge, que es bateja amb el nom de Fotografia.

Al començament, no és res més que un divertiment per a alguns, però en un lapse de cinquanta anys esdevindria una pràctica molt difosa i diversificada.

Dins un veritable deliri fotogràfic, que envaeix tot el món, la gent comença a fer fotografies de tot: escenes de família, festes populars, actes cívics, desfilades, obres, esdeveniments històrics, viatges, obres d'art i la llista es faria inacabable.

No resta cap parcella de la vida que no sigui gravada en imatges, per mitjà d'aquesta nova tècnica. A més, l'època és prodiga en nous avenços de la tècnica; fan que desapareguin sistemes ancestrals de comunicació: correu, transport de producció per aparèixer d'altres nous. La situació social es precipita en una dinàmica acceleradíssima reflectida en vagues, conflictes armats, penúries econòmiques i morals, i també l'activitat humana es multiplica: les modes canviants, noves relacions socials, esports, espectacles.

De tot això se'n fan fotografies però, no d'una forma podríem dir linial, sinó dispersa. La possibilitat de crear imatges ja no és privilegi d'uns quants, sinó que quasi tothom pot registrar-les; la producció d'imatges esdevé una activitat social de la cultura dels segles XIX i XX.

Per primera vegada en tota la història, els investigadors i el cos social en general, tenen accés a un vast fons de documents molt densos en informació (no cal repetir el vell agadi xinès), sobre tota l'activitat humana d'aquest període. La fotografia és un document que, estret directament de la realitat, i per les seves pròpies característiques, n'és un reflex molt fidel, el més complert de tots els que es donaren fins aquell moment. És cert que una fotografia d'un acte polític, per exemple, ens proporciona dades sobre el lloc, la decoració, els vestits, la disposició protocolària dels integrants, la seva fisonomia molt certa, i altres dades que un document escrit o pictòric no podria subministrar mai tant imparcialment.

No cal fer notar, després de tot això, la importància evident d'aquestes imatges. Hi ha països que ho han entès molt bé i que tenen organismes que tenen cura de recollir, restaurar quan és necessari i arxivar les fotografies antigues (Estats Units, potser perquè no en té d'altres, de documents, també Alemanya i França ho han fet ja en diferent escala). Cal dir, això no obstant, que és un afert bastant nou i que per tot arreu hi ha moltes coses a fer.

Per al cos social que s'hi veu implicat, els reculls de fotografies antigues relacionades amb la història immediata tenen un gran atractiu, com ho demostra l'èxit de llibres d'aquest tema, tant a l'estranger com a casa nostra: recordem els llibres d'Història Gràfica de Catalunya d'Edmon Vallès.

El recull s'estén en molts casos a cambres, accessoris, aparells de laboratori, materials sensibles, etc., que es tenen en forma de col·leccions.

D'entre aquesta reunió de materials sempre hi ha peces que sobresurten per llurs especials condicions, per la intenció o per la sensibilitat de l'autor. Aquestes imatges i els aparells que marquen una fita en l'evolució de la tècnica mereixen que siguin coneguts més àmpliament, i són els que conformen les col·leccions que s'exposen en els Museus monogràfics de fotografia, que existeixen a moltes ciutats d'Europa i Amèrica.

La creació d'un Museu de Fotografia de Catalunya és una de les fites que, a llarg termini, ens hem de plantejar i que, com veureu és part molt important de la proposta d'aquesta ponència. La reivindicació d'un Museu de Fotografia de Catalunya no és d'ara. Als anys trenta, la revista «Art de la Llum» ja demanava un organisme d'aquesta espècie.

El nostre país, inscrit també dins les coordenades de la cultura de la imatge fotogràfica, posseeix aquesta mena d'arxiu difós del que parlàvem avans. Tots sabem que a casa dels nostres familiars més vells hi ha un calaix ple de fotografies dels avantpassats. Quasi tots els ajuntaments tenen en algun racó de l'arxiu una caixa amb unes quantes plaques de vidre que contenen imatges de fets des de mitjans del segle XIX. Estem segurs que els documents a Catalunya es podrien xifrar en molts milers i, encara que es fan esforços individuals molt lloables per recollir i per conservar-los, les pèrdues són irreparables en molts casos, o podien haver-se recuperat per al conjunt social importants col·leccions que ara són propietat de multinacionals i que segur que passaran a lluir les vitrines de Museus de l'estranger (per exemple, el cas de la col·lecció Duran de Terrassa). Creiem que és absolutament necessari formar un organisme que dediqui els seus esforços a la protecció, catalogació i difusió d'aquestes imatges que, ara ja podem dir-ho, formen part del Patrimoni del nostre poble.

2. La situació als altres països

La fotografia com a patrimoni cultural, frueix arreu del món de situacions que depenen del nivell de desenvolupament sòcio-econòmic de cada país. És, per tant, en els països de l'àrea occidental: Nordamèrica, Europa i Austràlia on trobem una més gran abundància de documents fotogràfics, i paral·lelament una millor disposició vers la seva conservació i difusió.

En la majoria d'aquests països ja ningú es planteja la importància cultural de la fotografia. Aquest és un punt que tenen clar. L'atcitud de les forces culturals és la de protegir les imatges fotogràfiques perquè són testimonis de la memòria visual dels pobles i vehicles d'expressió dels seus autors.

Tot hi entenent-ho així, els seus dirigents han assumit la responsabilitat de promoure les iniciatives necessàries per incloure aquesta memòria visual en la vida del país. Es pot dir doncs, que en la majoria d'aquests països, el patrimoni fotogràfic frueix d'un estatus de normailtat cultural.

Tots els documents són classificats i posats a l'abast de la gent. Es fan «reprints» (reproduccions actuals) dels vells negatius més interessants que es posen a la venda a bon preu. Aquestes imatges col·laboraran d'una manera sistemàtica a informar sobre els aspectes polítics, socials i culturals dels pobles, fent més aproximats i atractius els judicis històrics, i permetent un més autèntic coneixement de la personalitat antropològica, i fiançant tot nou projecte cultural, individual o col·lectiu.

Els protagonistes que intervenen de manera més directe en la conser-

vació de la fotografia antiga són:

— Els arxius públics
— Els museus
— El col·leccionisme privat

La molt nombrosa quantitat de documents fotogràfics produïts des de la seva invenció, en el segle passat, fins l'actualitat, i la necessitat d'una ordenació, classificació i conservació ha produït l'aparició d'uns arxius públics dedicats a la fotografia que, vinculats a d'altres entitats com departaments universitaris, biblioteques públiques, fundacions, museus i altres entitats d'àmbit municipal, provincial o estatal, tenen la primordial finalitat d'evitar una dispersió i una pèrdua del patrimoni fotogràfic. Podem posar com exemple els Arxius Provincials del Canadà, entitat oficial de recerca històrica que, dividida en àmbits territorials, ha fet recull de texts i imatges i, mitjançant varis especialistes qualificadíssims i unes instal·lacions d'acord amb les necessitats de conservació, poden oferir un elevadíssim nombre de documents classificats. Només a la província de Nouveau Brunswick s'han reunit al voltant de 3.000.000 d'objectes, dels quals 30.000 són fotografies de gran valor històric.

Encara que els museus de fotografia prenen una fesomia semblant als museus de gravats i de dibuix — altres arts del paper —, l'activitat del museu de fotografia no consisteix exclusivament en mostrar obres sobre les parets. Recordem que la fotografia no suporta estar massa temps exposada a la llum. Les obres són normalment conservades dins de carpetes i exhibides sobre taules i pupitres. Però el que realment dóna personalitat als museus d'arreu del món, és la capacitat real de la seva funció pedagògica. L'intens magnetisme cultural dels museus nordamericans, per exemple, neix de la qualitat dels seus programes: Exposicions individuals i col·lectives, projeccions, conferències, col·loquis, i moltes més activitats. D'altres museus es limiten a obrir les portes a un públic curiós però no massa interessat en una més gran participació cultural: Són els museus que no han sabut adaptar la seva estructura a les necessitats reals i que donada la seva limitada funcionalitat desapareixen o es transformen completament.

Hem trobat notícia de 250 museus i arxius exclusivament fotogràfics dins dels Estats Units. Això comporta un volum d'activitats enorme. Estats Units és la nació que atorga més atenció a la fotografia. Al Canadà hi han 13 museus i arxius públics. A Mèxic s'ha creat fa poc el Consell Mexicà de Fotografia, que ha col·laborat en la construcció de les modernes fototeques de l'Institut Nacional d'Antropologia i Història Mexicana.

A Europa trobem un total de 85 museus, dels quals 16 són a França i un d'ells, el Gabinet d'Estampes de la Biblioteca Nacional Francesa, està considerat com un dels principals, si no el més important, del món. Aquest museu conté milions de documents fotogràfics, molts d'ells oferts gratuïtament pels propis autors. A Alemanya hi han 15 museus fotogràfics, i a Gran Bretanya n'hi han 37 (alguns d'ells, privats). A Espanya, malgrat formar part d'Europa i tenir una bona tradició fotogràfica, no hem trobat cap museu ni cap entitat que disposi d'un arxiu fotogràfic protegit per l'Estat. Una data important per a la fotografia europea és 1979, quan es constituí la primera associació de museus fotogràfics, la AOPHS, integrada per nou museus de Centreeuropa que reuneixen un total de 1.500.000 objectes d'exposició i més de 100.000 volums sobre història de la fotografia, i que té com a finalitat la cooperació en el treball sobre les col·leccions públiques.

Finalment, a Nova Zelanda hem trobat 8 museus i 4 a Austràlia. No disposem d'informació referida a la situació dels museus a la Unió

Soviètica ni a la Xina. Sí, en canvi, del Japó, on hi ha una gran activitat cultural.

Però el patrimoni fotogràfic dels països occidentals no resta solament en mans dels arxius i dels museus. En totes aquestes nacions trobem la figura del col·leccionista privat, molt important pel volum d'obres que reuneix, i pel bon tractament que generalment dóna a aquestes obres. Sovint, el col·leccionista és també restaurador. «El col·leccionisme és una debilitat humana», deia el col·leccionista alemany Fritz Gruber. Avui, aquesta debilitat s'extén d'una manera destacable per tot el món. Els col·leccionistes es nodreixen de les 600 galeries fotogràfiques nordamericanes i de les 200 que troba en d'altres països. Aquestes galeries exposen sovint obres antigues descobertes pels investigadors o pels propis hereus del fotògraf. Neixen revistes especialitzades en col·leccionisme fotogràfic, que inserten les cotitzacions internacionals i llibres que expliquen com conèixer l'autenticitat d'una firma i com conservar millor les col·leccions.

Davant la impossibilitat material de fer-se càrrec de tot el patrimoni fotogràfic, les institucions públiques troben en el col·leccionista privat un col·laborador i no un competidor, perquè sovint, el col·leccionista decideix, al terme de la seva vida, fer donació de la seva col·lecció particular als museus, fent prova d'una remarcable voluntat cívica i cultural. D'aquesta manera, els museus van augmentant, amb el pas dels anys, el seu volum d'objectes sense cap altre despesa que la que requereix la seva conservació.

En els aspectes negatius del col·leccionisme remarcarem que la seva activitat produeix un automàtic augment dels preus, cosa que dificulta enormement la tasca cultural dels museus i arxius fotogràfics.

3. La situació actual a Catalunya

A fi de fer unes propostes concretes, tant d'Arxius com de Museus, i saber dins de quines coordenades ens movem, i sobre quines bases podem recolzar-nos, hem preparat aquest estudi prospectiu que contempla els aspectes del col·leccionisme privat, els arxius ja existents i finalment una nota sobre la historiografia de la fotografia al nostre país.

3.1. *Estat del col·leccionisme*

Tothom coneix la gran afecció que hi ha entre les nortse gents al col·leccionisme. La fotografia no podia quedar fora del punt de mira d'aquesta pràctica que tant de bé ha fet a altres branques de l'art i de la investigació. El col·leccionisme ha complert al nostre país, i durant els anys més difícils, el paper de fer d'un drenatge d'obres d'art i de documents que haguessin anat a parar a altres llocs de l'Estat o bé, irreparablement exportats a l'estranger.

Això també passa al món de la fotografia. El col·leccionisme fotogràfic ha reunit una bona part del partimoni i amb molta dedicació l'ha restaurada i conservada per al propi gaudiment i per al dels que estimen la fotografia.

Per saber la veritable dimensió del col·leccionisme a Catalunya, aquesta ponència ha elaborat una enquesta que conté unes preguntes sobre la situació de les diverses col·leccions i la possible disposició dels seus propietaris, envers la creació d'un Museu de la Fotografia.

No obstant, ara farem unes consideracions generals per donar una idea

de la situació del col·leccionisme fotogràfic a Catalunya. El nombre de col·leccionistes és difícil de precisar perquè la resposta a l'enquesta no ha estat el cent per cent de les enviades, com acostuma a passar en aquests casos, però, podríem donar una xifra orientativa que estaria situada entre els cinquanta i els seixanta col·leccionistes arreu de Catalunya. El que sí podem precisar és que la situació geogràfica és bastant repartida; l'índex més alt, com és fàcil de comprendre, es dóna a Barcelona i als seus voltants, que reuneixen prop del quaranta per cent del total.

El nombre d'objectes a cada col·lecció varia molt i està en relació amb la data de començament d'aquesta. Sempre és més elevat el nombre de negatius i còpies originals que el d'objectes.

A tall orientatiu, podríem dir que hi ha moltes col·leccions que superen les tres mil plaques i fotografies.

Molts cops l'interès del col·leccionista s'ha estès cap a altres objectes del món fotogràfic com són els llibres antics, els prospectes, les capses i sobres de material sensible, i diversos objectes d'ús a la practica de la fotografia.

La major part dels col·leccionistes tenen catalogada només parcialment la seva col·lecció. S'entén per catalogar, el fet de tenir una fitxa per cada objecte, en la qual ha de constar totes les seves dades (marca, any de producció, o bé, tema de la imatge, lloc, data i autor). Contrariament, quasi tots els aparells estan en bon estat de conservació i funcionen. La restauració d'aquells que estan en mal estat és feta molts cops, pel propi col·leccionista deixant els casos molt complicats per al mecànic especialitzat.

Quasi la totalitat dels enquestats s'ha mostrat favorable a participar en exposicions temporals, individuals o col·lectives, aportant elements de les seves col·leccions.

La unanimitat es trenca en plantejar la idea de la creació d'un Museu de Fotografia, tot i que s'ofereix tota classe de garanties. Part dels enquestats estan d'acord en col·laborar amb aquesta idea d'una forma directa, sempre que el Museu es constituís als seus respetcius llocs de residència; d'altres s'hi negen rotundament, i alguns no contesten.

Com hem pogut veure, l'activitat col·leccionista és bastant important i compta amb milers d'objectes i fotografies. Segons el nostre punt de vista, creiem que caldria una certa coordinació, o almenys, una coneixença entre els practicants d'aquesta activitat. Com a primer pas es podrien programar exposicions col·lectives sobre temàtiques generals. Aquestes Jornades han generat un Col·lectiu que s'ofereix, des d'ara, com a punt de contacte perquè qualsevol persona interessada pugui tenir un recolzament per part de les altres persones, que també tenen els mateixos interessos. Paral·lelament en això creiem que s'ha de propiciar un ambient de confiança, que cal que fomentin les institucions, a fi que aquestes col·leccions, un cop el seu creador ja no les pugui fruir pel motiu que sigui, no quedin dispersades restant oblidada la tasca de tota una vida, o es venguin a persones poc conscients, o en els pitjor dels casos siguin exportades, provocant, per tant, l'empobriment del nostre Patrimoni.

3.2. *Inventari i característiques dels arxius existents a Catalunya*

A Catalunya s'ha mantingut sempre una gran afecció a tot el que sigui una manifestació fotogràfica. No es pot passar ni una època ni un lloc determinat sense trobar qui tingui la pràctica del motiu de la imatge

fotogràfica; conseqüentment s'ha generat la recopilació de negatius a nivell personal, tant en el primer estadi d'un cercle d'afeccionats, com el següent d'àmbit més professionalitzat.

El que manca, però, és l'existència generalitzada de l'arxiu públic. Cal fer constar que aquesta existència massiva d'arxius més o menys privats, no es veu compensat per la generació que semblaria lògica, de llocs on s'apleguin negatius per posar-los al servei de la comunitat. És per això, que a l'hora de buscar quins són els arxius fotogràfics de Catalunya ens quedem en una minça llista al capítol d'estrictament públics i organitzats per aquest fet. Després segueixen d'altres depenents d'entitats corporacions o algun tipus de comunitat, entre pública i privada, que disposa d'un arxiu apte per facilitar fotografies d'una forma més o menys organitzada (sense menysprear la seva bona voluntat), que fan la suplència d'un servei per inexistència d'una entitat creada exclusivament per a aquest fi. Finalment cal anotar els innombrables arxius privats o particulars que moltes vegades són una verdadera joia dins d'especialitats concretes, gràcies a aquesta dèria tan particularitzada que tots els catalans portem en cada personalitat, i que fa seguir uns camins de fites molt ambicioses.

Concretant:

— Arxiu d'organització pública:
  Arxiu Mas de Barcelona
  Institut Municipal d'Història de Barcelona
— Arxius d'entitats públiques que subministren fotografies: (Amb més o menys agilitat de servei segons les possibiiltats de l'entitat: les disponibilitats de material, personal i sensibilització envers la fotografia.)
  Museus
  Societats Arqueològiques
  Bisbats
  Parròquies
  Comunitats monàstiques
  Municipis
  Biblioteques
  Entitats Culturals
  Centres, entitats o clubs excursionistes
  Universitats
  Assemblees comarcals
— Arxius privats:
  El propi de cada periòdic
  Els particulars de fotògrafs professionals
  Els innombrables de fotògrafs no professionals

3.3. *Historiografia*

Fruit de la dispersió del material fotogràfic antic i de la caòtica situació que crea el desconeixement de la seva existència, es pot dir que no hi ha hagut mai una investigació historiogràfica continuada i coherent. En això caldria afegir les escasses facilitats (quan no traves), que la política cultural del país dóna als estudiosos i investigadors, i també l'escàs interès que fins ara la fotografia ha despertat dins la universitat, o dins d'altres centres de difusió cultural.

Això comportarà fets paradògics i lamentables. Per exemple, ens consta que un investigador nordamericà, Lee Fontanella, becat per la Universitat de Texes, ha esmerçat dos anys i nombrosos mitjans materials per recopilar i lligar la història de la fotografia durant el segle passat a tot l'Estat Espanyol. Vol dir que, en breu temps podrem assabentar-nos de

dades ara ignorades, pel que fa a la nostra fotografia del segle XIX, llegint-les en anglès d'un llibre publicat a Austin, U.S.A. A vegades d'aquest tipus de colonialisme cultural en tenim nosaltres mateixos la culpa, i potser encara l'haurem d'acabar agraint si persisteix el clima d'indiferència en què ens trobem fins ara. Una altra característica perjudicial ha estat l'absència d'interès per part de les revistes especialitzades. En el que va de segle s'han editat a Catalunya, almenys una vintena de revistes i butlletins periòdics que han tingut la fotografia com a eix central. Tant les de tipus més tècnic, com les de tipus més teorètic o crític, han demostrat poca atenció especial a la nostra història.

Potser no és que hi hagi mancat l'interès sinó que la seva precària subsistència com a publicació periòdica, no els ha permès d'encomanar certs especialistes o historiadors costosos asatjos d'investigació historiogràfica; evidentment resultava més fàcil, barat i agraït per al lector, referir-se al present. Això no obstant, cal assenyalar excepcions i alguns fotògrafs caps de fila com Areñas, Vilatobà, Montserrat, Pla Janini o Merletti han merescut estudis i articles a fons.

Totes aquestes circumstàncies, però, ens fan orfes d'uns coneixements imprescindibles i molt lligats a la recuperació física del material fotogràfic antic. És a dir, és important saber que algú o alguna cosa va existir perquè representa el pas previ a la seva recerca, localització i, a ser possible, restauració i catalogació. I aquesta catalogació serveix per a donar més llum i possibilitar més coneixements. En aquests moments d'inici, la historiografia és una peça decisiva en l'engranatge de la recuperació que volem portar a terme.

Amb tot hi ha alguns casos notoris, no tant per la seva qualitat intrínseca, sinó pel seu valor de primers esglaons. Així, amb un caràcter molt general, cal conèixer la història escrita per Josep M. Casademont, inclosa en el llibre «L'Art Contemporani» (Ed. Proa, Barcelona, 1972) coordinat per Enric Jardí. Es tracta d'una història força completa que abarca des de 1839, fins a la fi de la dècada dels seixanta. Aquesta voluntat globalitzadora confereix a l'obra, una certa superficialitat en alguns aspectes però, així i tot, representa el primer i l'únic intent vàlid per fixar una esquematització de la fotografia catalana.

Pere Formiguera és l'autor d'un treball universitari de fi de curs de semblants fites i tractament, que completa el de Casademont en el qual es refereix a la dècada dels setanta. Malauradament no està publicat.
L'únic treball especialitzat que coneixem, fet amb un caire cientifista, és la tesina de M. Dolça Ribas intitulada «1839-1859: els primers vint anys de la fotografia a Barcelona.»

Pot ser consultada a la Biblioteca del Departament d'Art de la Universitat Central. S'hi ofereixen valuoses dades referides, sobretot, als estudis de retratistes, si bé hom pot pensar que sobre aquest tema molt material resta encara per ser descobert.

Ja amb pretensions més divulgatives i mediatitzades pels mitjans periodístics on han estat publicats, cal també remarcar el nombre monogràfic de la revista barcelonina «Flash-Foto» de desembre de 1980, dedicat a la fotografia antiga catalana per iniciativa del seu redactor en cap, Joan Ramon Anguera. I el nombre de desembre de 1980, que la revista suïssa internacional «Camera» ha dedicat íntegrament al primer terç del segle XX de la Fotografia Catalana, sota la responsabilitat de Joan Fontcuberta. Aquests dos darrers casos només han pogut cristal·litzar, mercès a la polsaguera de material nou aixecada precisament per la convocatòria d'aquestes Jornades.

Altres estudis són ja molt més breus i els trobaríem massa disseminats en revistes d'art, enciclopèdies i butlletins. No cal fer-ne una llista per-

què en cap cas aporten nova documentació o fonts als estudis ja esmentats.

4. Proposta a curt termini de creació d'un arxiu amb banc de dades

La dispersió i poca cura que fins ara s'ha tingut a la conservació de les fotografies fetes a Catalunya, o fetes per fotògrafs catalans, fa pensar en la necessitat d'aglutinar esforços per posar remei en aquest assumpte; d'altra banda la pèrdua serà irreparable i sense solució.

Cal fer una recopilació del material existent, molt més nombrós del que hom pensa, i s'ha de posar a l'abast del públic interessat. S'imposaria la creació d'un arxiu on pugui estar recollida tota l'obra dels nostres fotògrafs, però això és una utopia, que podria portar a interpretacions equívoques d'un centralisme i per altra banda suposaria unes despeses tant grans, que segurament no hi hauria cap institució pública o privada que pogués financiar-ho, a part d'unes installacions costosíssimes.

La proposta més adient és la de la creació d'arxius de caràcter comarcal, quant als públics, i un coneixement real dels arxius privats. Això sí, serà necessari unificar el «llenguatge», és a dir, sistemes de codificació, així com normatives de conservació.

4.1. *Fonts de captació de material*

Les principals fonts per poder reunir aquest material són, sens dubte, en primer lloc els mateixos Ajuntaments, els arxius actuals, els museus, les societats recreatives i culturals, que Catalunya té amb abundància, les societats pròpiament fotogràfiques, empreses públiques, els col·leccionistes i els particulars, mitjançant una tasca de recerca, individual o amb equip.

L'adquisició de material pot fer-se de totes les maneres que la llei preveu per les institucions públiques, que són: Donacions, Llegats, Préstecs, Compra o Intercamvi.

No cal esbrinar, un per un, tots els sistemes. Les donacions i llegats són entregues voluntàries d'aquelles persones que són dipositàries o propietàries d'unes col·leccions de fotografies o negatius i que les entreguen a l'arxiu per la seva conservació i custòdia. Tanmateix el préstec a terme fix, que pot més endavant segons les circumstàncies. La compra té l'avantatge que l'arxiu pot assenyalar les condicions en què adquireix el material, molt més fàcilment que en el cas d'acceptar simplement una donació.

Tan les donacions com les adquisicons, per compra o altres mitjans d'adquisició, hauran d'estar regulats per un contracte d'entrega i acceptació, o pel vulgar de compravenda; és convenient que els arxius sense aquest document, no es facin càrrec del material ni d'adquirir la responsabilitat acostumada.

4.2. *Sistemas de classificació*

Donat el cas que el problema pot presentar-se en recuperació de la informació que s'entri a l'arxiu, i per facilitar la recerca de les fotografies arxivades, cal estudiar un sistema racional d'inventariar les fotografies, atès un sistema unificat de codificació, perquñ pugui existir una interre-

lació entre els diversos arxius installats en el País Català.

L'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya està fent actualment un estudi sobre els sistemes de classificació i codificació, així com de normes de restauració i conservació, per poder-lo posar a l'abast de tots els interessats.

D'aquest estudi, l'Institut com a entitat adherida en aquestes Jornades ens ha avançat les següents dades:

a) Cada fotografia immediatament després de ser rebuda se'n treu una còpia positiva, sigui com sigui l'estat físic de l'original.
b) L'original passa a restauració.
c) A partir d'ara es treballarà amb els positius.
d) La còpia positiva és la que s'estudia i es fa la fitxa mestra, on consta, a més del número d'ordre, la descripció completa tenint en compte: País, lloc exacte, any, tema, autor, procedència, si és possible fer reproduccions, característiques tècniques de l'original, estat de conservació i característiques especials.
e) A continuació s'ompliran tantes fitxes secundàries com siguin necessàries per facilitar la seva localització, atès el tema.
f) Analitzades en principi les consultes més comuns, és aconsellable establir tres fitxes específiques, a part dels temàtics, que són: una geogràfica, una de personatges i una d'autors. En aquest últim, es posarà un currículum el més detallat possible i la relació numèrica de les fotografies contínues a l'arxiu de l'autor.
g) Una vegada restaurats els negatius o còpies originals, es duplicaran i pasaran a caixes lacades amb sobres de PH neutre, perquè es conservin. I es treballarà sempre amb els duplicats.
h) Es traurà un positiu del duplicat, que servirà d'ara en endavant per a la consulta pública.
i) Els duplicats es guardaran en sobres adients on a més del número d'ordre s'hi anotarà qualsevulla característica específica, com pot ésser: si és reproduïble o no, estat de restauració de l'original, etc., coincident amb les anotacions de la fitxa mare.
j) Codificació:
Ja que el secret de trobar bé una fotografia és només que estigui ben arxivada i classificada, es proposa el següent sistema de classificació i codificació, tenint present que en el cas d'arribar a una mecanització de l'arxiu, només s'haurien de perforar les dades corresponents per introduir-les a l'ordinador i fer els programes aprofitant ja el codi que ara es posi; per tant, val més posar un codi tant llarg com es necessiti a fi i efecte de no repetir-ho. Si s'adaptés el sistema de microfilm, també seria útil el sistema que es proposa, perquè només caldria substituir cada fitxa per microfitxes amb la reproducció petita incorporada.
El codi es composaria de números i espais, tenint cada número o grup la seva significació pròpia independent de la resta del codi. El primer número indicaria el País:

Segon Tercer Quart Cinquè	el lloc concret de la fotografia
Sisè Setè Vuitè	les tres últimes xifres de l'any
Novè Desè	el tema representat

— Dues lletres que significaran el nom de l'autor i la col·lecció.
— Dues lletres per indicar el tipus de fotografia, mida i si cal alguna observació, estat de conservació, etc.

— Finalment sis números que representen el número d'ordre de la fotografia i que es col·loquen correlativament.

Per posar un exemple completament fictici:

CODI 3 253 915 869 BC BU 004.876

3 = País Valencià
253 = Xàtiva
915 = feta al 1.915
869 = Forn de pa
BC = l'autor és... i la foto està al Museu...
BU = Placa de vidre de mides... ben conservada i es permet reproduir
004.876 = és la fotografia entrada a l'arxiu amb l'ordre 4.876

Aquest sistema és un dels estudiats fins ara, no és el definitiu, però en principi és un punt de partida cap a una unificació del «llenguatge» de classificació per a tots els possibles arxius de Catalunya.

4.3. *Infraestructura bàsica*

Tal com diem en un principi, la unificació de totes les imatges en un sol arxiu, és inviable i costós, per tant la creació d'una xarxa és la fórmula més efectiva.

A fi de conèixer el patrimoni fotogràfic del nostre país, si es té cura d'utilitzar en tots els arxius un mateix codi, és possible d'establir un centre de dades, que pugui donar un veritable servei a l'usuari.
Per això seria necessari establir un arxiu com a cap d'operació on els altres trametin la seva informació i mitjançant una xarxa de terminals, en un futur fer una interrelació de dades.

Les característiques bàsiques d'infraestructura d'un arxiu, haurien de ser en un principi les següents: lloc per a restauració (el més asèptic possible), lloc per a classificació i lloc per a conservació i arxiu, pròpiament dit, lloc per fer les còpies al públic, quant a la part tècnica i un lloc per atendre el públic on estarien situats els arxius de fitxes d'informació.

5. **Proposta a llarg termini de creació d'un museu**

El fet de reivindicar la necessitat d'un Museu de la Fotografia al nostre país es manté sobre uns fets evidents però que cal enumerar públicament:

a) Catalunya ha estat i és la capdavantera, a tots els nivells, de l'activitat fotogràfica dins el conjunt dels pobles d'Espanya. Històricament cal que aquesta activitat quedi reflexada en un tipus d'institució d'aquesta mena.
b) L'inexistència d'aquest Museu és incongruent amb el gran ventall de temes a què es dediquen els cents de Museus que hi ha a Catalunya. Sols un d'entre tots, el Museu Frederic Marés de Barcelona, té una petita secció dedicada exclusivament en aquesta temàtica.
c) La fotografia ha esdevingut un mitjà de comunicació altament creatiu i abastable per a gran nombre de gent, amb la conseqüent socialització de la producció d'imatges.
d) L'endarreriment cultural que sofreix el nostre país, en contrast amb la resta de nacions d'Europa fa que la fotografia no sigui reconeguda en tota la seva importància com a fet cultural i un Museu d'aquesta especialitat faria que la gent prengués consciència de la importància que té la fotografia en el món del

segle XX.

e) Didàcticament és necessari tant per a les escoles com per a altres centres de formació i d'entreteniment.

f) Com a lloc de recull i conservació de tot allò que és més característic del Patrimoni Fotogràfic del nostre país, del que ja hem parlat abans, i per evitar les desfetes de col·leccions privades que s'han anat produint fins ara en cas de mort o de necessitat paremptòria dels propietaris.

Tot això fa que se'ns presenti, com a concloent, la necessitat de posar en marxa un Museu que pugui cobrir aquestes necessitats i serveixi al públic en un ventall suficientment ampli de vessants.

5.1. *Tipus de museus*

El Museu ideal seria aquell que recollís el màxim de col·leccions i estigués a prop del major nombre de persones del nostre país. És coneguda la importància cultural i demogràfica de Barcelona, i això sembla que aconsella situar el Museu en aquesta ciutat.

Però la nostra proposta vol mantenir el gaudiment i la protecció de les col·leccions a prop dels llocs on han estat creades i on tenen les arrels per la relació amb la seva activitat i la història de la contrada. Per tant proposem que el Museu de Fotografia de Catalunya tingui una estructura que cobreixi la totalitat del país de manera que les col·leccions es quedin en els llocs d'origen.

Perquè això sigui possible s'haurà d'oferir les garanties i mantenir els serveis que esmentem més endavant. En el cas que no fos possible algun d'aquest extrems, les col·leccions s'afegirien a les del centre més proper que oferís aquelles condicions.

És així com podem tenir un Museu repartit en diversos centres o seccions de fàcil accès i arrelats en els llocs que han produït les col·leccions.

Com és evident això condicionaria la creació d'un organisme coordinador que podria ésser assolit per la direcció del Museu, i produiria unes despeses més importants que en la fórmula d'un Museu en un únic emplaçament, un fet problemàtic que tant els organismes com les institucions de cada un dels centres haurien de contribuir a superar.

5.2. *Organització i estructura interna*

Degut a les característiques pròpies de la fotografia, el Museu destinat a ocupar-se d'aquesta temàtica, caldria plantejar-lo des de dos punts de vista diferents: el de la tècnica i el de la imatge que coincidiran en els casos en què una de les dues vessants, o ambdós influeixin en un determinat sentit.

El Museu de Fotografia de Catalunya i L'Arxiu Fotogràfic anirien lligats per una col·laboració a tots nivells, ja que l'origen del Museu es troba a l'arxiu.

En aquesta proposta de creació d'un Museu de fotografia i amb la intenció que sigui el més avançat possible quant a Museologia, hem seguit les indicacions del ICOM (Internacional Council of Museums), depenent de l'Unesco, té establertes referent a l'estructura i al funcionament per a aquests tipus d'institucions.

El Museu de Fotografia hauria d'abastar les vessants de:

1. Recull i documentació: En principi es basaria en les donacions

o llegats de materials que volguessin fer els propietaris, col·leccionistes o els seus hereus. El Museu també hauria de tenir una política d'adquisicions relacionada amb la política cultural del país i les adquisicions, sempre que fos possible, haurien de seguir un programa o pla director. Les entrades que es produirien anirien acompanyades del màxim possible de documentació, explicant la procedència, nivell de conservació, lloc de producció, propietat, i totes aquelles que fossin per a la posterior investigació.

2. Conservació: El Museu hauria de disposar de personal especialitzat així com d'instal·lacions adequades perquè la seva ètica caldria delimitar-la. Aquest capítol també s'extén al manteniment del Museu com a conjunt. S'haurien de tenir en compte els factors que poden engendrar perills: foc, aigua, contaminació, acció de la llum.
3. Investigació: El Museu caldria que tingués un equip d'especialistes i d'assessors que poguessin dur a terme una tasca d'investigació històrica sobre els materials objecte de les seves col·leccions. Caldrien també espais i pressupostos per aquestes activitats.
4. Presentació: Les col·leccions serien prestades en les sales apropiades i s'establirien rotacions entre aquestes i els fons del Museu. La forma de presentació caldria que fos la més estendaritzada possible a fi de facilitar les tasques. Al mateix temps caldria un equip de conservadors, especialistes de la programació i de la realització de les presentacions.
5. El Museu disposaria de personal i zones adequades per rebre i introduir la població escolar en la temàtica que ens ocupa. S'establiria un recorregut bàsic per a escolars i un servei de visites comentades per a adults. Per arrodonir aquesta tasca caldria que es disposés d'una biblioteca i d'audiovisuals oberts a la consulta tant per als petits com per als grans.
6. Difusió: El Museu ha de fer que les seves col·leccions siguin conegudes pel major nombre de persones, per tant, s'ha de proporcionar un servei de difusió que hauria de comprendre: L'edició exclusiva del Museu o en col·laboració amb altres editors comercials o universitaris. L'informe anual, el catàleg raonat, Prospectes, Fulls i guies informatives.
   Butlletins i materials publicitaris, Postals, reproduccions i diapositives, películes, gravacions i videos, Relacions públiques del Museu, Relació amb la ràdio i la TV locals.
7. Animació: El Museu hauria de posseir un equip de productors d'actes que tindrien com a seu el mateix Museu i que anirien dirigits a promocionar la fotografia i relacionar-la amb altres activitats humanístiques. Els actes podrien comprendre: Conferències, projeccions, fòrums, exposicions de tendències actuals, seminaris, etc.

L'edifici del Museu ha de proporcionar la dignitat, seguretat i espais suficients perquè les col·leccions siguin valorades i protegides, i que la tasca dels seus conservadors i altre personal sigui eficaç. Podria ocupar un edifici històricament i arquitectònicament interessant, com és pràctica comuna en aquesta època i la instal·lació hauria de posseir els sistemes de condicionament i seguretat idonis. El repartiment de l'espai disponible hauria de cobrir les següents necessitats:

Magatzems especials per a col·leccions (fons)
Magatzems generals
Sales de presentació
Administració
Laboratoris per a restauració

Tallers d'investigació
Biblioteca
Sala d'actes
Venda de publicacions

I ja per acabar voldríem que quedés clar que amb el balanç i les propostes concretes que bonament donem, pensem que es pot posar fi a una situació lamentable per a una de les àrees més importants de la cultura visual. Una àrea que als països més avançats gaudeix d'atencions i protecció.

Responsabilitat de tots és ara la tasca de fer que tot això no quedi en paraules mortes sinó que arribi, a poc a poc, però obstinadament a convertir-se en realitat. Especialment és una responsabilitat dels qui tenen cura de la política cultural a casa nostra i dels membres actius i conscients de la comunitat fotogràfica. Ja no es poden admetre més excuses ni actituds passives.

JUSTIFICACIÓ DE LA TERCERA PONÈNCIA
PER MANEL UBEDA

ACLARIMENT A LA PONÈNCIA N.° 3

Hem cregut que per poguer seguir amb una certa facilitat la letcura, i entendre el perquè d'aquesta ponència, caldria potser, fer unes consideracions prèvies.

La intenció del grup ha estat prioritàriament, posar damunt la taula quina és la situació actual de la Fotografia al Principat de Catalunya, des de tots els camps d'activitat fotogràfica fins als canals de difusió. Si alguna branca de la Fotografia ens ha quedat marginada no ha estat voluntàriament.

La tasca del grup ha consistit en cercar la col·laboració d'una sèrie de professionals o especialistes dins de cada branca, i que ens fessin un breu però detallat informe de la situació actual de la Fotografia en l'àmbit geogràfic del qual ja hem fet esment. Els criteris de selecció han estat totalment subjectius, però creiem que els participants són les persones més adients avui, aquí, i en aquest moment.

Els textos, doncs, expressen l'opinió dels signants i la tasca del grup s'ha circumscrit a la coordinació de la ponència i, naturalment, a algunes recomanacions per tal que alguns dels textos no es reiteressin en alguns aspectes.

En tot cas, la responsabilitat que ens pertoca a nosaltres com a grup de treball, és la d'haver escollit aquests senyors i no uns altres.

PONÈNCIA 3

SITUACIÓ ACTUAL DE LA FOTOGRAFIA A CATALUNYA

LLEGIDA A L'AUDITÒRIUM DE LA FUNDACIÓ MIRÓ, EL 8 D'OCTUBRE DE 1980

ELABORADA PER

JOAN FONTCUBERTA: INTRODUCCIÓ
SALVADOR OBIOLS: LES AGRUPACIONS FOTOGRÀFIQUES
ASSOCIACIÓ DE FOTÒGRAFS DE PREMSA I MITJANS DE COMUNICACIÓ DE CATALUNYA: FOTOGRAFIA DE PREMSA
ALBERT PADROL: FOTOGRAFIA EDITORIAL
JOSEP JOFRE: FOTOGRAFIA PUBLICITÀRIA
JERONI G. VIVES: FOTOGRAFIA DE MODES
JAIME LARRAIN: L'AUDIOVISUAL I LA FOTOGRAFIA
IDILI TÀPIA: LES ASSOCIACIONS PROFESSIONALS
MANUEL LAGUILLO: FOTOGRAFIA FINE ART
RAMON ANGUERA, JOSEP RIGOL I ENRIC DE SANTOS: LES PUBLICACIONS FOTOGRÀFIQUES A CATALUNYA
CRISTINA ZELLICH: LES GALERIES D'EXPOSICIÓ DE FOTOGRAFIA

INTRODUCCIÓ A LA DÈCADA DELS 70

La dècada dels setanta ha tingut una importància capital per a la fotografia i per a Catalunya; en conseqüència aquesta importància ha estat doble per a la fotografia catalana.

No cal esmentar en detall el que encara manté un record viu entre tots nosaltres: la mort de Carrero i el debilitament de la Dictadura, la mort del general Franco, la reforma política, la crisi econòmica, el retorn a la via democràtica i la recuperació de les nostres institucions. No ens pertoca a nosaltres de fer-ne un judici de valor ni d'analitzar fins a quin punt s'han produït canvis d'un abast real o només de mera aparença. El que ens importa directament és que aquests fets polítics que ja són història han modificat profundament totes les instàncies de la vida cultural, i entre elles naturalment, l'activitat fotogràfica.

A nivell internacional la fotografia ha experimentat en aquests darrers deu anys canvis igualment decisius. El fenomen de tipus més global ha estat l'assumpció generalitzada de la fotografia com a manifestació cultural del nostre temps. D'aquí deriven totes les altres conseqüències que podríem adduir i que la seva concentració al llarg del decenni prova que no es tracta d'una simple coincidència: una nova consciència de fotógraf «freelance» o independent, l'estudi de la fotografia a les universitats, la incorporació de la fotografia als museus d'art modern, el col·leccionisme d'obres fotogràfiques i l'aparició de galeries especialitzades, etc. Aquesta revitalització de la fotografia com a «alta cultura» té lloc paral·lelament a un increment també notable de la fotografia com a «cultura popular o de mases»: cada vegada la fotografia es practica i és consumida per més gent; diverses innovacions tecnològiques han minimitzat totes les dificultats i avui la fotografia és el mitjà de creació gràfica més a l'abast del gran públic. Per unes raons i altres ja ningú no dubta que la fotografia no sols conserva sinó que consolida el seu paper de cèl·lula de la civilització de la imatge.

De Catalunya estant les novetats han seguit semblants direccions. No fóra nou de constatar un cop més que el nostre país no està en aquests moments a l'avantguarda de l'art i de la cultura, sinó que li pertoca seguir pautes foràníes dictades amb anys d'antelació.

En aquesta explicació introductòria no es pretén passar revista detallada a les diferents facetes fotogràfiques — cosa que vindrà amb el textos que seguidament es llegiran — però sí que podem fer un balanç global, deixant al marge aquest retard ja esmentat amb què ens arriben les coses.

Per exemple, en el capítol d'exposicions fotogràfiques i del galerisme — és a dir, en allò que concerneix la fotografia com objecte d'art — des de la legendària exposició col·lectiva «La bella y la bestia» feta en 1973 a la desapareguda Galeria Do Barra fins a l'actualitat, el balanç és moderadament optimista. De la carència d'interès per part de les galeries d'art tradicionals s'ha passat a un tímid interès manifestant-se en exposicions esporàdiques (per exemple en sales com la Nartex, Lleonart, 491 i d'altres).

De la fórmula exclusiva de galeria patrocinada per comerços fotogràfics (com Aixelà o Baltà) o en el si d'agrupacions fotogràfiques s'ha passat a altres fórmules com les de les galeries patrocinades per firmes comercials (cas de Canon amb Spectrum), galeries en règim cooperativista (cas de l'extinta galeria Tau), galeries al si de l'estudi d'un fotògraf (cas de la galeria Procés). El pas que aquestes alternatives suposen és important però encara no s'ha assolit el nivell d'alguns països més avançats: les galeries especialitzades independents que es financen a si mateixes amb la venda d'obra fotogràfica, o encara millor, les galeries multidisciplinars que inclouen regularment la fotografia en la seva programació.

Les exposicions han palesat un problema existent: la carència d'una crítica especialitzada. És a dir, el problema de la crítica és que no n'hi ha. Malgrat això els mitjans informatius destinen a poc a poc més espais per a la fotografia. D'unes seccions periòdiques inicials que tractaven problemes tècnics i l'actualitat dels concursos i de la vida amateur, s'ha passat a seccions que només entenen la fotografia dintre el contexte cultural (com la de «El Correo Catalán»), o, el que és millor, a una disposició molt oberta per a la fotografia per part dels responsables de les seccions culturals dels mitjans informatius.

Un altre fet important és l'aparició de noves revistes especialitzades, tant a Barcelona com a Madrid (Nueva Lente, Flash-Foto, Photo, Papel Especial, Cuaderno de Fotografía, i altres més esporàdiques) que aniran fent un lloc per a la crítica, la historiografia i les vertents humanístiques de la fotografia en detriment dels aspectes exclusivament tècnics.

Als canvis institucionals cal iuxtaposar un relleu dels qui activen l'escena fotogràfica. Durant els anys setanta s'ha donat a conèixer una nova generació que ja ha entès plenament la fotografia com un mitjà expressiu sense prejudicis. Els seus mèrits com a autors han estat reconeguts a dins i a fora de Catalunya, i aquesta estima s'ha manifestat tant per part de revistes especialitzades foràníes com de galeries i museus. Les Trobades Internacionals de la Fotografia d'Arles que se celebren des de 1971 hi han jugat sens dubte un paper rellevant.

Del món amateur dos aspectes a ressaltar: per una banda, l'increment de preu dels materials fotogràfics degut a l'encariment de la plata fa que la pràctica fotogràfica esdevingui un luxe pel petit afeccionat. Per l'afeccionat avençat el fet més notori és la crisi del sistema concursístic i l'atzucac de moltes agrupacions fotogràfiques; les que tenen capacitat de reacció cercaran nous espais d'actuació (com en el cas de la Societat Fotogràfica de Lleida).

Del món de la fotografia comercial aplicada cal assenyalar un augment en el grau de preparació i de professionalitat. Els fotògrafs industrials, publicitaris, de modes, de premsa, etc., cada vegada tenen una formació més acurada i les seves realitzacions són cada vegada qualitativament més competitives amb les de l'estranger.

L'ensenyament ha donat el gran salt en passar dels centres per correspondència a les acadèmies establertes amb més rigor (com el C.E.I., Tecnifoto, C.I.F., I.E.F.C., etc.). Nombroses escoles han obert les portes en els darrers anys i per les seves aules s'han format nous estols de fotògrafs. El pas següent serà el reconeixement oficial de la fotografia com a matèria d'estudi i d'investigació, és a dir, la inclusió de la fotografia a la Universitat, cosa que ja es comença a besllumar.

També relacionat amb l'ensenyament cal no oblidar dos altres punts: l'inquietud de moltes escoles de caire progressista per dotar l'infant d'una familiarització amb la imatge fotogràfica dintre de l'aprenentatge i sensibilització plàstica. I el pes que l'audiovisual i la imatge en general està adquirint en el món de la pedagogia catalana.

Per a completar aquestes idees, l'interessat pot recórrer a la llista bibliogràfica i de fonts de documentació referents a la fotografia catalana durant els anys setanta, que s'inclou com un apèndix.

SITUACIÓ ACTUAL DE LA FOTOGRAFIA A CATALUNYA

Les agrupacions fotogràfiques

El sistema que havia planejat per realitzar aquest treball era d'analitzar el resultat d'unes consultes. Així, doncs, vaig preparar una enquesta que fou tramesa a cadascuna de les 148 entitats fotogràfiques que existeixen a Catalunya. Del seu resultat havien de sortir-ne les conclusions i dades amb les quals elaborar aquest treball.

Les contestes rebudes han estat sis. Pel fet de no disposar d'un nombre suficient de dades, he hagut de recórrer a diverses consultes, algunes de les quals queden reflexades per complert, mentre que d'altres han servit per ajudar-me a formar el criteri sota el qual he redactat el següent informe.

Contribució Cultural

Les Agrupacions Fotogràfiques a Catalunya han realitzat durant els cinquanta darrers anys una missió certament transcendent per al món de la fotografia. Han significat el bressol on s'han format moltíssims fotògrafs.

En una llarga etapa en què la fotografia mancava de centres d'ensenyament, han complert la missió de proporcionar coneixements en la matèria i un lloc on poder fer l'aprenentatge.

Molts aficionats s'han forjat i donat a conèixer per mitjà de les activitats organitzades per dites Agrupacions, que els han servit d'un important ajut, fins i tot per passar després al camp professional.

Així i tot, hom pot dir que aquesta tasca no l'han desenvolupat en forma totalment plantejada ni posant-hi un gran afany. El que ha succeït és que el mateix aficionat s'ha valgut de la pràctica d'unes activitats i de l'ajut d'altres socis com a mitjà per adquirir certs coneixements.

Cursets

En el cas de les entitats que han organitzat cursets, aquests han estat desenvolupats d'una forma totalment bàsica i com una introducció a la fotografia. Tot s'ha impartit a nivell de tècnica, història de la fotografia, mestres, nocions d'art en general, plantejament e idees, camp professional, etc.

La seva doble finalitat ha estat aprofitar-se d'ells per captar nous socis.

Confrontació actual de l'ensenyament

En l'actualitat, l'ensenyament de la fotografia l'exerceixen en millor forma les acadèmies privades i els centres oficials que han començat a funcionar. Per altra banda, existeixen llibres, revistes, fascicles, i cursos per correspondència.

El que surt d'una acadèmia, està preparat, o es creu preparat, a un nivell que li dóna confiança per aventurar-se a participar en qualsevol activitat, o bé exercir-la professionalment. Existeixen grups que funcionen amb noves mecàniques i noves mentalitats, moltes de les quals s'adapten a la generació actual.

Per tot això, ja no són tan fonamentals els serveis i la finalitat que les Agrupacions han complert fins ara.

Els centres privats així com els oficials estan situats a la ciutat de Barcelona, on han d'acudir els alumnes de totes les comarques, a molts dels quals se'l fa difícil i impossible de desplaçar-se. És a les localitats apartades, on més necessiten dels serveis que poden prestar les Agrupacions.

Mentalitat

Hom pot dir que moltes d'elles, funcionen més com entitats recreatives que culturals. S'hi fomenta l'actitut competitiva, amb el perill que això representa, per la manera de realitzar els treballs fotogràfics, que condueix a un esperit individualista. Hi ha fotògrafs que no comuniquem els seus coneixements tècnics pel temor que els altres aprenguin i guanyin premis.

Quants més premis obté un fotògraf, més enveja desperta al seu voltant. És clar que hi ha excepcions: existeixen persones generoses que presten un servei a tot aquell que se'ls apropa com a fotògrafs. Pot dir-se, però, que són minoria.

L'interès dels associats es dirigeix més a beneficiar-se del que poden rebre de les entitats, que a aportar quelcom envers elles.

Les Agrupacions, com és natural, serveixen per formar, però també és cert que poden deformar, a base de debilitar i desviar els plantejaments.

La mentalitat dels qui ostenten càrrecs directius, sol haver-se format dintre del propi àmbit en què viuen estancades. La qual cosa els ha fet apoderar-se d'uns hàbits i d'una plena adaptació a les normes. És per aquest motiu que tot va rodolant sobre el mateix cercle, amb unes estructures fossilitzades.

Hom diu que la joventut no s'interessa suficientment per les Agrupacions; el cas és, però, que no hi veuen coses que responguin a les seves necessitats. El panorama que observen des de l'exterior, ja no els interessa; no necessiten averiguar-ho des de dintre.

No volen gastar el temps ni energies a intentar canviar unes mentalitats i uns funcionaments que no saben si aconseguiran remodelar. D'altra banda, tampoc tenen un esperit interessat i generós per embarcar-se en tals aventures, sobretot quan, pel camí pràctic, troben d'altres solucions que els interessen, o bé, no els sembla mal el sistema d'actuar de manera independent.

El fet de posseir una màquina fotogràfica i ésser soci d'una entitat, no converteix ningú en FOTÒGRAF. Ser fotògraf implica plantejar-se la fotografia més seriosament, viure-la seriosament. Per aquesta raó, si ha qui separa als «aficionats a la fotografia» dels autèntics FOTÒGRAFS.

Les Agrupacions tendeixen a convertir-se en un marc que serveix de tertúlia entre persones que els agrada la fotografia, o bé, que es distreuen practicant-la com a «hobby», cosa que no és censurable.

Cadascú pot utilitzar-la com vulgui, però s'ha de comprendre que no tothom està conforme amb una postura tant poc ambiciosa.

Funcionament

Actualment, les noves formes de vida, el treball, la família, les distraccions, etc. deixen poc temps lliure i fomenten en l'esperit poca vocació per complir qualsevol servei envers els altres. Això condueix a un nombre cada vegada més migrat de socis actius, i fa que els càrrecs de la Junta siguin més difícils de cobrir.

La majoria d'Agrupacions funcionen tan sols amb el President i Secretari, i ells són qui organitzen el concurs anual; tenen cura i netegen el local; cerquen diners, etc. En el cas d'aquelles entitats els càrrecs de les quals foren ocupats per persones amb afany de figurar, trobar-se soles a l'hora d'emprendre qualsevol activitat, en no voler comprir-les, o no saber fer-ho deixen de funcionar.

Molts dels seus socis són de «quota» puix que les 500, 1.000 ó 2.000 pessetes que paguen a l'any, les abonen per pur compromís, perquè reben un butlletí, o per poder concórrer, una vegada a l'any a alguna de les seves activitats. (Puc assegurar que hi ha casos que aquesta activitat és el «sopar de germanor»...)

Economies

Els ingressos pel cobrament de quotes, no arriben a atendre el manteniment normal de les entitats, ni per organitzar activitats. Els mitjans més usats per aconseguir ajudes econòmiques, són: recórrer a l'Ajuntament de la localitat, Obres Culturals de les Caixes d'Estalvis, Ministeri de Cultura, Comerços i indústries fotogràfiques.

A Catalunya hi ha 13 empreses industrials que subvencionen una secció de fotografia per a llurs empleats. També existeixen unes 80 seccions fotogràfiques emparades en altres tantes entitats culturals, recreatives i esportives, algunes de les quals aporten únicament el local.

Aquests sistemes són els que han permès anar tirant. Darrerament s'ha fet molt difícil obtenir diners, i, per aquest motiu, s'estan suprimint un gran nombre d'activitats. D'altra banda, els ingressos per quotes van disminuint degut a les nombroses baixes i a la manca de noves incorporacions.

Anar pidolant darrera la gent perquè, a la fi, el que s'arriba a recollir no doni abast per cobrir l'indispensable, desanima i cansa els directius

encarregats. Hi ha Agrupacions que han decidit desaparèixer o «hivernar» mentre no vinguin millors temps.

Activitats I

En un informe que tracti de les Agrupacions, el Concurs mereix una part important. Resulta ser, en la majoria dels casos, l'activitat bàsica, i, sovint, l'única que realitzen.

El pressupost a què sol ascendir l'organització d'un concurs mitjanament important, acostuma a oscil·lar entre les 50.000 i les 120.000 pessetes. (Abans he fet referència a les dificultats per aconseguir diners.)

Tots els tràmits d'organització comporten una gran quantitat de feina. (També abans m'he referit a la manca de voluntat per acomplir aquestes coses.)

Això contribueix a fer que alguns concursos vagin desapareixent, o bé, funcionin d'una forma insuficient. A més a més, el nombre de fotos que es reben i la seva qualitat, no sempre compensen l'esforç i les il·lusions de l'organització.

Entre els concursos que s'han celebrat o es celebren a Catalunya a redós d'una agrupació, cal fer esment del trofeu «Lluís Navarro», que organitza l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, i el ja desaparegut «Trofeu Egara», que organitzava l'Agrupació Fotogràfica del Casino del Comerç de Terrassa, que han estat dos dels concursos que han aportat més valors fotogràfics dins dels celebrats a nivell de tot l'Estat Espanyol.

S'ha acomplert la tercera edició del «Saló d'Art Fotogràfic dels Països Catalans», que s'han anat celebrant a Perpinyà, Tarragona i Alforja, per aquest ordre. Com el seu nom indica, aquest Saló és obert a tots els fotògrafs dels Països Catalans, desde Salses fins a Guardamar, les Illes i l'Alguer. Si bé, fins ara, no han tingut la ressonància ni l'ajut per part de l'afició que seria de desitjar.

Cal remarcar que, fins al moment no hi ha participat ningú de València ni de les Illes. Dels altres concursos que es celebren actualment, cal destacar:

«Trofeu Cèsar Augusto», que organitza l'Agrupació Fotogràfica de Tarragona.
«Trofeu Torretes», que organitza Foto Film de Calella.
«Trofeu Piel», que organitza l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada.
«Trofeu Petxina de Plata», que organitza l'Agrupació Sant Joan Baptista de Sant Adrià del Besós.
«Trofeu Hipocampo», que organitza l'Agrupació Fotogràfica i Cinematogràfica de St. Feliu de Guíxols.
«Trofeu Quillat de Plata», que organitza l'Agrupació Fotogràfica de Blanes.

I un gran nombre més. Resulta que moltes de les 148 entitats que existeixen a Catalunya, possiblement no faran «vida vertadera», però, no per això deixen d'organitzar un concurs cada any, ja sigui d'àmbit social, local, comarcal o nacional. Al «Trofeu Piel», que organitza l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada, la participació és oberta a qualsevol interessat de la Península.

Un concurs que figurava com un dels més importants, l'«Itirda», que era organitzat per la Societat Fotogràfica de Lleida, ha desaparegut, per donar pas a una «Fotomostra» que ara ocupa aquell lloc, i que és un conjunt de manifestacions fotogràfiques que, seguint pel camí iniciat, faran de la «Fotomostra Iltirda», l'activitat més interessant i de més

envergadura organitzada per una Agrupació Fotogràfica Catalana.

Un altre concurs important, com era el «Medalla Gaudí. de l'Agrupació Fotogràfica de Reus, també ha deixat de celebrar-se, perquè els seus organitzadors han preferit utilitzar els diners i l'esforç que precisava, a donar cursets per captar principiants, i d'especialització, tipus taller, per als socis.

La majoria dels fotògrafs més importants, comptant-hi alguns que són al camp professional, han participat en concursos i, fins i tot, això els ha servit per donar-se a conèixer. Dita participació és deguda, en part, al fet que el concurs s'utilitza com a mitjà d'aprenentatge; per obtenir una certa popularitat, i per a conseguir premis en metàl·lic.

És admès per molts, que els concursos tenen el risc de propiciar una sèrie de deformacions al fotògraf; però, també s'ha de reconèixer que algú els ha utilitzat sàviament.

Gràcies a aquelles s'han pogut donar a conèixer una quantitat de fotografies que, d'altra manera, difícilment s'haurien realitzat, o no s'haurien vist.

El que succeeix és que han anat quedant desfasats. La seva mecànica no ofereix gaire credibilitat. Molts Professionals destacats que havien participat en els concursos, més bé ho amaguen, i, en tot cas, ho justifiquen dient que, abans, el món fotogràfic era diferent i oferia menys alternatives.

Activitats II

A part dels concursos, molts, i dels cursets, pocs, pot dir-se que, amb prou feines si es realitzen altres activitats.

Les exposicions monogràfiques són poques i, generalment, es fan als propis locals de l'entitat i, per aquest motiu, solen ésser vistes gairebé únicament pel grup de socis que hi acudeix habitualment, i no arriben al públic del carrer. Tan sols quan s'utilitza un local cedit per l'Ajuntament o Caixa d'Estalvis, pot assolir-se un major nombre de visitants. Però, aquests locals es fan servir molt esporàdicament i, quasi exclusivament per mostrar els salons corresponents als concursos.

Pel que fa referència a treballs de recuperació i d'investigació, ignoro si n'existeix cap.

Treballs fotogràfics a nivell de grup: destaquem els de Foto Film de Calella.

Les sortides col·lectives que es realitzen, solen ésser més estimulades per la gastronomia que per la fotografia.

En petites capitals o en alguna altra població, les Agrupacions han intervingut organitzant cursets o converses a les escoles i en el seus locals propis. De moment, és poc el que s'ha fet; però hi ha projectes i il·lusions per portar la fotografia a la joventut escolar.

La veritat és que existeix molt poca gent amb capacitat per experimentar noves activitats.

No disposant d'uns resultats més extensos de l'enquesta realitzada, no puc informar amb més amplitut ni més concretament.

Federació

Cada Agrupació sol anar per la seva banda. Són pocs els contactes i in-

tercanvis, si n'hi ha algun, acostumen a ser a nivell dels jurats que han d'atorgar els premis dels diversos concursos. Fora d'aquests casos, tot el que s'ha intentat no ha arribat a eixir, han acabat promte i malament. Existeixen casos de rivalitat i mala convivència entre Agrupacions, sobretot si estan a prop unes de les altres.

En diverses ocasions s'han fet consultes i s'han iniciat pasos per crear una Federació d'Agrupacions Fotogràfiques de Catalunya. Però mai s'ha obtingut un suport important. Motius: manca d'unitat, poques ganes de treballar, impossibilitat d'atendre diferents càrrecs, la por d'haver de contribuir amb diners al seu sosteniment, dubtes sobre la seva efectivitat, temença de més exigències i de noves normes per a les seves activitats. Al cap i a la fi, tot s'ha analitzat a nivell de desavantagtes. Ara bé, el més tristament cert és que mentre el problema principal de les Agrupacions sigui haver de resoldre de forma totalment prioritària la seva pròpia subsistència, ben poc els preocuparà si cal fer, o no, una Federació.

Alguns es conformarien amb una més estreta relació entre aquelles sense necessitat d'una Federació. Però, el cert és, que ningú no comença a fomentar aquesta relació. També n'hi han que diuen que si ha de servir solament per unificar criteris respecte a l'organització de concursos, el que ja seria bona idea, no val la pena.

Epíleg

Darrera d'aquest resum d'opinions captades, informacions rebudes, respostes a l'enquesta i la meva visió personal, pot dir-se: «Després de cobrir una etapa important, les Agrupacions han caigut en una situació gens favorable, i que, en contemplar-la, ens fa sentir pessimistes. És ben cert que hi ha 148 entitats fotogràfiques a Catalunya, xifra superior al total de la resta de l'Estat Espanyol, però, que practiquin altres activitats que no sigui la simple organització d'un concurs a l'any. Agrupacions que tinguin vida, podríem dir que són de 2 a 30, i, així, i tot, el que fan és ben poc.

»Caldria rejovenir les façanes i canviar les estructures interiors. És evident, però, que per fer tot això, s'ha de treballar i s'ha ed disposar de diners per cobrir les despeses de mantenimetn i les activitats. Ah! i els directius han de cedir les seves poltrones. Però, a qui? Qui està disposat a donar impuls a aquesta nova marxa? Dubto molt que es trobi una solució: una solució que no pot sortir de les paraules, que ha de sortir únicament de les persones, i d'aquestes no n'hi ha, i si n'hi ha, no estan disposades, i, si ho estan, hem d'esperar que es donin a conèixer.»

LA FOTOGRAFIA DE PREMSA

Origen i personalitat del fotògraf de premsa

L'origen dels fotògrafs de premsa és absolutament heterodox. Venen de camps molts diferents i l'únic que els unifica es certa personalitat inclinada a acceptar aquesta professió pels seus aspectes artesans i creatius i també pel grau de llibertat que gaudeix.

Dins de la fotografia de premsa trobem persones que tenen un alt nivell de cultura i d'altres que amb prou feina coneixen els orígens de la fotografia. Però una de les coses característiques del fotògraf dels mitjans de comunicació, és el seu contacte continuat, dia rera dia ,amb la societat, la política, les arts, la cultura en general. Això fa que puguem

dir que el fotògraf de premsa viu sempre en un estat d'educació permanent. La tècnica es repeteix, però les situacions són sempre diferents. Això incideix en la seva personalitat i el fa viure evolutivament i amb la consciència de què sempre pot fer millor la seva feina.

Aspectes professionals

Sense fer una anàlisi de la problemàtica professional de caire exhaustiu, sí volem dir que hi ha aspectes professionals que condicionen en gran manera les seves característiques culturals. La fotografía de premsa pateix de greus problemes que impideixen un normal desenvolupament de les seves possibilitats socials.

El problema més greu que té el fotògraf de premsa és que no pot ser un veritable professional de la fotografia. El normal seria que tot treball es pensés i es plantejés la seva realització, però això, ara i aquí, és impossible perquè les empreses no saben el que volen. El fotògraf sí que sap el que vol, però es troba que per a publicar el treball que li agradaria, hauria de tenir solucionades per altra banda les seves necessitats económiques. Certament, les empreses periodístiques estan sovint a mig camí de la serietat empresarial i periodística. No hi han enfocs preliminars, els reportatges no es plantegen seriosament. Sovint són muntatges semiempresarials d'amics reunits per assajar de fer una publicació sense criteri preformat i sense tenir gens clar com la volen fer. Quan ens demanen un reportatge, mai no ho fan pensant en pagar-nos-el, sinó que si te'l paguen, doncs bé, i si no te'l paguen, el problema és teu.

Això passa també en revistes establertes, rendibles i d'estructura més convencional. Sembla ja una norma.

¿Com una empresa així constituïda pot tenir uns criteris seriosos que li permetin saber seleccionar els reportatges fotogràfics, tenir una redacció coherent i una compaginació actualitzada?

En aquest moment, i deixant a part molt poques excepcions, no hi han, en tota Espanya, empreses informatives serioses. Suposem que a d'altres països, en principi, quan algú realitza un reportatge és perquè l'ha pensat i perquè li dóna uns diners per a viure. Però, de manera trista, això aquí no és així. No podem ser professionals; cosa que condiciona el nostre treball i el seu resultat final.

Cal reivindicar també un més gran respecte per part dels periodistes que utilitzen el fotògraf («mi fotógrafo») com una eina.

Els medis periodístics

La crisi periodística ha afectat greument la qualitat de les publicacions. Però no serem nosaltres qui farem una anàlisi de les seves característiques actuals. Només parlarem d'allò que més ens pertoca a nosaltres, fotògrafs.

El medi és també molt important com a condicionant de la nostra activitat. El fotògraf influeix en el medi, però també el medi influeix en la nostra tasca.

Com hem dit, producte de la poca professionalitat de les empreses periodístiques és la poca seriositat del medi. Però no queda cap altre remei, per part nostra, que acomodar-nos al medi i al seu plantejament general: No és el mateix treballar per a una revista com Interviu que fer-ho per a Newsweek. El nivell ideològic de la publicació el marca el propietari, o potser el director, i aquesta ideologia es fa sovint més clara

en els diaris, on s'expressen públicament pensaments concrets de tipus polític. D'altres publicacions, per la seva realitat anecdòtica i frívola no manifesten cap ideologia concreta, però tenen també una personalitat definida: Tampoc és la mateixa feina fer un encàrrec — un retrat, per exemple — per a la revista LIB, que per al «Saber».

De vegades, però, el fotògraf es troba davant d'autèntics misteris editorials. En aquest país, quan algú es vol inventar una revista es volta de redactors o collaboradors que van amb exemplars sota el braç de les grans revistes internacionals: Life, Stern, Actuel, Paris Match, etc. Tots intenten copiar al màxim aquests models. Però quan la revista surt al carrer, es queda a mig camí. No arriben més lluny. Tenen por de què el producte no sigui acceptat pel mercat. Es fan les coses a brandades, intentant localitzar el producte que pugui interessar al públic. No hi ha ni tant sols una línia de pensament: Es rendabilitza una part de la cultura tot explotant la gran incultura. El fotògraf no sap per on agafar la situació. Sovint les revistes no duren més de sis mesos. Tanquen quan no hi ha una rendabilitat immediata.

El Client (Editor)

El nostre client és l'editor. I és condicionant més important de la nostra activitat.

Els fotògrafs estan on són necessaris. Si no ho fossin, no es dedicarien a aquesta activitat. És, per tant, el client el responsable directe del resultat de la nostra feina. Ens diu què és el que hem de fer i el que no hem de fer.

Podem resumir la nostra opinió tot dient que d'una manera inconscient o conscient (sovint concretament planificada amb estudis de mercat) el client intenta guanyar diners tot explotant la subcultura del substracte social a qui ven les seves publicacions. A nosaltres ens és gairebé impossible treballar amb una mínima dimensió cultural perquè generalment, el que interessa són els temes, les persones i les notícies televisives, que són allò que entra a casa de la gent i que ja forma part de la subcultura social. Aquestes temàtiques, per altra banda, ja venen presentades per la TV d'una manera — com diem — subcultural, i això fa molt difícil que el fotògraf pugui afegir-hi quelcom de bo. Si ho fes, com de vegades s'ha intentat, seria en una direcció creadora de problemes per al client i per al públic.

Hem proposat reportatges de caire cultural i ens els han negat gairebé sempre. Hem sentit en consells de redacció dir que el Gernika no interessa a ningú i hem vist com — mentrestant — s'entregaven bitllets d'avió a dos professionals destinats a fer un reportatge a la Rocío Dúrcal. Darrerament, tres de les més grans revistes espanyoles han retornat una proposta per a fer un reportatge del Museu de la Ciència — important i agraït visualment — amb l'excusa de què no interessarà a ningú. ¿Com podem parlar de cultura?

També hi ha — cal dir-ho — revistes de bon nivell cultural, però són deficitàries. Llavors torna el condicionant econòmic. Si vols treballar-hi, no en pots viure. Acabes sempre treballant en medis de finalitat lucrativa.

El Públic

El nostre client té també el seu client, que és el públic que compra les publicacions. Sintetitzant, l'actitud de l'editor vers el públic és de mai sobrepassar el seu nivell cultural. Els editors no es destaquen pel seu

amor pedagògic, ans al contrari, li donen les màximes facilitats perquè s'empassi el producte fàcilment.

Si examinem qui son els que porten els grans grups de premsa del país, ens trobarem que la majoria són uns indocumentats i uns comerciants que busquen el màxim benefici sense importar-los gens la cultura del país. El fotògraf amb iniciativa pròpia és automàticament etiquetat d'intellectual de manera absurda (com si ser intellectual fos un defecte i no una virtut, cosa que demostra la seva ignorància).
El públic desconeix tot això.

Les Institucions oficials

El fotògraf de premsa és sovint un personatge molest. Un amic o un enemic, però gairebé sempre un petit problema. Això ha estat més palès durant la dictadura que actualment.

De totes maneres, les institucions oficials i els responsables culturals del país mai no han considerat la personalitat pròpia de la fotografia en el mitjans de comunicació. No se'ls ha ocorregut pensar en la fotografia. Almenys fins ara.

Ara per ara, no hi ha cap relació entre la fotografia de premsa i la cultura oficial del país. Ni tenim notícia de cap activitat oficial dirigida a fomentar la cultura fotogràfica en general.

FOTOGRAFIA EDITORIAL

Començarem intentant de definir la fotografia editorial i el seu camp.

Bàsicament, és fotografia editorial tota imatge fotogràfica destinada a illustrar un llibre. Encara que, a vegades, s'encarrega a un fotògraf la illustració íntegra d'una obra, la major part del material gràfic editorial està format, aquí, per la massa d'imatges que hom fa per crear-se un arxiu i que, posteriorment, es cedeixen per ser utilitzades com a illustracions que acompanyen un text o que defineixen un tema. No és massa corrent l'encàrrec exprés d'imatges per part de l'editor. Molt més sovint, aquest editor buscarà en agències o contactarà un fotògraf que li cedeixi el material que li manca. Nosaltrse ens ocuparem en aquest escrit d'aquesta majoria de fotos, sovint anònimes, que acabem d'esmentar.

En aquest cas també, com en altres camps fotogràfics, la fotografia editorial es superposa a d'altres especialitats: La premsa, quan una publicació adquireix imatges per completar un reportatge; la publicitat quan s'utilitza una fotografia que no ha estat encarregada expressament per un anunci concret; fins i tot el cinema, quan s'inclouen imatges fitxes en una projecció, etc.

La fotografia editorial aquí

Creiem que no existeix a Catalunya fotògrafs especialitzats. És a dir, que es dediquin exclussivament a la fotografia editorial, tret, és clar, dels qui treballen de manera fixa en una casa editora, que són molt pocs. Hi ha, això sí, professionals que s'han encarregat força vegades de la illustració d'obres completes; però creiem que gairebé sempre alternen aquesta activitat amb altres camps de la fotografia. Aquí no existeix el fotògraf, més modest, que es dedica plenament a produir imatges. Per

encàrrec o pel seu compte, destinades a llibres. És aquesta una especialitat força desconeguda, en la qual ningú no pensa. I, d'aquest desconeixement, en té bona part de culpa el raquitisme del mercat per una banda, i, per l'altra, el tracte que aquest mercat dóna sovint a la imatge fotogràfica. Però, parlar del mercat, és parlar també de la situació professional i dels seus problemes.

El mercat

Malgrat que es publiquin nombroses obres illustrades, les cases editores hi inserten sovint el material gràfic que ja posseeixen als seus arxius. A voltes una mateixa imatge apareix en diferents obres d'un mateix editor. A més, moltes empreses editores tracten la fotografia com un objecte anònim, silenciant-ne el nom de l'autor, i això, evidentment, perjudica la promoció del fotògraf. No pretenem pas afirmar que això sigui una norma generalitzada. Sortosament per als qui treballem en aquest camp, és perfectament possible mantenir relacions professionals molt satisfactòries amb moltes editorials.

S'ha dit, a vegades, que el cliente editorial prefereix adquirir material fotogràfic a l'estranger, deixant de costat la producció del fotògraf local. Nosaltres pensem que si l'editor ho fa, és senzillament perquè el fotògraf del país no li ofereix sempre un material equivalent quant a diversitat, regularitat de producció, i sovint també qualitat.

Creiem, no obstant, que el principal problema que ha d'afrontar el fotògraf en aquest camp és la competència d'altres fotògrafs que desconeixen l'especialitat.

En efecte, és corrent que fotògrafs sovint coneguts i competents dins del seu camp, venguin fotografies a preus molt per sota dels normals. Ho fan per rendabilitzar més un viatge o un treball. Creiem que, si accepten de vendre per tan poc, és degut al fet que ignoren els preus que s'apliquen normalment. Però això no és tot. Aquests sovint *venen* la foto. És a dir: la cedeixen definitivament amb tots els drets. El fotògraf editorial, en canvi, rarament es separa per sempre de la imatge (si ho fes, no podria formar mai un arxiu), sinó que la cedeix per a una utilització precisa, i el preu que aplica oscilla en función dels drets, locals, o internacionals del tipus d'utilització, primera plana, blanc i negre, color, etc., que cedeix.

Hi ha doncs, una enorme diferència entre l'aproximació simplista i una mica barroera de qui s'acosta excepcionalment aquesta especialitat i la forma de treball més subtil, del professional d'aquest camp.

Voldríem, finalment, fer una breu referència a la manera de comercialitzar el material. Pot fer-se directament amb el comprador o bé per mediació d'una agència. Si s'opera directament, el fotògraf s'estalvia l'elevada comissió que li retindria l'agència, però està menys protegit en cas de litigi. D'altra banda, l'agència ofereix la possibilitat d'arribar a un nombre més elevat de clients. a la vegada que, sovint, pot aconseguir uns preus més interessants.

Direm, com a punt final, que fóra molt desitjable que en aquest camp hi hagués un increment en la demanda de material gràfic, i que els fotògrafs que vulguin intentar rendabilitzar les seves vacances o els seus viatges, ho facin amb un coneixement adequat de l'espeicalitat en la qual penetren temporalment.

Pensem tanmateix que no seria gens afortunat intentar limitar l'accés en aquesta especialitat a través de qualsevol tipus de reglamentació restrictiva. De fet, i dissortadament la mateixa dificultat que comporta el

seu exercici ja efectua una mena de «selecció natural».

LA FOTOGRAFIA PUBLICITÀRIA

La fotografia publicitària a Catalunya, que és una especialitat molt recent, deu la seva configuració actual a una ja molt llarga evolució que, paradoxalment, s'ha fet tan ràpidament que en l'actualitat conviuen en eu resultat final de la maojria dels passos intermedis que no han tingut temps material de desaparèixer.

Fa uns anys la publicitat a Catalunya, deixà de banda la ilꞏlustració com a element gràfic primordial i la substituí per la fotografia. No ens aturarem ara a esclarir el perquè.

Les imatges fotogràfiques que en un principi ilꞏlustraven els anuncis, tenien de vegades molt poca relació amb el text i, moltes vegades, amb el mateix producte que anunciaven, es limitaven a complir una finalitat estètica moltes vegades, d'un erotisme «naïf» tipus «pin-up», de l'aire que encara conserven alguns calendaris. Altres vegades, en canvi, aquestes imatges eren de gran sofisticació, entre l'expressionisme alemany de preguerra i el glamour americà de postguerra, però sempre amb una gran independència quant al tema i la seva resolució. Tota aquesta feina, molt abundant per cert, va reclutar fotògrafs de la més variada procedència; fins i tot dibuixants i grafistes s'hi van apuntar. Gairebé tot eren independents. Els qui provenien de la fotografia industrial o bé de la galeria, tenien algun equipament, però la resta treballaven amb mitjans de fortuna amb formats no més enllà del 6 × 6 de la Rollei flex. Ben aviat els de més talent i sensibiluitat d'aquests fotògrafs, aprofitant la relativa llibertat dels temes, varen donar un gran nivell a la imatge de la publicitat, si bé no es pot dir en rigor que fessin imatge publicitària. Molts d'aquests fotògrafs varen fer fama i diners. L'especialitat de fotògraf publicitari va adquirir un protagonisme que mai més no ha tornat a tenir. Molts d'ells en l'adveniment de la televisió es van dedicar als espots publicitaris també amb gran èxit comercial.

Posteriorment en anar-se racionalitzant la publicitat al compàs del mercat en expansió, les campanyes van demanar una fotografia adaptada al conjunt de llenguatge publicitari cada vegada més concret i més tècnicament estructurat. Sobre la marxa, tot treballant, molts fotògrafs es van anar disciplinant, acumulant a poc a poc els recursos tècnics que la necessitat els anava exigint per poder complir les dades del tema. Si bé encara amb dificultats d'equipament i processat aquest període va donar els primers especialistes de fotografia publicitària tal com avui entenem l'especialitat.

No tots varen seguir aquest procés d'adaptació i en aquesta època de transició van conviure fotògrafs de gran responsabilitat amb fotògrafs indisciplinats, aferrats a la seva pròpia visió del tema, que de vegades era una incapacitat amagada i que arrossegaven les agències a fracassos que obligaven a inacabables repeticions.

Per evitar això i tenir el treball controlat de més a prop i, és clar, per no deixar escapar els beneficis que reportava la fotografia, les agències varen posar estudi propia amb un o més fotògrafs fixos. Si aquests fotògrafs tenien talent suficient i empenta comercial, es posaven pel seu compte i, salvant les excepcions que sempre cal salvar, aquests estudis es quedaven amb fotògrafs de poques possibilitats que acabaven fent feinetes rutinàries. Les agències al capdavall havien de seguir encarregant les produccions de més volada a estudis de prestigi reconegut.

Veient la seva poca rendabilitat les agències de publicitat varen quasi totes, tancar els seus estudis.

L'agència de publicitat no abandona però, la realització fotogràfica al criteri del fotògraf, sinó que li interposa des d'ara, el director artístic com a lligam entre ell i l'agència. De directors artístics n'hi ha de moltes menes, com de fotògrafs, i la seva formació també és molt variada. Quan en aquest plantejament de la feina s'hi apunten un bon director d'art i un fotògraf sensible i coneixedor de l'ofici, els resultats arriben molt amunt. Però quan s'apleguen un director d'art picat de genialitat i un fotògraf que practiqui l'art per l'art els resultats poden ser delirants. Aquest període de protagonisme del director d'art ha configurat, entre altres coses, al colonialisme americanitzat de la imatge publicitària del país, perquè, generalment, el patró que segueix és americà (si més no, anglo-saxó), moltes vegades amb una fidelitat gairebé tossuda. L'advenient dels directors artístics sudamericans ho va acabar d'arrodonir, perquè gairebé tots venen de filials d'agències norteamericanes a Sudamèrica. (En aquest fenomen rau probablement el fet que els models del país no acaben d'encaixar.)

Últimament, les agències de publicitat han evolucionat cap a les anomenades «boutiques» de creativitat, que acaparen el protagonisme de la publicitat tecnificada. Aquests equips creatius utilitzen els serveis d'estudis gràfics independents per tal de formar amb agilitat equip idoni per cada campanya, però també per evitar les càrregues socials del personal en cas de minva de feina. Aquesta modalitat és molt estesa de manera que, cada vegada més, el fotògraf fa la feina per a un estudi gràfic que, a la vegada, la fa per a una agència que la fa per a l'anunciant. Inútil dir que el risc de no encertar la feina per poc que es divagui és molt gran, i tothom procura de no sortir-se de les pautes donades, que de vegades no són gaire clares, per no arrossegar el pes del fracàs. Això junt amb el polaroid, tan útil i tan nefast al mateix temps, dóna uns resultats gairebé sempre correctes, però una mica freds i encartronats, com si tothom estés contínuament examinant-se d'una cosa o d'una altra. Per altra banda, el mercat és tan inestable que es decideixen accions publicitàries molt a última hora i això treu creativitat a les realitzacions que, podent ser més lliures de plantejament, aconsellen triar solucions standaritzades i sense risc per tal de complir les dates.

Aquest resultats encara que una mica massa tipificats, assoleixen una dignitat formal i una efectivitat molt considerables, que no trobem ni de bon tros en la majoria de les peces publicitàries en què topem cada dia. Es fa encara molta publicitat arbitrària, dirigida directament per l'anunciant, sobretot si és una empresa de tipus personal, amb resultats en tots sentits esperpèntics la majoria de les vegades. Però el més important condicionant del fet que es mantinguin nivells d'imatges publicitàries de veritable subdesenvolupament fotogràfic convivint amb imatges de molt bona qualitat, és una singular «tacanyeria», mal endèmic de la nostra publicitat, últimament agreujat per la crisi econòmica, que agermana realitzacions hollywoodianes amb pressupostos que fan rodar el cap, amb altres en què la mala qualitat és fins i tot prevista en honor d'un estalvi que sempre es gira en contra de l'anunciant i que, deixant de banda consideracions més profundes d'ètica publicitària, sempre és un estalvi ridícul comparat amb el pressupost total de la publicitat.

SITUACIÓ ACTUAL DE LA FOTOGRAFIA DE MODES A CATALUNYA

El terme «situació actual» pressuposa l'acceptació d'una classificació anterior i, alhora, vies per al futur. Significa establir una classificació intrínseca: «a Catalunya».

Jo, particularment, crec que Catalunya encara no s'ha singularitzat en el camp de la fotografia de modes. Tanmateix ha estat la indiscutible avantguarda de tota la Península, i ha disposat del sector tèxtil com cap altra. Els motius?:

— La moda és un clima
— La moda comporta una indústria que necessita investigació, desenvolupament i, per tant, imatge.
— La moda neix i s'inspira en la manera de viure i, en alguns casos, la modifica.
— La moda es troba a la cresta de l'onada dels canvis polítics i socials d'un país.
— La moda existeix en el progrés i en el colapse, però la moda no pot viure sense l'alegria del risc, ni en una situació de misèria mental.

L'actitud, tant nostra, de la completa indiferència és castrant per a qualsevol dels elements creatius de la cadena de la moda perquè, si bé evita errors, a la vegada n'impedeix el desenvolupament, i això és una cosa que la moda no pot tolerar. Altrament, no és moda.

Els avançats i temeraris fabricants catalans no varen poder influir prou en el comportament general de la gent del nostre país per arribar a fer acceptar, en moments especialment difícils, políticament parlant, la frivolitat de la moda i els seus escassos seguidors iniciaren el pervers corrent de «vestir-se a París».

Ningú com el fotògraf, quan l'encàrrec segueix totes les regles professionals establertes indispensables, pot oferir la millor imatge, és a dir, la més convenient. «Els nostres pacients» (els nostres clientes), poc preparats ara per a la feina en equip, i encara menys, per delegar una cosa que venen tan important com és la imatge exterior, esdevenen els nostres detractors més acarnissats i comprometen d'aquesta manera la trajectòria de molts dels nostres joves talents fotogràfics que relaxen llur postura combativa sense pensar que, a mesura que vagin cedint, van acostant-se a l'abisme que els farà desaparèixer.

No hi ha res més estimulant per a qualsevol professional desanimat que la lectura d'aquells que iniciaren el camí en què ara ens trobem. Ve a ser com la lectura que tots coneixem de «Vides exemplars» que, no dubtem, varen acomplir el seu propòsit.

La imatge pròpiament dita de modes, va començar cap al 1822, és a dir, molt abans que la moda es comercialitzés i la seva gran difusió exigís la imatge específica de la fotografia.

Observem la gran intuició i el talent de qui va descobrir la fotografia aèria abans que la navegació aèria fos una realitat. Les primeres imatges del vol d'uns coloms degudaments equipats l'hem de buscar al 1886. Gràcies a Talbot i a Charles Chevalier entorn els anys 1840, va començar la progressiva reducció d'equipament per tal d'aconseguir que el seu ús fos pràctic i no solament anecdòtic i curiós.

És fàcil d'imaginar que no va ser fins que els equips van esdevenir «pràctics», així com el material sensible i el seu procés, que la fotografia, pogués estar preparada per realitzar la seva missió, adaptada, en

el cas que contemplem, a l'especialització.

Si ara refrescàvem la memòria amb dades exactes, ens adonarem que, realment la fotografia fou una servidora fidel i en molts casos, impulsà, un tipus de professions, d'arts, i àdhuc de la indústria.

Si volguéssim tan sols enumerar els casos on avui és imprescindible la fotografia, hi hauríem de dedicar-hi hores.

Disposem ja d'equipaments pràctics i, amb ells, varen aparèixer les primeres especialitzacions, però el desenvolupament americà inspirà el pensament KODAK de «fotografia a l'abast de tothom». És ben clar que l'invent ha funcionat i hores d'ara, a la butxaca de qualsevol persona, hi ha una cambra fotogràfica.

En aquests moments qualsevol està preparat per fer fotografia, i això no vol dir, com alguns pensen, que no siguin professionals perquè tenen altres coses a fer. Aquesta idea, em proposo de rebatre-la, perquè és justament i només aquesta idea que en el nostre país és responsable d'allò que pugui tenir d'imaginatiu la fotografia de moda.

No vull citar exemples: curiositats amb què m'he trobat al llarg de la meva carrera perquè deuen ser els mateixos casos amb què us trobeu vosaltres en la relació professional amb els clients que no pertanyen al camp de la publicitat.

Per a la creació responsable d'una imatge de moda no n'hi ha prou de «saber fotografiar» com qui sap contar o xiular, cal adaptar els coneixements a la pràctica, la imaginació a la pràctica. La il·lusió a la pràctica. Sempre al servei del producte, i procurant oferir al destinatari de la imatge el resultat més convenient, representat al màxim de bé possible. És l'única manera que no hi hagi víctimes. Ens costarà de reconèixer-ho, però la fotografia de modes no va néixer per agradar, sinó per convencer. Els primers ecos de fotografia de modes i els més pròxims a Espanya, es varen donar a França, amb l'«Estètica» d'Henry Lartgue, i amb l'indici del repte MODA-ART a la fotografia. La quantitat d'ensenyaments que es desprenen de la fèrtil imaginació de Lartigue gairebé ens durien fins a avui. Sincerament, hem de confessar que, a la pràctica, no hem millorat pas tant que puguem oblidar-nos de la seva obra.

Potser va ser el mateix Lartigue qui va impulsar la difusió en tot el món de la «moda de París».

Les gran revistes que varen saber impulsar, protegir i consolidar la moda autòctona, com és ara VOGUE i HARPERS BAZAAR ens han llegat una meravellosa quantitat de dissenys, agravats, estampats, il·lustracions i, sobretot, fotografies, dels qui havien de ser els grans artífexs del segle, els grans responsables dels meravellosos trentes, quarantes i cinquantes.

Apareix la nova estètica anglesa, i la fotografia n'esdevé insustituïble i comença a ser considerada, i amb ella els seus homes. D'aquest fenomen n'haurien de treure lliçó, la lliçó del treball conjunt: indústria de la moda, responsables de la difusió, i responsables de la imatge. Treballant en comú, si s'obra amb intel·ligència, que les dècades d'or d'aquesta indústria tinguin una continuació com les ja passades de les «Noves estètiques»: la francesa, americana, anglesa i italiana.

Tal com jo m'ho miro, si és que s'arribava a produir el miracle de «la nova estètica catalana», la seva perdurabilitat podria ser malmesa, ja que ara per ara, només els hàbils cervells podrien emprendre una empresa que no romandria en les seves mans el temps suficient per consolidar-se ben bé.

Em temo que moriria jove...

La moda és un negoci, a més a més, un negoci perdurable, i encara més: emocionant.

La moda és, no hi ha dubte, un fet cultural.

Les olimpiades o els campionats de futbol mundials tenen menys consumidors, menys públic, que la moda, i que la moda del vestir, la qual cosa ens indica com hem desatès un sector que ha estat el gran sector del nostre país i pel qual ens hem singularitzat arreu del món al llarg del passat segle. Si eren anglesos i francesos que posaven al capdavall, les cireretes al pastís, s'enduien injustament els mèrits de filadors, teixidors i tintorers catalans. La moda, doncs, és un bon negoci, i una vasta plataforma de publicitat.

Els accidents espontanis que s'han donat a Europa els darrers dos segles pel que fa a la moda han estat ben assimilats pels americans que avui dia vénen al món (després del primer èxit, Hollywood) una sèrie de films amb mites inclosos. Tenen sempre la cura de mirar d'alterar les formes de pensar, i, per tant, de vestir-se, de manera prou efímera per evitar la petrificació i afavorir així, el consum dels destinataris. Això és una cosa que la fan bé, els americans. En un sistema capitalista com és ara l'occidental, la indústria en surt beneficiada i, per tant, tots els qui saben explotar.

Diuen, i és en gran mesura veritat, que Europa és vella. Veritablement, a les civilitzacions que han configurat la nostra manera de ser actual, se'ls ha extret tot el que s'ha pogut però Espanya, fixem-nos-hi bé, Espanya només ha exportat castanyoles, banderilles, fanalets i capells mexicans. En canvi, el moment és absolutament propici perquè la llavor d'infinitat d'intellectuals (ni exportats ni exiliats), esparsos pel món, ha donat a Espanya una imatge que només cal fecundar.

I Catalunya, aportarà el seny. Però jo temo, i no sóc pessimista en general, que aquesta oportunitat transcendental, no serà aprofitada de la manera deguda, i potser serem derrotats per països de tarannàs similars: Mèxic i Brasil.

La fotografia de modes a Catalunya només pot entendre's com a part d'un pla global d'impuls de les nostres arts, i de la nostra cultura per tal de, espatlla contra espatlla, reaprendre a passar les fronteres on forem tan ben rebuts.

La fotografia de modes a Catalunya, més que una realitat, es una esperança.

Jo ja ho he dit.

L'AUDIOVISUAL I LA FOTOGRAFIA

Com succeeix amb tots els mitjans de Comunicació, els inicis són lents, llur utilització equívoca i normalment, és dedicarà una atenció gairebé exclusiva a la fascinació pròpia d'una tecnologia i a la diversió amb uns recursos nous. Amb el medi audiovisual de què ara tractem passa això. Una preocupació excessiva pels problemes tecnològics i una despreocupació respecte de la funció comunicativa, i del llenguatge específic d'aquest medi. Conseqüència, d'aquest fet ha estat, l'obsessiva recerca de l'espectacularitat que transforma el medi en un recurs tecnològic que ve a afegir, solament, novetat en el camp de la comunicació audiovisual.

Una prova de la pèrdua d'orientació als inicis d'un nou Medi és la mateixa història del cinema: d'un simple reproductor d'imatges regis-

trades front a la cambra, el cinema supera de mica en mica el fenomen miraculós de reproduir el moviment per un altre, que ve a constituir part de la seva essència: crear moviment, crear temps i rearmar la realitat creant codis de comunicació. Només cal recordar el rebuig del primer públic cinematogràfic als plans mitjans a la pantalla.

El cinema, pas a pas, ha anat elaborant un llenguatge, uns codis que han contribuït en gran manera al desenvolupament de la disciplina que estudia el difícil mitjà de comunicar a través de les imatges: la Semiologia, o semiòtica, com també s'anomena. Hi ha per davant un amplíssim terreny. Per tant, no és gens extrany que un medi tan jove com l'audiovisual encara no pugui comptar amb el suport d'una investigació que doni peu al desenvolupament d'un llenguatge propi, lluny del pas de diapositives animat, o el germà petit del cinema documental i publicitari.

L'àmbit d'aquestes jornades Catalanes de Fotografia pot — així ho esperem — ser l'ocasió motivadora d'iniciar un estudi en dues direccions: 1er. Fer de l'Av un medi amb llenguatge propi i, 2on. Aportar al món de la imatge fotogràfica un element nou que contribueixi a l'estudi d'aquest medi en el context actual.

És evident que el medi que ens ocupa treballa amb dos elements fonamentals: el SO i la IMATGE. Però això també passa amb el cinema, el vídeo i la TV. Són els anomenats mitjans Auidovisuals. Per què, llavors, parlem d'Audiovisual, utilitzant el nom genèric, referint-nos a un dels mitjans, que utilitza la diapositiva i una banda de so?
Però el més important no és el nom, sinó l'escassesa d'arguments per definir-ho com a Mitjà amb un llenguatge propi i mereixedor d'un nom propi, i no genèric.

Els noms dels diversos mitjans no sempre segueixen el mateixos criteris. A vegades, l'origen el trobem a l'essència, en la seva definició, com és ara el cas del cinema: Kines, moviment, crear moviment; al Vídeo jo veig, és a dir: visió instantània.

Altres vegades el nom fa referència al medi Emissor o les seves característiques, com passa a la Televisió, Visió a distància (deixant de banda el seu caràcter d'instantaneïtat entre registre i emissió).

En altres ocasions, es defineix segons el sistema de registre. Aquest és el cas de la Fotografia, registre amb llum. Per bé que la fotografia sigui més que això, almenys delimita la matèria prima de la fotografia: la llum. Donades aquestes diferències de criteri a l'hora de donar nom als Mitjans Audiovisuals, és difícil de posar nom als Mitjans que ens ocupa. S'han provat noms, trobem per exemple que, a Anglaterra l'hi diuen Diatape fent referència als suports: Diapositiva i Tape o Cinta Magnètica. A Fran a Diaporama, referint-se, més aviat, a la projecció simultània i al seu format. Nosaltres, mentre no avancem en la definició l'hi direm, simplement, AV per tal de diferenciar-lo del terme genèric Audiovisual.

Però, entrem en la definició i fem-ho utilitzant dos pols entre els quals — i com a hipòtesi — situem l'AU: el cinema i la fotografia.

El cinema, com deiem més amunt, és creació de Moviment més enllà de la reproducció física del moviment.

El muntatge cinematogràfic, protagonista de la creació cinematogràfica, articula les parcialitats de la Realitat recollides, per tal de crear una altra realitat, una visió particular de la Realitat amb majúscula.

La versemblança del cinema — per molt fantàstic que sigui — consisteix fonamentalment a articular, des d'una visió subjectiva, els elements reals que la mateixa Realitat no ensenya.

Evidenciar la realitat és allò que anomenem «compromís». El bastiment d'aquesta nova realitat per part del cinema genera un temps propi del cinema, i un espai físic també propi. És el que deiem: ruptura de temps i d'espai. Aquests atributs generen uns codis que evolucionen, i constitueixen part del llenguatge cinematogràfic actual.

Dèiem que el cinema és creació de moviment. Doncs bé, la Fotografia és just el contrari: detenció del moviment, detenció del temps.

I si dèiem que el cinema crea un temps propi, la fotografia l'inmobilitza del tot, reté l'irrepetible. I només per citar un exemple, la fotografia és capaç de retenir una, només una de les 250.000 expressions diferents de què és capaç el rostre humà (Ray L. Birdwhistell).

En aquest sentit, la fotografia és una abstracció de la realitat. Jo no he conegut mai ningú que pugui detenir el moviment, el pas del temps. Però — i això és encara inversemblant — aquesta abstracció *no* es realitza com totes les altres, a la ment humana, sinó sobre un suport físic. Esdevé, així, una evidència, un fet objectiu, indiscutible.

La fotografia com abstracció pura s'atorga — per referència a la percepció humana — el qualificatiu d'IRREALITAT, una cosa que no existeix perquè és impossible de demostrar a través dels sentits humans. Una irrealitat de la qual en tenim l'evidència: existeix i ho demostra físicament la seva presència física en un suport fotogràfic.

La versemblança d'aquesta evidència fotogràfica d'una cosa que hem vist però que no hem pogut *fixar* a la ment, existeix a partir de l'evocació, del record que ens duu a reconèixer aquesta imatge com quelcom que va succeir. Hi haurà un alt grau de sorpresa si comparem fidelment el nostre record amb la fotografia que li correspon. El que sol passar és que ens acontentem de reconèixer els nostres records, o d'acceptar com si fos realitat una fotografia que ens ensenya una cosa no viscuda personalment, però que acceptem des del moment en què se'ns presenta com a fotografia, en un suport fotogràfic.

Comparem la credibilitat d'una pintura amb la d'una fotografia de «El darrer sopar» (si hagués estat possible). Evidentment, tenim tendència a pensar que el pintor intervé subjectivament en major grau que no pas el fotògraf. En canvi, estem aprenent, collectivament a reconèixer el valor subjectiu de la Fotografia, fins ara circunscrit a l'anomenada Fotografia «Creativa», a la fotografia d'expressió personal, la fotografia d'«Autor».

Sense entrar en el camp específic de la Fotografia, reprenguem l'anàlisi del cinema i de la fotografia per tal de definir i fixar algunes referències sobre l'AU i de la fotografia aplicada en aquest mitjà.

En poques paraules, s'entén per AU una sèrie de diapositives projectades utilitzant dos projectors com a mínim i de manera alterna entre el projector A i el B a través d'un *fos* entre ambdues. Aquest pas de diapositives és dirigit, tant pel que fa a la durada de cadascuna de les imatges, temps de fos i ritme, a través d'una codificació prèvia en una de les pistes d'una cinta magnètica. En unes altres pistes, i de manera sincronitzada, hi ha el só, sigui locució o sigui música, o les dues a la vegada. És un producte programat, un programa AU.

Afegim, d'altre banda, que la fotografia aplicada al Mitjà AU, la diapositiva — com ja sabem — implica unes formes particulars de recepció respecte a d'altres formes de manifestació fotogràfiques, sigui a partir de negatiu color o B/N. Alguns factors incideixen en aquesta percepció particular de la imatge fixada en una diapositiva: la projecció de la imatge segons el tamany que es desitgi en una pantalla; les condicions d'obscuritat de la sala de projecció; la projecció per davant o la retro-

projecció de la imatge; i menys significatiu però real, l'escàs nombre d'imatges fotogràfiques per projecció que veiem comparat a la imatge impresa en diaris, llibres, tanques publicitaries, etc.

Ara bé, si és cert que fondre dues imatges — A i B — a la pantalla es fa a base de la superació tècnica del temps mort — d'aquells segons d'obscuritat — produïts en un pas de diapositives — podem apuntar que és l'element que defineix l'especificitat del Mitjà AV.

La defineix però no n'és la característica exclusiva, ja que també el cinema trobem el fos encadenat i, en particular, en el cinema publicitari, especialment en l'Spot.

Veiem el perquè.

Si projectem una imatge A seguida d'una imatge B a través d'un fos en el matei format sobre una pantalla ens trobarem que hem obtingut una tercera imatge formada en la ment de l'espectador. És allò que hom diu el TERTIUM QUID. És evident que aquesta relació es produeix en unes circumstàncies particulars que depenen del contingut / forma, tant de la imatge A com de la B, i també de la capacitat cultural i emotiva de la codificació que tingui l'espectador. Per citar un lloc comú utilitzat en un Spot publicitari, podem recórrer a la imatge d'un perfum que es fon amb una imatge de mar. En aquest cas, evidentment, seran decodificats els atributs de: refrescant i natural / pur, i, en una segona lectura, els atributs varonil / força de les onades que esclaten. D'aquí que molts perfums per a homes siguin de color blau, i l'envàs transparent.

La percepció de la tercera imatge exigeix unes determinades característiques a la imatge A i a la imatge B, característiques que apunten a una decodificació senzilla i a una percepció de cadascuna d'elles en un temps visual restringit per motius de ritme.

Uns pocs segons de projecció en una sala fosca i amb l'atenció centrada en la llum que configura la imatge exigeix una funcionalitat de la fotografia aplicada al mitjà AV. La imatge no es refereix a si mateixa, sinó a integrar un conjunt ple de terceres imatges que conduïran l'espectador a una percepció condicionada o canalitzada.

Aquestes dues característiques — funcionalitat i percepció condicionada — plantegen i apunten d'una manera directa al fenomen de comunicar mitjançant uns resorts que ens suggereix la mateixa realitat.

L'estructura de la comunicació a través del Mitjà AV segueix — en general — les mateixes directius que en el cinema: un guió estructurat en seqüències.

La intencionalitat de comunicar condicionant la percepció en una direcció determinada es posa de manifest a través del fos d'imatges, fenomen aquest de què participa la fotografia de manera específica i particular pel que fa a les seves diverses aplicacions en els diferents camps de la comunicació.

Per tal d'explicar el fenomen de la intencionalitat comparem la percepció de les imatges A i B impreses en un llibre amb l'objectiu d'establir una relació entre elles dues, o bé les imatges A i B projectades sense utilitzar el fos, és a dir, amb uns segons de pantalla en negre entre ambdues, comparem-la amb la percepció d'A i B per fos encadenat.

Ara bé, el fos existeix en el cinema. Tanmateix n'és un recurs més... i en l'AV, l'especificitat. El fos en el cinema és el fos entre dues accions o, simplement, entre dues imatges en moviment, moviment que utilitza un temps que es fon amb un altre temps.

En l'AV, en canvi, el fos es produeix entre dues imatges fixes, entre dos

temps i moviments detinguts per la «màgia» del fenomen fotogràfic. Quan parlem de moviment i ritme en AV, ens estem referint a un moviment i temps de caràcter psicològic que transcorre en un temps real de projecció.

La funcionalitat de la fotografia en l'AV a què en referíem és precisament la particularitat que exigeix una fotografia realitzada per a un AV en relació a una fotografia per imprimir o per exposar. En aquest sentit la fotografia per AV requerix de posar l'èmfasi en la síntesi fotogràfica, de despullar l'accessori per tal de transmetre un contingut en un temps curt de visió. Per aquest camí la funcionalitat pot desembocar en una racionalització extrema o en un expressionisme brutal. Entre aquests pols, s'obre una llibertat creativa total, recolzada en el coneixement del fenomen o de la comunicació.

Sintetitzant, i cercant alhora una definició pròpia del Mitjà AV, podríem dir que és la successió de temps i moviments detinguts (fotografia) que generen, a través del fos, una percepció complexa i canalitzada.

Aclarits els dubtes respecte del cinema i la fotografia, el Mitjà AV, datat de personalitat pròpia se'ns apareix (presenta) ara com a terreny d'investigació.

Quins fenomens es produeixen més enllà del fos entre les dues imatges simples A i B? Què passa després entre B i C, i entre A i C, o encara, entre A i F? Fins a quin punt es produeix la retenció d'A, per relacionarla amb F? O bé: com percibem el fos entre F i G quan hem recorregut l'espai d'A a F?

En definitiva, com buscar cadascuna de les imatges, com estructurar-les i com orientar els múltiples TERTIUM QUID que anem generant en l'espectador. La complexitat augmenta a mesura que en aquest llenguatge van intervenint més projectors, més pantalles i diferents formats de projecció. A la simultaneïtat de diversas imatges en diverses pantalles atribuïm un ordre de percepció i uns graus de retenció que impliquen la conjunció de molts elements prèviament estudiats. L'atzar hi juga també un paper en la mesura que la investigació sobre el llenguatge de les imatges va encara segles endarrerit respecte del llenguatge escrit o del parlat.

Com a producte d'aquest atzar s'obren dia a dia les possibilitats d'investigació i de contribució concreta al desenvolupament de les investigacions en fotografia per una via més directe i senzilla que la del cinema referida en aquesta.

Donat que aquest text apareix en unes Jornades de fotografia només hem tocat un aspecte de l'AV: la fotografia aplicada al Mitjà i, com a conseqüència d'això, la seva aportació al camp fotogràfic.

Deixem, de moment, de banda, la interacció entre imatge i so, dient que en l'exemple entre la imatge A i B podem produir un TERTIUM QUID o un altre, segons la música o la locució a la qual s'integri. En altres casos, el so podrà reforçar el tertium quid que es busca.

Ara bé, quina és la situació actual, i les perspectives del futur de l'AV a Catalunya?

Catalunya no se n'escapa, de l'efecte expansiu de les Multinacionals i, per tant, hem d'entrar necessàriament en el capítol econòmic.
La tecnologia AV actualment és a l'abast econòmic d'Entitats o Empreses, però no de particulars. Aquest fenomen genera una mena de misteri i fascinació entorn de l'AV. Sens dubte això es superarà quan — igual que ha passat en fotografia i en el cinema 5/8 — l'AV tingui una demanda masiva.

Això generarà un creixent desenvolupament del llenguatge AV. A l'ensems, farà més professionals els professionals i se'n diversificarà la utilització en sectors inexplorats. A les empreses i entitats d'avui dia s'afegirà, en un futur, el camp docent, i més tard pot arribar a constituir-se en un fet cultural.

Però tot aquest trànsit des dels orígens fins a la integració definitiva corre un perill seriós. Cal assenyalar que l'AV ha arribat a Espanya amb uns quants anys de retard. L'assimilació és difícil encara i el camp d'aplicació preferent és la publicitat. Se'ns acosta ràpidament el Boom del Video — també amb retard — i, sens dubte farà l'entrada triomfal amb el Mundial de Futbol 82.

Junt al Vídeo, arribarà inexorablement — i amb la participació de la Telefònica — el sistema VIDEOTEX (tema llarg, a desenvolupar en una altra ocasió).

El Vídeo trobarà el Mitjà AV en plena adolescència i, s'imposarà per la seva capacitat de cobrir, tant la comunicació de Masses com el terreny incipient que avui ocupa l'AV.

Esperem que quan el Vídeo estigui a punt de ser utilitzat massivament no sigui esborrat per un altre sistema nou.

Déiem abans que el Mitjà AV ha estat pràcticament capitalitzat per la Publicitat. Per què? Hi ha dos factors que poden explicar-ho, conjuminats, l'exigència del món publicitari d'oferir nous sistemes i, d'altre banda, la certesa que tenen les Agències respecte a l'*eficàcia* de la comunicació AV. Aquesta eficàcia no és producte de la casualitat, ja que el fenomen de la Tercera Imatge ha estat àmpliament utilitzat i provat en els Spots publicitaris.

A diferència de França — per exemple — aquí no hi ha iniciatives oficials que incorporin l'AV al sistema escolar i a la Universitat com un instrument per al professorat — sempre reticent a la Tecnologia —. Tret d'algunes excepcions, el panorama AV com a fenomen cultural és desolador. La catalanitat en l'AV s'ha reduït a la pràctica — tret de casos comptats — a una locució en català i, encara hi ha, verge, un extens camp de la cultura i de la història, que no quela reflexat a través d'aquest medi.

L'estructura econòmica que recolza l'existència del Mitjà AV a Catalunya està composta de dues Multinacionals (Kodak i Electrosonic) que incideixen majoritàriament en el mercat tecnològic, i, amb menys influència la tecnologia Simda (França). Hi ha unes 6 ó 8 Productores Audiovisuals segons considerem la magnitud i la qualitat de llurs produccions. També hi ha produccions diverses a nivell personal.

D'altre banda, les Empreses comencen a integrar l'AV en els departaments de Promoció i Publicitat, i n'hi ha moltes que disposen d'equips per a la distribució dels programes AV.

La major part de les produccions AV són de tipus publicitari, però cal destacar la tasca de promoció cultural que realitza «La Caixa» dintre del programa «Culturàlia» i «La Caixa a les Escoles». En el camp cultural queden, intocades, les aportacions que el Mitjà AV pot realitzar en el terreny pedagògic, tant en collegis, Universitat, museus, com en la participació en espectacles culturals, recitals, exposicions, etc.

Ja ho sabem que si l'AV queda circumscrit a l'àmbit publicitari, les possibilitats d'investigació i desenvolupament d'un llenguatge propi són ben escasses.

Esperem que aquestes Jornades contribueixin de debò a la dignificació de la fotografia en tots els seus capítols, de manera que esdevingui un

document i un reflex permanent de la realitat particular de Catalunya.

LES ASSOCIACIONS PROFESSIONALS

Per parlar de les associacions professionals crec necessari fer un xic d'història donat que des de la desaparició, per raons de tots conegudes, del sindicat vertical, antiga «Agrupación Provincial de Empresas Fotográficas», els intents de consolidar una associació realment representativa no han tingut èxit de moment, encara que, a partir de nous plantejaments algun sector pugui gaudir d'una certa representativitat.

Cal recordar que l'afiliació a l'antiga «Agrupación» era obligatòria per tots els professionals establerts. La creació del famós «Carnet de empresa con responsabilidad», y la possibilitat de conseguir més fàcilment el desgravament de l'impost de luxe, ajudava a aquesta afiliació.

Dins d'aquesta «Agrupación» d'àmbit provincial convergien els diferents interessos sectorials de la professió: galeria, cerimònia, publicitat, etc..., estant tots ells representats a la junta directiva. Aquesta però, estava molt controlada pels fotògrafs de cerimònia, donat que eren els que més interès tenien en defensar la seva parcella.

Un dels grups sectorials que més va aportar en els últims temps, al terreny de la defensa dels drets d'autor, i diria que de la nova consciència, va ésser el grup «Fotógrafos de la Comunicación» que aglutinava majoritàriament als especialistes en el terreny de la publicitat. Aquest treball, però, tampoc va trascendir gaire, donat que la seva tasca restava molt limitada per la poca participació activa dels seus afiliats.

Quan la junta directiva de la desapareguda «Agrupación Provincial» va haver de donar aquesta per acabada, l'interès de transformar-la amb una associació lliure que aplegués a tots els fotògrafs, va fracassar, donat que no s'aconseguí motivar una majoria prou àmplia que recolzés les noves propostes d'organització. Les raons per les quals es fracassà són vàries: des de l'excés de personalisme fins al poc interès, com ja he dit, d'una gran quantitat de professionals.

La necessitat, malgrat tot, d'alguns sectors per mantenir d'alguna manera la unitat, per allò de què l'unió fa la força, donà lloc al neixement de diverses associacions que són les que avui aglutinen una petita part dels fotògrafs en actiu.

Una de les que intenta recuperar les essències tradicionals a Barcelona és el «Gremio Provincial Artesano de la Fotografía» que enquadra principalment fotògrafs de galeria. Com a les altres, els seus estatuts proposen la defensa dels interessos generals del professional. Si «Gremio» està unit a la Federació Catalana que fins ara estava composta per les associacions de Manresa, Igualada, Vic, Osona, Maresme, Vallès, Villafranca del Penedès, Sabadell, Terrassa, Garraf, Baix Llobregat i Badalona, amb el mateix o molt semblant propòsit legal.

Cal dir que moltes d'aquestes associacions comarcals han nascut forçades per l'interès de controlar el seu territori i impedir-hi l'entrada a algunes empreses establertes a Barcelona, donat que aquestes acostumen a fomentar la creació d'exclusives, com passa a la capital. Naturalment això es dóna quasi sempre en el sector de cerimònia. Aquesta Federació Catalana està vinculada a nivell estatal a la «Confederación Nacional de Fotógrafos Profesionales».

Encara hi han cinc associacions més a Barcelona: la «Asociación Empre-

sarial de Fotógrafos Profesionales», restes de l'antiga «Agrupación», que recull els interessos dels grans exclusivistes — a aquest nivell és la que millor funciona.

AREF, «Asociación Representativa de Empresas Fotográficas», intentava defensar els interessos dels comerciants (importadors, revenedors, etc...), i dic intentava, perquè les últimes notícies són bastant negatives quant a afiliació.

ANFA, «Asociación Nacional de Fotógrafos Autónomos», nascuda a partir d'un centre d'ensenyament i dirigida a aconseguir i defensar els drets a nivell professional dels seus alumnes, encara que per afiliar-s'hi no sigui necessari haver estudiat al centre. Per aquesta raó la seva incidència en el camp professional és encara bastant limitada.

L'Associació de Fotògrafs Professionals de Premsa i Mitjans de Comunicació a Catalunya, representa els interessos de la majoria de fotògrafs de premsa, no adscrits a l'antic carnet sindical. També poden participar-hi professionals d'altres sectors. És de les més actives en aquest moment, potser perquè també és la més jove.

Cal recordar als «Fotógrafos de la Comunicación», que sembla rebifar-se després d'un llarg ensopiment.

Fora de Barcelona i de les comarques abans esmentades, a la resta de Catalunya segueixen, si més no, les mateixes persones i estructures d'abans del salt democràtic.

La realitat és que no tenim en aquest moments cap associació professional que pugui erigir-se en portaveu de la professió, qual cosa fa que moltes de les reivindicacions sectorials estiguin mancades de la força necessària per poder-les defensar amb efectivitat. Les possibles causes serien, al meu entendre, el poc interés associatiu de gran part dels que vivim de la fotografia i la minsa oferta de serveis que les associacions existents poden fer degut a la seva precària situació econòmica.

És una mica com el peix que es mossega la cua, sinó hi han molts socis, no hi han mitjans econòmics i per tant no hi han serveis, i si manquen aquest serveis, el fotògraf no veu la necessitat d'associar-s'hi.
Caldria trencar el cercle.

LA FOTOGRAFIA «FINE ART»

Se'm demana que, com a fotògraf, escrigui sobre l'anomenada fotografia «Fine Art». Què vol dir aquesta expressió? En anglès «art» no significa només «art», sinó també «artesania». «Fine», aleshores, delimita el sentit en el que diem «belles arts».

«Fine Art Photopraphy», és «Fotografia artística».

És curiós analitzar les possibles raons de la utilització, ací i ara, del terme «Fine Art», en anglès.

D'una banda, deu ser l'expressió del desig d'aconseguir el que ja ha estat aconseguit dintre de l'àrea anglosaxona: l'acceptació de la fotografia. De l'altra, la traducció al català: «Fotografia artística», està desprestigiada, potser perquè se n'ha fet ús incorrecte i abusiu. Per això es tradueix correctament per «Fotografia expressiva», o «Fotografia Creativa», encara que no sigui una traducció literal.

Però, què és «art»? A les darreries del segle XX, la resposta no és gens clara, però potser no ho ha estat mai.

Per això, i per evitar d'entrar ací en discussions no justificades, de l'estat actual de les coses. I d'aquesta forma hi han fotografies anomenades abres d'art. És a dir, se'ls adjudica un valor assimilant-los al concepte d'art en voga. Dins la nostra societat capitalista, això comporta la seva inclusió en una xarxa de comercialització i especulació; la seva mercantilització.

Es palès ací el paper del crític, autoritat que dicta sentència, sobre el què és i no és.

El món anglosaxó va ésser el primer en prestigiar la fotografia. Les universitats, galeries, museus i col·leccions privades posen en marxa en els Estats Units, a les darreries del 60, el «boom» de la fotografia, després d'un llarg preludi protagonitzat pel reportatge gràfic que sensibilitza el públic.

D'un petit cercle d'iniciats, interessats en la fotografia, es passa, en aquests anys, a un interès multitudinari cap a ella.

Hom se'n adona de què és un mitjà d'expressió amb personalitat pròpia i així sorgeix una creixent demanda d'ensenyament fotogràfic no instrumentalitzat. El paradigma del reporter s'abandona pel paradigma de l'artista: el fotògraf «novel» ja no somnia en publicar a «Life» o al «National Geographic», sinó en exposar en el «Moma» i aconseguir una beca a Guggenheim, per poder abandonar l'ensenyament i dedicar-se a la seva fotografia personal.

Però als començaments dels 70, aquest muntatge, fruit en el fons de la superabundància, pren crisi conjuntament amb l'economia del món occidental. El gran nombre de fotògrafs «Fine Art», graduats a les universitats es troben sense el treball que esperaven obtenir, un cop realitzats els estudis. Però el «boom» porta la inèrcia suficient com perquè la maquinària continuï funcionant, encara que els col·leccionistes desviïn la seva atenció dels joves, per a dedicar-se quasi exclusivament a la fotografia del segle XIX, i principis del segle XX; fotografia que paradoxalment, es fa ver, en molt casos, sense cap intenció de «fine art».

Aquests serien alguns trets del tema als Estats Units. Passem al nostre país, on la desgràcia consisteix, sense cap dubte, en què ens hem fixat en la fotografia tard i malament tard, perquè el nostre moviment d'expressió coincideix amb un de contracció en l'estranger: el corrent ens arriba a la perifèria just quan comença a anar de baixa en el centre. I malament, perquè els nostres mitjans no es poden comparar amb els de la metròpoli, com correspon a la nostra situació de país col·lonitzat.

Un resum d'urgència de la conjuntura podria ésser el següent:

— Es dóna un interès creixent per la fotografia, tant entre els fotògrafs (hi han molts exemples de professionals amb treballs, projectes no comercials, personals, en marxa), com en el públic en general.
— Però les condicions favorables per un cultiu profund del mitjà fotogràfic són inexistents, avui més que mai. No hi ha col·leccionisme, ni públic privat, no hi ha beques o ajudes, i quasi no hi han galeries on exposar. El fotògraf està obligat a guanyar-se la vida amb altres mitjans.
— La demanda, l'acceptació (que es troba en funció de la sensibilització), d'originals, molt superiors generalment en eficàcia i presència a les reproduccions impreses, és mínima, el mateix que el nivell general de competència en la lectura de fotografies, fins i tot entre els artistes d'altres mitjans.
— No obstant això, existeixen espectatives de millora en l'educació fotogràfica, tant en les escoles com a la Universitat.

— Per a concloure, manca bibliografia teòrica i crítica, en el bon sentit, en la nostra llengua. Avui és impensable fer fotografies sense haver-se assabentat de les interpretacions i teories del mitjà. Una abundància i una disponibilitat més gran de literatura sobre el tema, redundarà en benefici del diàleg amb altres mitjans.

La fotografia «pura» (un altra possible designació), no pot existir deslligada de la realitat sòcio-polítiço-econòmica, donat que el que la fa, el fotògraf, no ho pot estar. El problema, al cap i a la fi, en les posicions del fotògraf i del receptor amb la fotografia.

Una base cultural comuna assegura una coincidència entre el que pretenia aquell (la seva intenció), iel que aquest copsa.

Per això, el que pot esdevenir és que les fotografies que avui menys interessen, siguin les que apassionin als néts dels nostres néts.

LES PUBLICACIONS FOTOGRÀFIQUES A CATALUNYA

La importància de les publicacions dedicades a la fotografia és un fet inqüestionable. En plena era de la imatge i malgrat la seva omnipresència en tots els àmbits de la nostra societat, és evident que la fotografia, utilitzada en si mateixa com a mitjà d'expressió i comunicació no ha estat encara reconeguda com a tal en la mesura en que sí que ho ha estat a d'altres països.

D'aquí neix la importància de les publicacions que tracten a la fotografia com a subjecte «per se». Aquestes publicacions donen a la imatge una difusió i unã accessibilitat permanent que cap altre mitjà d'exhibició pot igualar. Quan comprem una revista, a més de posseir la imatge, veurem que adquireix una connotació que només atorga el paper imprès.

Situacions de les publicacions

Abans de passar a analitzar la situació de les publicacions fotogràfiques del nostre país, és convenient de fer un breu resum de les que avui existeixen.

Per una part, tenim els nombrosos butlletins editats per les agrupacions fotogràfiques i els clubs fotogràfics. El seu contingut acostuma a girar al voltant de la vida social de l'entitat i de les seves activitats, complint només una funció de vehicle informatiu intern i aprofitant la capacitat mitificadora del paper imprès per a conferir més importància a aquestes activitats, les quals no la tindrien sense aquest suport.

També són nombroses les publicacions que — des de sempre — han estat finançades pels propis fotògrafs a fi de donar a conèixer la seva obra en forma de catàleg o petit llibre. Acostumen a fer-se a propòsit d'exposicions i, pel seu curt tiratge, no depassa el propi ambient fotogràfic de l'autor.

Quant als llibres, direm que, tot i que trobem en el mercat nombroses publicacions, són molt escassos els llibres exclusivament gràfics. La majoria són tècnics i de divulgació. Un cas a part és el del anuaris fotogràfics, com Everfoto, Cotecflash, Foto Galaxis, «Anuario de la Fotografía Española» (Everest), que no han fet altra cosa que confirmar el poc mercat envers les publicacions fotogràfiques al nostre país, en veure's obligats a desaparèixer gairebé tots a causa dels seus grans dèficits.

No podem oblidar, per altra part, els nombrosos llibres que s'han editat — molt dignament i econòmicament rendables — respectant la «mise en page» de les fotografies però de temàtiques no exclusivament fotogràfiques sinó turístiques, costumbristes, populars, artesanes, arquitectòniques, etc. No són aquests llibres els que aquí ens interessen.

Pel que fa a les revistes, hem de constatar que no n'hi ha cap escrita en català. Les que trobem a Catalunya són d'àmbit estatal i gairebé totes de periodicitat mensual. Són les següents:

Arte Fotográfico (Mensual).
Nueva Lente (Mensual).
Flash-Foto (Mensual).
Fotógrafo Profesional (Mensual).
Imatge (Periodicitat indeterminada).
Photo (Mensual de matriu francesa).

En el capítol de les recentment desaparegudes, destaquem la revista ZOOM, també d'origen francès i traduïda al castellà i la revista Eikonos (abans «Imagen y Sonido»), feta a Barcelona sota la direcció de Josep M.ª Casademont. I més recentment, la revista Papel Especial, editada durant només uns quants mesos.

«Arte Fotográfico», editada a Madrid, és la pionera i la degana. Va començar a ésser publicada l'any 1961. Des dels seus inicis fins l'actualitat ha estat la palestra de les activitats concursístiques i ofereix, també, informació tècnica fotogràfica.

«Nueva Lente», editada a Madrid des de fa sis anys, fou, durant la primera etapa, portaveu de l'avantguarda fotogràfica. Va seguir una línia força conceptual i fou la primera en presentar la fotografia internacional contemporània. Actualment, la seva redacció està dividida igualment entre Madrid i Barcelona. Publica informacions tècniques i artístiques sobre fotografia, cinema, televisió i vídeo.

«Flash-Foto», editada a Barcelona, va nèixer amb el boom de la fotografia publicitària dels primers anys de la dècada dels 70, i pretenia donar a conèixer aquell tipus de fotografia que fins aleshores no havia tingut cap publicació que la representés. Després d'una etapa de manca d'identitat, Flash-Foto està proporcionant, des de fa dos anys, la plataforma difusora de la fotografia del nostre país, mitjançant la publicació de portafolis que d'altres revistes no poden publicar i també informant de l'actualitat tècnica i del procés artístic.

«Fotógrafo Profesional», amb un any d'existència és editada a Barcelona per la mateixa editorial que «Flash-Foto». Va dirigida primordialment al fotògraf professional, conté informació tècnica i d'actualitat fotogràfica en general i es ven per suscripció.

Encara que es faci totalment a França, hem de parlar també de la revista «Photo», que trobem traduïda al castellà i que té la seva seu a Madrid, des de fa tres anys i mig. El seu contingut arriba de París i gairebé mai introdueix material espanyol. Publica fotografies que podem qualificar d'efectistes i eròtiques. També dóna darrerament certa importància al reportatge.

La publicació «Imatge», editada amb periodicitat indeterminada pel Centre Internacional de Fotografia de Barcelona, hem de dir que cumpleix una funció pedagògica important, fins ara centrada en la història de la fotografia i en diversos assajos.

Característiques de la situació

Després d'aquest breu resum, creiem necessari profunditzar una mica en els condicionants de tota mena que determinen la seva realitat.

Potser, a l'hora d'analitzar tots els mitjans de comunicació, s'acostuma a prendre com a subjecte principal el contingut i les seves particularitats. Però en el cas de les publicacions fotogràfiques són tan grans els condicionants externs, principalment els econòmics, que ens veiem obligats a començar per aquests determinats com a paràmetres ineludibles del seu contingut o inclús de la seva pròpia existència.

Talment que passa amb totes les publicacions especialitzades, les fotogràfiques tampoc disposen d'un públic massiu.

Per altra banda, la seva edició acostuma a ser molt més cara que la de les publicacions que no tenen a la fotografia com a subjecte principal. Les publicacions que només tenen text, són molt més econòmiques de produir.

La combinació d'aquests dos condicionants bàsics: curts tiratges i elevat cost, determinen una absoluta dependència de la publicitat. Aquesta és l'explicació — si es vol simplista — del molt baix nombre de llibres fotogràfics. Els llibres no porten publicitat i això és absolutament determinant si es té en compte que el mercat potencial és molt més inferior que en altres països més desenvolupats, on el públic, encara que limitat, és prou extens com per originar la seva edició.

Quant a les revistes, ¿fins a quin punt és important la seva dependència econòmica de la publicitat?

La presència de la publicitat afecta a tots els elements que entren en joc: El tipus d'editor, la seva estructura redaccional, la qualitat de la seva confecció industrial i el contingut. Tots ells estan totalment influïts per ella. Normalment, els editors, malgrat una bona predisposició inicial respecte a l'originària orientació temàtica de la revista, han acabat sacrificant la seva dependència del públic per la de l'anunciant.

Per altra banda, entre el distribuïdor i el quiosc es queden amb el 50 % del preu que el públic paga per la revista. Per una altra, els costos d'impressió, fotolits, paper de qualitat i el poc tiratge fa que cada exemplar de la revista costi a l'editor més del que ingressa per vendes. Això l'aboca irremeiablement a donar més atenció a l'anunciant que al propi públic. Al mateix temps l'editor perd interès en invertir mitjans humans i econòmics en l'estructura redaccional. La redacció no té aleshores mitjans per cobrir d'una manera digna la informació, ni tampoc en disposar de col·laboradors d'autèntica dedicació professional. Els redactors s'han de diversificar sense poder concretar-se en cap tasca concreta.

Es dóna el cas de què la majoria dels anunciants, bàsicament importadors i distribuïdors de material fotogràfic, segueixen una política comercial molt a curt termini, interessant-se molt més per a la venda d'un determinat estoc del seu magatzem que per una promoció de marca que possibiliti la finançació de programes culturals. Igualment, la seva valoració del contingut de les revistes es basa fonamentalment en la tècnica i en la informació promocional dels seus productes, oblidant el contingut que tracti la fotografia com a fet cultural.

Devant d'això, les revistes de fotografia no paguen els fotògrafs per la publicació de les seves obres, com seria desitjable, cosa que merma bastant al possibilitat de conèixer obres interessants. El que es publica sovint correspon a ofertes vingudes directamente del fotògrafs, que esperen amb això una promoció personal.

Ara per ara, deixant de banda la possibilitat de l'aparició de revistes subvencionades que puguin evitar aquesta problemàtica, tot això no canviarà. Trigarà 10, 15 o 20 anys en canviar la situació. Perquè ara per ara, el públic no és suficientment majoritari per a provocar un canvi o influir en la qualitat de les revistes.

LES GALERIES D'EXPOSICIONS DE FOTOGRAFIA

Parlar de les galeries de fotografia a Catalunya és parlar d'un fet molt recent. La primera galeria dedicada exclusivament a realitzar exposicions d'obra fotogràfica s'inaugurà fa set anys a Barcelona. Em refereixo a la galeria Spectrum, actualment Spectrum-Canon, dirigida per Sandra Solsona i Albert Guspí. És clar que abans de la galeria Spectrum s'havien fet exposicions fotogràfiques, per exemple a les Agrupacions Fotogràfiques, al Centre Excursionista de Catalunya o bé a la Sala Aixelà. Però no tenien cap mena de continuïtat ni les seves fites eren les mateixes.

Amb la galeria Spectrum es plantejà per primera vegada una galeria comercial enfocada cap a la venda de fotografies, tant d'autors del país, com d'estrangers.

L'aparició d'una galeria fotogràfica va propiciar l'aglutinament al seu entorn dels joves fotògrafs que en aquell moment treballaven aïlladament (Esclusa, Formiguera, Fontcuberta, López, Galindo, etc.). Coneixien els seus respectius treballs i s'intercanviaven idees i crítiques. A través de la galeria va ésser possible de veure originals de fotògrafs estrangers, alguns d'ells coneguts al país a través d'alguna publicació a la revista «Nueva Lente» o pels lectors de revistes especialitzades estrangeres (fotògrafs, com Arthur Tress, Bernard Plossu, Franco Fontana, etc.).

Aviat la galeria obrí un departament destinat a al venda de revistes i llibres fotogràfics (tècnics i monografies d'autors).

Al mes d'octubre de 1977 s'inauguraren altres dues galeries de fotografia: la galeria TAU de St. Celoni i la galeria Fotomania a Barcelona. La galeria Spectrum passà a ésser subvencionada per Canon. La galeria Tau estava dirigida per un col·lectiu de fotògrafs de St. Celoni. Va ésser una iniciativa important en el sentit d'intentar crear un centre fotogràfic actiu fora de Barcelona, malhauradament des del punt de vista econòmic no va ésser rendable i el col·lectiu no va aconseguir cap mena de suport per part d'entitats oficials per tirar endavant el seu projecte.

La galeria Fotomania, propietat d'Asumpció Rodés i dirigida per Cristina Zelich, es va plantejar des del principi com un lloc des del qual es pretenia difondre la fotografia, tant la fotografia aplicada, reportatge, publicitat, etc., com la fotografia que podríem anomenar d'expressió personal. Conscients de la dicultat de vendre fotografies, la galeria va buscar el seu suport econòmic en la venda de material fotogràfic, marca postals i llibres fotogràfics.

L'any següent, 1978, s'inaugurà a Barcelona la galeria Procés, dirigida per en Josep Rigol, Idili Tàpia i Manel Ubeda. Procés es converteix en una sala molt activa on exposen sobretot els joves fotògrafs.

A començaments de 1979 Albert Guspí inaugurà el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona que consta d'una magnífica sala d'exposicions, malhauradament aprofitada molt per sota de les seves possibilitats. Les activitats del Centre estan dirigides sobretot a l'ensenyament de la fotografia.

A Girona es va inaugurar a principis d'aquest any la galeria Desalt dirigida per en Josep M. Oliveras. També la galeria Spectrum-Canon obrirà dintre de poc temps una sucursal a Girona de la qual es farà càrrec el fotògraf Joan Comalat.

S'han cercat també altres alternatives per mostrar exposicions fotogràfiques, com per exemple, el pub «Lo Mico Nu», a Lleida, que organitzava exposicions amb una certa regularitat.

Potser el problema més greu amb què es troben les galeries fotogràfiques és la dificultat de financiació a partir de la venda de fotografies. Això es tradueix en la impossibilitat de fer la publicitat adequada de les seves activitats. Hi ha doncs, una manca d'informació però també un desconeixement de la fotografia per tant, dels crítics d'art que fa que pràcticament, fora de les publicacions especialitzades, no es parli gens d'exposicions ni d'altres actes relacionats amb fotografia.

Podem dir, doncs, que les galeries de fotografia que funcionen en aquest moment a Catalunya no tenen una activitat massa definida. I així com a l'estranger hi ha, d'una banda les galeries amb clara finalitat comercial, i de l'altra, sales que depenen d'organismes oficials amb una tasca estrictament cultural, ací a Catalunya, les galeries assoleixen les dues funcions al mateix temps. No existeix una política clara de galeria, i fins ara, ningú s'ha preocupat per intentar d'unificar conceptes, per exemple, pel que fa a cotitzacions, sistemes de presentació de les còpies, limitació dels tiratges fotogràfics, etc...

Potser aquest és un problema que hauríem de discutir tots plegats: els fotògrafs i els responsables de les galeries. Perquè, si les galeries han de vendre fotografies per subsistir, no es menys cert que els fotògrafs tenen la mateixa necessitat si volen continuar lliurament la seva tasca creativa.

COL.LOQUI DE LA PONÈNCIA 3

A l'hora de reproduir el contingut dels col·loquis posteriors a les ponències cal fer algunes puntualitzacions:

1. Només es reprodueixen les preguntes i respostes que aporten quelcom de nou al contingut de la ponència, o són clarament informatives de l'esperit dels participants en les Jornades. Per qüestions d'espai es deixen de banda les altres intervencions.
2. El nom dels que intervenen oralment en els col·loquis no s'ha pogut indicar, com haguéssim volgut, ja que en la majoria dels casos la gent no el feia constar prèviament a la seva intervenció.
3. La ponència n.º 1 no va tenir col·loqui posterior, ja que es tractava exclusivament de la sessió constitutiva del col·lectiu.
4. La lectura de la ponència n.º 2 no va propiciar un col·loqui prou extens ni interessant com perquè es considerés oportú incloure'l en aquest dossier.
5. Les intervencions corresponents als assistents a la lectura i col·loqui de les ponències van precedides de la lletra «A». Les intervencions corresponents als membres del grup de treball que ha elaborat la ponència, o als seus representants, van precedides amb la lletra «P».

COL·LOQUI CORRESPONENT A LA PONÈNCIA N.° 3

A. — En el text de la ponència es diu que uns dels organismes que acostumen a organitzar concursos fotogràfics són les grans firmes comercials. A Espanya, per exemple, tenim el concurs Negtor i la Bienal Valca, que doten amb uns premis realment importants quantitativament, per la realització d'aquests concursos tant pel que fa a la pròpia mecànica com pels premis als guanyadors.

Penso que en aquests moments en els quals la Fotografia encara no ha assolit el reconeixement cultural que estem intentant reivindicar en aquestes Jornades, aquest tipus d'empreses haurien de fer un esforç per recolzar també aquesta idea, per intentar que la Fotografia aconsegueixi tot allò que nosaltres pretenem. Evidentment tota empresa pot gastar els seus diners en el que vulgui, però en tant que hi ha encara una sèrie de manques, una sèrie d'absències; és a dir: una situació anòmala, penso que també tenen un cert deure en col·laborar en el projecte que ara es porta a terme. Jo no dic que aquestes empreses no haurien d'organitzar aquests concursos, però sí dic que, al mateix temps, podrien col·laborar en l'organització de fototeques, en impartir unes beques d'estudis, en facilitar determinades àrees d'estudi als fotògrafs, etc. És a dir, de la mateixa manera que altres empreses del mateix tipus, com pot ser la Kodak, Agfa, o Polaroid, estan fent a altres països. Penso que això hauria de quedar reflectit en aquestes Jornades: El desinterès per part de les firmes comercials per tota cosa que no sigui publicitat immediata, ja que no tenen uns plantejaments a llarg termini de col·laboració amb la Fotografia com a fet cultural.

P. — Referent a això, hem de dir que el nostre estudi està elaborat a base d'activitats organitzades per les Agrupacions Fotogràfiques. No hem tractat doncs, el tema de les firmes comercials de la mateixa manera que no hem tractat el tema dels concursos organitzats per Caixes d'Estalvis o altres organismes bancaris, ni del cas, per exemple, del Fotosport, que

és el concurs més important a nivell nacional, però són casos que no s'han tractat perquè són activitats no organitzades per Agrupacions.

A. — Hi ha vegades que es diuen coses que poden crear un cert confusionisme. La Societat Fotogràfica de Lleida sobrevalora el fet d'haver canviat el concurs que organitzava tradicionalment, per l'actual Fotomostra. Jo voldria preguntar al president de la Societat Fotogràfica de Lleida, que es troba entre els assistents, si la decisió d'emprendre aquest camí pot estar d'acord amb la seva actitud personal de continuar competint en altres concursos.

A (contesta el president de la Societat Fotogràfica de Lleida). — Jo crec que mai les decisions d'una entitat depenen de l'actitud que prengui una sola persona. Una cosa és la meva postura personal i l'altre és l'actitud de la Societat Fotogràfica de Lleida. És a dir, quan Toni Prim participa en un concurs no és el president de la Societat el que està participant en aquest concurs.

A. — En aquest moment existeixen unes institucions públiques i privades que pretenen ensenyar a la gent a fer Fotografia. Jo em pregunto: si la Fotografia es considera «Fine Art», ¿per què no entra en els programes d'estudis de la Facultat de Belles Arts? Penso que d'aquesta manera la relació normal que s'estableix entre Fotografia i tècnica exclusivament, desapareixeria i es crearia la consciència de què la Fotografia cal relacionar-la amb l'Art.

P. — Nosaltres podem dir que, a partir d'aquest curs, a la Facultat de Belles Arts hi hauran estudis de Fotografia, si bé de moment, encara desconeixem els programes concrets.

De tota manera, pensem que la Fotografia s'hauria d'observar des d'un punt de vista molt més ampli. El que hem d'intentar és que el gran públic s'adoni que la Fotografia és un sistema d'expressió amb aplicacions molt diverses i, per tant, no és possible posar-li etiquetes massa concretes. Les etiquetes són purament circumstancials i dependran sempre del punt de vista sota el qual s'estudia el llenguatge fotogràfic. El fotoperiodisme, per exemple, no és potser massa adient a una Facultat de Belles Arts, i en canvi es val del llenguatge fotogràfic. La Fotografia documental o tècnica pot ajudar més concretament a altres disciplines. El que caldria és que aquestes disciplines es donessin compte que la Fotografia les pot ajudar i, com a conseqüència, la Fotografia es convertiria en un llenguatge ampli, reconegut i normalitzat. En definitiva, creiem que cal veure que la Fotografia no és més que un instrument per expressar diverses coses i que pot utilitzar-se amb finalitats artístiques però que, en tot cas, les seves possibilitats no s'acaben aquí.

A. — Hi ha un aspecte que es relaciona amb publicacions encara que no directament. És la manca de biblioteques especialitzades o de departaments de Fotografia a les biblioteques generals. Penso que un dels problemes que tenim si demanem una culturalització fotogràfica del públic en general i de nosaltres mateixos com a fotògrafs, és l'accés a la bibliografia fotogràfica especialitzada. A Catalunya això és difícil, en part per manca d'una distribució normalitzada, i per altra banda, per la gairebé absència total de biblioteques públiques especialitzades. Em sembla que a Barcelona només n'hi han quatre, i encara estan bastant desorganitzades i, per tant, de moment són poc útils. Es poden citar la de l'A.F.C., la del C.I.F., la Biblioteca Delmir de Queralt, i la que en aquests moments s'està creant a l'Institut d'Estudis Fotogràfics. Ignoro si a la Facultat de Ciències de l'Informació hi ha apartat fotogràfic, o si hi és a la biblioteca de la Facultat de Geografia i Història. Positivament, a la Facultat de Belles Arts no hi ha absolutament res. Penso que cal intentar que hi hagin més llibres a l'abast de la gent. Tenint en compte que

aquestes edicions acostumen a ser de preu elevat, penso que el fet de la creació o perfeccionament de biblioteques hauria d'estar reflectit en aquesta ponència.

P. — En prenem nota.

A. — Jo voldria preguntar als que han elaborat el text d'aquesta ponència si s'han posat en contacte amb editorials, i si és així, quin és l'interès dels editors en publicar llibres de Fotografia, ja que fins ara, pràcticament tota la bibliografia que es pot aconseguir és en llengua estrangera.

P. — Tot i que la ponència es centra exclusivament en les revistes especialitzades, et podem dir que creiem que el problema més greu podria ser que els editors no reben projectes d'edició de llibres fotogràfics. Ens agradaria saber quantes persones han presentat projectes de llibres fotogràfics i quantes d'aquestes han rebut una negativa per part de l'editorial, a publicar allò que oferien.

A. — En un dels apartats de la ponència es parla de les galeries d'exposició. Jo voldria saber si realment es venen fotografies en les dites sales o galeries, i quin tipus de fotografies demana el públic. També voldria preguntar si el públic està preparat per rebre aquest tipus de Fotografia tan elaborada, o si preferiria les fotografies més aviat decoratives, a l'estil tradicional.

A (contesta la directora d'una galeria fotogràfica de Barcelona). — Em sembla que tothom sap que el mercat de la Fotografia és mínim. Les vendes, en una exposició, no acostumen a ultrapassar les tres o quatre còpies. La majoria de vegades són els propis fotògrafs els qui compren fotografies, encara que existeixen alguns coleccionistes no-fotògrafs que també són clients habituals de les galeries. El tipus de Fotografia que es ven depèn directament de les preferències personals de cada comprador.

P (parla un dels ponents a títol personal). — Jo puc informar sobre aquest aspecte ja que jo també sóc director d'una galeria de Fotografia. La meva opinió és que el públic està preparat per a rebre-ho tot. Considerar que el públic no està preparat per rebre una fotografia determinada, és tant com partir de la base que el públic és ignorant. Considero que el públic està sempre preparat per rebre qualsevol tipus de fotografia i decidir si li interessa o no. Potser el problema important està en el desconeixement del gran públic de l'existència d'una sèrie de galeries especialitzades en Fotografia. Pel que respecta a la capacitat decorativa d'una fotografia, estic convençut de què és també quelcom molt relatiu i que depèn del gust particular de cada consumidor.

A (torna a parlar la directora de galeria). — Jo no sé fins a quin punt és justificada l'existència de tantes galeries d'exposició a Barcelona. És evident que una galeria ha de sobreviure amb la venda de les fotografies que exposa. Tenint en compte el poc mercat que hi ha, moltes d'aquestes galeries estan destinades a desaparèixer. Les galeries han assumit el paper de difondre la cultura fotogràfica, però alhora han volgut mantenir el caire comercial dels establiments. En aquest aspecte els resultats són força tristos, perquè considero que no s'ha pogut fer ni una cosa ni l'altra.

A. — Jo discrepo del que s'ha dit fent referència a què no existia un problema de públic. Jo penso que aquest problema sí que existeix en certa mesura, ja que si entenem la Fotografia com un medi expressiu, no decoratiu sinó expressiu repeteixo, ens trobem amb el problema que el gran públic comprarà prioritàriament una d'aquestes pintures de tipus «pompier» que venen a les botigues de mobles i decoració, abans de comprar, pel mateix preu, una fotografia, ja que la tradició de penjar

una pintura a la paret de casa no és comparable a la de penjar una fotografia. Estic convençut de què la gent, en general, no vol coses expressives sinó purament decoratives.

P (el mateix ponent d'abans, a títol personal). — Els galeristes el que volem fonamentalment, no és ja vendre fotografies, sinó que la gent les vegi. Almenys acomplir aquesta funció cultural. El problema no és tant que la Fotografia es vengui o no, sinó sobretot, que es faci pública, en aquest cas a través de les galeries d'exposició.

A (torna a parlar la directora de galeria). — No estic en absolut d'acord. Penso que les galeries han de vendre fotografies, si no una galeria comercial no té sentit. Les galeries que només es proposessin acomplir una funció cultural haurien d'estar subvencionades per organismes oficials, però les comercials és evident que han de viure d'alguna manera, i aquesta manera ha de ser precisament la venda de fotografies.

A. — Penso que un dels problemes en la venda de fotografies és la creença, per part de l'espectador i possible comprador, de què aquelles fotografies que veu penjades les pot realitzar ell mateix amb qualsevol màquina de fotografiar. Crec que el que fóra important és canviar aquesta idea falsa però tan estesa entre la gent.

PONÈNCIA 4

PERSPECTIVES PER A LA FOTOGRAFIA A CATALUNYA

LLEGIDA A L'AUDITÒRIUM DE LA FUNDACIÓ MIRÓ, EL 9 D'OCTUBRE DE 1980

ELABORADA PER

ANTONI AGUILERA
J.J GOMEZ MOLINA
MANUEL LAGUILLO
MANOLO SERRA

PERSPECTIVES PER A LA FOTOGRAFIA A CATALUNYA

El que sigui la fotografia i el que inclou

El camp acotat per la fotografia pràcticament no té límits. No solament arriba a tot el que és visible, podent-nos parlar tant d'un manuscrit en el qual s'anuncien els conceptes més sofisticats (per exemple les fotografies de manuscrits de Newton per Erich Lessing), com de qualsevol pintura (tota la fotografia d'art); sinó també a tot el que és invisible, ja sigui perquè sobrepassa el que els nostres ulls poden captar en longitud d'ona (aproximadament de 380-760 nanòmetres), en rapidesa, tamany o en accessibilitat, o bé sigui perquè expressa idees tals com la mort, la misèria, la solitud, l'angoixa... mitjançant convencions culturals o per ironia d'aquestes.

El domini semàntic del que ens parla la fotografia s'ha dividit en diversos «gèneres» o especialitats fotogràfiques. Aquesta anònima divisió és impròpia perquè no és una veritable taxonomia, ja que no satisfà els requisits lògics de: 1er. mantenir el principi de classificació, i 2on. que els subconjunts resultants no tenen entre si cap solapament. Curiosament, en la terminologia fotogràfica s'infringeixen aquestes dues exigències: perquè es salta d'un principi de classificació, basada en els referents, a un altre, basat en el procediment estilístic, i perquè hi ha nombroses interseccions entre les diverses especialitzacions.

Avui, tanmateix, sembla utòpic provar de restablir amb nitidesa les diverses gradacions de la fotografia; quan tal vegada fóra millor prendre com li correspon el que significa la ambigüitat, la imprecisió, la incorrecció de nombrosos termes fotogràfics. Perquè en tot això s'hi amaga el que realment és avui la fotografia a nivell general: «allò real», el producte «sofisticat» de la «visió del món» contemporània, visió que no sap el que és visió, visió que protegeix un món en el qual la cega o bòrnia

circulació de mercaderies es converteix en el que determina el rumb social. Al fetitxisme de la mercaderia s'hi afegeix (o genera) el fotogràfic, i per això la fotografia apareix literalment com «allò real» d'un determinat grup o classe social en un moment determinat.

En els «gèneres» fotogràfics és possible veure la lluita entre la idea no conscient de la fotografia com a realitat, que ens porta a classificar la fotografia pels seus referents, com si es tractés de classificar objectes, i una idea de la fotografia conscient del que en ella hi ha de treball simbòlic, de transformació cultural del món, que classifica les fotografies pels seus diversos tractaments o convencions semiòtiques.

Tenint en compte tot això oferim una llista convencional de diferents especialitats fotogràfiques:

— Fotografia científica	astronòmica biològica física química geològica ...
— Fotografia mèdica	dental dermatològica ...
— Fotografia industrial	
— Fotografia publicitària	propaganda moda gastronòmica ...
— Fotografia policíaca	petjades digitals forense passaport-identitat tràfic ...
— Fotografia tecnològica	satèlits artificials balística aèria ...
— Fotografia premsa	fotoperiodisme independent ...
— Fotografia d'art	reproducció fotoescultura arquitectònica ...
— Fotografia artística	paisatge retrat urbana ...
— Fotografia d'aficionats	

Pel que fa a aquesta llista s'hauria d'evitar introduir més confusió de la que hi ha en ella mateixa, sobretot rebutjant el terme fotografia creativa. Aquest terme no solament és confús perquè fa pensar que només hi ha creació (treball semiòtic) en el camp que delimita (el de les exposicions o revistes de fotografia artística), quan sabem tot el que pot haver d'investigació plàstica en la fotografia científica o en la publicitària, sinó

que, a més a més, és una mala traducció del *fine art photography* (fotografia artística, *kuntsphotographie* en alemany), terme anglosaxó que fa referència a tota la problemàtica d'una fotografia immersa o relacionada amb galeries i revistes.

La classificació impròpia de les diverses especialitzacions fotogràfiques no queda completa si no s'hi afegeix un conjunt no exhaustiu — i amb els mateixos problemes com a classificació — de procediments fotogràfics utilitzats en les diverses aplicacions fotogràfiques. Parlar de fotografia en general, com es parla a aquestes jornades, exigeix tenir en compte la fotografia en la seva totalitat, malgrat que hom es vegi temptat, segons el lloc des del qual hom parla, a confondre la fotografia amb alguna de les seves especialitzacions.

Al procediment més o menys convencional s'hauria d'afegir:

— microfotografia
— macrofotografia
— fototelegrafia
— fotogravat
— fotografia endoscòpica
— fotografia amb cambra de bombolla
— fotografia estereoscòpica
— fotografia infrarroja
— fotografia ultravioleta
— fotografia ultrarràpida
— fotografia estroboscòpica
— fotografia submarina
— fotogrametria
— radiografia
— tomografia
— ecografia
— microscopi acústic
— termografia
— IPPS (Sistema interactiu de processat d'imatges)
— microelectrografia
— esterograma
— polariscografia
— holografia
— etc.

Són palpables les grans dificultats per a definir el que és la fotografia. La primera deriva de la vaguetat amb la qual s'ha aplicat el terme a nombrosos productes amb un aire familiar: fotogrames a l'estil Moholy-Nagy i Man Ray que són trets lluminosos obtinguts sense cambra ni òptica; fotomuntatges a l'estil Heartfield o Rejlander; fotografia a l'estil Weston o Bill Brandt; pictorialisme, fotografia pura o experimentalisme... Hi massa variant com per a obtenir una determinació senzilla del que encara no s'ha fet, del que es pot fer en fotografia: aquí qualsevol essencialisme, qualsevol creència de què la fotografia és quelcom ja fix i determinat, pot ser fàcilment desbancat, sobrepassat. És l'activitat dels fotògrafs amb tot el que té de desbordament, de ruptura de límits, el que en realitat «defineix» el que és la fotografia. És per això que qualsevol definició abstracta amb pretensions absolutistes desemboca fàcilment en el ridícul, quan se la treu del seu cercle de validesa, que no és més que una determinada pràctica fotogràfica. Allò vàlid i veritable, és aquí i com en tot, veritable solament per a un determinat context.

La fotografia no té un privilegi amb respecte a altres medis simbòlics. I així com l'art, la filosofia, la ciència, etc., són inabraçables en definicions senzilles, degut a la gran complexitat de les seves pràctiques reals i dels seus multiformes continguts, el mateix passa amb la fotografia.

Per acostar-nos a una «determinació» de la fotografia hem de saber abans que, primer, aquesta determinació solament és vàlida per al conjunt de diferents formes adoptades per la fotografia fins avui i, segon, que no hi ha cap essència a la qual ens puguem remetre que no sigui el que hem convingut en destacar entre innombrables possibilitats.

Hi ha una qüestió essencial per a continuar: ¿Utilitzarem el terme d'una manera genèrica o d'una manera específica?; ¿ens referirem a l'holografia, a la radiografia, a l'ecografia, etc., com a fotograa, o ens oposarem a qualsevol promiscuïtat?

Com que la línia purista té el perill de desembocar en la contradicció (també el daguerrotip, el calotip, el ferrotip són fotografia...) en la inane (és molt possible que l'esgotament de la plata porti a una «fotografia electrònica» d'ús general), nosaltres ens inclinem per l'ús del terme en sentit ampli.

D'aquesta manera fotografia equivaldrà a imatge obtinguda mecànicament, tecnològicament.

John Herschel va parlar de la fotografia com a «escritura amb llum» a l'any 1839. Avui hauríem de sobrepassar aquesta determinació per a evitar deixar fora del camp fotogràfic coses com la fotografia infrarroja o ultravioleta, i en general, aquella que es realitza amb energia no lluminosa. Totes les definicions de fotografia que limitin el procediment a l'aspecte invisible, cal considerar-les insuficients. Però també són incorrectes, a la llum del que avui veiem com fotogràfic, les definicions que inclouen com quelcom essencial tant els components òptics, com acció fotoquímica precisament per l'existència del fotogrames, fotografies obtenibles sense òptica i de la fotografia electrònica, no basada en reaccions químiques. Àdhuc la clàssica referència a la radiación electromagnètica és avui insuficient per l'existència de l'ecografia.

Una determinació que «superi» les anteriors ha de ser molt més genèrica. Haurà d'aludir primer a una font energètica el més àmplia possible, és a dir, a l'energia en sentit general, segon, distingir entre imatges obtingudes manualment tals com pintures i dibuixos, en les quals la producció és «directa», i les produïdes «mecànicament», en les quals es deixa a un mecanisme, prèviament dissenyat i ajustat, tal com una cambra o una emulsió, que produeixi una imatge, tercer, distingir entre imatges en moviment, com les del cinema i la televisió, i les immòbils, com les de la fotografia i la pintura, quart, incloure a les fotografies dins les imatges objectives (Darstellungen), intersubjectivament perceptibles, cultural i semiòticament condicionades; i oposar-les a les subjectives (Vorstellungen), tals com les perceptives, eidètiques, oníriques, accessibles solament a través de «traduccions».

Ensenyament i defensa de la fotografia

A les propostes del Collectiu, la fotografia va definida com un fet cultural i una de les seves missions; la seva defensa i estímul, enfront el que es pressuposa, com una situació crítica que el demanda. Aparentment això resulta un despropòsit, res no sembla fer perillar, fins ara, el monopoli que ella té sobre la reconstitució imaginària de la realitat. Quasi bé el cent per cent de les imatges que rebem a través dels mitjans de difusió, o bé són creades per ella o bé, es traben en la base dels sistemes de traducció.

Milions de persones hi treballen instintivament, i el seu esforç dia per dia, estableix i altera els criteris amb els quals la nostra societat valora la realitat perceptiva, científica, poètica o mítica.

Ha substituït sobradament el paper que les arts tradicionals tenien en la construcció iconogràfica d'aquesta realitat, tant pel que fa a la difussió com a la profunditat de les transformacions, en el llindar dels fenomens visualitzats.

Què és doncs, el que ha d'ésser protegit i revalorat?

Uns paràgrafs més avall això queda aclarit: la infravaloració de la pròpia professió i també l'establiment dels fins d'aquesta activitat: fins que una futura situació «normalitzada» la faci innecessària.

El plantejament a aquestes Jornades, del que pot ser la fotografia i el que pot aportar al sistema educatiu, passa certament per la clarificació d'aquesta premissa.

La defensa gremial-professional, no solament afecta el seu status social, també el valor i el significat de les obres produïdes en el si d'una cultura determinada, i sobretot, per la seva pertenença a la «cultura» explícita d'aquesta societat.

La superestructura cultural «normalitzada i institucionalitzada», es troba sempre endarrerida respecte als fenomens dels quals aparentment n'és «l'expressió». La pintura és «art», solament segles després que la seva pràctica superés l'antic rol que havien assumit les antigues «arts-lliberals». Hi ha un desfasament entre la valoració que fa dels fenomens estètics, que diuen que són la clau interpretativa d'una època, i aquells que realment l'han construït; hi ha una despreocupació entre el valor que ells assumeixen històricament, en la literatura artística, i la importància que varen tenir en aquella societat.

El canvi de status professional és imprescindible, per a la reflexió que la societat fa dels seus símbols, ja que està relacionat amb els estrats socials que la constitueixen i el sistema de valors es construeix sobre aquestes categories, però el procés de dignificació professional comporta l'execució de gran part de la pràctica professional.

El mateix estatut determina el camp de les activitats: les de l'autoexpressió personal, no condicionades pels valors de mercat dels massmedia. És ací on sorgeix el problema, ja que la revalorització de la fotografia no seria més que la canonització, a nivell d'art, d'una pràctica artística identificada, així, com l'autèntica fotografia creativa, basada en el sistema de galeries (muntades il·lustrant-se en les seves homònimes, de pintura i escultura), per això és necessari un cert falsejament històric; s'ha de muntar una tradició d'obres aparentment allunyades de la pràctica professional, malgrat que en els exemples seleccionats hi hagi més la d'aquests, que les realitzades en el sistema de fotografies artístiques, típiques dels diferents clubs i els respectius concursos. D'igual manera que la pintura i l'escultura al renaixement, la fotografia estableix l'exclussió de les activitats menors, que condicionen la llibertat individual i trenquen amb el mite del creador, tan necessari dins aquest canals artistes. Paradoxalment, aquest moviment no correspon a l'etapa més creativa de la fotografia, sinó a un període eclèctic de reconsideració històrica del seu valor, en el moment en què l'aventura d'obrir noves visions de la realitat s'ha estabilitzat en unes pràctiques, en uns discursos autònoms, sobre la visió de les coses.

Però, si a l'auge de certa pràctica, nova, de difusió i venda de fotografies considerades com artístiques, i encara més important, la reconsideració no solament de la imatge, sino també del mateix objecte que és una fotografia i del seu valor intraduïble en els sistemes de reproducció.

L'autèntica importància de la fotografia, no és que un d'aquest discursos pugui igualar-se a l'artístic tradicional, ni que la substitueixi (com opinaven les avantguardes dels anys vint) sinó que la visió que tota ella

aporta, sobre l'entorn imaginari de la nostra cultura (normalitzada o no). El valor cognoscitiu i d'ideació, que fa de l'home cotnemporani un home diferent en relació amb els seus avantpassats.

La fotografia no és més creativa quan tradueix, sistemàticament i superficial fórmules «artístiques» com ara el «sobrerrealisme» o «l'abstracció» (és precisament en aquests moments quan «la seva visió» és més opaca, menys innovadora) ni quan estableix noves nomenclatures a imatge d'aquests «ismes», com són ara «subjectivista» o «realista» desconectades del seu entorn cultural i reduïdes a aspectes parcials més relacionats amb tics estilístics, que amb conceptes clarament diferencials.

La revisió històrica i conceptual és en part el reconeixement d'una labor, ja realitzada i consolidada. De la manera com avui la veiem, després d'haver-se hagut de justificar davant la «teoria artística» creada dins pràctiques disciplinàries al nostre «fet fotogràfic» i sota la pressió dels diferents rols que han tingut els fotògrafs dins d'aquesta societat.

Una teoria pròpia i necessària, variarà, en la superestructura cultural, el sentit de les realitzacions dins d'aquest camp, perquè solament serà realment creativa, si altera els valors assumits en la classificació dels fenomens creatius, no si solament adquireix un lloc de parent pobre dins l'escalafó artístic.

La tasca és més àrdua que la d'identificar quines són fotografies d'expressió personal o subjectiva (clarament definides ja per la pròpia decisió del fotògraf en desvincular-les dels treballs «d'encàrrec»).

És la de seleccionar i valorar de tota la ingent gamma d'experiències, les que realment han aportat una visió transformadora a la nostra manera d'entendre i entendre'ns, més enllà de caràcter utilitari, explícit, en la seva aparició (avui dia ningú no discuteix el valor creatiu dels frescs de Giotto, la realització dels quals estigué atenent un encàrrec polític-religiós, com tampoc no es pot discutir el valor creatiu de les fotos publicitàries de Steichen, a tots dos casos les imatges obren camps nous en la visió de la nostra cultura).

Solament és possible realitzar-ho dins d'una reflexió general i autònoma sobre el com i perquè de la nostra cultura. La pintura no ho va superar, mentre es debatia en una discussió estèril sobre si era o no un «art liberal» sinó quan la pràctica establí uns criteris autònoms sobre el seu discurs, quan inventà la seva «història» mitjançant la selecció i coordinació d'objectes fabricats per l'home al llarg dels temps amb diverses intencions explícites, que ella modifica establint un nexe cognoscitiu trascendent.

L'Ensenyament

Ja només el fet d'integrar-la en el sistema normalitzat de valors «cultes» d'un grup social, modificarà la seva apreciació, però no solament és suficient sinó que en molts casos pot ésser contraproduent, segons com es realitzi. Un ensenyament que repeteixi els models de la pràctica professional, de forma acrítica, no faria altra cosa que reproduir els valors ja absolts d'aquesta societat.

Cursos sobre fotografia bàsica, professional, de modes, publicitat, reportatge, creativa, etc..., que avui dia veiem habitualment a la nostra premsa és un bon exponent del que no és fotografia, sinó solament el reflex fossilitzat d'unes activitats que mai no han estat així ni han d'ésser-ho en el futur. La pràctica primordial en el seu naixement: la de «retratista» és, avui dia, una activitat degradada i exceptuant casos molt especials, ha quedat reduït a una pràctica de «fotomaton» i ensenyar se-

gons patrons, no serà més que una pobre visió, però plantejar fotogràficament el problema de definir una persona, davant ella mateixa i a l'espai real i simbòlic que el rodeja, és un camp ple d'interès que planteja el valor de la individualitat dins la nostra societat i la integra en una reflexió històrica continuada.

L'ensenyament tècnic, bàsic o professional, obeeix, d'altra banda, a un concepte pretecnològic de l'ensinistrament, que indueix i condiciona la pràctica creativa posterior, segons un model. És la part més negativa de l'antic ensenyament acadèmic, mancant de l'auxili que tenia de l'aparell conceptual del qual procedia. Està impregnada en un concepte mític, fals, de la tècnica com a valor autònom, autoreproductor, desvinculat del sentit que aquesta té amb el coneixement general, molt proper als models, ja desfasats de l'ensenyament professional, els processos d'aprenentatge del qual han estat sempre molt lents en l'assimilació, i ràpidament obsolets per a la pràctica professional.

L'ensenyament ha d'estar vinculat a la idea que la societat i l'individu es fa de la seva realitat, a la manera com aquesta és captada i valorada per aquest artifici instrumental cognoscitiu que és la fotografia.

Ha d'estar dins del procés amb el qual l'alumne s'enfronta amb ell mateix, implicant-lo vivencialment en els seus resultats i aprenent a valorar-lo per allò que tenen d'artifici cultural, lligat a uns moments històrics, en el qual l'home defineix noves relacions amb les coses i els fenomens, a través d'uns instruments projectius, base de representacions «exemplars».

La tècnica ha d'ésser ensenyada com l'instrument que li permet modificar aquesta imatge dins el sistema, i el seu procés creatiu ha d'actuar tant en direcció a la imatge, com en direcció a la tècnica, ja que aquesta està sempre al servei d'aquella i del concepte amb el qual s'enfronta a nivell d'imatge que desitja aïllar dels complexos fenomens que percebeix i que li permeten comprendre les coses en l'espai i en el temps d'una cultura. La visió no és el fil conductor amb el qual es tradueix la realitat visible, sinó la idea que culturalment ens fem d'aquesta visió.

La fotografia ha d'estar inclosa en tots aquells estaments universitaris on pugui aportar quelcom, tant a nivell de reflexió, com de documentació, investigació, prospecció o ideació, però la seva inclusió ha d'estar predeterminada per la definició clara del camp amb el qual s'enfronta amb l'anàlisi de les coses. La tècnica a ensenyar ha d'estar desenvolupada en una constant reconsideració dels fenomens que interpreta i des de les categories amb les quals s'interpreta, en constant reconsideració dels odis de reconeixement dels metallenguatges científics.

Aquest plantejament no pressuposa l'oblit dels valors diferencials que les diferents especialitzacions han aportat en les diverses pràctiques professionals, ni que aquestes perdin el seu sentit, ans el contrari, pressuposa fer reconeixement ja que socialment cada signe sols és interpretable en el si del discurs i la pràctica en la qual s'han desenvolupat, i el seu sentit està fortament lligat a les pràctiques professionals i al paper que aquestes ocupen dins la cultura en la qual estan immersos. Això impedeix que es prenguin com a arquetips — o pitjor encara — com a estereotips sense sentit, que es repeteixin mimèticamet i s'impedeixi una constant renovació.

Hem perdut la visió «original» de la fotografia, la creença d'identificar foto i realitat, som conscients de què és una traducció cultural del que veiem, segons un hàbits de reconeixement, però també tant aquesta societat no té sistemes més objectius de representar aquest fenomen, som els constructors mateixos d'aquesta realitat i això supera la pròpia representació per a convertir-se en un autèntic sistema d'ideació del nos-

tre entorn capaç de realitat mateixa. El futur de la fotografia està d'acord amb la manera en què suspesem la nostra reflexió, del petit nucli de problemes parcials, per a asumir una visió generalitzada dels problemes culturals i socials, en la reconsideració del nostre discurs específic, a mesura que inventem la nostra pròpia història literària i gràfica.

L'Ensenyament de la fotografia

El medi fotogràfic existeix de fa uns 130 anys. Al llarg d'aquest temps hom hi ha anat trobant diferents camps d'aplicació. A primer cop d'ull es podria, a partir d'una llista d'aquests usos, deduir una sèrie de punts de vista de com ensenyar-los: segons això semblaria que, sense ser el mateix una fotografia aèria que una altre de modes o bé per exemple una d'Ansel Adams hi hauria d'haver no una, sinó diferents formes d'ensenyar a fotografiar.

Per sota de totes aquestes pràctiques hi hauria un substrat ineludible de saber tècic. El com de les diferents parts de la cambra, del comportament dels materials sensibles o del funcionament del fotòmetre, per a dir-ne tres exemples. L'aprenentatge dels mitjans succeeix, efectivament, aquí i ara, a partir d'aquets pressupòsits.

En el típic programa d'estudi trobem «assignatures» ben diferenciades a partir d'una classificació temàtica: retrat, bodegó, paisatge natural i urbà, nu... Un altre criteri heterogeni amb el primer, hi afegeix matèries com fotografia publicitària, fotografia de modes, fotografia industrial, fotografia creativa o artística i fotografia científica. La present llista es completa amb afers com laboratori (sinònim d'il·luminació artificial), tècniques especials (fotografia infrarroja, macro i microfotografia), potser àdhuc història de la fotografia. Darrerament s'ha afegit el sistema de zones.

Però en aquests moments, sembla clar què l'únic plantejament vàlid a l'hora d'ensenyar fotografia ha d'ésser el que parteix d'una consideració pel que fa a la imatge. L'ensenyament de la fotografia no pot ser ni un «know-how», diferent en cada fotògraf, ni tampoc una simple augmentació de coneixements tècnics. El saber manejar els controls de la cambra, no implica dominar els recursos que determinen el que una fotografia sigui potent i eficaç, que funcioni bé com a imatge.
Cal ampliar doncs, el significat del terme «Tècnica», restringit fins ara al camp material-instrumental, de manera que s'hi incloguin tots els aspectes relacionats amb el peculiar estatut de la imatge dins l'univers de les formes simbòliques (allò cultural). Els ensenyaments de la Bauhaus i de la teoria de la Gestalt ja anaven dirigits per aquest camí. Es tracta d'alfabetitzar-nos visualment.

Dins d'aquest plantejament, i deixant de banda qüestions ètiques, queda superada, per irrellevant, l'oposición entre fotografia comercial i fotografia creativo-expressivo-artística. Es diferencien solament pel que fa a nivell d'ètica del contingut; cal reconèixer que el bon fotògraf publicitari ho és, quan les seves imatges són efectives i fortes, malgrat que serveixin a fites rebutjades des de la nostra ideologia particular.
És important en context recalcar fins a quin punt resulta ja impossible subscriure una aproximació intuïtiva i espontània al fet de «fer fotos». El fotògraf ho és quan és capaç de produir igualment i consistent imatges de qualitat tècnica ampliant el sentit del terme abans emprat. Aquesta habilitat és el fruit d'un llarg aprenentatge fins ara quasi bé sense sistematitzar, i d'un ferri disciplinament.

L'objectiu és aconseguir imatges poderoses d'una manera deliberada i conscient. Menysprear aquest punt de vista en nom d'una pretesa es-

pontaneïtat «inspirada» equival a caure, sense saber-ho, en receptes solucions ja gastades en «clixés».

Un bon exemple d'apropament correcte al problema de l'ensenyament de la fotografia el trobem en el sistemes de zones. La curiosa interrelació existent en fotografia entre les característiques del material i la seva utilització expressiva implica, quan arriba el moment d'aprendre el medi, què és simultani al procés de conèixer els seus límits amb el procés de fer-se amb les seves possibilitats expressives, les del medi i les pròpies del fotògraf. El sistema de zones és una unificació de totes les fases del fet fotogràfic, realitzada primordialment a partir d'un únic vocabulari que ens permet parlar de les coses i per tant ensenyar-les i dominar-les.

El camp d'aplicació del sistema de zones és el to, la graduació de densitats, i els corresponents emocionals.

Manipular els grisos de forma controlada significa jugar amb les emocions,primer les del fotògraf, després les dels espectadors. Tenir quelcom a dir i saber-ho dir van junts en la bona fotografia. El professor de fotografia ha de plantejar a l'alumne problemes visuals i conceptuals que el portin a descobrir la seva resposta personal.

Posteriorment apareixerà el recurs instrumental que la materialitzi. És absurd dotar l'alumne de coneixements sobre emulsions, òptica, densitometria, etc., sense haber-lo introduït prèviament en el camí d'una interrogació referida a la imatge en general.

¿De què serveix a l'aficionat mitjà, tant d'equip i tanta quantitat de coneixements tècnics, ara en sentit usual, si les seves imatges manquen en la seva majoria d'una falta total d'interès?

En el millor dels casos s'assoleix «l'èxit» utilitzant el recurs d'aquest o d'aquell, com si fos possible parlar d'una única manera de fotografiar. De fet és la fal·làcia de l'objectivitat de la fotografia, el seu suposat realisme, el que aquí té lloc. Un ensenyament de la fotografia que oblida aquest problema (la imatge de la realitat no és la realitat mateixa), parteix de la ingenuïtat similar a la que suposa l'existència d'un llenguatge visual universal, vàlid per a tothom.

Res de tot això és cert, i saber-ho té quelcom de desencisador.

El mite del paradís perdut conserva encara força pròpia.

REVISIÓ D'UNES EXPERIÈNCIES CONCRETES EN MATÈRIA DE L'ENSENYAMENT DE LA FOTOGRAFIA

Sinòpsi

— Confecció d'una enquesta:
  Criteri
  Finalitat

— Distribució de l'enquesta:
  Catalunya: 160 enquestes
  Estat espanyol: 100 enquestes
  Estranger: 10 enquestes

— Distribució de l'enquesta:

  A) Centres dedicats especialment a l'ensenyament i educació del

medi; Centres docents especialitzats:
Escoles estatals, nacionals: 160
Escoles estrangeres: 10
Escoles privades: 9

B) Centres sòcio-culturals en els mitjans de comunicació visual:
Centres socials (Agrupacions regionals): 250 enquestes.

— Fonts d'informació sobre els centres esmentats:
Directori d'agrupacions regionals i cases culturals (AFC)
Llista de centres docents a Barcelona (Premsa i Publicitat)
Llista de centres docents a l'estranger:

CNAA: Consejo Nacional de Graduaciones Académicas
IIP: Institut de Fotògrafs col·legiats Associats
AEB: Tribunal Associats d'examens
Royal Photographic Society

De fet, quan es pensa o es parla de l'ensenyament de la fotografia, generalment es fa en referència als sistemes o mètodes portats a la pràctica, referents a aquesta labor docent. Per tant, aquesta realitat és la base principal i exclusiva amb la qual comptem a l'hora d'intentar una anàlisi sobre els condicionants genèrics d'aquesta activitats formativa. Per exempre, el plantejament de cada sistema o mètode planejat, està en la forma de la posterior utilització del medi. Els diferents plantejaments determinen el tipus de sistemes o mètodes que poden resultar de caràcter inductiu (basat en el raonament), o didàctic (basat en la demostració pràctica). El nivell cultural, o de desenvolupament intel·lectual, és el factor que regeix en conseqüència que es porti a terme un tipus o altre de plantejament de la fotografia.

És evident, per raons de sobra conegudes, que el nivell del plantejament de l'ensenyament de la fotografia a països com els EUA o Anglaterra (per dir dos exemples molt concrets), no tenen cabuda a la societat del nostre país. Això no vol dir que la nostra societat sigui menys intel·ligent que la dels països esmentats, sinó que la nostra infraestructura social, privada al llarg de la història d'una evolució progressista, en allò relatiu a la cosa social, humanista i cultural, es troba condicionada a altres realitats molt diferents.

Tanmateix, la fotografia és, al nostre país, des de fa temps, tema d'estudi programat, fomentat i supervisat per la iniciativa privada.

Concretament i reincidint altra vegada per a poder parlar de l'ensenyament al nostre país cal recórrer als casos pràctics existents. Solament d'aquesta manera és possible obtenir una visió que permeti realitzar una labor crítica fundamentada.

El resultat d'una enquesta portada a terme recentment amb aquest objectiu, clarifica com l'ensenyament de la fotografia es troba en funció d'unes necessitats determinades per la societat, tant en l'aspecte d'utilitzar com de consumir fotografia.

Per una banda es presenta la labor docent que porten a terme les entitats sòcio-culturals i recreatives, que engloben les agrupacions fotogràfiques, i les cases de cultura regionals. L'elevat nombre d'aquestes — al voltant d'unes 300 entre Catalunya i la resta de l'Estat Espanyol i la seva distribució per la nostra geografia — representa un exponent significatiu de la cultura fotogràfica generalitzada de la nostra societat. Aquestes tenen com a finalitat de la seva labor docent l'aportació d'uns coneixements bàsics de la tècnica fotogràca. La satisfacció produïda pel domini del procés mecànic, amb la finalitat de poder emular una iconografia ja reconeguda com a clàssica, es posa de manifest als certamens concursistes patrocinats per aquest tipus d'entitats. El veredicte final

d'aquests, en base a l'habilitat del saber fer, atorga els atributs com de «millor» i «pitjor» i fomenta al mateix temps un sentiment de competitivitat que és alè a l'essència del medi fotogràfic.

Es presenta per altra banda, la labor docent, programada per entitats especialitzades en matèria d'ensenyament de la fotografia, i portada a terme en un context més ampli que l'esmentat anteriorment; és a dir, mitjançant programes d'estudis que comprenen tant un ampli espectre sobre la naturalesa de la fotografia, o reduïts a un tòpic concret inherent al medi fotogràfic. Alguns d'aquests tenen una duració de fins i tot tres anys acadèmics.

Durant aquest període hi ha els que estableixen diferents graus del nivell de coneixements, així com els que estableixen diferents graus d'especialització. La programació d'aquests cursos, per norma general, està basada en un índex extens de lleis i conceptes referents als aspectes tècnics de l'activitat fotogràfica. (Exemples.) L'estudiant veu d'aquesta manera, el seu objectiu assolit satisfactòriament mercès a veure's capacitat a resoldre a la pràctica problemes teòrics semblants als plantejats pel pla d'estudis escollit.

És paradoxal que, malgrat la complexa i fins i tot quasi bé meticulosa preparació d'aquests plans sobre l'ensenyament de la fotografia per aquestes entitats especialitzades, l'ensenyament de la fotografia tingui a Catalunya una reduïda dimensió.

La naturalesa social de les entitats esmentades, en la seva majoria, feta l'excepció de les escoles de formació professional, de règim públic, és de caràcter privat, és a dir que no reben subvenció fixa dins del pressupost anual per a l'educació per part de l'Estat.

I com a conseqüència d'aquesta falta de reconeixement de l'ensenyament de la fotografia amb un caràcter públic i oficial, i em refereixo a la fotografia com a matèria d'estudi superior, la corresponent inexistència de sistemes becaris en favor de l'estudiant. Generalment l'ensenyament de la fotografia es beneficia de les hores lliures d'altres ocupacions de l'estudiant. Condiciona el temps d'assistència i dedicació. Per altra banda, la manca de subvenció econòmica al centre d'estudis privat implica una admissió massiva d'estudiants. Les tarifes fixades tenen com a finalitat el solventar la supervivència i continuïtat de la labor docent de l'entitat.

La limitada dedicació o assistència pel que fa a quantitat d'hores setmanals, per norma general entre quatre i vuit hores, per part de l'estudiant, a un suposat centre d'estudis fotogràfics, condiciona d'una manera directa la naturalesa del plantejament del sistema d'ensenyament. Les sessions didàctiques o demostracions pràctiques contribueixen poc a la formació cultural del 'individu a través del medi en estudi.

La revisió proposada sobre matèria d'ensenyament de la fotografia, segons els casos expressats fins aquest punt, revela les possibles i diverses finalitats pràctiques sobre les quals es varen formar els seus criteris de plantejament:

— Les entitats sòcio-culturals i recreatives plantegen una proposta de plaer amb l'ús del medi, i
— Les entitats especialitzades en matèria d'ensenyament fotogràfic plantegen una proposta d'habilitat, és a dir, un creixement minuciós de les tècniques que integren el procés fotogràfic.

Al camp de la pedagogia, el plantejament de l'ensenyament de la fotografia implica l'educació visual paral·lela i complementària a altres tipus d'educació durant el creixement bàsic i intel·lectual de l'individu. L'assimilació i capacitat d'anàlisi (quasi bé, d'una manera genètica) de la

imatge fotogràfica i àdhuc el seu procès de composició, podrien alterar radicalment còdis, judicis, costums, en completa vigència a la nostra societat.

A alguns centres d'ensenyament secundari i superior s'estan incloent ja els seus plans de matèries docents l'estudi dels valors iconogràfics a la comunicació visual.

Casos similars, amb una experiència més llarga, tenen lloc a països de l'estranger amb un bagatge cultural més extens que no el nostre. Concretament a Anglaterra, la fotografia és considerada com una assignatura reconeguda per les autoritats docents oficials, bé sigui per a l'obtenció del Certificat Superior d'Estudis (equivalent al nostre COU), per a l'obtenció d'un Diploma Superior en Arts (especialització en fotografia), o bé per a obtenir una graduació de «Master» en Arts.

Als nivells de graduació esmentats, el criteri sobre la fotografia com a mitjà d'expressió artística té prioritat sobre un criteri de projecció científica. Malgrat tot, el coneixement dels aspectes tècnics propis del medi és considerat tan fonamental com són les nocions aportades per l'estudi de la història de l'Art, la història de la fotografia, la sociologia i estètica i altres matèries teòriques amb afinitat.

Aquesta és la introducció del programa de temes d'estudi acadèmics («Academic Studis») del Diploma en Fotografia Creativa que atorga el Trent Polytechnic de Nottingham-Anglaterra: «tradicionalment, els temes teòrics a l'ensenyament de l'Art i el disseny són considerats el «tronc» dels cursos pràctics d'expressió plàstica. Malgrat tot, l'actitud presa per aquest curs respon a un replantejament radical del context dels estudis, convenient a una educació àmplia sobre comunicació fotogràfica i visual. Per tant, segons que sembla, no hi ha cap raó per a perpetuar els sistemes tradicionals així com mantenir la típica separació entre «la pràctica» i «la teòrica» (...).

Amb la finalitat de determinar les característiques del estudis apropiats al context, es començà per tractar d'aconseguir una definició eficaç sobre la naturalesa de la fotografia:

> És una forma de representació i registre, que implica diferents formes de transformar aspectes del món tridimensional, en imatges bidimensionals.
> És un medi d'expressió i comunicació visual amb la finalitat de comunicar i/o transmetre a un gran nombre de persones, formes diferents de visió personal.

Els propòsits dels estudis acadèmics poden ésser resumits d'aquesta manera:

> Informar i ampliar els coneixements de l'estudiant en la fotografia, concretament en les seves dimensions social i cultural.
> Situar la pràctica de la fotografia en relació amb altres medis d'expressió i comunicació.
> Fomentar en la consciència de l'estudiant una orientació pel que fa a practicar i consumir.
> Oferir experiències d'aprenentatge en determinades àrees de coneiment consistents en el desenvolupament d'una major aptitud professional així com en l'evolució personal de l'estudiant com un ésser amb capacitat intellectual.

Al llarg de la completa duració del curs — de tres anys acadèmics — és l'estudiant qui, lligat a tot un procés d'experimentació pràctica i investigació es troba en un estat de recerca contínua de les respostes intrínseques a les seves motivacions foto-creatives, tant davant de temes de realització imposats: (la naturalesa de la llum i els seus efectes emocio-

nals, l'exploració d'un entorn determinat, en funció dels seus valors iconogràfics implícits, per esmentar-ne algun), com davant de temes de lliure elecció, a través de l'execució del qual s'hi troba implícit el desenvolupament dels valors humans.

NOTA: Acompanya aquesta ponència els resultats de l'enquesta sobre «La situació de l'ensenyament de la fotografia en els darrers cinc anys», més informació d'estudis fotogràfics de diferents centres del país, i de l'estranger, tots ells a disposició per una possible consulta.

COL.LOQUI DE LA PONÈNCIA 4

A l'hora de reproduir el contingut dels colloquis posteriors a les ponències cal fer algunes puntualitzacions:

1. Només es reprodueixen les preguntes i respostes que aporten quelcom de nou al contingut de la ponència, o són clarament informatives de l'esperit dels participants en les Jornades. Per qüestions d'espai es deixen de banda les altres intervencions.
2. El nom dels que intervenen oralment en els colloquis no s'ha pogut indicar, com haguéssim volgut, ja que en la majoria dels casos la gent no el feia constar prèviament a la seva intervenció.
3. La ponència n.º 1 no va tenir colloqui posterior, ja que es tractava exclusivament de la sessió constitutiva del collectiu.
4. La lectura de la ponència n.º 2 no va propiciar un colloqui prou extens ni interessant com perquè es considerés oportú incloure'l en aquest dossier.
5. Les intervencions corresponents als assistents a la lectura i colloqui de les ponències van precedides de la lletra «A». Les intervencions corresponents als membres del grup de treball que ha elaborat la ponència, o als seus representants, van precedides amb la lletra «P».

COL·LOQUI DE LA PONÈNCIA N.° 4

A. — Vista la revisió de la situació actual que s'ha fet en aquesta ponència, jo pregunto si heu pensat en alguna proposta d'acció de cara al futur de la Fotografia al nostre País.

P. — D'alguna manera, en les anàlisis que s'han fet en tractar de plantejar el concepte de Fotografia en l'ensenyament actual, s'estableix ja un nou concepte de cara al que ha de ser el nou ensenyament. Per altra banda, també hi ha un plantejament de com s'ha d'ensenyar en funció de la pròpia pràctica professional. A part d'això, l'informe porta, per exemple, una idea de com hauria de ser l'ensenyament en casos concrets com ara el de Belles Arts. En aquesta part de la ponència es parlava de què un possible ensenyament del futur no es pot generalitzar precisament perquè no s'estableix en funció d'unes tècniques o uns conceptes que s'han de transmetre, sinó en funció d'una reflexió sobre la matèria, i en el centre en què es realitza aquesta reflexió. És a dir, un ensenyament en una facultat com la de Belles Arts està dins un discurs que ha de ser reconegut i clarificat en funció de la pròpia experiència i tradició, i que en una facultat de Medecina, per exemple, implicaria una reflexió específica i diferent.

A. — Aleshores, ¿hem de considerar que la Fotografia passarà a ser dominada per una classe elitista? Jo crec que el problema clau de la Fotografia està en el fet de què el receptor no sap llegir una imatge. Abans de tot s'hauria de conseguir que el consumidor fos capaç de fer aquesta lectura. És necessari que l'expressió del fotògraf pugui ser rebuda adequadament pel màxim de gent, a través d'una acció generalitzada i canalitzada mitjançant les entitats pertinents. És evident que s'ha d'intentar que en les escoles d'E.G.B. la Fotografia hi sigui present com assignatura per tal de sensibilitzar el públic del futur. Si només pensem en un ensenyament d'alt nivell, cada vegada separarem més el fotògraf

del públic. El grau superior, per altra banda, ha d'existir, però sense oblidar els nivells més primaris.

P. — Possiblement no s'hagi acabat d'entendre l'esquema del plantejament d'aquesta ponència. En primer lloc, ja hem vist la impossibilitat d'una definició abstracta de la Fotografia. En la segona part de la ponència es vinculava l'ensenyament de la Fotografia amb les activitats professionals, és a dir, no es podia ensenyar res en abstracte sense vincular-ho a utilitzacions socials concretes. Evidentment, això impedeix el que s'intenti donar un ensenyament dogmàtic sense tenir en compte una anàlisi social del medi. Per acabar, s'intentava veure el que havia de ser un ensenyament crític que es fonamentava en una crítica de la Fotografia excessivament tecnificada i sense plantejaments intellectuals. Em sembla que a partir d'aquests punts es pot començar a definir el que hauria de ser l'ensenyament de la Fotografia en el futur. I sobre aquest futur es pot dir quelcom més. Nosaltres creiem que la Fotografia del futur vindrà condicionada per l'ensenyament actual, i en aquest sentit, hi hem d'afegir el concepte del que és avui i el que serà en el futur la cultura en general.

A. — ¿Què es pot dir de la publicitat que fan servir les escoles de Fotografia, en la qual es promet que l'alumne potencial sortirà de l'escola convertit en un fotògraf «de cos sencer» i amb l'esdevenidor solucionat?

P. — Minor White deia que un fotògraf tarda un mínim de quinze anys en fer-se, perquè el seu concepte de fotògraf anava més lluny del que significa assimilar uns certs coneixements tècnics. Per posar un exemple, jo no crec que es pugui imaginar que en cap facultat de Lletres hi hagi una assignatura en la qual s'ensenyi a ser escriptor de categoria. Partint d'aquí, i fent un paral·lelisme a nivell creatiu, si nosaltres entenem per fotògraf un individu que va molt més lluny del simple domini d'uns recursos tècnics, haurem de convenir que aquest esquer de les escoles de Fotografia no és més que això justament, un esquer propagandístic i una publicitat per a captar ingenus.

A. — Com a professionals de l'educació que sou, ¿podríeu dir-me quines matèries creieu que s'haurien d'oferir a l'alumne en els centres d'ensenyament de Fotografia?

P. — Només tenint en compte la Fotografia com a eina dins el procés creatiu ja veiem que la podem fer servir de molt diverses maneres: com a reflexió sobre la realitat, com a mitjà de recollida de dades, com a forma de registre, etc. Cada un doncs, haurà de fer una reflexió de quin és el seu camp d'interès i de relació. La Medicina, per exemple, ha de programar el seu propi ensenyament en funció de les seves necessitats. Parlar d'assignaturs concretes és excessivament complex ara per ara, ja que cada camp d'aplicació haurà de fer la seva pròpia programació, no solament en funció de les seves necessitats sinó també del nivell que es pretengui assolir. En tot cas, el que sí queda clar és que ja no podem seguir parlant d'un ensenyament general de la Fotografia.

CONFERÈNCIES

L'INVENCIÓ FOTOGRÀFICA I MAN RAY
PER FRANCESC MIRALLES

LA INVENCIÓ FOTOGRÀFICA I MAN RAY
Per FRANCESC MIRALLES

Per començar voldria aclarir el perquè del nom d'aquesta xerrada. L'expressió «invenció fotogràfica» s'ha d'entendre com tot el que sigui una recerca entorn de la Fotografia, més que no pas la invenció de la creació. Encara que la Història de la Fotografia és bastant definida i bastant concreta, hi ha uns dubtes de primer moment pel que fa referència a alguns dels invents i als seus autors en el sentit de què pot no quedar massa clar qui ha estat realment el primer a posar en pràctica un sistema determinat. Però més tard tot queda bastant precís i molt estudiat sobre qui són les persones que han posat cada un dels graons primers. En el nostre cas, no voldria que la invenció fotogràfica tingués aquest límit de qui són les persones que han fet aquestes aportacions, sinó de com han anat una sèrie de temàtiques de recerca que, en Man Ray s'arriben a concretar d'una manera bastant notable i significativa.

La Fotografia és un dels fenomens artístics que va ser més debatut en el segle passat. Exactament, què era la Fotografia? Es podia considerar com una tècnica, es podia considerar com una aportació artística, o com es podia o s'havia de considerar. Amb això hi varen haver unes extraordinàries polèmiques que fins i tot han arribat fins als nostres dies, encara que matizades o esmorteïdes. Voldria llegir ara algunes de les frases del moment.

Baudelaire, per exemple, i en una anàlisi crítica sobre el Saló de 1859 diu: «En aquests dies deplorables s'ha produït una nova indústria que ha contribuït no poc a confirmar l'estupidesa, per la seva fe en què l'Art és i no pot ser més que la reproducció exacta de la natura. Un déu venjatiu ha escoltat els vots d'aquesta multitud. Daguerre va ser el messies d'aquesta religió. Si es permet que la Fotografia suplanti l'Art en algunes de les seves funcions, aviat l'haurà suplantat i corromput en la

seva totalitat, gràcies a l'aliança natural que trobarà en l'estupidesa de la multitud. Cal doncs que torni al seu veritable deure que és el de servir com a criada de les ciències i de les arts.»

D'altra banda, i dos anys abans de Baudelaire, un pintor molt conegut del segle XIX, i amb molta intervenció en el món fotogràfic, arriba a dir: «Fa alguns anys que ha nascut una màquina, glòria de la nostra època, que dia rera dia constitueix l'astorament del nostre pensament i el terror dels nostres ulls. Abans de què hagi passat un segle, serà aquesta màquina el pinzell, la paleta, els colors, l'agilitat, 'experiència, la paciència, la precisió, l'esmalt, el model, el compliment, l'extracte de la pintura. Que no es pensi que els daguerrotips maten l'Art. Quan el daguerrotip, criatura colossal, creixi; quan tot el seu art i tota la seva força s'hagin desenvolupat, aleshores l'acollirà súbitament el geni i cridarà molt alt: vine aquí! em pertanys! ara treballarem junts! »

Un altre comentari molt famós que ha estat reproduït freqüentment, és el que va publicar un diari alemany, que deia: «Voler fixar utopismes no és una cosa impossible tal com ha quedat provat per la investigació alemanya seriosa, sinó que tan sols desitjar-ho ja és blastomar. L'home ha estat creat a imatge i semblança de Déu i cap màquina humana no pot fixar la imatge divina. Com a màxim podrà l'artista diví, entusiasmat per la inspiració celestial, atrevir-se a reproduir en un instant de benedicció suprema sota l'alt magnat del seu geni, sense ajut de cap màquina, algunes de les característiques humanes-divines. És possible que Déu hagués abandonat els seus principis eterns i hagués permès a un francès, a París, una invenció del dimoni? L'ideal de la revolució, la fraternitat i l'ambició de Napoleó de convertir Europa en un sol regne; totes aquestes idees boges les sobrepassa encara ara el Sr. Daguerre perquè vol eclipsar el creador del món. Si totes aquestes coses fossin d'alguna manera possibles, ja les hauria realitzat algun precedent fa molt temps, en antiguitat, homes tant importants com Arquímedes o Moisés. Daguerre és el més boig dels bojos.»

De manera que en el moment en què apareix la Fotografia s'estableixen una sèrie de postures enfront del nou invent. Una, formada per pintors que s'hi oposen ja que tenen por que la Fotografia pugui fer mal a la Pintura. Sabem que una de les habilitats dels pintors del segle XIX era realitzar retrats en miniatura. Quan apareix la Fotografia, els miniaturistes es passen gairebé tots a aquest nou camp de manera que en pocs anys desapareixen aquests petits retrats pictòrics. L'artista per una part té por que la Fotografia pugui arribar a fer mal al camp específicament artístic. Així, el pintor de la reina Victòria d'Anglaterra, en ser-li preguntat per la reina si creia que realment la Fotografia podia fer mal a la Pintura, li va respondre que no, ja que la Fotografia no podia adular. Tenint en compte que un dels convencionalismes del retrat de l'època era que el retratat s'assemblés al màxim, però alhora quedés el màxim d'afavorit, el pintor de la reina Victòria estava molt tranquil cara a la possibilitat de la competència de la Fotografia amb la Pintura.

Hi ha un altre corrent format per tècnics que es senten entusiasmats davant la possibilitat que la Fotografia pugui tirar endavant i pugui tenir més facilitats. Generalment es tracta d'estudiosos o amateurs del camp de la química que van fent proves millorant els processos fotogràfics. Per exemple, H.F. Talbot supera el daguerrotip quant a imatge única amb el seu procés de seriació de la imatge. És a dir, les qüestinos de tipus tècnic prevalen extraordinàriament en aquest temps, i aquestes qüestions acostumen a venir per la banda de les acadèmies de ciències de diferents països que troben que es tracta d'un invent interessant.

Un fet curiós en el naixement de la Fotografia és el de què es pogués estendre tan ràpidament, ja que no van poguer arribar a funcionar els

royalties. Per exemple, el registre de patent de Daguerre li va comprar l'Estat precisament per donar-lo a la publicitat. Es creia que fent públic l'invent es perfeccionaria d'una manera extraordinària com així va ser realment. Aquest procés va anar tan accelerat que si això passava pel juliol-agost de 1839, quan Daguerre va enviar a Nova York un representant seu perquè registrés el procediment, al cap de dos mesos, ja hi havia en aquesta ciutat cases que feien daguerrotips. L'únic lloc on es va poguer registrar, i durant un temps molt curt, tant el daguerrotip com el procediment de Talbot, va ser a Anglaterra. I va ser per poc temps ja que hi varen haver moltes protestes per part d'altra gent que havia fet descobertes de tipus paral·lel a altres indrets, la qual cosa va fer que s'anul·lessin aquest tipus de llicències.

Si els que apoien la tècnica ràpidament accepten la qüestió fotogràfica, hi ha un fet de tipus religiós (del qual es parla en el diari alemany que ja hem citat), que fa que un sector de gent es posi en contra del nou descobriment. Això no és exclusiu de la Fotografia sinó que la qüestió religiosa en el segle XIX s'oposa a qualsevol innovació fins i tot de tipus tècnic. Hi ha, per exemple, un bisbe francès que fa una pastoral dient que no es pot construir cap església amb ciment perquè el ciment és un material diabòlic i per tant les esglésies sempre s'han de fer amb pedra o amb fusta, com s'han fet sempre a través de la història. En definitiva, la religiosa és una posició que rebutja tota una sèrie d'innovacions tècniques, cosa habitual dins els estaments més puritans i reaccionaris, la qual cosa no vol dir que siguin estrictament els catòlics.

Davant aquesta posició, i quan les troballes tècniques ja funcionen, aquestes discussions arriben a uns extrems increïbles, fins al punt que no se sap exactament què fer de la Fotografia. La nova tècnica, a part del daguerrotip, s'havia quedat al nivell de les fotos de «carnet» que tant d'èxit varen tenir i que significaven un negoci extraordinàriament floreixent. Aleshores es va voler passar a un estadi en el qual la Fotografia fos un fet artístic. Però aquest fet artístic es va plantejar sota els esquemes de les grans composicions pictòriques pròpies del segle XIX. El fotògraf, per ser considerat artista, havia d'oferir uns resultats semblants als de la Pintura (amb la qual cosa s'entra en la idea de Baudelaire). El que es va fer llavors varen ser grans composicions fotogràfiques en les quals intervenia directament el muntatge. Cada figura s'estudiava individualment i es feien tantes fotografies com personatges hi havia en la composició. Aquestes figures fotografiades es retallaven i se muntava el que seria la fotografia final. Dos o tres són els artífexs d'aquestes fotografies que va semblar que eren el que es podia dir fotografies «artístiques». L'any 85 Price il·lustra una versió anglesa del Quixot, i especialment, Oscar Rejlander, que l'any 1857 fa una gran composició titulada «Els dos camins de la Vida» que és una fotografia alegòrica en la qual s'utilitzen trenta negatius. Aquesta fotografia va ser comprada per la reina Victòria que va regalar-la al príncep Albert. Hi ha però, unes grans crítiques per part dels professionals que creuen que no es poden realitzar alegories a través de fets tan reals com és la captació d'una persona. S'ha de tenir en compte que un dels cavalls de batalla enfront de la Fotografia era no poder idealitzar el que seria el resultat final. Voler fer doncs una alegoria a través d'aquests trenta personatges presos amb tant realisme va comportar una gran reacció en contra.

Arribem als anys en què apareix l'impressionisme. Cap a l'any 1889 hi ha una fotografia molt famosa que es diu «El camp de cebes» que realitza G. Davidson amb un positivat extremadament suau. És l'època dels positivats amb els sistemes de gomes bicromatades i bromolis, que donen aquest resultat que recorda els quadres impressionistes. Alguns fotògrafs, per fer creure que les seves fotografies són més artístiques arriben fins i tot a copiar les composicions dels pintors famosos. L'any 1904 es crea

la Societat de Fotògrafs Pictòrics, que segueix fent grans esforços per a intentar que la Fotografia sigui Art, però no a través d'innovacions tècniques sinó mirant només que el resultat de la fotografia sigui idèntic al dels quadres.

Apareix aleshores un dels personatges que més ha fet per la Fotografia que és Alfred Stieglitz, el famós fotògraf de Nova York, que crea també la famosíssima Galeria 291. Crea també una revista en la qual vol renovar la concepció de la Fotografia, pretenent que sigui un Art en sí mateix i no pels seus resultats més o menys semblants a la Pintura. Més endavant trobem el famós Paul Strand i la tendència dita «Nova Objectivitat», que volen arreconar tot el que tingui regust pictòric i passar a que la placa sigui fruit exclusivament del que el fotògraf veu i sense cap mena de manipulació.

Un dels personatges que vol ser artista i arriba a Nova York quan Stieglitz ja és famós, és Man Ray. En el moment en què Stieglitz està fent els seus experiments i està editant la seva revista Camera Work, Man Ray es posa en contacte amb ell, encara que de moment només li serveix de model. És arran d'aquest contacte que a Man Ray li entra l'afició a la Fotografia i comença la seva intervenció que serà una de les més importants en aquest camp. Aquesta renovació que portarà Man Ray vé precisament d'un personatge que és pintor i això és un dels punts cabdals del gran interès que té Man Ray. Quan Man Ray fotografia és fotògraf i quan pinta és pintor. Per a ell són dues tècniques amb plantejaments i resultats diferents. Això és important si es té en compte la relació que hi ha hagut en el segle XIX entre ambdues tècniques. El fet de què hi hagi un personatge que destria les dues vertents i les aplica d'una manera concreta, sense cap tipus d'interrelació és un fet, d'entrada, sorprenent. Gairebé totes les intervencions de Man Ray en el món de la Fotografia tenen un caire experimental, tot i que a l'autor la paraula experimental no li agradava, i preferia l'expressió «Fruit de l'experiència», que per a ell no era ni de bon troç el mateix. Al principi Man Ray realitza unes obres que ell anomena aerografies, que estan fetes amb pistola a pressió, i que en certa manera connecten amb els paisatges impressionistes. A partir dels anys divuit i dinou comencen les seves aportacions importants, encara que alguna sigui a nivell estrictament documental, com la fotografia del «Gran Vidre» de Marcel Duchamp. Com a pintor, Man Ray es constitueix en el dadaista més important, i en qualsevol llibre que reculli la seva producció podem veure que no insisteix excessivament en els temps però que fa tal quantitat de plantejaments fins la seva mort, en 1976, que pràcticament qualsevol dels camins que es prenen a partir dels anys 60 té el seu precedent en una obra de Man Ray. Pel que fa a la Fotografia, Man Ray es planteja cada vegada noves tècniques. Una de les invencions més importants per a la Fotografia va ser el que ell anomena «Rayografies» i que va començar a fer l'any 1922. És important comparar això amb el que estava fent Moholy-Nagy en aquest mateix moment. Les coincidències a les quals arriben parteixen de plantejaments totalment contradictoris. Moholy-Nagy, professor de la Bauhaus, hi arriba per un procés de racionalització, d'estructuració mental. Les rayografies de Man Ray són producte d'aquest procés tan intuïtiu i podríem dir-ne anàrquic, que és el que caracteritza tota l'obra de Man Ray.

A partir de l'any 1924, en el qual hi ha una gran crisi dadaista (l'any del manifest surrealista), Man Ray realitza algunes obres amb fortes connexions surrealistes com, per exemple, el «Violí d'Ingres», com a homenatge a aquest pintor al que Man Ray admirava extraordinàriament. L'any 1930 posa en marxa el procés de solarització, al qual arriba per un descuit, com és habitual en quasi totes les seves troballes, si bé ell sap treure dels seus descuits les conseqüències pertinents que li perme-

ten treure'n les corresponents aportacions. En aquest cas concret, mentre l'artista estava revelant, la seva ajudant va obrir el llum i aleshores es va porduir un fenomen que va fer que l'imatge quedés resseguida per un contorn que dóna la sensació d'un «redibuixat» de la figura. Man Ray, a base de repetir el «descuit», crea una sèrie d'obres entre les que es troben uns nus femenins que il·lustrarien un llibre de poesia de Paul Éluard titulat «Facile». Posteriorment, l'any 1937, publica «La Fotografia no és l'Art», amb una sèrie de fotografies en les quals dóna una lliçó d'imaginació en el plantejament artístic, extraordinària.

L'any 1940, quan Man Ray ha de marxar de París via Lisboa cap a Hollywood, allunyant-se de la persecució nazi, l'única cosa que s'emporta del seu estudi de París és la seva cambra fotogràfica. Això dóna una idea de la seva sensibilització envers la Fotografia, tot i tenint en compte que ell no era exclusivament fotògraf.

En un moment donat, quan l'artista vol definir les imatges i les imatges autobiogràfiques, fa una comparança en el sentit que els records només són una fotografia i que les emocions i vivències d'una persona no són més que fotografies vives del que li passa aquesta persona. És a dir, arriba a definir la persona com una acumulació de fotografies vivents.

Com a resum de tot això és pot dir que en un món en què la Fotografia es limita a fer una sèrie de retrats de carnet, i malgrat tot pretén ser artística i per tant, vol aconseguir resultats semblants als pictòrics, ha de ser precisament una persona que es troba en els dos terrenys artístics la que ajudi a fer aquests plantejaments de tipus estricte, del que ha de ser per una banda la qüestió tècnica i per altra la qüestió artística.

Una frase de Walter Benjamin resum d'una manera prou clara la pròpia natura del fotògraf: «El que decideix sempre sobre la Fotografia és la relació del fotògraf amb la seva tècnica.»

Gràcies.

LA FOTOGRAFIA CARISMATICA PER ROMAN GUBERN

LA FOTOGRAFIA CARISMÀTICA
Per ROMAN GUBERN

Més que una conferència, el meu parlament serà un recull d'observacions, de notes i reflexions desordenades, sobre el tema de la Fotografia Carismàtica. Primitivament, el títol de la xerrada era «La Fotografia com a creadora de mites». Realment, jo penso que la Fotografia no crea mites sinó que els potencia i els amplifica, ja que la funció de la Fotografia és justament la de donar difussió carismàtica a figures que ja són públiques per la seva professió. Els polítics, la gent del món de l'espectacle, les persones públiques en definitiva, potencien i multipliquen la difussió de la seva imatge gràcies a la Fotografia. Per tant m'ha semblat que, més que generadora de mites, la Fotografia és consolidadora i potenciadora de mites. Aleshores, el tema és la Fotografia carismàtica quan treballa amb personatges públics, que ja són públics abans de ser productes fotogràfics.

Caldria començar per recordar què significa carisma. Carisma és una paraula grega, però s'incorpora al vocabulari de la teologia tradicional, i en aquest vocabulari teològic, carisma significa la facultat espiritual i extraordinària de produir miracles, atorgada transitòriament per l'Esprit Sant a determinades persones. Aquesta significació religiosa de la paraula carisma es va transformant en una sentit laic i profà, i, a partir del segle XIX, comença a adquirir una nova connotació; comença a aplicar-se a aquelles persones que tenen un aura de popularitat, de magnetisme, de capacitat de convicció, etc. És a dir, els líders polítics i les estrelles del món de l'espectacle, per exemple. Fins i tot el sociòleg Max Webber arriba a parlar del carisma de certs líders polítics. Diu que hi ha tres formes de legitimitat, que són: La racional, que és la que vé donada per la Constitució, la d'estirp (el fill del rei és rei perquè és fill del rei), i la carismàtica, que vé del líder carismàtic.

És interessant veure com la paraula carisma s'introdueix a la cultura de masses principalment a través de la Fotografia, ja que aquest medi permet la introducció massiva de la imatge d'una persona, i aquesta reproducció massiva permet una difusió i una popularitat que genera el seu carisma.

De tota manera, ja molt abans, amb la pintura, el mecanisme era semblant. Napoleó, per exemple, tenia la pintura com a únic vehicle de difusió de la seva imatge, i aquí entrem en un tema que em sembla fonamental, i és el fet de què durant molts segles, el reconeixement físic de les persones en absència seva, es produïa a través de la pintura. La pintura era, en certa manera, el doble de la persona que estava absent. Hi ha una branca concreta de la pintura, que és la miniatura, que va tenir un rol determinant durant segles per establir pactes matrimonials entre parelles que no es coneixien físicament i vivien molt separades geogràficament. En definitiva, podem dir que la miniatura és un precedent rellevant de l'art del retrat fotogràfic i sobretot, perquè la miniatura va ser justament la que va introduir l'ús habitual del primer pla.

Naturalment, quan apareix la Fotografia, al segle XIX, vé a potenciar i perfeccionar de forma revolucionària aquesta funció cultural i social que tenia el retrat i més concretament, la miniatura. La Fotografia, s'ha repetit molt sovint, és un mirall implacable que reprodueix i perpetua en l'espai i en el temps, el doble de les persones. Facultat aquesta, que en molta gent genera fins i tot una por irracional lligada al mite màgic i religiós del doble. En totes les mitologies hi ha el tema del doble, tema que ha estat estudiat per alguns psicòlegs, fonamentalment per Otto Reich, que té tot un llibre dedicat al tema del doble, i efectivament, es troba a totes les cultures aquesta por de reproduir la imatge d'una persona, ja que aquesta imatge és vulnerable a les maniobres de l'enemic que vol destruir o perjudicar a la persona a través d'aquell doble que, es suposa té una part de la seva personalitat.

A més de ser aquest mirall implacable, la Fotografia també és un mitjà potentíssim, i això pot semblar una paradoxa, de transformació i manipulació de les aparences òptiques de la persona. La paradoxa fotogràfica és que, per una banda és un reproductor fidel de la persona i, a la vegada, un sistema que permet la transfiguració, la manipulació d'aquesta persona. I justament aquesta capacitat no és ignorada pels líders polítics ni per les vedettes de l'espectacle que se'n aprofiten per tal d'amplificar la seva popularitat carismàtica en el mercat dels mites collectius.

A partir d'aquesta constatació de què la Fotografia no genera mites sinó que els potencia i amplifica, perquè treballa a partir d'una personalitat pública ja coneguda (el president nordamericà, una estrella del rock, etc.), examinem una mica desde el punt de vista tècnic, semàntic, i inclús semiòtic, algunes virtualitats de la Fotografia de vocació carismàtica. La primera virtualitat és la de tirar el moment favorablement privilegiat (el que implica les coordenades espai i temps), de l'expressivitat del subjecte. És a dir, la Fotografia Carismàtica té com a funció la de seleccionar els moments privilegiats d'aquesta persona. Aquesta opció implica tres factors tècnics: l'enquadrament, la llum i l'instant adequat.

L'enquadrament és important ja que es pot definir com una delimitació de l'espai i aquesta delimitació permet incloure i excloure signes, de la forma més suggestiva i més manipuladora. Per exemple, la baixa estatura del personatge fotografiat pot quedar emmascarada o falsejada per l'enquadrament, segons l'angulació de la càmara. L'enquadrament permet també enquadrar l'individu dins determinat ambient, míticament favorable, com podria ser el personatge submergit dins una multi-

tud d'admiradors, o bé pot aïllar la figura per tal de potenciar un protagonisme absolut dins l'enquadrament. De manera que aquesta possibilitat d'incloure o excloure, justament és un instrument de manipulació i transfiguració per donar un protagonisme determinat al personatge.

Pel que fa a la llum, és evident que la llum és la condició genètica de tota imatge visual, ja que sense llum no hi ha imatge. Però la llum no té mai una funció neutra al servei de l'estricta denotació semàntica. Des del punt de vista semiòtic podríem dir que la llum no serveix únicament per denotar, per descobrir el que és un objecte, sinó que la llum, necessàriament i inevitablement, és un factor de connotació que pot transfigurar l'aparència òptica de la persona, no únicament desde el punt de vista estètic, sinó també des del punt de vista ètic, psicològic i caracteriològic. D'un president com Nixon, que en la seva carrera va demostrar que era un farsari, és interessant triar les fotografies que li donen una imatge favorable, és a dir, que emmascaren aquesta condició de personatge corrupte, com va demostrar ser en l'affaire Watergate. En aquest aspecte és interessant estudiar l'ús de la llum, de quina manera pot connotar no solament l'estètica de la persona sinó també la psicologia, la caracteriologia i l'ètica d'aquesta persona.

Finalment, el tercer element tècnic determinant de la Fotografia Carismàtica és la selecció de l'instant adequat, selecció que es produeix per mitjà del disparador. L'instant adequat suposa, com l'enquadrament, l'exclusió de tota una seqüència de moments del personatge, pel fet d'haver de triar aquell moment que presenta una imatge pública més favorable. El fet de disparar implica, per una banda, el fet d'excloure una sèrie de moments que no interessen, i, per altra banda, la tria del moment que interessa. En aquest sentit, l'instant triat pel fotògraf no representa solament una elecció sinó, sobretot, una omissió deliberada d'altres moments possibles, menys privilegiats per al personatge.

La segona virtualitat de la Fotografia de vocació carismàtica és la seva capacitat de reproducció i difusió massives. Aquesta multiplicació relativament artesanal que és la reproducció del negatiu al positiu, és a dir, la reproducció a l'infinit, ja que es poden fer mils i mils de còpies del negatiu, va assolir amb el fotogravat una difusió autènticament massiva i popular de la imatge de certes personalitats de molts àmbits de la vida quotidiana. Aquesta reproducció i difusió masiva permet al personatge carismàtic, o al que pretén ser-ho, adquirir la condició de la ubiqüitat, és a dir, estar present en molts llocs a la vegada. La fotografia d'Adolfo Suárez a la portada de La Vanguardia significa que hi ha més de cent mil llars del país que tenen en aquell moment la fotografia d'Adolfo Suárez. De tota manera, aquesta ubiqüitat de la imatge personal és condició imprescindible de tot «star-system», de tal manera que el personatge retratat esdevé en primer lloc una personalitat pública i en segon lloc un iconograma familiar, és a dir, un iconograma pertanyent al repertori limitat de signes que composa el nostre entorn quotidià o iconosfera.

La tercera virtualitat de la Fotografia carismàtica és la versatilitat de la seva escala. Això vol dir que per mitjà de l'ampliació fotogràfica el personatge pot assolir una magnificació i un gegantisme mítics. La tècnica del pòster és el producte natural de la capacitat de difusió massiva i de magnificació òptica que la Fotografia ha fet possible. En el pòster hi ha dos factors semiòticament pertinents. Un, la capacitat de reproducció a l'infinit, i l'altra, la magnificació del tamany de la persona. Des de començaments dels anys 60, que és quan es comença a vendre a la cultura occidental, el pòster és la variant més popular de la Fotografia carismàtica precisament pel seu destí domèstic, ja que el

pòster es ven per a ser collocat en l'espai domèstic. Aquesta domesticitat del pòster acompleix amb la màxima eficàcia aquella funció integradora de la imatge del personatge dins el nostre entorn quotidià i habitual, és a dir, dins la nostra iconosfera privada. I aquesta presència permanent del personatge en la nostra iconosfera privada és una imposició autoritària des del punt de vista ideològic. Efectivament, la presència d'un pòster en una paret, és un acte d'autoritarisme, la qual cosa no deixa de ser curiós si tenim en compte que el pòster va néixer dels moviments contestataris i contraculturals de la cultura jovenívola.

Aquestes eren doncs, les reflexions desordenades que volia assenyalar sobre aquest tema de la Fotografia carismàtica que és encara camp d'investigació. Convido als companys i companyes presents a dedicar alguna estona a reflexionar sobre aquest tema apassionant.

Gràcies.

FOTOGRAFIA I COMUNICACIÓ
PER ALEXANDRE CIRICI

FOTOGRAFIA I COMUNICACIÓ
Per ALEXANDRE CIRICI PELLICER

Els problemes que cal considerar quan tractem un mitjà de comunicació són els problemes clàssics d'aquesta realitat. Un mitjà de comunicació és un canal establert entre una entitat anomenada emissora, una entitat receptora i, apart d'aquests tres termes (emisor, mitjà de comunicació i receptor) hi ha un altre terme que és el codi. Si no hi hagués un codi, el missatge emès per l'emisor no seria comprès pel receptor.

El nostre punt de partida és el mitjà, en aquest cas la Fotografia, però com que aquest terme és estrictament tècnic com tots els mitjans, no ens en ocuparem. El que ens preocupa a nosaltres desde el punt de vista de la comunicació, que és allò que en el llenguatge vulgar se'n diu el punt de vista artístic, és realment el problema de l'emissor, el codi i el receptor.

Hi ha diverses menes d'emissors. Bàsicament són tres: Aficionat, professional comercial i professional de recerca. L'aficionat és el més nombrós ja que l'activitat fotogràfica en el nostre temps està extremadament estesa. El professional comercial és el que obeeix el sistema d'esferes del públic. Finalment, el professional de recerca és el que no obeeix aquest sistema i que en aquesta desobediència pot trobar l'èxit o el fracàs. Si té èxit, com que ell ha creat una cosa nova frueix d'una mena de monopoli que li proporciona una plusvàlua, i és el fotògraf que en diuen «cotitzat». Aquestes són les tres varietats d'emissor que podem considerar.

Pel que fa al receptor, hi ha un primer sector, el més general, que és el propi autor. Hi ha també el contemplador final que és el que veu les fotografies reproduïdes en llibres o revistes. Però hi ha un receptor in-

termediari que té una gran importància perquè està situat molt estratègicament, que és l'empresa industrial o comercial que compra la fotografia i la difon. És clar que la majoria de les fotografies que nosaltres veiem al llarg de la nostra vida les veiem en publicacions periòdiques o en llibres, per tant hi ha uns editors que han cregut oportú editar aquelles fotografies i fer-nos-les arribar a nosaltres. Naturalment, aquesta figura exerceix un gran poder sobre el nostre consum personal de Fotografia.

Pel que fa al codi, és evident que de codis n'hi ha molts i molt variats, però bàsicament hi ha els codis icònic, simbòlic, i el purament formal. El codi icònic és aquell en el qual el receptor reconeix les formes perquè les formes s'assemblen als objectes que els han donat origen. El codi simbòlic es composa de les imatges que, representant una cosa, en realitat en representen una altra. Els codis purament formals, per últim, que poden ser analitzats d'acord amb la psicologia experimental. Tots sabem que hi ha coses que ens impressionen i coses que no ens impressionen tant; formes que ens produeixen tranquilitat i pau i formes que ens exciten. És a dir, nosaltres reaccionem davant d'aquestes fotografies per un pur estímul formal. Aquestes són doncs, les tres branques de codi principals.

Parlarem successivament de cada un d'aquests tres elements, i per últim, de la trascendència de la Fotografia com a mitjà de comunicació.

Sobre l'emissor, el primer problema que es planteja és el perquè. Com a tota ciència la pregunta del perquè és la pregunta inicial. Perquè la majoria de la gent de la nostra civilització industrial practiquen la Fotografia? En realitat es tracta d'un desitg d'apropiació. La gent, davant una realitat que se'ls escapa, que sempre és inabastable, té un instint de cacera sobre aquella cosa que sap que perdrà. Moltes vegades és la cacera de la pròpia vida, dels amics, de la família. Maragall en el «Cant Espiritual» diu: «Jo que voldria deturar tants moments d'aquesta vida per fer-los eterns dins el meu cor.» Aquest mateix desig és el que ens porta a fotografiar coses que voldríem fer eternes i que sabem que desapareixen. I això passa tant en el temps com en l'espai. Tant en el temps de la infantesa dels nostres fills, com en la captació exòtica, és a dir, el desig de fotografiar llocs o països que no són massa semblants als nostres habituals. Hi ha, de fet, un esperit d'apropiació que va vinculat a la certesa de què el que fotografiem pot ser fugisser. Aquesta és la finalitat principal del fotògraf. Aquí, però hi ha un autoengany, ja que voler cristalitzar una experiència és impossible i fins i tot contradictori. Totes les persones que han perdut un ésser estimat tenen l'experiència de les fotografies dels morts, que és tràgica perquè, si bé en principi la fotografia ens recorda la persona que volem recordar, el que passa és que al cap d'unes vegades d'usar-la es fixa tant la imatge d'aquella persona en aquella fotografia que ens impideix totalment de tenir-ne el record veritable. Alhora perdem allò que ens dóna el record autèntic d'una persona, que és veure de nou un gest, una mirada, un moviment... Aquell record de paper acaba doncs destruint el record real.

Per altra banda, la possessió d'una cosa perduda ens dóna una imaginària sensació de què aquella cosa continua existint, és a dir, la sensació falsa de què el passat existeix. Això arriba a graus extraordinaris, quan l'instint no solament és d'apropiar-se del país exòtic o de la infantesa fugissera, sinó que hi ha la captació de l'nstant per l'instant, és a dir, la captació de la intimitat que el sistema Polaroid facilita. Aquest és un dels excessos perquè és evident que el que entra en aquest vèrtig no té aturador. Es produeix un fenomen cancerigen de proliferació de la Fotografia que arriba a ser una veritable malaltia mental.

A part de la d'aturar el temps, la Fotografia ens dóna una altra illusió que és la de tenir un poder sobre les coses. I realment, a vegades la Fotografia és com un robatori, i ja no parlo d'aquestes fotografies indiscretes que publiquen les revistes sensacionalistes, sinó que moltes vegades és una mena de violació o violència que fem i que resulta fals ja que nosaltres no hem participat d'aquell fet sinó que simplement ens l'hem apropiat. Això passa moltes vegades en circumstàncies inofensives com la del turista que no veu les ciutats que visita de tant com les fotografia.

A part d'aquest paper purament d'aficionat hi ha un altre paper que és el de l'informador. El fotògraf que treballa per a la informació, i no solament a la de premsa, sinó a la informació en general. Aquest té un paper importantíssim a la nostra civilització. Tant important, que si nosaltres pensem bé com hem adquirit la majoria dels coneixements que tenim, de tot tipus, gairebé tots ens han arribat mitjançant la Fotografia. Per tant hi ha aquest paper d'informació que omple les pàgines dels llibres, les enciclopèdies, els manuals, i que ens dóna la majoria de les informacions que tenim. Ara bé, hi ha una altra categoria de treball, que és el que en podríem dir professional (hem de tenir en compte que aquest treball informatiu moltes vegades no és estrictament professional). La industrialització és el que ha fet necessària l'especialització d'unes persones que es dediquen exclussivament a fer fotografies per vendre-les. El fotògraf professional ha aparegut doncs perquè hi ha una funció social a acomplir. Els fotògrafs adopten una actitud o bé comercial o bé de recerca. El comercial es vincula a uns programes que pròpiament no són fotogràfics ja que el fotògraf no deixa de ser un tècnic al servei de l'editor. Quan el fotògraf té un grau important d'autonomia i es pot situar, encara que parcialment, en la branca de la recerca, es divideix en dues classes fonamentals: el científic i el moralista. El científic fa una mena d'inventari del món, ens dóna notícia de coses, i naturalment ens dóna la seva visió personal d'aquestes coses. El moralista és el que tria els aspectes significatius de les coses per tal que nosaltres puguem jutjar i qualificar les imatges, no desde el punt de vista formal sinó des del punt de vista moral, històric, sociològic o religiós. El fotògraf amb aquest grau de llibertat es pot permetre algunes coses que han influit molt en la nostra cultura, com per exemple passejar tafanejant, passejar amb calma descobrint petits aspectes que passen desapercebuts a altra gent. Això ha estat molt important perquè ha canviat tota l'òptica de les arts plàstiques i àdhuc de la literatura, ja que hi ha una literatura de l'objecte que no hagués existit si no hagués estat inventada la Fotografia. La invenció per part dels surrealistes de «l'object trouvé», té la seva arrel en aquesta descoberta fotogràfica, i per aquest mateix camí el nostre Joan Prats, creador dels «Fotoscops», va descobrir una gran quantitat d'elements de l'arquitectura de Gaudí que ningú havia vist mai.

El fotògraf creador trenca amb el món burgès ja que descobreix el sistema establert. Això ho té en comú amb els pintors, escultors, i qualsevol mena d'artista creatiu avantguardista. Aquesta desobediència la veiem clara quan el fotògraf s'endinsa en coses que estan més o menys postergades, prohibides o amagades per la societat establerta. Per exemple, els misteris del sexe, de la pobresa, de la violència, etc., que contradiuen el desig de seguretat, estabilitat i tranquilitat que caracteritza la societat burgesa.

El surrealisme va ser molt influït per aquest aspecte de la Fotografia que podríem dir-ne paroxística, que va a buscar sensacions extremes, que la pintura o l'escultura no havien reflectit mai. També a la Bauhaus, l'influència fotogràfica o l'adopció de la Fotografia com a tècnica i en aquest aspecte de la fotografia de detall, va fer que es passés a

cultivar el detall com a tema, i naturalment, això va trascendir a les arts plàstiques i va ser un dels motius de l'abstracció geomètrica.

Passant a parlar del codi, recordem primer allò que diu Seaussure que en un signe una cosa característica és que no hi ha cap analogia entre el significant i el significat. Els signes són relacions arbitràries entre formes i continguts. Les fotografies evidentment, són signes, i són signes precisament perquè són molt diferents de la realitat. I aquí hi ha un engany, perquè la majoria, ingènuament, pensa que la fotografia és la còpia visual d'un objecte, i en realitat a la fotografia hi ha una diferència de format, color, etc. De manera que les diferències entre Fotografia i realitat són molt diverses i importants. És per això que hi pot haver una història de la Fotografia, ja que si la Fotografia fós només la còpia dels objectes, seria la mateixa còpia ara que fa vint anys, que d'ací vint anys. Però resulta que la Fotografia ha anat canviant d'estil en anar passant les èpoques, i ha anat canviant d'estil perquè els codis són diferents, i els codis són diferents perquè hi ha uns factors que els fan canviar. Al principi, la Fotografia va ser molt formal perquè els fotògrafs creien que reproduien la realitat, però desseguida hi ha una voluntat compositiva que era una voluntat comú a la pintura i a l'escultura de l'època. Això és propi de l'infantesa de tots els mitjans. Però aviat la Fotografia es va salvar d'aquest llast i va arribar a un concepte com el que tenia Stieglitz, que consistia en la Fotografia com a expressió. I aleshores es va posar molt clar que allò que determina el contingut real d'una fotografia no és el tema de la fotografia sinó el caràcter que li dóna el fotògraf. És doncs un criteri expressionista que ha estat manipulat de maneres diverses.

Amb tot això, la Fotografia ha tingut una utilitat filosòfica profunda, que és la d'ajudar-nos a comprendre que no hi ha cap relació entre la imatge i allò que la imatge representa, perquè la imatge és essencialment una creació d'aquell que la fa. És per això que Susan Sontag comença el seu magnífic llibre «Sobre la Fotografia», recordant-nos aquella idea de Plató del mite de la caverna, ja que les fotografies sempre són imatges indirectes de la realitat, encara que això hagi costat molt d'admetre. Durant molt temps, la gent ha confós les imatges amb la realitat. Evidentment doncs, la Fotografia ha fet un gran servei en el sentit de destruir aquest mite i ajudar-nos a veure que, precisament perquè la Fotografia és molt manipulable, com a referència de la realitat és molt poc de fiar.

Entre les absurditats de la Fotografia hi ha la negació del temps, cosa que s'ha posat molt més clara a partir dels darrers deu anys amb la gran abundància de descobriments de manipulació que hi ha hagut. Això ha tingut l'aventatge de descobrir-nos les capacitats de la manipulació com a element fonamental de l'Art. I això ha tingut una gran trascendència sobre les altres activitats artístiques, com veurem després. Per començar, el descobriment del fragment ha influit l'Art tot sencer. Alguns artistes ho confessen obertament com és el cas de Ferdinand Léger, que l'any vint-i-tres escriu que la Fotografia ha estat la que l'ha fet interessar pels detalls de les coses.

En realitat, el procés pel que cada un arriba allí on arriba en aquest terreny dels codis, és un procés de «feet back», ja que és el resultat d'una fotografia el que dóna la pauta del que pot ser la següent. És molt clar que quan hem arribat al final pel camí de la bellesa, l'única manera de progressar és tornar enrera per un altre camí. Per aquests camins, la Fotografia obté uns resultats molt més impressionants que la realitat, i ho són en qualsevol dels seus camps d'aplicació. Hi ha també un cert automatisme en la modificació. Richard Avedon diu que un home isolat del seu context i portat a l'estudi, automàticament deixa de ser un individu particular per a convertir-se en un símbol. I, evidentment, els retrats d'Avedon són símbols de la societat americana.

Hi ha una frase de Rilke que diu que hi ha instants de la vida que poden dialogar de tu a tu amb l'eternitat. El fotògraf, per la facultat que té de manipular el temps i d'apropiar-se de l'instant, té la capacitat de parlar de tu a tu amb l'eternitat. Tots recordem aquella imatge de Robert Capa, del milicià caient ferit de mort, o la d'aquell nen del ghetto de Varsòvia que està amb les mans enlaire. Aquestes fotografies són l'eternització d'un instant digne d'arribar a assolir l'eternitat, ja que representen uns dels grans símbols de la humanitat, símbols tant o més poderosos que les piràmides o el Partenón. Veiem doncs, com la captació d'un instant pot ser la creació de quelcom molt important.

La trascendència vé també del fet de que la Fotografia (que es considera una reproducció), generalmente no la veiem com a tal perquè la veiem reproduïda. És a dir, veiem la reproducció d'una reproducció. Llavors allò es converteix en un metallenguatge, que per si sol indica que pot haver-hi una casuística completamente pròpia del metallenguatge. És clarissim que la fotografia a les revistes, per exemple, canvia de significat per uns motius extrafotogràfics com ara la compaginació.

Passem a parlar de receptors. Els receptors que utilitzen la Fotografia ho fan, moltes vegades, d'una manera purament física que a vegades pot arribar a ser inhumana, com és el cas de les fotografies dels fitxers. La identificació com a mitjà de repressió és un fet antic que es remunta a la repressió de la Comuna de París, l'any 1871. En aquest aspecte doncs, la Fotografia ha fet un flac servei a l'home perquè ha propiciat actes de crueltat inaudita. Per altra banda, és clar, la Fotografia ha servit per retrobar persones perdudes, i per altres activitats sentimentalment molt positives. La Fotografia ha arribat a ser desitjada d'una manera enorme pels receptors. Això és un fet extraordinari i no cal parlar de la gent que viatja i s'ompla la maleta de postals, ja que de fet això és una passió fins al punt en que jo crec que a l'home li agrada més la imatge que la realitat, perquè la imatge se la pot emportar a casa i la realitat no, i llavors es produeix aquesta subversió. En aquest terreny de l'ús popular malaltís de la Fotografia hi observem dos aspectes, l'un de remei i l'altre de malaltia. Per una banda permet l'apropiació de les coses, que en principi és positiu, ja que es té una riquesa que no es tenia. Però tothom que ha adquirit la fotografia d'una cosa que li agradava comprova que, al cap d'unes quantes vegades de mirar-se-la, aquella fotografia perd totalment el seu poder de suggestió. Aquests són els dos factors que cal tenir en compte aquí: La Fotografia, per una banda, permet apropiar-se de les coses, però per altra banda «gasta» les imatges.

Cal tractar també de l'ús simbòlic de la imatge. La gent posa a la paret de casa seva imatges de futbolistes, cantants, paisatges idíl·lics, polítics, etc., perquè els està utilitzant com a símbol d'ells mateixos, ja que és clar que hi ha una identificació entre la imatge i la manera de pensar de la persona que la penja a la paret de casa seva. I aquest ús simbòlic està tan generalitzat perquè, de fet, hi ha un ús sagrat de la Fotografia que gairebé tothom ha practicat. ¿Qui no ha fet mai un petó a la fotografia de la persona que estima? I ¿qui és capaç de trobar en un calaix la fotografia del seu pare, ja mort, i llençar-la a les escombraries? És evident que hi ha una màgia de la Fotografia que ens impressiona, a la qual rendim culte, i sobre la qual tenim por de cometre sacrilegi. Evidentment la Fotografia de recerca ha fet una gran tasca per a destruir aquesta mena de màgia que de fet encoratja la mentida.

A part d'aquests usos sacralitzats, hi ha un ús tàctic. La Fotografia té una facultat que no té cap altra activitat comunicativa, que és la possibilitat de classificació i col·lecció. És a dir, té unes qualitats, en aquest

sentit incomparables amb les de qualsevol altra activitat artística (llevat dels discos i els cassettes). Una novella s'ha de llegir en un cert lapse de temps, i és impossible llegir-la amb menys hores. En canvi una fotografia pot reduir el seu format, cosa que no poden fer ni les formes literàries ni les musicals. De fet hi ha una estètica del mitjà de reproducció i això és l'influència més gran que la Fotografia té en el nostre temps. Es tracta d'una trascendència a totes les altres activitats humanes, perquè s'ha vist que els mitjans de reproducció permeten una elaboració molt més sofisticada que la que es pot fer directament amb una cosa no reproduïble. Una pintura, per exemple, no és manipulable; és com és i no s'hi pot fer res. En canvi la Fotografia és manipulable com ho són altres formes industrialitzades. La possibilitat del metallenguatge és molt més factible en la Fotografia que en la Pintura. En el cas dels «Fotoscops» de Joan Prats cada fotografia està condicionada i adquireix un nou valor en funció de la fotografia que la precedeix i de la que la segueix. És, de fet, l'adopció per part de la Fotografia d'una espècie de llenguatge musical.

Hi ha també una influència directa en altres aspectes. El fet de què generalment les fotografies que nosaltres veiem són fotografies d'altres fotografies, ha produït un corrent artístic molt important que és l'hiperrealisme. L'hiperrealisme que es basa en una crítica de la imatge perquè és precisament una imatge de la imatge. Quan una pintura hiperrealista ens sembla que representa un cotxe, no representa un cotxe sinó la fotografia d'un cotxe, i és això el que li permet una crítica de segon grau que fa d'aquest art un art tan intel·ligent.

La Fotografia es diferencia de la poesia o de la pintura en el fet de què fa obsoletes les coses úniques, perquè en el moment en què ens proposa la possibilitat de fer art de qualsevol cosa, crea el que se'n diu l'art dels «media» que defensa el fet de què qualsevol cosa és objecte de l'Art; n'hi ha prou amb què ho enfoquem. Això per altra banda, dóna la possibilitat de perdre el respecte a l'obra única i d'apreciar el múltiple. Aquests darrers anys hem vist també el fenomen de l'Art Conceptual, que és un art que ha negat l'objecte i que es comunica exclusivament per fotografia, o per altres mitjans d'imatge de reproducció industrial.

Que ha fet doncs la Fotografia com a dilatació del camp artístic? En principi els fotògrafs tenien tendència a fotografiar coses boniques, però molt aviat la Fotografia va abolir la bellesa, i aquesta generalització ha anat trasmudant moltes coses que abans eren coses vulgars en coses artístiques, i evidentment, ha influit d'una manera decissiva en la pintura. La pintura de Tàpies no hagués existit si no haguessin existit els grans fotògrafs que varen descobrir el gran poder que tenien les parets encrostonades.

És tot això el que és tan important del poder d'aquest mitjà de comunicació, i el tenir en compte que la Fotografia ha creat per ella sola altres mitjans com el cinema, la televisió o el videotape, que estan agafant un paper protagonista a la plàstica d'avui.

Gràcies.

PARAULES DE CLOENDA A CÀRREC DEL REPRESENTANT DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, SR. MANENT

PARAULES DE CLOENDA DE LES JORNADES, A CÀRREC DEL DIRECTOR GENERAL DE LA CONSELLERIA DE CULTURA I MITJANS DE COMUNICACIÓ, DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA Sr. ALBERT MANENT

Benvolguts amics:

Amb quatre paraules vull cloure aquest acte d'avui i per començar, encara que sigui formulari, felicitar als organitzadors d'aquestes Jornades que volen demostrar una vegada més que l'art de la Fotografia no és un art menor. I en aquest moment també, després d'escoltar-lo, felicitar especialment al professor Cirici per la seva lliçó tant viva i docta.

I entrant en el terreny de les realitats, d'allò que pot fer la Conselleria de Cultura en relació amb la vostra professió, jo voldria insistir en un punt que és el de salvament del nostre patrimoni fotogràfic. Ja sé que alguns em diran que potser hi ha una altra cosa prioritària que és que ens preocupem dels problemes de la difusió cultural i de la professió. En aquest aspecte encara no tenim prou clar com hi podem contribuir. Ara bé, el que tenim molt clar és que si d'una banda anem a la creació imminent d'un Arxiu Nacional de Catalunya que reculli tota aquella documentació dispersa oficial o no, pública o privada, que hi ha per aquests móns de Déu dedicada a temes catalans, sobretot com a continuació de l'arxiu que existeix que és el de la Corona d'Aragó, també volem fer un Arxiu Fotogràfic Nacional de Catalunya, la qual cosa no vol dir un centralisme a Barcelona, sinó que el que volem és fer aquesta operació de salvament fonamentalment a Barcelona, però també a les comarques o en llocs concrets on hi hagin uns fons que es puguin perdre o quedar molt dispersos.

Hem parlat algunes vegades amb una entitat que comença a funcionar amb molta voluntat però que té dificultats d'estabilització, que podria ser el punt de partida d'aquest Arxiu Fotogràfic Nacional de Catalunya.

Aquesta és la nostra voluntat. Ara l'hem de posar en marxa quan tinguem organitzada realment la Conselleria en els aspectes que li pertoquen. Sobretot voldríem que les persones que tenen fotografies però que desconfien de les fototeques on podrien anar, prenguessin confiança i a través d'ells mateixos o dels seus fills o de qui sigui, fessin una donació graciosa perquè aquest fons fotogràfic arribi a ser d'una gran magnitud.

Compteu amb la nostra col·laboració perquè l'art de la Fotografia no sigui una de les cendroses de la Cultura Catalana.