



Fotografia panoràmica i representació del territori. Una aproximació a les Rutes Amagades de Mallorca de Jesús García Pastor (1964-1980)

Pere Freixa i Font

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Fotografia panoràmica i representació
del territori. Una aproximació a les *Rutes
Amagades de Mallorca* de Jesús García
Pastor (1964-1980)

Tesi doctoral de
Pere Freixa i Font

Direcció de
Dra. M^a Dolors Tapias Gil

Programa de doctorat *Art i tecnologia de la imatge*. Bienni 1989-91
Departament de Disseny i Imatge, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona
Setembre de 2010

2 LA PANORÀMICA FOTOGRÀFICA DEL TERRITORI

*Oh Pirineu! En tes profundes gorges,
Fill de la plana, m'he sentit com pres,
I amb l'esguard demanava al cel altíssim
amplària i vent.*

Joan Maragall³⁴¹

341. MARAGALL, Joan. "Retorn". A: *Obres completes de Joan Maragall. Poesies*. Barcelona: Gustavo Gili, 1918, p. 252. [Fragment del poema]

Hereus del llegat dels panorames pictòrics, els primers panorames fotogràfics reproduïen paisatges urbans, preses turístiques a l'estil del *Gran Tour* i paisatges exòtics. Eren imatges més grans del normal, diferents, atractives per al gran públic, idònies per decorar els espais domèstics. A diferència de les vistes turístiques habituals, el panorames fotogràfics sovint s'emmarcaven i s'exposaven en llocs vistosos de les cases. No obstant, el seu format dificultava la seva presència en els àlbums: o bé s'escapaven de les pàgines, o bé s'havien de doblegar i malmetre per tal d'encabir-los. Les dimensions de les fotografies panoràmiques són poc adaptables. Si en positivament-los es redueixen molt de mida i s'igualava l'amplada a la de les fotografies convencionals, perden la magnificència i semblen desaparèixer, difuminar-se. A finals del XIX i principis de XX, aquests panorames populars, els quals sovint es comercialitzaven en forma de postals desplegable o es venien juntament amb el marc, a punt per penjar a la paret,

van conviure amb una altra mena de panorames, prestigiosos, que es presentaven en societats científiques, es publicaven en diaris importants i es mostraven en salons i exposicions internacionals. Molts d'ells eren panorames topogràfics que inspeccionaven mons desconeguts, realitzats quasi sempre en expedicions geogràfiques. Aquestes imatges buscaven convertir-se en eina útil per a la indexació, tant per subministrar informació geològica a les ciències i enginyeries com per proveir icones simbòliques a les societats urbanes, àvides d'imatges dels confins del món. En paraules d'André Rouillé, la fotografia d'aquestes noves realitats “(...) crée d'abord l'illusion de ne pas offrir une simple image au regard, mais, comme par *magie*, le monde lui-même. Elle établit surtout plus qu'une proximité de l'homme avec la réalité et le monde entier, elle les rapporte –après amplification ou réduction- au format d'un album, aux dimensions de l'homme lui-même qui peut ainsi mieux se resituer dans un espace en plein bouleversement.”³⁴²

La conquesta dels Alps i, especialment, del Mont Blanc es convertirà en un dels motius recurrents dels primers panorames europeus. Últim espai verge per codificar, aristòcrates turistes, artistes, esportistes, científics o militars anhelaran incorporar la seva imatge al discurs fotogràfic del món. La innovadora representació que Horace-Bénédict de Saussure va fer dels Alps en la *Vue circulaire des montagnes*, de 1796 [figura 1.23], en seria un bon exemple. Va descontextualitzar les projeccions circulars dels topògrafs i dels militars i va apropar la representació panoràmica a la percepció del territori. Aquest tipus de representació va trobar continuïtat tan sols en els dibuixos

342. ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. París: Sycomore, 1982, p. 157.

343. SAULE-SORBÉ, Hélène (ed.). *Franz Schrader, l'home des paysages rares, 1844-1924*. Pau: Pina à Crochets, 1997.

344. WATTS, Jennifer A. *The Great Wide Open: Panoramic photographs of the American West*. Londres : Merrell, 2001, p. 17.

345. TAFT, Robert. *Photography and the American Scene. A social history, 1839-1889*. Nova York: Dover, 1938, p. 262.

circulars dels Pirineus que el cartògraf i il·lustrador Franz Schrader va realitzar als voltants de 1880.³⁴³ Un segle després de Saussure, la panoràmica fotogràfica abandonarà la representació circular i abordarà els Alps amb altres interessos: Frédéric Martens, els germans Bisson, Aimé Civiale, Adolphe Braun i la Brigada fotogràfica de l'exèrcit italià, entre d'altres, participaran en l'apropiació visual de la muntanya i la transformaran en trofeu esportiu, dades estratègiques, gesta sublim i espectacle.

Als Estats Units, la conquesta completa del continent i la seva colonització, tant simbòlica com humana, van esdevenir el motiu principal de la imatge panoràmica. Per a Jennifer A. Watts, la representació panoràmica de l'oest es va convertir en la representació que "(...) probably more than any other, that aided and amplified the construction of the American West as a land of endless resource and a natural, if ultimately fragile, homeland of the American enterprise."³⁴⁴ Abans de començar la seva carrera per a la presidència del Estat Units, el popular coronel John Charles Frémont va realitzar la seva última expedició a Missouri, el setembre de 1853. Influenciat per la lectura de *Cosmos*, de Humboldt, va incorporar un il·lustrador i *daguerreotipista* en la seva expedició, S. N. Carvalho. No es conserva cap de les imatges que va realitzar, ni les còpies en calotípia que posteriorment Mathew Brady en va fer.³⁴⁵ Afortunadament, Carvalho va descriure les seves experiències a *Incidents of Travel and Adventure in the Far West*:

After three hours' hard toil we reached the summit and beheld a panorama of unspeakable sublimity spread out before us; continuous chains of mountains reared their snowy peaks far away in the distance. While the Grand River plunging along in awful sublimity through

*its rocky bed, we seen for the first time. (...) I looked from nature, up to nature's God, more chastened and purified than I ever felt before. Plunged up to my middle in snow, I made a panorama of the continuous ranges of mountains around us.*³⁴⁶

346. CARVALHO, Solomon Nunes. *Incidents of Travel and Adventure in the Far West, with Colonel Frémont's Last Expedition*. Nova York: Derby and Jackson, 1859, p. 82-83.

176 La mirada panoràmica del Pirineu va suposar la combinació de dues tradicions diferenciades. La literatura catalana hi va aportar una primera codificació que va facilitar la construcció idealitzada i identitària, mentre que l'alpinisme francès, excursionista i científic, es va esforçar per acostar-la als models visius desenvolupats als Alps. A finals del segle XIX, l'Associació Excursionista Catalana, gràcies a la influència de personatges com el Baró de Saint-Saud, va provar de fer convergir les dues tradicions en un sol espai discursiu [figura 2.01]. Com apunta Francesc Roma, “ Foren els geòlegs, els topògrafs, els botànics, la gent de ciència en una paraula, qui va descobrir l'alta muntanya. (...) I un cop oberta la via, la conquesta de la muntanya per plaer, el que alguns anomenen *la muntanya per la muntanya*, serà ja una realitat.”³⁴⁷

347. ROMA i CASANOVAS, Francesc. *Del Paradís a la Nació. La muntanya a Catalunya, segles XV – XX*. Valls: Cossetània, 2004, p. 147.

La panoràmica fotogràfica d'aleshores mirava també els territoris transformats per l'home. Escrutava les grans ciutats modernes i, com en el seu moment els panorames pictòrics, les va codificar i les va reproduir, convertint-les en possessions simbòliques, en icones aptes per al consum cultural. Les inabastables ciutats americanes obtenien d'aquesta manera l'aparença d'emplaçaments assumibles, d'escala humana.

Dins la ciutat, en el carrer, en les platges, en els camps d'entrenament militar o en un

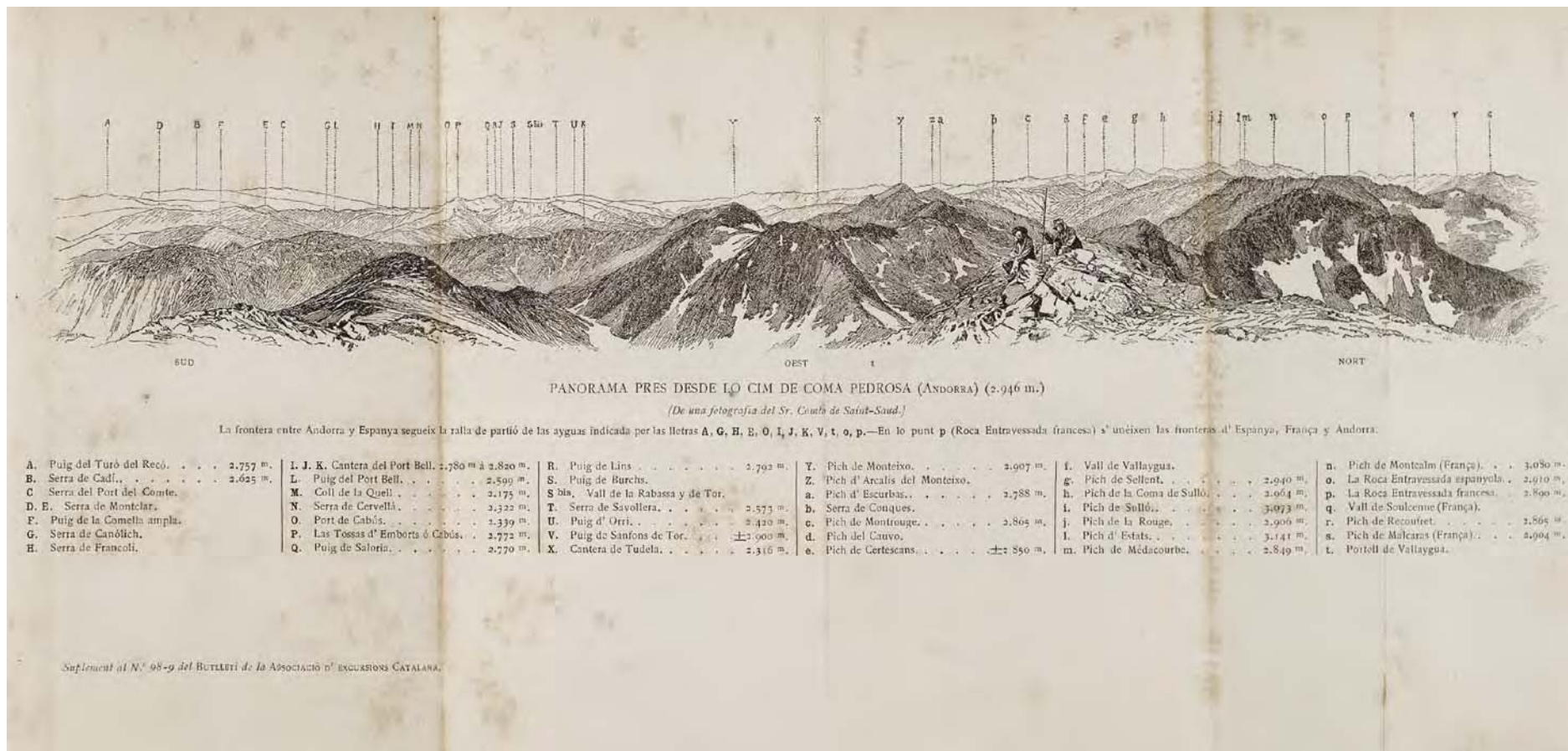


Figura 2.01. Panorama pres desde lo cim del Coma Pedrosa, Andorra (2.946 m.) De una fotografia del Sr. Comte de Saint-Saud, 1886. © Barcelona: Associació d'Excursions Catalana. Suplement al butlletí núm. 8.

partit esportiu, la panoràmica fotogràfica tenia la capacitat de reagrupar tot allò que s'esdevingués de manera simultània i convertir-ho en grup, en conjunt, en unitat harmònica, uniformitzada. Com un immens corró, la mirada d'una banda a l'altre del visor panoràmic escombria tot allò que succeeix davant seu. En una visió sense direccionalitat enumera i ordena el territori, els personatges i els esdeveniments.

2.1 Apunt breu sobre el paisatge

Il ne faut pas confondre paysage et panorama: le panorama tend à rejoindre l'espace de la carte et sa vision surplombante.

*Michel Collot*³⁴⁸

348. COLLOT, Michel. "Point de vue sur la perception des paysages". A: ROGER, Alain (ed.). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995, p. 213.

349. MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005, p. 14.

350. CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

351. ROMEU, Josep. *Llibre de la muntanya*. Barcelona: Selecta, 1952, p. 21. Citat a: CAMPS, Josep; JUBANY, Àngels (ed.). *La muntanya. Antologia de textos*. Barcelona: edicions 62, 1992, p. 6.

És comunament acceptat que la noció de *paisatge* es genera en les arts plàstiques i que pren sentit als Països Baixos durant el segle XVI i XVII, on s'articula per primera vegada el terme *landschap*.³⁴⁹ En aquesta primera accepció, paisatge remetia a una representació plàstica del territori, el país convertit en motiu. Durant la Il·lustració i el Romanticisme va esdevenir un gènere important en la literatura, la pintura, l'arquitectura i l'urbanisme.³⁵⁰ No serà fins el Romanticisme que s'assoleixi "la totalitat del paisatge, sigui com a element exterior o com a camp on s'estén la projecció intimista del poeta."³⁵¹ Curiosament, en paral·lel al desinterès que les arts plàstiques i la teoria de l'art van mostrar pel gènere, la geografia, l'antropologia, l'etnografia i la sociologia van incorporar el terme en els seus discursos. És probable que els diversos retorns que l'art ha dedicat al territori a finals del segle XX derivin d'aquestes lectures de les ciències, més que d'una reconsideració o revisió del gènere artístic originari.

Devem a autors com ara John Brinckerhoff Jackson,³⁵² Denis E. Cosgrove,³⁵³ W.J. T. Mitchell,³⁵⁴ Richard Muir³⁵⁵ i Jay Appleton³⁵⁶ el desenvolupament, des de mitjans dels anys setanta, del que s'ha anomenat *geografia cultural* i l'aprofundiment en l'estudi del paisatge entès com un àmbit marcadament interdisciplinari on el territori esdevé significant en tant que construcció cultural. En l'àmbit francès, cal agrair a Alain Roger l'edició de l'antologia *La théorie du paysage en France, 1974-1994*,³⁵⁷ compendi i punt de partida de les aproximacions que urbanistes, historiadors, geògrafs i pensadors han realitzat sobre el territori.

Ha semblat que la possibilitat de presentar el paisatge des de la representació panoràmica demanava una caracterització i una conceptualització prèvies del terme que contemplin les significacions que es tindran en compte quan s'estudiïn les obres de Jesús García Pastor i la resta d'autors presents en aquest treball.

La primera consideració per tal d'acotar l'enfocament que es vol donar al terme *paisatge* és la diferenciació entre el paisatge vist en una imatge plàstica i la percepció directe d'aquell espai natural. És a dir, la condició del paisatge percebut des de l'exclusivitat de l'experiència plàstica original o el paisatge entès com una possibilitat cultural associada als processos de percepció i de comprensió.

El terme paisatge, segons J.B. Jackson, simplement, "First it meant a picture of a view; then the view itself."³⁵⁸ Per a Alain Roger, "La terra és d'alguna manera, el grau zero del

352. JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

353. COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londres: Croom Helm, 1984.

354. MITCHELL, William John Thomas (ed.). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

355. MUIR, Richard. *Approaches to Landscape*. Londres: MacMillan Press, 1999.

356. APPLETON, Jay. *The Experience of Landscape*. Londres: John Wiley and Sons, 1975.

357. ROGER, Alain (ed.). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

358. JACKSON, John Brinckerhoff. *Ibidem*, p. 3.

359. ROGER, Alain. *Breu tractat del paisatge*. Barcelona: La Magrana, 2000, p. 21.

360. COLLOT, Michel. "Point de vue sur la perception des paysages". A: ROGER, Alain (ed.). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995, p. 210.

361. ROGER, Alain. *Ibidem*, p. 21.

362. JACKSON, John Brinckerhoff. *Ibidem*, p. 5.

363. MITCHELL, William John Thomas (ed.). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 20.

paisatge, allò que precedeix la seva *artialització*, tant quan aquesta és directa (*in situ*) com indirecta (*in visu*).³⁵⁹ Comú a les dues accepcions apareix la noció de mirada, d'observació. Tant si es tracta de la percepció d'una recreació plàstica com de la percepció d'un escenari natural, en ambdós casos el procés de significació s'associa a l'acte de visió voluntària que realitza cada individu. En aquesta direcció, Michel Collot considera el *punt de vista* un dels trets definitoris del paisatge, característica que, segons ell, el diferencia del *territori*, construcció sociocultural, i del *mapa*, construcció simbòlica proposada per la ciència.³⁶⁰ El *punt de vista*, el reconeixement d'una direccionalitat en el fet visiu, seguint l'argumentació de Collot, permet establir la dimensió de profunditat de la mirada, la relació de mesura dels elements respecte de l'horitzó. Roger ens recorda com "Una terra no és, d'antuvi, un paisatge, i per passar de l'una a l'altre cal un treball d'elaboració artística. Aquesta és, doncs, la *dobte artialització* (Terra/Paisatge, *in situ*/*in visu*)."³⁶¹ Des d'una perspectiva més radical vinculada als usos comunitaris de l'espai, per a J.B. Jackson finalment, "(...) a landscape is a concrete, three-dimensional shared reality,"³⁶² formada per dos *paisatges* que conviuen de forma simultània: el paisatge polític, comú, amb dimensió social i el paisatge habitat, el de la vida real. La dimensió artística del paisatge, per a Roger es difumina en la concepció més àmplia i comuna de paisatge com entorn físic amb dimensió cultural. W.J.T. Mitchell afegirà a la projecció social del terme, la seva formulació: "(...) landscape is an object of nostalgia in a postcolonial and postmodern era, reflecting a time when metropolitan cultures could imagine their destiny in a unbounded prospect of endless appropriation and conquest."³⁶³

Es presenten, doncs, dues dimensions quan es comprèn el paisatge en tant que experiència del territori: l'acceptació de la dimensió individual de la seva percepció íntima i transformadora, d'origen artístic, i de forma simultània, la dimensió social i col·lectiva del propi espai. Aquesta dimensió social i col·lectiva del territori és la que permet donar cabuda a aspectes com el *genus loci*, el sentiment de pertinença, i projectar espais amb càrrega simbòlica col·lectiva. J.B. Jackson es pregunta si pot existir una dimensió individual, ideal i a priori de la noció de paisatge. No del paisatge com a fenomen, com entorn vital, sinó com a construcció conceptual“(...) there might be such thing as a prototypal landscape, or more precisely landscape as a primordial idea, of which all these visible landscapes were merely so many imperfect manifestations.”³⁶⁴ Aquest paisatge prototípic i il·lusori, a diferència de les projeccions romàntiques i nacionals del segle XIX, buscava aconseguir un estadi d'equilibri: “(...) the ideal landscape defined not as a static utopia dedicated to ecological or social or religious principles, but as an environment where permanence and change have struck balance.”³⁶⁵ J. B. Jackson defineix aquesta concepció del paisatge com un paisatge vernacle, personal i íntim, amb dimensions culturals col·lectives.

La representació panoràmica participa, seguint la terminologia de Roger, dels processos de transformació *in visu* de la natura. La seva configuració potencia, com s'ha vist amb el panorames pictòrics, l'assumpció del propi paisatge. De totes les mirades possibles amb capacitat per conformar significat, la mirada panoràmica és la que permet una major capacitat d'enregistrament topogràfic. Ofereix inventari, acotament, comparança

364. JACKSON, John Brinckerhoff. *Ibidem*, p. 147.

365. JACKSON, John Brinckerhoff. *Ibidem*, p. 148.

366. BAYER, Jonathan. "The Panoramic Image in Photography". A: *The Panoramic Image*. Southampton: University of Southampton; John Hansard Gallery, 1981, p. 28. [27-32]

367. WATTS, Jennifer A. *The Great Wide Open: Panoramic photographs of the American West*. Londres: Merrell Editor, 2001, p.18.

368. *Comarques de muntanya. El futur creix a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003. [Campanya publicitària]

i escala. Sembla voler reconfigurar radicalment la mateixa noció de paisatge, oferint de forma simultània la seva dimensió en tant que territori i la seva projecció cultural, que com a paisatge comprèn. Com apunta Jonathan Bayer, la panoràmica fotogràfica participa del registre del món des del segle XIX, amb les imatges dels Alps d'Àimé Civiale, fins a l'actualitat, amb les fotografies panoràmiques que la NASA va fer la superfície de la lluna.³⁶⁶ Indexació i projecció simbòlica es combinen formant icones visuals fàcils d'adquirir. Per als teòrics de l'art i la fotografia nord-americans, la fotografia panoràmica, com apuntava Jennifer A. Watts, esdevé probablement la forma plàstica que, de forma més remarcable, fa visible la identificació identitària de la societat americana amb el paisatge. "The depiction of American spaces frequently took its cues from the doctrine of Manifest Destiny, a loose melding of religious and political ideologies that held to be the nation's God-given right to conquer and exploit the continent impunity."³⁶⁷

Es significatiu, des d'aquest punt de vista, que el 2003, durant la campanya electoral per a la presidència de la Generalitat de Catalunya, la Conselleria d'Interior repartís per totes les cases particulars de les comarques de muntanya catalanes, un fulletó propagandístic amb la imatge panoràmica de les carenes i els cims del territori. Al revers, un missatge del Conseller en cap: "Entre tots, el Govern de la Generalitat, les administracions locals i amb l'empenta de totes les persones que s'estimen la muntanya, hem aconseguit que les comarques de muntanya hagin fet un tomb molt important en qualitat de vida."³⁶⁸ En aquestes grans imatges del Pirineu es conjuminen tots els elements icònics que els creatius i els publicistes han volgut projectar: un molt precís i detallat territori en color,

Figura 2.02. *El Berguedà, des del Catllaràs* 2003. © Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003. Campaña publicitària *Comarques de muntanya. El futur creix a Catalunya.*

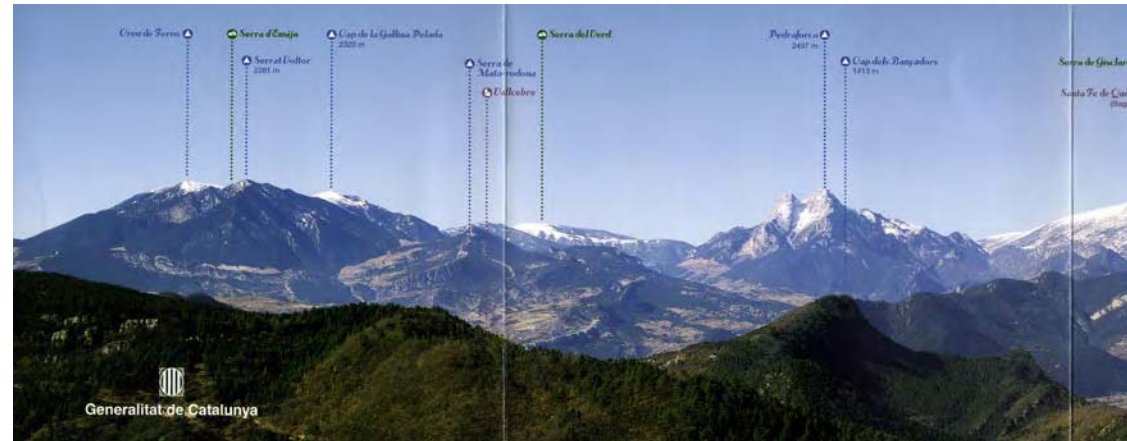
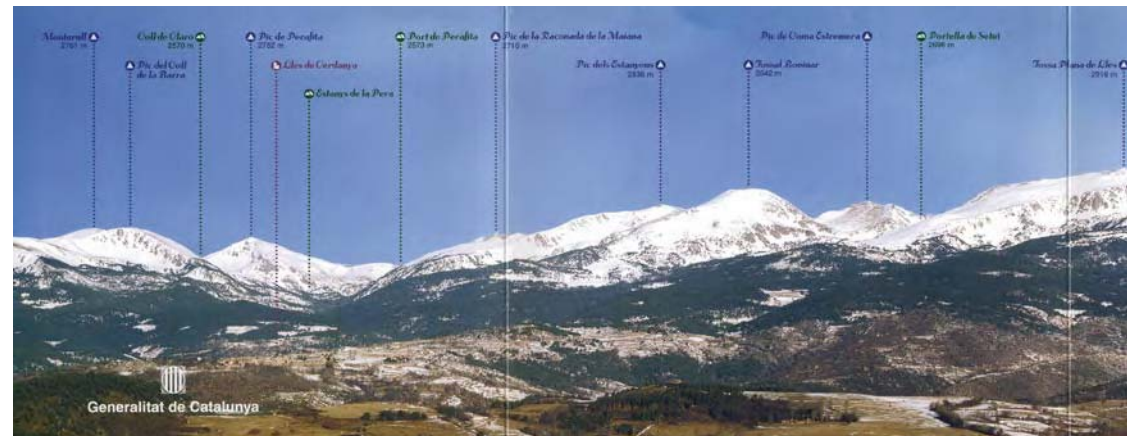


Figura 2.03. *L'Alta Ribagorça, des del Tossal de la Mola*, 2003. © Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003. Campaña publicitària *Comarques de muntanya. El futur creix a Catalunya.*



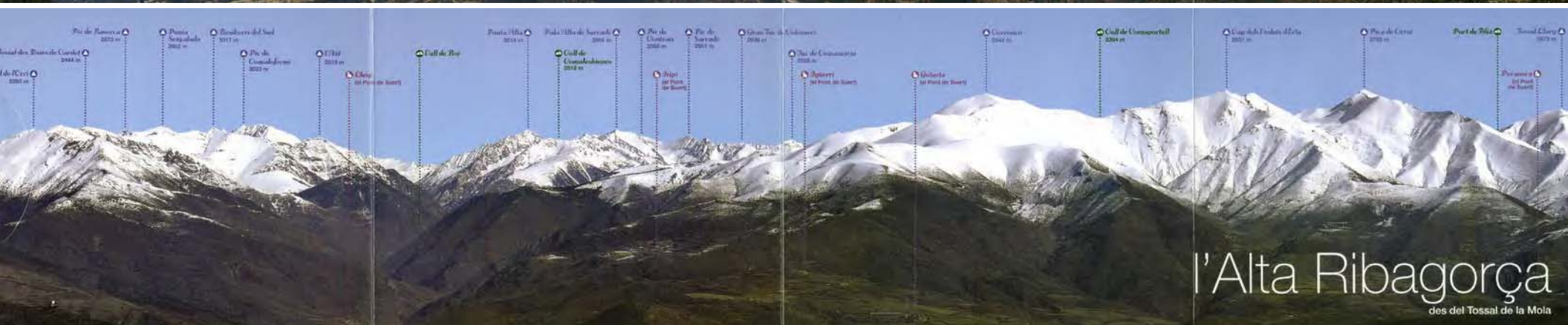
Figura 2.04. *La Cerdanya, des de Nas*, 2003. © Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003. Campaña publicitària *Comarques de muntanya. El futur creix a Catalunya.*





el Berguedà

des del Cullaràs



l'Alta Ribagorça

des del Tossal de la Mola



la Cerdanya

des de Nas

on s'hi ha identificat poblacions i altures significatives. Un paisatge sense núvols, amb un cel blau net, intens. Muntanyes verdes, plenes de boscos densos i, a partir d'una determinada altura, muntanyes rocoses recobertes de neu blanca. El mite del Pirineu com a origen de la nació-territori s'actualitza i es distribueix casa per casa.

Quan Jesús García Pastor contempli les muntanyes de Mallorca i les transformi en panorames participará d'aquesta tradició en que l'aprehensió de l'espai i la projecció d'un model idealitzat de territori es combinen per tal d'aconseguir una representació estable i, finalment, en equilibri.

2.2 Col·leccions panoràmiques fotogràfiques

Par sa générosité dans la interrogation et l'émerveillement, la démarche panoramique s'adresse avant tout aux êtres qui cherchent, aux individus que requiert l'amplitude des vraies questions. Car la démarche panoramique prend le contrepied de l'obsession du détail, elle récuse l'exclusivité.

*Joachim Bonnemaison.*³⁶⁹

369. BONNEMASON, Joachim. *Panoramas: Photographies 1850-1950. Collection Bonnemaison.* Arles: Actes Sud, 1989, p. 9.

370. *Panoramic Photographs* [en línia]. The Library of Congress. American Memory. Panoramic Photographs. <<http://www.loc.gov/pictures/collection/pan/>> [Consulta: juliol 2010].

371. BONNEMASON, Joachim. *Ibidem.*

Joachim Bonnemaison cita una tercera col·lecció important, la de *Le Centre Canadien d'Architecture*.

Es coneixen dues grans col·leccions dedicades exclusivament a la panoràmica fotogràfica. La primera és la que conserva la *Library of Congress* nord-americana, formada pels fons de l'arxiu del servei de registre de la Propietat Intel·lectual. Conté les imatges que els autors lliuraven al registre per tal de poder-ne fer l'explotació comercial. La col·lecció compta amb unes quatre mil fotografies realitzades entre 1851 i 1991, que actualment es troben digitalitzades i a disposició del públic a través de la xarxa.³⁷⁰ La segona és la col·lecció Bonnemaison.³⁷¹ És tracta d'una col·lecció privada, de dimensions molt menors, confeccionada i organitzada per Joachim Bonnemaison. La col·lecció de la *Library of Congress* permet observar la dimensió comercial que la panoràmica fotogràfica va tenir des de finals del segle XIX fins les primeres dècades del XX. Si es considera la classificació proposada per Bonnemaison (veure apartat 1.5.2), el seu

fons el conformen majoritàriament *composicions panoràmiques* i *vistes panoràmiques*. Excepcionalment, també hi ha algunes *panoràmiques panòptiques* de 360° o més de cobertura.³⁷² La col·lecció de Bonnemaison permet aprofundir en les produccions panoràmiques europees, sobretot franceses.³⁷³ A diferència de la *Library of Congress*, incorpora als seus fons *vistes panoràmiques*, és a dir, imatge panoràmiques realitzades amb una òptica angular.

Existeixen, certament, nombroses obres editorials dedicades a la representació de paratges del món mitjançant fotografies panoràmiques, així com monografies sobre autors que treballen amb aquest mitjà. Tanmateix, els estudis dedicats a l'obra fotogràfica panoràmica són molt escassos. Més enllà dels manuals que expliquen i exemplifiquen els diferents procediments tècnics per a la realització d'imatges panoràmiques, l'interès per l'especificitat discursiva d'aquest tipus de fotografia és pràcticament marginal. En el context anglosaxó *The Great Wide Open*,³⁷⁴ de 2001, és una de les més recents i millors excepcions. Anteriorment tan sols es poden comptar cinc exhibicions: *Panoramic Photography*,³⁷⁵ el 1977, *The Panoramic Image*,³⁷⁶ el 1981, *Expanded Visions: The Panoramic Photograph*,³⁷⁷ el 1998, *The Long View*,³⁷⁸ el 1998 i *Taking the Long View, 1851-1991*.³⁷⁹ En el context francès, cal afegir a les diverses mostres de la col·lecció Bonnemaison, el treball *La photographie panoramique*, d'Arnaud Frich.³⁸⁰

Una vegada més, la mancança d'investigacions i de treballs sobre el tema permet copsar la falta de prioritat que la representació panoràmica troba en la teoria i història de la

372. Anomenades pels seus autors com a *cyclorama*, *cyclorama views*, *cyclorama photograph*, *complete circle view* i *circle view*.

373. Algunes imatges de la col·lecció Bonnemaison es van mostrar i es van publicar en un catàleg de l'exposició organitzada pel servei d'art i exposicions del govern federal alemany: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt: Verlag Stroemfeld; Roter Stern, 1993.

374. WATTS, Jennifer A. *The Great Wide Open: Panoramic photographs of the American West*. Londres : Merrell, 2001.

375. *Panoramic photography*. Nova York: Grey Art Gallery, 1977.

376. *The Panoramic Image*. Southampton: University of Southampton; John Hansard Gallery, 1981.

377. HAAS, Karen; KEMMERER, Allison. *Expanded Visions: The panoramic photograph*. Andover, Massachusetts: Addison Gallery of American Art, 1998.

378. *The Long View: Panoramic Photography from the National Archives* [en línia]. National Archives and Records Administration. <http://www.archives.gov/exhibits/panoramic_photography/panoramic_home.html> [Consulta: juliol 2010].

379. *Panoramic Photographs. Taking a long view, 1851-1991* [en línia]. The library of Congress. American Memory. <http://memory.loc.gov/ammem/collections/panoramic_photo/> [Consulta: juliol 2010].

380. FRICH, Arnaud. *La photographie panoramique*. París: Eyroles, 2004.

fotografia. Així mateix, fa palesa la incomprensió i l'exclusiva dimensió procedimental –quasi anecdòtica– que l'àmbit fotogràfic li adjudica. En el capítol anterior s'han plantejat les diferències que el model de representació panoràmic presenta respecte als models de la càmera fosca convencional i la tradició de la representació en perspectiva lineal. Probablement, les necessitats per establir un àmbit de discurs propi i l'interès per allò ontològic que diferencia el discurs fotogràfic d'altres mitjans han condicionat els esforços dels teòrics i dels especialistes, i han condemnat les fotografies panoràmiques a l'ostracisme. Certament, l'atenció pels aspectes visius de la imatge en tant que models de representació no han atret especialment als diferents corrents que han dominat l'escena de l'estudi fotogràfic. És sorprenent, tanmateix, com la contemplació de les fotografies panoràmiques realitzades des de 1850 fins ara ens mostra els rols particulars i les funcions socials que aquesta forma de representació ha desenvolupat així com els recursos i els models narratius propis que ha establert. Al marge de les consideracions instrumentals i representacionals, la panoràmica fotogràfica ha construït categories discursives i ha determinat unes diverses formes de visualització i de consum cultural. Tot i la manca de dispositiu a la que es referia Bernard Comment,³⁸¹ la panoràmica fotogràfica assumeix les potencialitats mostrades pels panorames pictòrics i hi afegeix els atributs que l'alliberament de l'espai arquitectònic li confereix.

381. COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. París: Adam Biro, 1993, p. 9.

Sense voluntat exhaustiva, en els següents apartats es mostren alguns exemples on la panoràmica fotogràfica evidencia la seva capacitat discursiva quan s'enfronta a la representació de l'experiència humana i del territori. L'amplitud temàtica, conceptual

i cronològica d'aquestes imatges sobrepassen les pretensions d'aquest treball. És per aquest motiu que s'ha realitzat una tria d'aquells temes, motius i especialitzacions on la panoràmica fotogràfica millor desenvolupa estratègies pròpies, les quals es relacionen, tot i que no sempre de forma directa, amb la manera de concebre, de representar i de construir visualment el seu discurs, de Jesús García Pastor en fotografiar Mallorca.

2.2.1 L'experiència humana a través de la mirada panoràmica

Sólo un loco haría lo que hago yo.

*Eugene O. Goldbeck*³⁸²

L'enregistrament d'actes i esdeveniments socials formava part de les activitats del fotògraf d'estudi que treballava amb càmeres *Banquet* o *Al-Vista*. Aquesta especialització va permetre als fotògrafs establir un espai comercial propi: les seves imatges no estaven destinades a l'àlbum familiar ni a les rotatives. Ampliades a una mida considerable, generalment entre mig metre i un metre d'ample per uns vint o trenta centímetres d'alt, les còpies panoràmiques es venien en el propi establiment fotogràfic de l'autor

382. Màxima de Goldbeck, citada a FLUKINGER, Roy: "Sólo un loco haría lo que hago yo: la trayectoria panorámica de Eugene O. Goldbeck". A: *Golbeck*. Barcelona: Actar, 1999, p. 69.



Figura 2.05. Fred Schutz venent fotografies de grups fora d'un quarter inidentificat, s/d. © Evanston, Illinois: Panoramic Images, Inc.

o en venda ambulat [figura 2.05]. El rotlle de paper que el client s'endua a casa es penjava directament a la paret o, en el millor dels casos, s'emmarcava. "Many panoramic photographers have made a living by selling prints directly to the public as opposed to selling through a gallery or agency."³⁸³ En l'exposició virtual que la *Library of Congress* dedica a la imatge panoràmica, els seus comissaris exposen arguments semblants:

Postcards and magazines reproduced panoramas as advertisements for real estate and the promotion of the tourist industry. Panoramic photographs were also popular as portrait souvenirs for people attending conventions, conferences, and company events. Shortly after a group was photographed or "panographed" (a term used by some panoramic

383. SCHNEIDER, Richard. *The Long View: Panoramic Photography from the National Archives* [en línia]. National Archives and Records Administration, p.16. <http://www.archives.gov/exhibits/panoramic_photography/panoramic_home.html> [Consulta: juliol 2010].

photographers) the panorama would be displayed and orders would be taken for copies.

*Large group portraits almost certainly guaranteed many sales.*³⁸⁴

Una de les especificitats més notòries de la imatge panoràmica és la seva capacitat per representar el motiu i el context d'un esdeveniment de forma simultània. Aquesta doble mirada a allò important que està succeint i a l'entorn que observa i hi conviu, permet a l'espectador prendre distància respecte del que està mirant. La presentació de fets amb format panoràmic sembla allunyar a l'observador, no tant per la proximitat o pel distanciament real que el fotògraf hagi mantingut respecte del motiu de la seva imatge, sinó per la dificultat que es crea per distingir amb claredat allò que és principal del que és accessori. Tot i participar de l'escena, el públic esdevé testimoni dels vincles, de les direccions i dels ritmes que es donen en la fotografia. És per aquest motiu que el temps de lectura i de comprensió de les panoràmiques exigeix lentitud a qui les contempla, ja que no només ha de resseguir tot el que la imatge presenta per comprendre-la, sinó que ha d'afegir-hi a més, una determinada direccionalitat, una organització i una jerarquització de tot allò que li ofereix.

Actes de valor local com l'exhibició escolar a Tacoma [figura 2.06], la trobada del Club de joquei de Miami a l'hipòdrom [figura 2.07] o el concert del Dia de l'Arbre [figura 2.09], permetien a llurs autors presentar el que escapava a la mirada bàsica, a la descripció visual que oferirien l'endemà els periòdics. Sembla com si la imatge panoràmica, en convertir qualsevol situació en un univers complet, estigués impossibilitada per oferir

384. *Panoramic Photographs. Taking the Long View, 1851-1991* [en línia]. The Library of Congress. American Memory. Panoramic Photographs. <<http://www.loc.gov/pictures/collection/pan>> [Consulta: juliol 2010].

concreció i concisió. Tant en la representació d'aquests esdeveniments com en el relat de l'arribada del president Wilson al seu hotel de San Diego [figura 2.08], els fotògrafs aprofitaven la unicitat de la seva gran imatge per dialogar amb allò que representaven i plasmar vàries mirades alhora. No és sorprenent que la duplicitat de punts de vista faci emergir amb facilitat la ironia, com en els quatre exemples citats.

El retrat ha estat i segueix sent un dels motius hegemònics de la fotografia. Es contempla en tot tipus de gèneres i d'usos des dels orígens del mitjà. El retrat panoràmic, essencialment col·lectiu, va convertir-se ben aviat en una de les especialitzacions més importants per als fotògrafs panoramistes, els quals van desenvolupar el que es podria anomenar com un subgènere. La seva realització suposava un ritual específic: els personatges que s'hi representaven es distribuïen en semicercle de front al punt on es situava la càmera per tal d'aparèixer alineats en la fotografia. Els coneixements sobre les distorsions que es produeixen en la perspectiva teoritzats des de Leonardo i Piero della Francesca s'aplicaven de manera precisa per tal de corregir les aberracions i les curvatures que tant seduïen a Carel Fabritius i que Arthur Parsey i William Herdman, des de mitjans del segle XIX, es van entossudir en demostrar.

El retrat de grup permet inscriure a tot ciutadà com a participant d'un món organitzat per col·lectius i institucions que el representen o l'acullen. La pertinença a una empresa, religió, raça o ètnia incorpora a qualsevol individu en una societat en constant procés de transformació cap a l'alliberament de la persona. A finals del segle XX, el retrat de

grup panoràmic es manté només en aquells col·lectius que excepcionalment supleixen les expectatives individuals. Mons laborals, col·lectius professionals i identitats minoritàries redescobreixen en la representació panoràmica una possibilitat per mostrar-se i singularitzar-se [figures de 2.10 a 2.12].

La creació d'un retrat col·lectiu panoràmic esdevé possible quan la complicitat entre fotògraf i retratats és plena. L'alineament en semicercle de les primeres imatges va donar pas, ben aviat, a l'exploració de les possibilitats coreogràfiques del mitjà. El retrat de grup va permetre, sobretot entre les dècades de 1910 i 1930, un alt grau de competència i d'especialització entre els fotògrafs, que van enginyar solucions escèniques cada vegada més complexes. Com més elaborada fos la proposta, més precisa era la ubicació de cada personatge. A la distribució en semicercle calia afegir-hi el control de la distància respecte del punt on es situava la càmera i de les possibles distorsions que es podien produir per l'altura del punt de vista. Dos col·lectius es van mostrar especialment receptius al nou joc visual: l'estament militar i els organitzadors de concursos de bellesa. Miles F. Weaver va fer dels concursos de banyistes una de les seves especialitats més lucratives [figures 2.13 i 2.14]. Proper als personatges, els mostrava de tal manera que incloïa la presència d'extres, nens i passavolants que s'infiltraven en les imatges. L'*Atlantic Foto Service* en canvi, va presentar de forma molt més hieràtica les participants dels concursos de *Miss Món*, transformant-les gairebé en un inventari o en un repertori més propi dels àlbums per a nens [figura 2.15].

Figura 2.06. Marvin Dement Boland. *Stadium Day, Annual Outdoor Exhibition, Public Schools, Tacoma, Washington*. 13 de maig de 1913. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.07. William J. Fallon. *Miami Jockey Club Race Track, Florida*, 17 de gener de 1931. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.08. Baker-Vollmer. *President Wilson arriving at U.S. Grant Hotel, San Diego, California*, 19 de setembre de 1919. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.





Figura 2.09. Thomas H. Mills. *Arbor Day at park*, 1908. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.10. Charles L. Wasson, Interantional Stereograph Co. *I.O.O.F. Orphans home, Lincoln, Illinois*, 1909. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.





Grove Day at Park Hill
Oct. 11 - 1900



Home Bldg.

Administration Bldg.

Domestic Science Bldg.

West College

International Stereograph Co.
General Photographers
- Decatur, Ill.

Eugene O. Goldbeck va convertir els quarters militars, les brigades i les companyies en disciplinats soldadets de plom [*figures de 2.16 a 2.19*]. Va mantenir amb Arthur Mole un renyit frec a frec per obtenir la *living insignia* més regida.³⁸⁵ En paraules de Ramiro Cuende, “En su obra la *instantánea* desaparece, controla el tiempo, lo detiene, los instantes se alargan, (...) Consigue introducir la cuarta dimensión en sus clichés, el resultado es algo diferente, desconocido, no es cine, pero realiza el rodaje de sus fotografías.”³⁸⁶ Goldbeck dedicava varies setmanes, a vegades mesos, en planificar i en dibuixar la distribució dels actors de cada fotografia. Construïa trípodes i plataformes especials per tal de poder obtenir l’altura i el punt de vista que havia imaginat. L’enorme cost de cada producció es sufragava amb la venda de còpies: un dòlar cinquanta la gran i un dòlar la petita. Cada soldat, cada operari, cada bellesa, cada personatge estava situat a la distància suficient com per aparèixer mirant a càmera.

Samuel Bourne va ser un dels primers fotògrafs viatgers. En la dècada de 1860 es va instal·lar a l’Índia i va realitzar nombroses exploracions per tot el país, algunes de remarcables a l’Himàlaia. Com assenyala Gary D. Sampson, la proliferació de còpies fotogràfiques d’imatges de Bourne a finals de segle estava relacionada amb la voluntat de l’autor per assolir certa solvència econòmica i reconeixement popular: “He and his partner, Charles Shepherd, adopted various strategies for the dissemination of an ever-increasing stock of landscape, architectural, and ethnographic views and groups portraits of colonial officers, at once both developing and stimulating a demand for such pictures.”³⁸⁷ El 1886 Bourne va visitar Kumbakonam, la ciutat dels temples, on cada dotze

385. KAPLAN, Louis. “A Patriotic Mole: A Living photograph”. *The New Centennial Review*, vol. 1, núm. 1 (primavera 2001), p. 107-139.

386. CUENDE TASCON, Ramiro. “Se ruedan retratos. Foto Estudio Golbeck”. A: *Golbeck*. Barcelona: Actar, 1999, p. 6.

387. SAMPSON, Gary D. “The Success of Samuel Bourne in India”. *History of Photography*, vol. 16, núm. 4, (hivern 1992), p. 336.

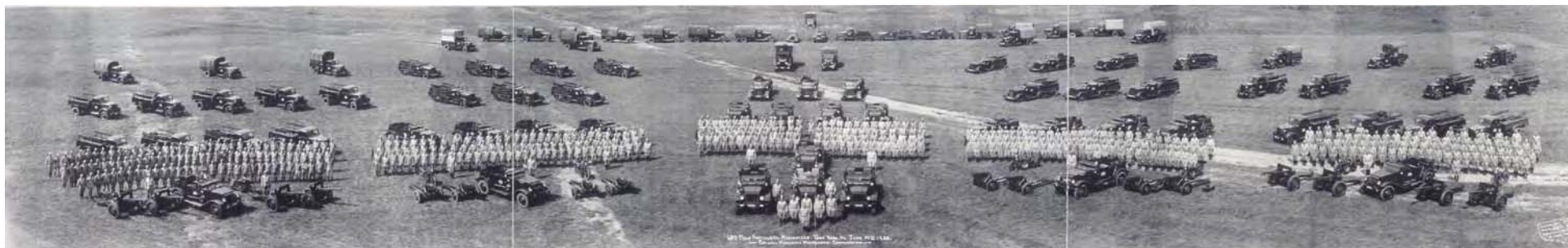


Figura 2.11. William Alexander Drennan. *Iroquois Indians*, 8 d'abril de 1914. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.12. Frederic Brenner. *New York Psychoanalytic Society, New York City*, 1994. © Publicat a *Jews, America: a representation*, de Frederic Brenner i Simon Schama.







Doble pàgina anterior:

Figura 2.13. Miles F Weaver. *Balboa Beach Bathing Beauty Parade*, 1925.
© Washington: Library of Congress Prints and Photographs
Division.

Figura 2.14. Miles F Weaver. *Long Beach, California, Bathing Beauty
Parade*, 1927. © Washington: Library of Congress Prints and
Photographs Division.

Figura 2.15. Atlantic Foto Service. *Inter-city beauties, Atlantic City
Pageant*, 1927. © Washington: Library of Congress Prints
and Photographs Division.

202

Figura 2.16. Eugene O. Goldbeck. *68th Field Artillery mechanized, Fort
Knox, Kentucky*, 14 de juny de 1938. © Washington: Library
of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.17. Eugene O. Goldbeck. *68th Field Artillery mechanized, Fort
Knox, Kentucky*, 14 de juny de 1938. © Washington: Library
of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.18. Eugene O. Goldbeck. *13th U.S. Cavalry Mechanize, Fort Knox,
Kentucky*, juny de 1938. © Washington: Library of Congress
Prints and Photographs Division.

Figura 2.19. Eugene O. Goldbeck. *13th U.S. Cavalry Mechanize, Fort Knox,
Kentucky*, juny de 1938. © Washington: Library of Congress
Prints and Photographs Division.

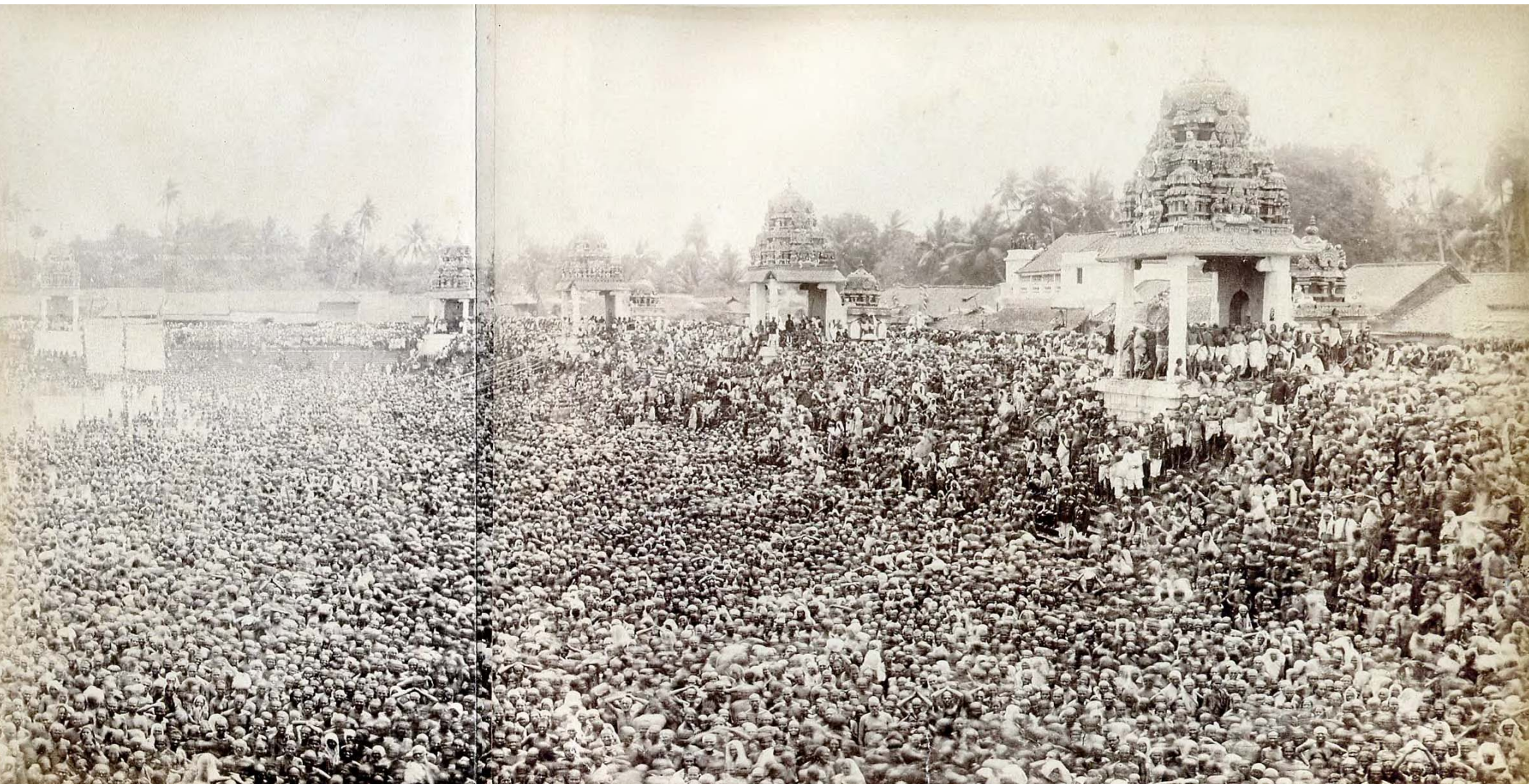
anys es celebra el *Mahamaham*, dia en que nombrosos pelegrins prenen banys rituals a les amples gorges del riu [figura 2.20]. Tot i ser un fotògraf experimentat, especialment hàbil per enquadrar i construir vistes convencionals de paisatges i personatges, la dimensió del *Mahamaham* el va sobrepassar. Va realitzar quatre fotografies correlatives cobrint, a dreta i esquerra tot allò que succeïa. Des de la proximitat, fent-se lloc entre la multitud atapeïda, la imatge panoràmica li permetia prendre distància i contemplar la immensa munió humana que el rodejava. Tot era descomunal, d'una desproporció tan gran que semblava que només es pogués dimensionar des de la mirada panoràmica. Novament, la capacitat per embolcallar allò que vol representar de la fotografia panoràmica esdevé la seva característica més poderosa. La mirada en totes les direccions confereix temps i distància.

388. NYBERG, Hans. *Panoramas.dk* [en línia].
< <http://www.panoramas.dk/index.html> >
[Consulta: agost 2010].

Cada any nou, des del 2002, la productora i arxiver d'imatges panoràmiques danesa *Panoramas.dk*, publica una fotografia en format QTVR al seu portal a Internet.³⁸⁸ Any rera any, les dotze campanades a *Times Square* esdevenen una de les imatges més buscades entre els seus seguidors [figures 2.21 i 2.22]. Com en la imatge de Bourne, el format panoràmic transporta a l'espectador a aquest estadi intermedi que ofereix, entre la narració dels esdeveniments i la seva simulació. A diferència de les còpies fotogràfiques, a través dels programes de visionat interactius, les imatges són estranyament confuses: l'evidència del quadre es fa present en tota la seva magnitud. El marc propi de la imatge, gran i ampli, desapareix dintre del marc del programa d'interacció que, a la vegada, es troba enquadrat per l'espai rectangular del monitor. La dimensió d'embolcall de la



Figura 2.20. Samuel Bourne. *Festival de Mahamakam*, 1886. © Col·lecció Joachim Bonnemaison.



imatge panoràmica es fa palesa quan l'usuari activa el programa i converteix el rectangle de la pantalla en una finestra per on transita el món virtual que la imatge panoràmica ha construït. Alguns autors que participen en el projecte, com Jaume Brotons, exploren les possibilitats d'instaneïtat que aquestes tecnologies permeten. En un futur, s'entreveu la possibilitat de virtualitzar qualsevol esdeveniment i de codificar-lo en el llenguatge propi del simulacre panoràmic: convertir l'experiència en una imatge que transita entre l'il·lusionisme i la documentació fotogràfica.



Figura 2.21. Jook Leug. *New Year Times Square, 2003*. © Panoramas.dk.



Figura 2.22. Jaume Brotons. *El misteri d'Elx, 2003*. © Panoramas.dk.

2.3 Representacions panoràmiques del territori. Un inventari visual

Landscape imagery is not merely a reflection of, or distraction from, more pressing social, economic or political issues; it is often a powerful mode of knowledge and social engagement.

*Stephen Daniels*³⁸⁹

208

Com en els grans murals d'Edimburg i de Londres pintats per Barker, la representació panoràmica segueix oferint la possibilitat d'aïllar en una sola imatge la reconstrucció completa del territori. Aquesta gran fàbrica d'universos closos, individuals i únics ha ofert històricament percepcions singulars, diferenciades de les imatges estereoscòpiques, dels àlbums il·lustrats, dels reportatges i de les imatges en moviment del cinema. Quan la panoràmica fotogràfica ha contemplat l'entorn, ja es tracti del paisatge urbà o de mons llunyans i desconeguts, ha activat els seus eficaços mecanismes d'indexació i d'organització. La fotografia panoràmica del territori sembla haver preservat la seva condició "(...) topographical in character, originally undertaken for the purposes of exploration, expedition and survey,"³⁹⁰ seguint la descripció que en fa Rosalind Krauss.

389. DANIELS, Stephen. *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England & the United States*. Cambridge: Polity Press, 1993, p. 8.

390. KRAUSS, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". *Art Journal*, vol. 42, núm. 4, (hivern, 1982), p. 313.

391. KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*, p. 313.

392. WATTS, Jennifer A. *The Great Wide Open: Panoramic photographs of the American West*. Londres: Merrell Editor, 2001, p. 25.

393. WATTS, Jennifer A. *Ibidem*, p. 26.

A diferència de la resta de fotografies paisatgístiques, la panoràmica fotogràfica ha quedat exclosa del museu. Aquesta marginalitat, no obstant, ha evitat que hagi estat modificada com ho han estat les de les primeres exploracions de l'oest americà: "Matted, framed, labeled, these images now enter the space of historical reconstruction through the museum."³⁹¹ Al marge d'altres consideracions, l'omissió ha mantingut intactes les propostes discursives que els autors buscaven en les seves imatges, relegades fora dels processos de legitimació del museu. Còmodament instal·lada en el seu doble espai, el de la fotografia comercial en forma de postals desplegable i còpies econòmiques, i el de l'indexació topogràfica i geològica, la panoràmica fotogràfica ha desenvolupat també respecte al territori, mirades pròpies. Al marge del museu, a través de la venda individualitzada i, excepcionalment, a través de la premsa, la panoràmica fotogràfica ha participat en la construcció icònica dels paisatges col·lectius. Com apunta Jennifer A. Watts, "(...) daguerreotypes proved difficult to cast into the stream of popular consumption. Their small size, reflective surface, and status one-of-a-kind objects made them difficult to view and equally hard to circulate to mass audience."³⁹² I afegeix: "Placing exposed plates side-by-side offered at least the possibility of rendering western scale."³⁹³ Tant si es recupera el primer gest de Fox Talbot unint dues fotografies contigües, com si es reprèn a Barker, dibuixant Edimburg des de Calton Hill, la representació panoràmica retorna al gest primari de mirar a banda i banda, d'escrutar allò que queda a les vores i contemplar-ho. Certament, d'aquesta manera, la panoràmica fotogràfica estableix un vincle primordial amb la representació del temps. Per a Diana Edkins, aquesta conceptualització de la temporalitat, entesa com a ritme, continuïtat

i contrast, és allò que caracteritza la panoràmica fotogràfica: “The photographer (...) can approximate the grandeur and vastness by going to similar places and choosing those vantage points that will give the photograph phenomenal depth and detail. The contrast between immensity and detail makes these works spellbinding.”³⁹⁴

394. EDKINS, Diana. “An Introduction to Panoramic Photography”. A: *Panoramic photography*. Nova York: Grey Art Gallery, 1977, p. s/n.

2.3.1 Descobrir i contemplar els altres mons

Durant les dècades de 1870 i 1880 Désiré Charnay, Sebah i Joailler, Felice Beato, Legekian, Sherrer i Nabolz, entre altres, van participar en la febre burgesa per saber del món i col·leccionar-lo [*figures 2.23 i 2.24*]. Després de les pioneres *Missions Héliographiques*, nombrosos fotògrafs, editors i impressors van oferir tot tipus de formats i de productes als seus clients: còpies fotogràfiques, àlbums, llibres i gravats de tots els preus i mides. La mirada panoràmica del turista permetia dimensionar els espais i les ciutats descrites per la literatura. Estretament relacionades amb les vistes aèries i els gravats de principis de segle, permetien establir una primera aproximació general: les proporcions de les cases i carrers, les altures dels edificis, la densitat, el clima.

La visió panoràmica observa des de la distància i s'entreté a contemplar. No deixa lloc per a l'apropament. Però precisament per copsar l'experiència del viatge, per poder traduir la literatura de viatges, a la panoràmica fotogràfica li faltaria complementar

la seva visualitat amb la de les aproximacions parcials, fraccionàries i properes que possibilita la fotografia. En mans de fotògrafs amateurs, la panoràmica fotogràfica se seguirà enlluernant per les dimensions excepcionals, pels motius que puguin ocupar tot l'espai del visor, reivindicant així, la seva capacitat bàsica per representar la grandesa.

Per a alguns autors, la tradició del *Grand Tour* va ser el desencadenant de les imatges pensades com a record realitzades tant per autors anònims [figures 2.25 i 2.26] com per professionals: “Some were even reproduced in the form of inexpensive photolithographs and accompanied by detailed keys to help the viewer locate architectural monuments and other points of interest. Travel Panoramas also often featured views of harbours and waterways, which for many visitors were the first glimpses they had of foreign lands.”³⁹⁵

395. HAAS, Karen; KEMMERER, Allison. *Expanded Visions: The panoramic photograph*. Andover, Massachusetts: Addison Gallery of American Art, 1998, p. s/n.



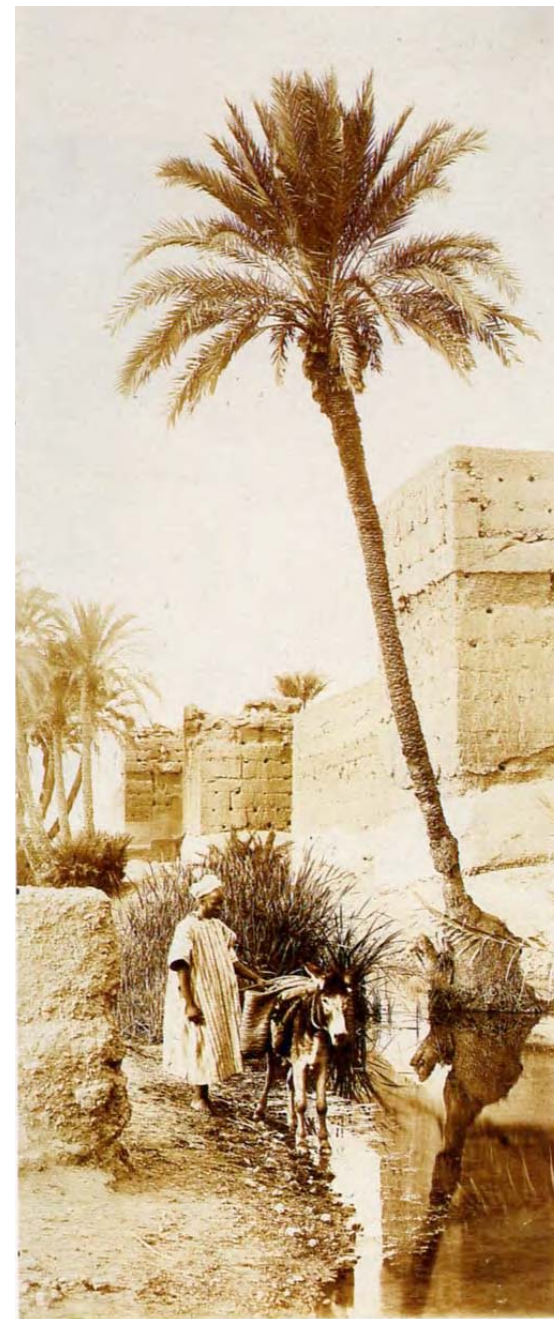
Figura 2.23. Sebah et Joaillier. *Panorama de Constantinople, pris de La Tour de Galata*, c.1880. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division. Composició panoràmica de 10 imatges muntades sobre un suport rígid. Còpies a l'albúmina.

Figura 2.24. Sebah et Joaillier. *Panorama de Constantinople et Sartari*, c.1880. © Col·lecció Joachim Bonnemaïson. Composició panoràmica de 10 imatges muntades sobre un suport rígid. Còpies a l'albúmina.





Figures 2.25 i 2.26.
Felix. *Palmeres*, 1930.
© Col·lecció Joachim
Bonnemaison.



2.3.2 El territori dominat: la conquesta de l'oest americà

La representació del paisatge de l'oest americà ha estat i és un dels temes principals de la història de l'art nord-americana. És també tema central de sociòlegs, d'antropòlegs, de pensadors i de teòrics que veuen en el procés de descoberta, de concepció i de transformació d'aquells territoris en imaginari visual la creació d'una identitat nacional. Nombrosos autors associen aquest procés d'emancipació amb la imatge fotogràfica. Barbara Novak apunta algunes de les idees que permeten aquesta identificació: d'una banda, la convergència dels postulats heretats de Von Humboldt que advoquen per una mirada científica i unitària de la naturalesa i de l'altra, la percepció romàntica, espiritualista i transcendent de la pintura i de la literatura paisatgística nord-americana.

214

Artist and photographers accompanied these expeditions to assist science, to record, to register images of a nature that was virgin to most American eyes. By documenting the unknown, they were making it readable, intelligible – above all, usable. But there was, I feel, another impulse, closer to their deepest feelings, and very much a part of their cultural context: a tropism toward the silence and solitude that characterized the first moment of encounter with primal nature, an encounter that carried the promise of spiritual renewal.³⁹⁶

Així doncs, a més de la voluntat de transformar la naturalesa en una imatge codificada per a la ciència -la geologia i la topografia- i de fer-la intel·ligible, els fotògrafs realitzaven imatges que responien a un projecte cultural de naturalesa profundament

396. NOVAK, Barbara. "Landscape Permuted: From Painting to Photography". *Artforum* (octubre 1975), p. 44.

individualitzada i íntima. Cercaven trobar en l'espai salvatge la projecció d'un ideari que aproximés els homes a la convivència íntima amb Déu. La visió d'una natura verge donada a l'home per ser compresa i per ser convertida en refugi i en font de vida a la vegada era compartida pels fotògrafs i pels científics que formaven les expedicions, defensors de la veritat bíblica predarwiniana que predicava la idea de Déu en la natura. Quan la fotografia arriba a les terres de l'oest americà hi preval un sistema estètic -romàntic, simbòlic, religiós- en plena efervescència que la condiona fortament. Novak afegeix:

In dealing with the raw landscape, the photographers often produced photographs that can be seen in terms of painterly conventions. The interchanges between Bierstadt, Watkins, and Muybridge, Jackson, Moran and Grifford require a study themselves. Watkins particularly resuscitated the Claudian sublime, by literally finding it. (...) In American, the figure rarely reaches the scale where the individual psyche can displace the transcendental void. The individual remains absorbed in and by nature.”³⁹⁷

397. NOVAK, Barbara. *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*. Nova York: Oxford University Press, 1981, p. 177-185.

398. KELSEY, Robin. “Les espaces historiographiques de Timothy O’Sullivan” [en línia]. *Études photographiques*, núm. 14 (gener 2004). <<http://etudesphotographiques.revues.org/document374.html>> [Consulta: juny 2010].

399. En aquesta primera exhibició, Newhall recupera paisatges de Timothy O’Sullivan i els estudis de moviment de Muybridge. No hi són presents encara ni Carleton E. Watkins ni William Henry Jackson. NEWHALL, Beaumont. *Photography: 1839-1937*. Nova York: Museum of Modern Art, 1937.

William Henry Jackson, Carleton E. Watkins, Timothy O’Sullivan, Andrew J. Russell i Eadweard Muybridge apareixen com els protagonistes d’aquesta construcció èpica i nacional. Aquesta visió modernista de les imatges de l'oest americà que defensa de manera significativa Barbara Novak, s’inicia als anys 1930s, quan Beaumont Newhall i Ansel Adams recuperen treballs de Timothy O’Sullivan completament oblidats fins aleshores.³⁹⁸ La fotografia d’origen científic i comercial d’aquests autors va veure modificada la seva significació a partir de la presentació que en va fer el Museu d’Art Modern de Nova York³⁹⁹ i de la interpretació de Newhall en la seva història de la

fotografia.⁴⁰⁰ O'Sullivan es va convertir en l'antecedent que permetia legitimar l'obra no només d'Ansel Adams sinó també d'Edward Weston o Paul Strand.

El 1938 Robert Taft va publicar el seu poc reconegut treball *Photography and the American Scene*,⁴⁰¹ en el que dedica dos capítols a la fotografia de la frontera, inaugurant el que Robin Kelsey anomena el *model interpretatiu contextualitzador*.⁴⁰² Taft descriu i defensa les funcions originàries d'aquestes imatges pioneres, realitzades en el context de les exploracions públiques del continent:

*The majority of such explorations were primarily geographic in purpose; that is, they were mainly concerned with the location and mapping of important geographical features –rivers and mountains. The knowledge of geography thus gained was primarily for the purpose of locating the most accessible trails, wagon roads, and possible rail routes from the East to the Pacific.*⁴⁰³

Posteriorment, quan acabada la guerra civil es va reprendre les exploracions, les prioritats van canviar. Taft apunta la voluntat d'adquirir un major coneixement geogràfic, geològic i etnogràfic del territori: "Geologic interest was aroused principally because of the possibility of locating important mineral resources of the western country. As for the ethnography of the region, interest was probably due to the fact that the United States Army has begun a reduction in the Indian Population."⁴⁰⁴ Timothy O'Sullivan va ser qui va seguir aquestes segones campanyes.

Les expedicions posteriors, sobretot les de Hyden de 1870 i 1871, van tenir altres

400. Newhall amplia, en l'edició de 1949, l'espai dedicat a O'Sullivan i Muybridge i incorpora les imatges de William Henry Jackson. Carleton E. Watkins no apareixerà citat fins l'edició revisada de 1988.

401. TAFT, Robert. *Photography and the American Scene. A social history, 1839-1889*. Nova York: Dover, 1938.

402. KELSEY, Robin. *Ibidem*, p. s/n.

403. TAFT, Robert. *Ibidem*, p. 282.

404. TAFT, Robert. *Ibidem*, p. 283.

405. SANDEEN, Eric J. "Photographing High Places: William Henry Jackson's Vision of the American West". *American Quarterly*, vol. 42, núm. 1 (març 1990), p. 147.

406. Citat a: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 100.

407. BUEGER, Janet E. "Ultima Thule: American Myth, Frontier, and the Artist-Priest in Early American Photography". *American Art*, vol. 6, núm. 1, (hivern 1992), p. 95-96.

408. COLBORN, Edward F.; HAYNES, F. J. *To Geyserland*. Union Pacific - Oregon Short Line Railroads, 1910.

409. YARD, Robert Sterling. *The National Parks Portfolio*. Washington: Department d'Interior, 1916.

dimensions. La de 1871 es va dedicar a la zona que ara ocupa el parc de Yellowstone i hi van participar William Henry Jackson [figures 2.27 i 2.28] i el reconegut pintor Thomas Moran, "(...) who helped the photographer interpret what he was seeing through a perfect amalgam of scientific realism and Turner-esque Romanticism."⁴⁰⁵ El catàleg oficial que el govern va publicar se'n feia ressò i en remarcava les seves capacitats discursives tot fent al·lusió a la càmera de gran format amb què treballava Jackson: "Estas son las mayores placas que se hayan utilizado en el país para la fotografía de campo. Transmiten una impresión de la verdadera grandeza y la magnitud del escenario montañoso, que otras vistas menores no llegan nunca a impartir."⁴⁰⁶ A la grandesa de les imatges caldria afegir-hi la voluntat política del seu ús: "Jackson's work is typically misinterpreted as representing the romantic desire to preserve an undisturbed Arcadian Frontier. As his autobiographical *Time Exposure* reveals, Jackson believed that he was a witness to the passing of Arcadia's isolation and felt true regret over it loss."⁴⁰⁷

A aquestes primeres imatges èpiques -transcendent per a alguns- del territori de l'oest les seguiran segones i terceres mirades d'autors posteriors, entre les que destaca la d'Arthur C. Pillsbury. Aleshores ja no era possible la descoberta del desconegut, ni l'observació etnogràfica dels seus habitants oriünds. Les guies *To Geyserland*, publicada per la Union Pacific el 1910,⁴⁰⁸ i *National parks portfolio*,⁴⁰⁹ editada pel Departament d'Interior del govern federal nord-americà el 1916 [figura 2.29], ja no mostren cap fotografia com les dels primers exploradors fotogràfs. S'hi reconeixen els indrets, els topònims i fins hi tot, la tria de punts de vista i les localitzacions, que van ser incorporades al parc com a

Figura 2.27.
William Henry
Jackson. *Pike's Peak
from the Garden of
the Gods*, 1888. ©
San Francisco: San
Francisco Museum of
Modern Art.

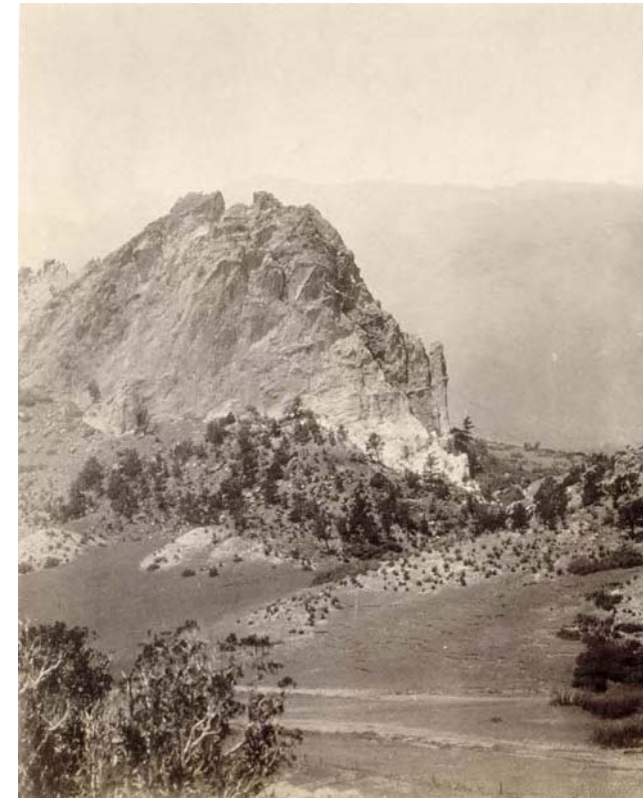


Figura 2.28. William Henry Jackson. *A Panoramic View of the Front Range of the Rocky Mountains, from near Gray's and Torrey's Peak*, 1873. © Denver: U.S. Geological Survey Photographic Library. Panoràmica de 360° formada per 6 imatges.







Figura 2.29. Edward F. Colborn (textos) F. J. Haynes (fotografies). *To Geyserland*, 1910. © Union Pacific - Oregon Short Line Railroads. Exemples de les pàgines del llibre.

llegat. La fi de la frontera va iniciar l'espectacle de l'explotació turística. Sembla que va propiciar també la fi de la visió panoràmica.⁴¹⁰ Mapes, croquis horaris de tren i històries il·lustrades construeixen des d'aleshores els nous codis del paisatge massificat.

Fora de l'àmbit de l'art, lluny dels museus, William Henry Jackson va prosseguir observant

410. Caldrà esperar fins a les dècades de 1970 i 1980 perquè alguns artistes com ara Mark Klett recuperin Yosemite per a la fotografia panoràmica.

Figura 2.30.

William Henry Jackson. *Sultan Mountain, Colorado*, c.1898-1899.

© Detroit: Detroit Publishing Company U.S.



Figura 2.31.

William Henry Jackson. *The Upper Twin Lake, Colorado*, c.1898-1899.

© Detroit: Detroit Publishing Company U.S.



Figura 2.32.

William Henry Jackson. *Sunset on the Ocklawaha, Florida* c.1898-1899. © Detroit: Detroit Publishing Company U.S.



panoràmicament el territori. Jackson va ser a més de fotògraf, home emprenedor i de negoci. “Jackson transformed himself into another man representative man of the twentieth century –the corporate manager. In 1898 Jackson moved studio and all of his photograsphic images (...) to Detroit and formed the Detroit Publishing Company.”⁴¹¹ Jackson i els seus treballadors van crear un fons de milions d’imatges, moltes d’elles comercialitzades en forma d’econòmiques fotocromies [*figures de 2.30 a 2.32*].

411. SANDEEN, Eric J. “Photographing High Places: William Henry Jackson’s Vision of the American West”. *American Quarterly*, vol. 42, núm. 1 (març 1990), p. 148.

2.3.3 El territori transformat. L’enginyeria, les matèries primeres i els nous paisatges

222

El domini del territori ha permès també concebre una imatge que servís per sublimar la transformació que en fa l’home. Línies de tren, carreteres i conreus han estat motiu de l’inventari que la fotografia ha assumit transmetre als ciutadans. Primer, el territori domesticat i transformat va ser subjecte d’una fotografia entusiasta i complaent. Més tard, molt més tard, la mirada sobre el territori es va tornar suspicax, incòmoda, escrutadora. De vegades, reclamant la nostàlgia. Altres vegades mostrant la insubstancialitat. Algunes de les transformacions que es van realitzar, tanmateix, van sobrepassar les dimensions que la visió humana es capaç de documentar en una vista i van requerir, novament, de les arts de la imatge panoràmica.

Una de les obres més faraòniques dissenyades i executades per l'enginyeria de principis de segle XX va ser el Canal de Panamà. Àmpliament difoses en mitjans de mig món, les descomunals obres per unir els dos oceans van tenir en l'execució del pas conegut com *Culebra Cut* un dels seus moments més àlgids. Com en altres territoris desconeguts, premsa, promotors i enginyers es van encarregar de donar nom a cada una de les localitzacions i de les obres realitzades. *Culebra Cut*, *Cucaracha Slide*, *Gatun Locks*, *Pedro Miguel Locks*, *Miraflores Locks*, *Bas Obispo Cut*, les poblacions d'Stevens i *Fort Amador* permetien construir en l'imaginari col·lectiu una proximitat i familiaritat inexistent fins el moment. Proposat al govern espanyol per Von Humboldt, la història del canal portava pràcticament un segle d'intents, projectes i fallides quan el 1906 el President Roosevelt viatja a Panamà per promocionar i revisar les costoses obres que havia pactat amb el recent -i protegit- estat de Panamà. No va ser, però, fins els 1913, i ja sota la presidència nord-americana de Wilson, que el canal va entrar en la seva fase final d'obres. Gordon Panoramic Photo, Pictorial News Co., Sara H. Jack i I. L. Maduro van fotografiar panoràmicament les obres de *Culebra Cut* i les comportes de *Gatun Locks* van esdevenir uns dels èxits més notables i complexes del projecte. Al marge de les consideracions militars i econòmiques, el 1912 el govern nord-americà va crear una comissió destinada a avaluar les dimensions estètiques del canal i les possibles intervencions per millorar-ne la imatge i l'impacte visual. L'escultor Daniel C. French en va ser nomenat director i l'arquitecte paisatgístic Frederick Law Olmsted, vicedirector. El *New York Times* del 5 d'octubre de 1913, es fa ressò de l'informe que French va presentar al president Wilson:

*The canal itself and all the structures connected with it impress one with a sense of their having been built with a view strictly to their utility. There is an entire absence of ornament, and no evidence that the aesthetic has been considered except in a few cases as a secondary consideration. (...) The canal, like the pyramids or some imposing object in natural scenery, is impressive from its scale and simplicity and directness. One feels that anything done merely for the purpose of beautifying it would not only fail to accomplish that purpose, but would be an impertinence.*⁴¹²

412. "Art Board's Plans to Beautify Canal". *The New York Times* (5 octubre 1913), p. 11.

En les seves conclusions, la comissió recomanava la construcció d'un monument que commemorés la proesa de l'obra. Les imatges de Gordon Panoramic Photo Company mostren la construcció d'un canal que destaca, efectivament, per la falta d'ornamentacions i d'altres consideracions estètiques [figures de 2.33 a 2.35]. Les imatges, tanmateix, evidencien una precisa tria de punts de vista i d'enquadraments per crear composicions simètriques i impactants, en consonància amb les apreciacions que els nous gustos dictaven.

Molts fotògrafs i empreses fotogràfiques van aprofitar el ràpid creixement de la indústria del petroli per realitzar i vendre imatges als nous empresaris, treballadors, ciutadans i responsables locals, els quals veien com en poques setmanes tot el seu món es transformava. Frank J. Schueter, la West Coast Art Co. i Almeron Newman són alguns dels qui van fotografiar panoràmicament l'auge del petroli als Estats Units.

Homer T. Hatden va resseguir l'efímera febre de l'or negre a Texas. Instal·lat a Fort Worth, entre 1916 i 1920 va treballar per a la incipient indústria petrolera de la zona, acotant



Figura 2.33. Gordon Panoramic Photo Company. *Panama Canal. Culebra Cut*, c.1914. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.34. Gordon Panoramic Photo Company. *Panama Canal. Culebra Cut at Empire*, c.1913. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.35. Gordon Panoramic Photo Company. *Panama Canal. Emergency dams, Gatun Locks*, c.1914. © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

els límits i demarcacions de les explotacions. A part d'algunes vistes panoràmiques de Fort Worth, no es té referència de cap altra fotografia feta per Homer T. Harden. Les seves imatges, a diferència de les de la Weast Coast, mostren només algunes poques comarques al voltant d'on vivia i de les rodalies de Houston. Sembla que la vida ironitzi amb els topònims a Texas: Pleasant, Red River, Necessity i Desdemona són algunes de les poblacions fantasmagòriques que Harden va fotografiar.⁴¹³ Pràcticament inexistents abans de la febre del petroli, els seus paisatges formats per vastes extensions de pastures i fruiters es van tenyir de negre i van desaparèixer un cop l'or negre va deixar de rajar. De nou tornaven a ser territoris invisibles:

*The petroleum industry reached Desdemona in 1918, and the town was never again the same. (...) From a crossroads community founded in the early 1870s with a school and a few straggling, run-down stores, Desdemona mushroomed into a bustling oil boomtown with over two thousand residents and a multitude of businesses. (...) Crime ran rampant in Desdemona during much of its boom, for there had not even been a town government when the oil discoveries where made. (...) The boom at Desdemona lasted through 1921, but ended almost as quickly as it began. Wasteful methods of oil production quickly reduced the natural flow of the wells to a minimum, and revenues evaporated. Coupled with decreased production were several fires in 1920 and 1921 that destroyed entire city blocks. By the end of the boom there was no need to rebuild, for business had gone elsewhere.*⁴¹⁴

En les imatges que Harden va realitzar a Desdemona la sensació de neutralitat és esfereïdora [figures de 2.36 a 2.38]. Des de l'est fins a l'oest i de nord a sud la línia de

413. BAKER, T. Lindsay. *More Ghost Towns of Texas*. Norman: University of Oklahoma Press, 2003.

414. BAKER, T. Lindsay. *Ibidem*, p. 40-41.

l'horitzó esdevé el límit d'un espai erm envaït ràpidament per una multitud de torres estàtiques. Tot apareix silenciosament ordenat. Algun vehicle solitari trenca la solitud del paisatge. No hi ha soroll, ni aparentment sembla que res hagi de presagiar el ràpid declivi, com tampoc res evidencia l'efervescència que ha generat aquest estrany hàbitat. Aquesta fugaç ciutat d'uns quants milers d'habitants, en les imatges de Harden apareix deserta i buida. En els pocs mesos que separen unes imatges de les altres, les torres de petroli ho han envaït tot. Mentre Almeron Newman va apropar-se per mostrar els dipòsits, les basses, les torres i carrers de Desdemona, Harden va fotografiar les mateixes torres cada vegada de més amunt, de més lluny, afegint distància entre la seva mirada i la terra. Clark Gable i Spencer Tracy, sota la direcció de Jack Conway, van reviure a *Boom Town (Fruto dorado)*, de 1940, els dies de la febre de l'or negre a Burkburnett, un altre dels paisatges de Harden.

227

Fotografiat des de satèl·lit, avui el paisatge de Desdemona no conserva cap indicatiu que faci recordar Harden. El color verd que Google ha decidit assignar-li fa imaginar novament un ampli territori de pastures i de camps en la cruïlla de carreteres. Al nord, una trentena de molins de vent mostren la nova colonització energètica, ara de l'energia eòlica [figura 2.39].



Figura 2.36. Homer T. Harden. *Desdemona District from 1 1/2 miles north of town, 1919.* © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.37. Homer T. Harden. *Desdemona District from 1/2 mile south of town, 1919.* © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.38. Homer T. Harden. *Desdemona field, 1919.* © Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



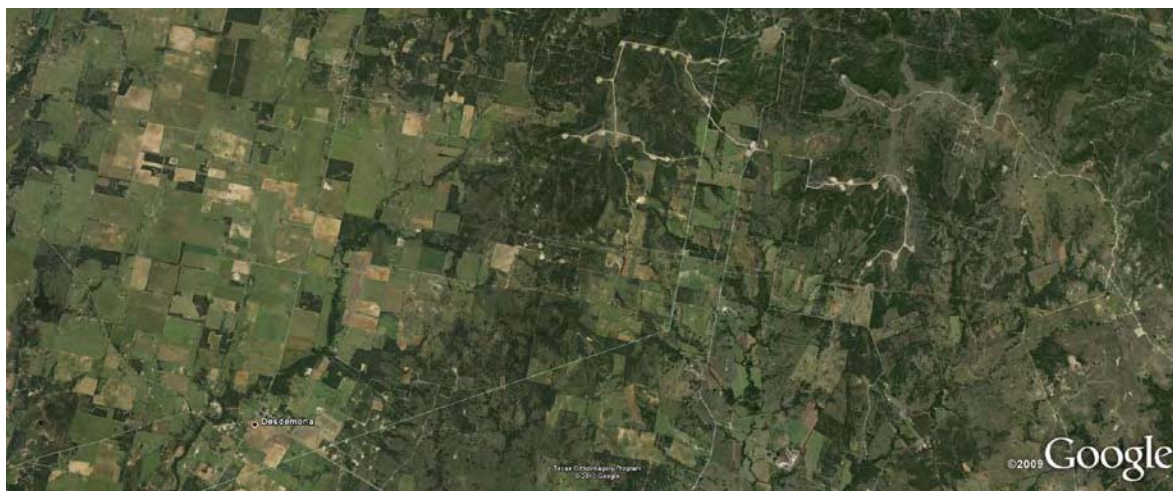


Figura 2.39. Desdemona, $32^{\circ}16'17.53''$ N - $98^{\circ}32'15.43''$ O. Altura presa d'imatge: 22.000 m. 31 de març de 2008. © Texas Orthoimagery Program. Google Earth. 2010



2.4 El territori vulnerable. Pillsbury i la transformació de Yosemite

No temple made with hands can compare with Yosemite. Every rock in its walls seems to glow with life. Some lean back in majestic repose.

*John Muir*⁴¹⁵

Com recorda Alain Roger, “El paisatge no forma part del medi ambient.”⁴¹⁶ El paisatge, com s’ha vist, forma part de les consideracions que l’estètica i la cultura tradicionalment han contemplat i contemplen encara. Segons Roger, devem a les ciències les aportacions que han fet possible que durant els segles XIX i XX s’anés articulant el pas dels espais naturals, el món, al *medi ambient*. Conceptes com *ecologia*, aparegut a mitjans del segle XIX, o *ecosistema*, de mitjans del segle XX, permeten vertebrar el medi natural des de noves dimensions estrictament relacionades amb les propietats, la gestió i la regulació del territori.

Tot i la voluntat de Roger per fer visible la línia divisòria que separa les nocions de *territori* i *paisatge*, des de finals del segle XIX s’ha fet comuna la percepció dels dos conceptes de manera unitària, sobretot en el símbol emblemàtic del parc natural. Coincidint pràcticament amb el canvi de segle, a l’Amèrica del Nord es van crear els

415. MUIR, John. *The Yosemite*. Boston: Houghton Mifflin, 1914, p. 4.

416. ROGER, Alain. *Breu tractat del paisatge*. Barcelona: La Magrana, 2000, p. 139.

primers parcs naturals del món. Des d'aleshores, els països occidentals, amb un territori fortament codificat, organitzat i transformat, aïllen, delimiten i decideixen preservar una determinada superfície del propi espai físic.

El textos de John Muir, les il·lustracions de Thomas Ayres i l'expedició geològica de Ferdinand V. Hayden, que comptava amb Thomas Moran i William Henry Jackson entre els seus membres, semblen contradir l'Alain Roger perquè construiran la dimensió simbòlica –i per tant paisatgística– dels primers parcs nacionals americans: Yellowstone i Yosemite. “Hayden and his crew became agents of the newly emerging consumer culture, performing a role more akin to the vacation practices of the twentieth century than to the spectacular and life-threatening gropings of the early nineteenth century.”

417. SANDEEN, Eric J. “Photographing High Places: William Henry Jackson’s Vision of the American West”. *American Quarterly*, vol. 42, núm. 1 (març 1990), p. 146-147.

417

418. El 1892 John Muir va fundar *the Sierra Club*, a San Francisco, “devoted itself to the study and protection of the earth’s scenic and ecological resources”. Actualment, l’associació compta amb més d’un mil·lió de membres: <http://www.sierraclub.org/john_muir_exhibit/> [Consulta: juliol 2010].

419. MUIR, John. *Nature Writings*. Nova York: Literary Classics of the United States; Penguin Putnam Inc., 1997, p. 219.

Yosemite va ser declarat parc l’1 d’octubre de 1890. Problemes jurídics van fer que John Muir, probablement l’instigador més notori del projecte del parc, necessités el suport de grups de pressió,⁴¹⁸ articles en la premsa i l’amistat amb el president Roosevelt perquè aquest, finalment, el 1906 declarés Yosemite com a parc nacional d’àmbit estatal. Gràcies als textos de Muir, l’opinió pública nord-americana va començar a construir en l’imaginari col·lectiu un escenari que, com en la vella Europa, destacava per la seva bellesa i majestuositat. I que oferia, en determinats moments, dosis de sublimitat: “Sunshine over all; no breath of wind to stir the brooding calm. Never before had I seen so glorious a landscape, so boundless an affluence of sublime mountain beauty.”⁴¹⁹

*As early at the nineteenth century, a clutch of professional photographers operated studios in Yosemite Valley, selling photographs to visitors disembarking from train and car. (...) Studio photographs filled aesthetic and other gaps for the average visitor. They showed aspects of Yosemite that were either physically or temporally inaccessible to someone on a brief stay, and they demonstrated an artistry beyond the capabilities of the amateur's equipment or skills (or both).*⁴²⁰

George Fiske, Julius T. Boysen, Arthur C. Pillsbury, Arnold Genthe, William E. Dasonville, Alvin Langdon Coburn i Anne Brigman van ser els fotògrafs que amb estades més o menys llargues van fotografiar el parc, establint amb llurs imatges la nova dimensió icònica del mateix.⁴²¹ Lluny queden les primeres fotografies de Carleton E. Watkins, Muybridge, Lawrence i Houseworth, i els paisatges romàntics pintats per Biestadt i Ayres. Al marge de les lectures més idealitzades, Mary Warner Marien apunta la dimensió pública i promocional d'aquelles primeres imatges: "Watkins, consciente de que la belleza escénica del valle de Yosemite estaba despertando de nuevo una creciente curiosidad en el Este y atraía también turistas intrépidos, comenzó una serie de fotografías [figura 2.40] enfocadas hacia ese prometedor mercado."⁴²²

El territori convertit en parc evidencia els seus límits i dimensions i es fa necessari convertir-lo en paisatge codificat, organitzat, fàcil de llegir i fàcil de reinterpretar per als nombrosos ciutadans que començaran a visitar-lo. De tots ells, Arthur C. Pillsbury⁴²³ va ser qui va fer-hi l'estada més llarga i es va convertir en el *fotògraf oficial* del parc

420. WATTS, Jennifer A. "Photography's Workshop. Yosemite in the modern era". A: SCOTT, Amy (ed.). *Yosemite: art of an American icon*. Los Angeles: Autry National Center; University of California Press, 2006, p. 119.

421. WATTS, Jennifer A. *Ibidem*, p. 119-121.

422. WARNER MARIEN, Mary. "Las primeras imágenes de Yosemite, primeros iconos del Oeste americano". A: CLAIR, Jean [et al.]. *Cosmos, del romanticismo a la vanguardia, 1801-2001*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1999, p. 71.

423. Existeixen poques dades biogràfiques sobre Arthur C. Pillsbury al marge de les que l'*Arthur C. Pillsbury Foundation*, publica en llibres i, sobretot, a través de la xarxa internet, on es pot consultar una breu nota autobiogràfica de Pillsbury:

PILLSBURY, Arthur Clarence. *Autobiographical Sketch* [en línia]. Arthur C. Pillsbury Foundation. <<http://acpillsburyfoundation.org/acs-partial-autobiography.php>> [Consulta: juliol 2010].



Figura 2.40. Carleton E. Watkins. *Yosemite. Views from the sentinel Dome*, 1865-66. © Nova York: Metropolitan Museum of Art.

424. COBURN, Alvin Langdon; GERNSHEIM, Alison (ed.); GERNSHEIM, Helmut (ed.). *Alvin Langdon Coburn. An autobiography*. Nova York: Dover, 1978, p. 80-82.

425. STIEGLITZ, Alfred (ed.). *Camera Work. The complete Illustrations, 1903-1917*. Colònia: Tashen, 1997, p. 440-444.

426. STERLING, George; DASSONVILLE, W.E. *Yosemite. An Ode*. San Francisco: A.M. Robertson, 1915.

des del 1906 fins el 1924. Coburn, Brigman i Dassonville van prosseguir les traces de Muybridge i Watkins i van perpetuar la imatge de parc com a terra indòmita, salvatge i sublim, a través dels recursos que la fotografia pictorialista els oferia. Van repetir localitzacions però sobretot, van aportar apropaments nous al paisatge: plans molt més llunyans i distants en Alvin Langdon Coburn⁴²⁴, o plans tancats i inclusió de personatges en Annie Brigman, qui transformarà el parc en un plató per a les seves al·legories visuals.⁴²⁵ Dassonville va ser l'autor de les imatges per a l'oda que el poeta George Sterlig va dedicar a Yosemite.⁴²⁶ Així doncs, la voluptuositat del primer territori codificat per Watkins va esdevenir matèria primera per a les futures interpretacions. Fiske, Boyse i Pillsbury, van ser els responsables de deconstruir les imatges èpiques de Watkins i Muybridge en paisatges a la mesura del consum massiu. Inventaven d'aquesta manera, iconografies i estratègies comunicatives. Fiske, deixeble de Watkins, va renunciar a les grans vistes i es va aproximar a la naturalesa que apareix a les vores dels camins,

descobrint un Yosemite agradable i domesticat. Va ser el primer fotògraf en instal·lar-se al parc i en oferir als turistes retrats, fotografies de record i excursions fotogràfiques.⁴²⁷

Pillsbury coneixia el parc des de 1895, quan amb companys d'estudis de la Universitat d'Stanford, van visitar-lo en una excursió en bicicleta. Dels anys d'Stanford, Pillsbury en va obtenir una llicenciatura en enginyeria mecànica. Per al projecte final, va dissenyar i construir "The first revolving lense panoramic camera, which looked like half a wash tub and made a picture 10 x 36 inches [25,4 x 91,44 cm] taking in almost half a circle."⁴²⁸

Abans d'instal·lar-se a Yosemite, Pillsbury va viatjar a Alaska i a Yukon fotografiant els campaments de la febre d'or de Klondike, entre 1898 i 1900. Va treballar conjuntament amb V. Cleveland, amb qui firmava les fotografies com a *Pillsbury & Cleveland*.⁴²⁹ De retorn a Califòrnia, entre 1903 i 1906, Pillsbury va treballar durant tres anys de reporter per al *San Francisco Examiner*.⁴³⁰ Va deixar el diari per posar en marxa el seu propi negoci, la *Pillsbury Pictures Co*, a Oakland, on va disposar un estudi que comptava amb sales de revelatge i de copiat, l'ocupació principal del qual va ser la comercialització de postals i còpies panoràmiques.

El matí del 18 d'abril de 1906 San Francisco es va desvetllar tremolant a causa d'un terratrèmol. Tota la ciutat va ser devorada per les flames. Pillsbury va prendre l'equip fotogràfic i va passar tot el dia realitzant imatges amb dues càmeres, una *Garflex* de

427. HICKMAN, Paul; PIRTS, Terence (ed.). *George Fiske. Yosemite Photographer*. Tucson: University of Arizona, 1980, p. 24.

428. PILLSBURY, Arthur Clarence. *Autobiographical Sketch* [en línia]. Arthur C. Pillsbury Foundation. <<http://acpillsburyfoundation.org/acs-partial-autobiography.php>> [Consulta: juliol 2010].

429. MATTISON, David. *Camera Workers: The British Columbia, Alaska & Yukon Photographic Directory, 1858-1950* [en línia]. National Library of Canada. <http://epe.lac.bac.gc.ca/100/200/300/david_mattison/camera_workers/2001-09/cw1-p-names.html> [Consulta: febrer 2009].

430. En la seva autobiografia, Arthur C. Pillsbury cita el *San Francisco Examiner*, tot i que la seva néta Melinda Pillsbury-Foster ofereix la informació del *San Francisco Chronicle*.



Figura 2.41. Arthur C. Pillsbury. *The Burning of San Francisco from St. Francis Hotel*, 18 d'abril de 1906. © Pillsbury Picture Company Fundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

431. PILLSBURY, Arthur Clarence. *Ibidem* [en línia].

432. TRAINER, Lauren. "Selected Artist Biographies". A: SCOTT, Amy (ed.). *Yosemite: art of an American icon*. Los Angeles: Autry National Center; University of California Press, 2006, p. 205.

5x7 i la seva panoràmica. "My newspaper experience taught me what to take. Over 70 snapshots, and two panoramas, one from the top of the Merchants Exchange Building covering the wholesale section and just at noon one from the top of the St. Francis Hotel showing almost the entire city in flames."⁴³¹ Va ser l'únic fotògraf que va fotografiar les flames de San Francisco [figura 2.41].

Després del terratrèmol, Pillsbury i la seva família es van traslladar a Yosemite. Va muntar el seu estudi i el laboratori en les edificacions del parc *The Three Arrows*, iniciant una concessió que va durar fins 1927. L'estudi incorporava un centre de natura i un escenari on hi projectava pel·lícules sobre la vida natural, majoritàriament, sobre el cicle de les plantes, filmades amb equipaments que ell mateix havia dissenyat i fabricat.⁴³² Donava d'aquesta manera forma a un vell somni que havia començat el 1897 quan, juntament

amb Julius Boysen, va intentar obrir un primer estudi en el parc que va durar pocs mesos.⁴³³

A *The Three Arrows*, Pillsbury hi va construir el que, segons les seves paraules, va ser “(...) the largest scenic photographic business in the United States. During that time, and the height of the season, we were selling an average of 5.000 photographic postcards a day and an enormous number of prints of all sizes.”⁴³⁴ Va inventar i construir màquines per imprimir postals i realitzava tiratges de 10.000 còpies diàries.⁴³⁵ A diferència de Boyse i Fiske, Pillsbury va aportar a Yosemite la capacitat de donar resposta al turisme massiu. Les seves imatges van afegir a la iconografia domesticada de Yosemite, la consciència de vulnerabilitat. Per primera vegada, la representació panoràmica ja no servia per cartografiar el territori sinó per inventariar-ne el possible llegat. Respecte a Coburn, Brigman i Dassonville, el classicisme de Pillsbury va desvirtuar-se: les còpies tractades amb un viratge daurat i muntades en un marc amb aparença d'època van convertir-se en banals.

*The studio photographer Arthur Pillsbury, (...) was known for his sparkling orotones -shimmering gold-toned creations depicting waterfalls and other natural features, housed in decorative period frames. Adams would later recall that the first rol of film had been developed by Pillsbury, who had also offered a few technical tips to the novice photographer.*⁴³⁶

Probablement, aquesta dimensió comercial i popular del treball de Pillsbury és el que ha confinat la persona i la seva obra fora dels territoris de la història i de la teoria

433. En aquells moments, la seva dona el va convèncer de no quedar-se a Yosemite, evitant així passar-hi els freds hiverns . PILLSBURY-FOSTER, Melinda. *A Voice for the Wild Flowers. The Life and Work of Arthur C. Pillsbury*. Santa Bàrbara: Ship Stone Press, 2005, p. 12.

434. PILLSBURY, Arthur Clarence. *Ibidem* [en línia].

435. Entre 1921 i 1922 va inventar i patentar una màquina de producció massiva de postals. Patent número 1.574.687, del 14 de novembre de 1922. Referenciat a: PILLSBURY-FOSTER, Melinda. *Ibidem*, p. 32.

436. WATTS, Jennifer A. *Ibidem*, p. 120.

de la fotografia establerta. És probable també, que la dimensió innovadora de moltes de les seves propostes no hagin estat valorades suficientment bé ni s'hagi comprès la dimensió global del seu treball.

437. PILLSBURY, Arthur C. "From One Aircraft to Another". *Sunset Magazine* [San Francisco] (març 1910).

438. PILLSBURY, Arthur C. *Picturing miracles of plant and animals life*. Filadèlfia; Londres: J. B. Lippincott Co, 1937.

439. PILLSBURY-FOSTER, Melinda. *A Voice for the Wild Flowers. The Life and Work of Arthur C. Pillsbury*. Santa Bàrbara: Ship Stone Press, 2005, p. 25-26.

Marcadament transgressor i iconoclasta, Pillsbury va seguir fabricant artefactes mecànics i òptics per tal d'aconseguir noves maneres d'apropar-se a l'espai natural. La representació panoràmica li va permetre dimensionar l'amplitud i els límits d'un territori que va visitar i copiar en formats reproduïbles. No va cessar mai en l'experimentació: quan ho considerava necessari, per exemple, utilitzava globus i estels per tal d'obtenir imatges panoràmiques aèries.⁴³⁷ Així mateix, el cinema el va apropar a la temporalitat aparentment estàtica de la matèria orgànica, als moviments i als ritmes de tot allò pràcticament imperceptible que el rodejava. El 1912 va inventar la primera càmera amb temporitzador per fotografiar i filmar l'evolució de les plantes, que va donar lloc anys més tard, al llibre *Picturing Miracles of Plant*.⁴³⁸ La necessitat d'aproximar-se més als ritmes interns de la matèria viva el van portar a desenvolupar, el 1927, la primera càmera de filmació microscòpica a la que va seguir la càmera de filmació de rajos X.⁴³⁹ A diferència dels seus antecessors, dels seus contemporanis i també respecte de fotògrafs posteriors com ara Ansel Adams i Edward Weston, la mirada de Pillsbury se servia de diferents mitjans panoràmics, cinematogràfics i fotogràfics per aconseguir donar visualitat als nous conceptes de *medi ambient* i *ecologia*, que tot just començaven a dibuixar-se.

Figura 2.42. Arthur C. Pillsbury. *Uper Yosemite Falls*, c.1908. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.43. Arthur C. Pillsbury. *Uper Vernal Falls*, c.1908. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.44. Arthur C. Pillsbury. *Fallen Leaf Lake and Mount Tallac*, c.1906. © Pillsbury Picture Company Foundation / Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.

Figura 2.45. Arthur C. Pillsbury. *The father of the forest, Redwood Park, California*, c.1907. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.46. Arthur C. Pillsbury. *The old cypress tree, Monterey*, c.1907. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.47. Arthur C. Pillsbury. *Tunnel Rock & the first wagon over the Yosemite Valley R.R.*, c.1908. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

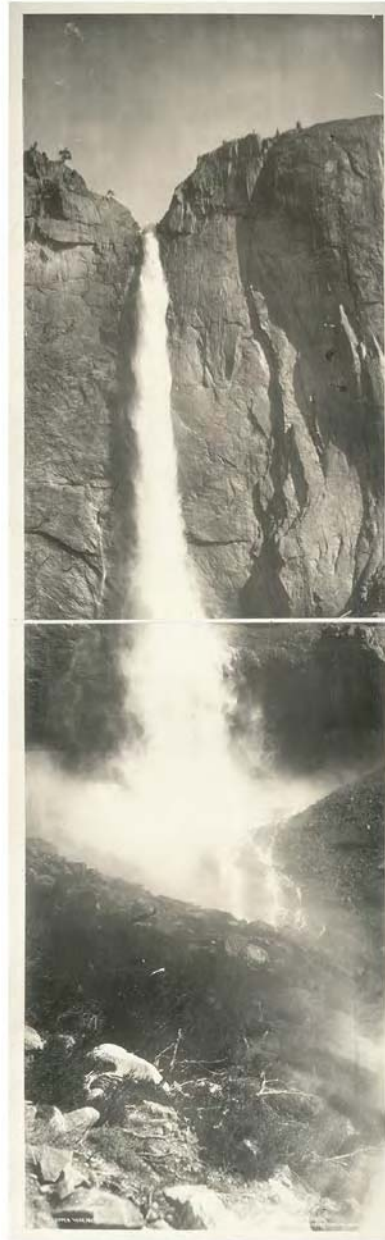




Figura 2.48. Arthur C. Pillsbury. *Panorama of the Yoho Valley near Field, British Columbia, from Upper Lookout Point*, c.1907. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.49. Arthur C. Pillsbury. *Panorama of the Little Yoho Valley near Field, British Columbia*, c.1907. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.50. Arthur C. Pillsbury. *Susie Lake, near Glen Alpine*, c.1906. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.51. Arthur C. Pillsbury. *The Valley of the Peaks near Laggan, Alberta*, c.1907. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.52. Arthur C. Pillsbury. *Panorama of Desolation Valley from the upper end*, c.1906. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.

Figura 2.53. Arthur C. Pillsbury. *Lake Chelan, in the Cascade Mounts, Washington*, c.1908. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.5. Arthur C. Pillsbury. *Cyclorama photographs of 360° from the summit of Mount Tallac*, c.1906. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.



Figura 2.57. Arthur C. Pillsbury. *Panorama of Lake Tahoe from Mount Tallac*, c.1906. © Pillsbury Picture Company Foundation / Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division.





El territori salvatge convertit en immens jardí feréstec, transformat en un gran escenari panoràmic, s'allunyava, doncs, de l'èpica dels anys de les descobertes de Watkins i transformava en transcendència la vulnerabilitat. Molt abans de que Weston i, sobretot, Adams converteixin el paisatge en territori íntim, Arthur C. Pillsbury, com farà molt més tard i lluny Jesús García Pastor, es va proposar fer de la representació panoràmica el contenidor idoni on encabir paisatge i territori. La panoràmica li va permetre bressolar el món en un entorn aïllat i protector. Ambdós, Pillsbury i García Pastor, buscaran amb les seves imatges marcadament personals, fortament vinculades a l'experiència vital, esdevenir socialment significants i incidir en la consciència col·lectiva, des d'una estratègia allunyada dels discursos tradicionalment legitimadors de la fotografia. Pillsbury va editar postals i còpies per emmarcar. I García Pastor va publicar el seu projecte en forma de fascicles col·leccionables. Amb ells, la representació panoràmica de nou pren partit per formes de difusió massives i serveix de plataforma per construir discursos ideològics sobre el territori.

245

La solució proposada per Pillsbury tindrà, en molts dels seus aspectes, com veurem, continuïtat en García Pastor i en projectes posteriors com el de *The World Heritage Tour*.⁴⁴⁰ Matthieu Edward Baudoux, Benoît René Broekmans i Laurence Christians, el 2002 es van plantejar:

440. Organització sense ànim de lucre, inscrita en el registre de societats de Bèlgica:

world-heritage-tour.org [en línia]. < <http://www.world-heritage-tour.org/mission.html> >
[Consulta: juny 2010].

La réalisation d'une banque d'images documentaires des sites culturels et naturels enregistrés comme Patrimoine mondial de l'Humanité par l'UNESCO. / La diffusion de films de réalité virtuelle pour la documentation et la promotion par l'image de ce

*patrimoine. / La mise en valeur et la sensibilisation à la préservation de ce patrimoine grâce au divertissement éducatif par toutes les techniques du multimédia. / La promotion de la notion de tourisme durable dans le chef des administrations locales de chaque site et des voyageurs.*⁴⁴¹

441. "Associations sans but lucratif" [en línia]. *Moniteur belge* [Brusel·les], núm. 2906-2922 (7 febrer 2003), p. 1593. < http://www.world-heritage-tour.org/press/20021217_statuts.pdf > [Consulta: juny 2010].

246

El projecte es proposava convertir els paisatges i localitzacions declarades per la UNESCO patrimoni de la humanitat en una gran col·lecció d'embolcalls panoràmics realitzats en format QTVR. La metodologia de treball que van definir i que es manté vigent és la següent: cada indret és enregistrat amb una imatge panoràmica completa que es transfereix a un format immersiu perquè pugui ser contemplada a través d'Internet. Els autors del projecte semblen esgrimir novament les capacitats de les representacions panoràmiques per transcendir la seva condició d'imatge i oferir a l'espectador la simulació il·lusòria d'una experiència envoltant. Sembla que les nocions de *turisme responsable*, *educació* i *preservació del patrimoni* es transfereixen als espectadors pel fet de percebre de forma interactiva aquestes imatges simultàniament *in situ* i *in visu*, recuperant la terminologia d'Alain Roger.