LES IMATGES EN LA RECERCA I LA DIFUSIÓ DE LA HISTÒRIA URBANA

Albert Garcia Espuche

L'ús de les imatges en la recerca d'Història Urbana no ha assolit encara un grau de maduresa acceptable. Aquesta situació es produeix perquè, en una tradició investigadora basada en els materials escrits, no és prou valorada la capacitat que tenen les imatges de generar resultats valuosos, i perquè, en general, els fons públics d'imatges i les col·leccions particulars no han despertat l'interès que es mereixen [1].

Després del 1989, any del 150 aniversari de la proclamació de la invenció de la fotografia, sembla que estem descobrint i valorant millor aquests materials, però que encara ens trobem molt lluny de fer-ne un ús sistemàtic en la recerca [2]. Caldrà aprofitar en el futur, amb profunditat, el camp d'actuació que presenten les imatges, sobretot aquell camp que s'obria per a la Història Urbana, el 1838, amb la realització del primer daguerreotip [3].

La primera imatge captada per Daguerre va ser, precisament, una imatge urbana, la que mostra la ja mítica visió del Boulevard du Temple, de París; i a Barcelona, el novembre de 1839, Ramon Alabern fotografià també, en el primer daguerreotip fet a Catalunya, un fragment de ciutat, amb la Llotja i els Porxos d'en Xifré. Des d'aquelles dates, els historiadors de la ciutat tenen l'obligació d'aprofitar els materials de tot tipus que s'han anat produint. Aquí, en aquest breu text, no podem pretendre sistematitzar-ne l'ús, sinó només plantejar algunes qüestions que sorgeixen del treball de l'investigador amb les imatges urbanes.

Cap a la integració de les imatges en la recerca

Les possibilitats de les imatges en el món de la recerca són molt per sobre dels problemes que es poden presentar a l'hora d'incorporar aquests documents a la investigació. Si ens movem dintre de la Història Urbana Moderna, els problemes tècnics fonamentals rauen en el tema de la fiabilitat dels documents visuals com a documents històrics. Efectivament, les vistes de ciutats presenten seriosos problemes de fiabilitat: s'ha insistit sovint en aquesta qüestió i resulta fàcil de trobar exemples que aconsellen treballar amb la màxima prudència si volem fer servir aquest tipus de material per endinsar-nos en el coneixement científic de les ciutats [4].

L'ús d'aquestes fonts, sens dubte, ha de ser constantment contrastat amb el d'altres documents: es requereix la reconstrucció paral·lela de la realitat física urbana pre-industrial a través de les fonts escrites, per tal de confrontar-la amb la suposada realitat que ens mostren les vistes de ciutats (Fig.1). Però, incorporats amb prudència, aquests documents poden convertir-se en auxiliars útils per a l'estudi de la ciutat pre-industrial.

El problema de la fiabilitat, com és ben lògic, passa a ser molt menys important si entrem dins la Història Urbana Contemporània. I això, bàsicament, gràcies a l'aparició de la fotografia i de la imatge en moviment: en principi, la imatge fotogràfica no tradueix o interpreta, més o menys fidelment, la realitat, sinó que *és* la realitat mateixa [5].

Malgrat això, no sembla que, ni tan sols en aquests moments històrics favorables a l'ús del material gràfic, s'hagin incorporat les imatges d'una manera sistemàtica i metodològicament seriosa en la recerca d'Història Urbana. Són poques, efectivament, les vegades en les quals la fotografia i la imatge en moviment, el material més valuós a partir del segon terç del segle XIX, s'integra en la recerca d'una manera completa, amb el mateix nivell, dignitat i atenció que els altres documents que són a l'abast de l'historiador.

Massa sovint, les fotografies són mer acompanyament del text resultat de la recerca, són «il·lustracions». Efectivament, les fotografies es busquen moltes vegades «a posteriori» i, fins i tot, les busca algú aliè a la recerca, integrat només lateralment en el treball. Aquesta forma de procedir

genera la incorporació de «documentalistes» limitats a l'estreta feina de localitzar imatges que facin referència al text ja escrit i que permetin una presentació lluïda de la publicació acabada. Així, un material tan important com el de les imatges deixa de passar, moltes vegades, per les mans del propi investigador, i queda sovint més a prop del «grafista» que de l'historiador.

Les possibilitats, en canvi, que resulten de la integració de les fotografies en la recerca són enormes en el camp de la Història Urbana. El material de partida, les imatges fotogràfiques, té ja una important història al darrere: del daguerreotip al cinema, per no anar més endavant, tot el material produït forneix una massa importantíssima d'informacions per a la investigació. I la qualitat del material és d'extraordinari valor, conté un potencial impressionant per la recerca i ofereix una sèrie de dades enormement àmplia, tan àmplia com els temes que componen la pròpia Història Urbana [6]. Una cosa ben lògica, perquè l'objecte de les imatges urbanes és l'objecte ben ric i complex de la Història Urbana: la ciutat.

Un examen succint d'una fotografia prou complexa d'un espai urbà qualsevol permet de ressenyar alguns dels temes analitzables.

Pel que fa a «urbanisme i arquitectura» és possible d'estudiar el grau d'urbanització i densificació (volum construït, solars buits...) o l'edificació (tipologia, datació...). Quant a «infrastructura, equipaments i moblament urbà» és possible d'analitzar la pavimentació (calçada, voreres, parterres...), la plantació d'arbres, la instal·lació elèctrica (cablejat, línies de tramvies...), la instal·lació telefònica, el clavegueram, els bancs, fanals, urinaris, quioscos... Sobre «ús de l'edificació» és factible d'analitzar l'ocupació de les plantes baixes (comerços, magatzems, habitatges...), dels pisos (oficines, pensions, habitatges...) o dels edificis sencers. En el tema «transport i locomoció» tenim la possibilitat d'estudiar tots els tipus de vehicles, des dels carros fins als automòbils, des dels vehicles privats fins als públics. Sobre «comerç i treball» és factible d'analitzar els tipus de botigues, els aparadors i l'ocupació de les voreres amb articles per a la venda, els rètols, la venda ambulant, el treball a l'exterior, els tipus d'empreses i despatxos, la indumentària de treball... Quant a la resta de la «vida quotidiana» és possible estudiar els treballs domèstics (costura, rentat, estesa de roba...), les relacions al carrer, l'ús dels balcons i dels terrats, la indumentària... I pel que fa a determinats «elements culturals», hi cap la possibilitat d'analitzar les façanes dels teatres, els cinemes, els locals importants i llurs decoracions...(Fig.2). Sens dubte, en una fotografia d'ambient urbà es pot anar molt més enllà de l'estudi de les edificacions.

Cada un del temes que apareix a la fotografia és una pregunta, un repte. Tota l'enorme massa d'informació està demanant de ser analitzada i planteja gran nombre d'interrogants, de tal manera que explicar tot el que mostra una fotografia és una tasca enorme.

Els punts de partida bàsics per a un ús profitós de les fotografies són la identificació i la datació, que són feines en què poden intervenir molt diversos factors i que impliquen el domini de temes d'història de la ciutat i també d'altres.

El coneixement dels fotògrafs i de les tècniques emprades, per exemple, és un element important de cara a aconseguir una datació correcta. Conèixer l'obra d'un fotògraf determinat, l'evolució produïda en el seu treball, els canvis, fins i tot, de domiciliació del taller, pot ajudar a datar amb precisió les fotografies [7]. Però no sempre aquestes informacions, suposant que el fotògraf sigui conegut, són sabudes o fàcils d'obtenir. De fet, tot allò que resulta habitual en el cas dels pintors esdevé més complicat en el dels fotògrafs, en funció de la manca d'informació i d'estudis sobre uns homes menys considerats des del punt de vista de la creació.

Identificar i datar les fotografies esdevenen processos complexos on la pròpia riquesa del contingut de la fotografia ajuda a obtenir resultats. Com més elements apareixen a la imatge, més fàcil resulta d'identificar-la i datar-la, i és, de fet, el coneixement aprofundit de la ciutat el que per-

met d'explotar al màxim les informacions fotogràfiques. Podem dir que, en certa forma, *només veiem el que ja sabem*, i que una imatge resulta muda fins que és analitzada per algú amb coneixements prou amplis sobre allò que la imatge mostra (Fig. 3). En aquest sentit, és clar que de les fotografies més riques de contingut difícilment en pot fer un estudi exhaustiu un sol especialista, en funció d'aquella riquesa de temes possibles abans esmentada: el que resulta més important de les fotografies no és la seva primera publicació, el seu caràcter d'inèdit, sinó el nivell de profunditat en l'anàlisi del seu contingut.

La integració de la fotografia en la recerca passa essencialment per l'ús encreuat de tota mena de coneixements i de fonts documentals d'Història Urbana, amb la fotografia com a element articulador. Per a la identificació i la datació resulta absolutament bàsic el coneixement del creixement urbà general (plànols històrics, plànols de nova creació) i, encara més, el coneixement de la construcció de la ciutat (edificis, infrastructures, moblament urbà...).

L'estudi contrastat de plànols generals o parcials de la ciutat i de fotografies urbanes permet identificacions i datacions molt acurades. Situar el punt de vista de la fotografia sobre el plànol, per exemple, permet de definir correctament tot el camp de visió, d'ubicar amb precisió a l'espai cartogràfic cada un dels elements del paisatge urbà que recull la imatge i, per tant, d'identificar adequadament aquests elements. Sense aquesta tècnica resulta moltes vegades difícil de situar els objectes en els diferents nivells de profunditat i en els angles correctes de visió (Fig.4). Amb ella, resulta més fàcil d'entendre tot allò que veiem, descobrir les zones «fosques», tapades per objectes situats en primer terme, comparar i «sumar» imatges complementàries, etc.

L'anàlisi dels elements que conformen la construcció de la ciutat, la seva transformació, resseguida en detall, és la que, en el següent nivell d'aproximació i a partir dels permisos municipals d'obres, dóna una major precisió. És possible, efectivament, de realitzar identificacions i, sobretot, datacions molt precises a partir del coneixement aprofundit dels permisos d'obres i dels ritmes detallats de creació d'infrastructures.

Podem reconèixer edificis presents a les imatges i fer servir, per establir la data de les fotografies, la d'inici i acabament de les obres d'aquests edificis. Disposem en els permisos municipals, efectivament, d'aquestes dues fites cronològiques que permeten, si confrontem amb la fotografia, datar-la com a anterior a l'edificació realitzada durant la construcció, o efectuada una vegada acabat l'edifici.

Però podem arribar a emprar també les fites cronològiques que subministren les diverses vicissituds per les quals passen els edificis abans de construir-se i una vegada construïts. En efecte, l'enderroc de l'edifici anterior, si existeix, la construcció de la tanca o les petites o grans reformes posteriors al final de les obres van creant punts cronològics de referència per a una datació exacta. En aquesta línia, un buidat adequat dels expedients d'edificació dels arxius administratius i una informatització correcta de les dades extretes són les millors armes per afrontar la datació de fotografies urbanes: és aquest, segurament, el camp encreuat d'anàlisi que pot oferir millors resultats.

Altres recolzaments, sens dubte més laboriosos i menys sistematitzables, en funció de la dispersió de les informacions, provenen de la presència d'anuncis i establiments comercials a les fotografies. És possible d'estudiar guies comercials i notícies de premsa per obtenir dates d'aparició de nous productes o de noves marques comercials, per conèixer la inauguració de nous locals o la reforma dels existents, etc.; dintre d'aquest camp d'anàlisi, un fet tan insignificant com la instal·lació d'un nou tendal pot resultar útil per aconseguir una datació exacta.

Però, a més, hem de tenir en compte que un bon nombre de fotografies urbanes està realitzat per cases comercials que volen «publicitar-se» fent aparèixer la seva seu en una imatge que

mostri una ubicació de prestigi a la ciutat. En aquests casos, resulta imprescindible conèixer la història de la companyia comercial per datar amb exactitud la fotografia.

En general, a partir de cada un dels temes presents en una fotografia que anunciàvem més amunt, és possible d'establir punts de referència que, d'una manera més o menys senzilla, permetin datar les imatges. En els vehicles, per exemple, tramvies i automòbils assenyaladament, tenim un d'aquests elements relativament còmodes per a la datació: efectivament, la notable acceleració amb la qual es produeixen els canvis en el transport (models, línies comercials...), sobretot en determinats moments clau, faciliten enormement, a partir d'un coneixement exhaustiu de la matèria, una datació afinada.

Identificada i datada, la fotografia dóna aleshores, en un procés iteratiu enormement ric, informacions sobre multitud d'elements presents en la imatge i que no resultava fàcil de situar, abans de la identificació i datació, ni en l'espai ni en el temps. A partir d'aquí, l'ordenació cronològica de sèries de fotografies d'un mateix espai de la ciutat i la comparació d'aquests materials amb la realitat urbana existent proporcionen elements d'estudi d'un gran valor.

És a partir d'aquest domini del material visual que l'explotació dels continguts de les imatges pot tendir a ser completa: una fotografia identificada, datada i ben analitzada esdevé base irrefutable per a l'estudi d'una multitud de fenòmens i processos urbans captats a les imatges.

En funció de les grans possibilitats que les imatges presenten de cara als estudis d'Història Urbana, la creació de *centres d'imatges* resulta absolutament inexcusable i així ho han entès ciutats com París: la *Vidéothèque de Paris* és un centre que, a més d'assolir altres objectius, resulta un instrument imprescindible per a tot aquell qui vulgui estudiar el París posterior a l'aparició de les imatges en moviment [8].

De la «mentida artística» a la «mentida tecnològica»?

Bàsicament és cert que la fotografia, per comparació amb tot el món d'imatges anterior, és la realitat o, almenys, una part de la realitat [9]. Però això, com sabem, no és del tot cert, i no ens referim a la inevitable parcialitat en la tria i repetició dels temes fotogràfics, ni a la indubtable subjectivitat de l'obra del fotògraf, sinó que estem pensant en quelcom molt més dràstic: la manipulació de la fotografia.

La més coneguda de les manipulacions de les fotografies és aquella que es produeix des del poder: no sempre és fàcil descobrir les manipulacions polítiques de les imatges, però, de fet, hauríem d'estar permanentment en guàrdia davant de la intenció dels poderosos d'aparèixer, ells i la seva circumstància, no tal com són sinó com volen fer veure que són [10].

Si aquesta és la falsificació més perillosa des del punt de vista de la societat, altres manipulacions resulten igualment preocupants des del punt de vista de la recerca històrica: les que provenen de l'ús comercial de les imatges i del món de la publicitat. Efectivament, aquests són camps d'alteració de les fonts documentals molt més inofensius, però, sens dubte, més amplis i, això no és menys important, cada vegada més estesos.

En el mateix inici de la producció d'imatges fotogràfiques destinades a ser comercialitzades, apareixen ja elements de distorsió de la realitat. Els enquadraments tenen una intencionalitat clara i mostren la realitat però no tota la realitat: apareix només la veritat convenient. En els gravats realitzats a partir de daguerreotips, sorgeixen més clarament els problemes: els gravats es converteixen en una interpretació «artística», en què són eliminats aquells elements i detalls que, segons els autors, fan baixar la qualitat de la «vista». En aquests casos, d'una manera encara més flagrant, no apareix *tota* la realitat.

La deformació que prové del món de la publicitat, però, és més greu: és una alteració més despreocupada i més estesa. No resulta difícil trobar, ja en les fotografies de principi de segle, retocs dirigits a dignificar, a embellir, a fer ressaltar elements que volen ser publicitats amb les imatges. Així, desapareixen de les fotografies parts dels edificis poc vistoses o apareixen rètols inexistents que valoren allò que ha de ser «venut».

I quan l'objectiu de la fotografia deixa de ser el de plasmar la realitat, o una realitat embellida, i passa a ser el de cridar l'atenció sobre algun dels elements fotografiats, els problemes poden multiplicar-se: els muntatges de fotografies panoràmiques, per exemple, ja no es fan amb la mateixa cura, amb el mateix interès per reproduir fidelment la realitat (Fig.5). En aquests casos, la deformació és més gran perquè no solament no es mostra *tota* la realitat, sinó que tampoc apareix *només la realitat.*

La incorporació recent de tecnologia capaç de modificar, amb moltíssima eficàcia i de forma difícilment detectable, imatges fixes i, fins i tot, imatges en moviment, ha multiplicat el problema de l'alteració de les imatges fins a convertir-lo en una qüestió que ha de preocupar, ara més que abans, els investigadors i els arxivers. La perfecció amb la qual es fa la modificació de la imatge i la difusió amplíssima que aquestes imatges obtenen en els mitjans de comunicació actuals plantegen problemes de fiabilitat, que s'aguditzaran en el futur (Fig. 6).

Necessitaran les fotografies arxivades a partir d'ara un «certificat de no manipulació»? En tot cas, potser no és massa exagerat dir que, en un cert grau, hem passat de la «mentida artística» de les vistes a la «mentida tecnològica» de la publicitat.

Elements per a la difusió: la màgia i la necessitat de les imatges

En el món de la museologia relacionat amb la Història Urbana, resulta impossible pretendre plantejar difusions que comptin només, o bàsicament, amb objectes. Tota la ciutat és l'objecte d'estudi de la Història Urbana i, per tant, la dimensió del tema i de les relacions complexes que es generen i, evidentment, la dimensió dels propis objectes d'estudi fan del tot impossible pretendre una aproximació museològica i museogràfica tradicional. Un «Museu Matisse» sense «Matisses» és impensable. Un Museu d'Història de la Ciutat, en canvi, no pot presentar directament, en els espais tancats de la institució, el seu objecte d'estudi; i és també complicat, molt costós i irrepetible per tots els espais urbans i tots els moments històrics, crear models a escala que mostrin l'evolució dels diferents fragments de la ciutat.

En la difusió dels temes d'Història Urbana Contemporània, és a dir, en els corresponents muntatges permanents o efímers dels museus d'història de la ciutat i, en general, en les «exposicions» de tema urbà per aquest període, les imatges poden acompanyar i/o substituir els «objectes», que són els punts d'interès i els suports essencials en altres museus o en altres tipus d'exposicions.

Així les coses, s'ha de dir que aquest ús imprescindible de les imatges en la difusió d'Història Urbana Contemporània presenta possibilitats enormes. Sabem que el tema de la imatge, com a tema autònom, és capaç de generar l'existència de museus especialitzats, molt especialment brillants en el cas de la imatge en moviment: els museus que expliquen *la imatge* resulten altament atractius [11]. No és per tant difícil de deduir que en els muntatges d'Història Urbana, en un món progressivament dominat per la imatge, sigui molt rendible, des del punt de vista de la difusió, l'ús dels materials visuals.

Aquests materials permeten presentacions que es poden realitzar amb tècniques que van des de les més tradicionals fins a les més actuals. Així, és possible fer ús de muntatges basats

en l'estereoscòpia, que mantenen viva la màgia del moment en què van ser produïdes les imatges i que sedueixen precisament per la seva directa i meravellosa simplicitat; o muntatges recolzats en les tècniques més sofisticades d'animació de fotografies [12].

En aquest sentit, s'ha de dir que, recentment, han quedat substancialment multiplicades les possibilitats dels muntatges creatius a partir d'imatges fixes i d'imatges en moviment, mitjançant l'ús de tecnologia «de punta», tecnologia de manipulació de les imatges que es troba en constant evolució i perfeccionament i a la qual s'ha d'augurar un futur progressivament espectacular.

En definitiva, és ben evident que, a l'hora de realitzar difusió en el camp de la Història Urbana, resulta del tot imprescindible comptar amb la màgia de la imatge, des de la presentació senzilla de les velles postals fins a l'ús espectacular de les tècniques de transformació.

Però si l'ús de les imatges ha estat incorporat sistemàticament durant la recerca, les fotografies podran ser no només il·lustració brillant de les explicacions, sinó fil conductor bàsic de les tesis presentades.

NOTES

1. Un desinterès semblant envolta l'ús dels plànols, històrics o de nova creació. Vegeu: Garcia Espuche, Albert; Guardia Bassols, Manuel: «Els usos del plànol: la riquesa a la Barcelona del XIV». *L'Avenç*, núm. 64, Barcelona, 1980. Si entrem en el món editorial, el factor econòmic no deixa de tenir el seu pes a l'hora de fer servir els materials gràfics. En els treballs d'Història Urbana, aquest material resulta essencial, inseparable del text i és absolutament obligat de publicar-lo conjuntament amb les explicacions escrites. Aquesta és una dificultat afegida, en funció del cost de publicació de les imatges, de cara a establir, progressivament, l'ús habitual d'aquests materials en la recerca d'Història Urbana.

2. L'exposició i catàleg *Paris et le daguerréotype* (Paris-Musées, París, 1989), suposa un treball magnífic de recopilació i documentació de daguerreotips parisencs, i d'estudi de la pròpia tècnica. No entra, però, en cap anàlisi d'història urbana a partir dels extraordinaris materials recopilats.

3. En els primers daguerreotips el temps d'exposició ha de ser llarg i, per tant, l'objecte preferit pels autors és la ciutat i la seva arquitectura, el món immòbil que constitueix l'escenari de la Història Urbana.

4. Vegeu: Schmitt, Michael. «Las vistas de ciudades como fuentes para la historia urbana. Más arte que fidelidad en la representación». *Universitas*, vol. XXII, n. 4. Stuttgart, juny 1985.
De tota manera la qualitat de les vistes pot ser considerable: des dels molts casos precoços a les ciutats italianes del segle XVI, fins als magnífics exemples de la segona meitat del segle XIX a Europa (entre els poc coneguts, per exemple, els magnífics treballs de Vincence Morstadta a Praga) o a Amèrica (per exemple, les extraordinàries vistes tardanes de Charles Parsons de Sant Louis, 1874, o de Chicago, 1892).

5. Deixem ara de banda les diferents «distorsions» de la realitat produïdes per la fotografia i els fotògrafs.
Una visió de la ràpida acceptació de la nova tècnica com a captadora de la realitat a: Mondéjar López, Publio. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX.* Lunwerg Editores, 1989. Aquesta nova possibilitat de captació de la realitat genera molt aviat una entusiasta producció d'*Àlbums de fotografies enormement valuosos per a la Història Urbana. En el cas de Barcelona, per exemple, sobresurten l'Album fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona, con su correspondiente descripción, arreglado por F. J. Alvarez.* Tipografía de L. Obradores i P. Solé. Barcelona, 1872 i el recull *Bellezas de Barcelona. Relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua Capital del Principado.* Editors: Vives, enquadernador; Martí, fotògraf. Barcelona, 1874.

6. Només cal recordar aquí l'extraordinari valor de les panoràmiques. Les millors entre les primeres panoràmiques urbanes són els daguerreotips obtinguts per Friedrich von Martens, a París, a l'inici dels anys quaranta del segle passat, gràcies a la cambra panoràmica de la seva invenció. El seu interès per la història de la ciutat és enorme i no només des del punt de vista del seu estudi. Shelley Rice arriba a dir: «Par les informations historiques qu'elles apportent, ces vues panoramiques son inestimables. Mais par leur façon d'appréhender la ville comme un tout, d'en saisir les diverses relations internes, de réunir les monuments et les particularités naturelles qui forment ensemble un organisme social vivant, elles préfigurent la conception globale de Paris qui allait inspirer l'urbanisme du baron Haussmann quelques années plus tard» (vegeu: Rice, Shelley: «Paris en daguerréotypes: un moment et non un lieu», a *Paris et le daguerréotype*, op. cit. pg. 20. En tot cas, no podem oblidar que, abans d'aquestes panoràmiques, van tenir una presència molt important els panorames pictòrics, amb teles de fins a 20 x 100 metres. Era aquest un espectacle present a París des del 1799, i el propi Daguerre, que en aquesta matèria era deixeble de Prévost, disposava d'un panorama a París (incendiat precisament el 1839) (vegeu: Benjamin, Walter: *Parigi, capitale del XIX secolo*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1986).

7. En el cas dels fotògrafs barcelonins convé saber, per exemple, que molts d'ells es van traslladar a l'àrea de la plaça de Catalunya cap a final del segle passat. Si a les fotografies consta el domicili del fotògraf al costat del seu nom (pràctica habitual), aquest trasllat marca una referència cronològica per la datació. Vegeu, per aquest tema del coneixement dels fotògrafs: Fariñas, J.; Gil, A.; Naranjo, J.: La recerca fotohistòrica. *L'Avenç*, 116, (juny 1988), pp. 48-51.

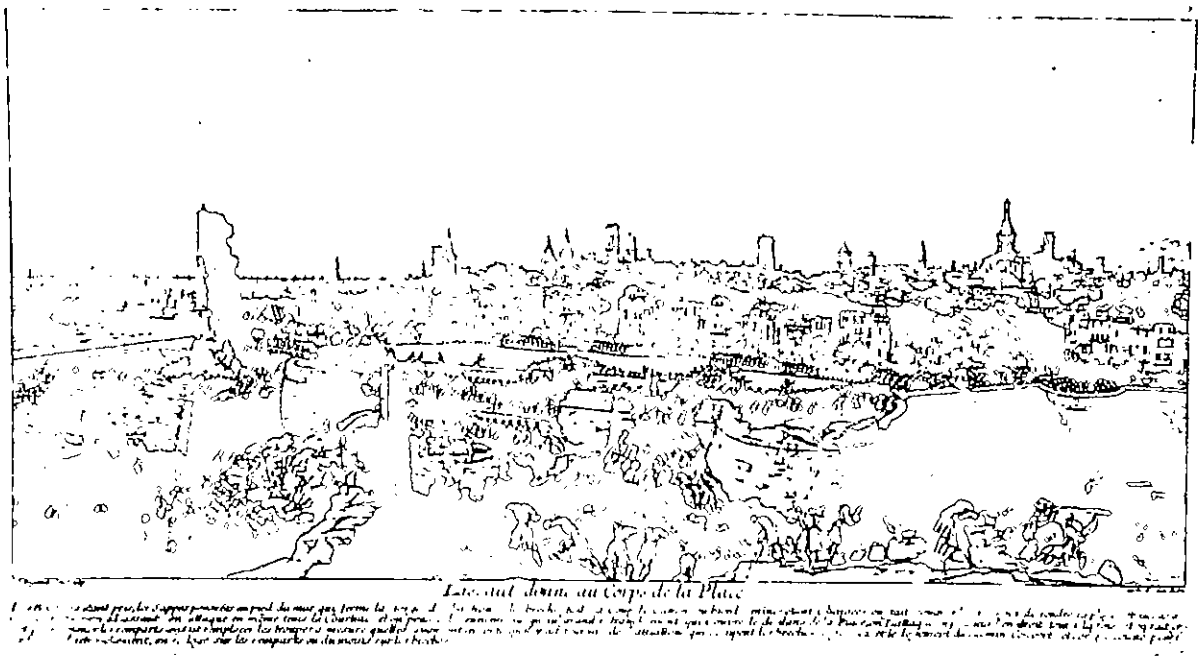
8. La *Vidhéotèque de Paris* funciona des del febrer de 1988, permet de visionar tota mena de materials en els quals París apareix com a protagonista o com a objecte passiu i és presentada com una «mémoire vivante de la Capitale».

9. En Història Urbana, de fet, resulta bàsic d'analitzar la «parcialitat» de la realitat mostrada per les imatges. Les imatges de ciutats i també les fotografies fan aparèixer determinades «realitats», determinats punts de vista i determinats espais privilegiats. L'exemple més clar de distorsió el proporcionen els primers daguerreotips: en ells, fins l'aparició de les «instantànies», només resulta visible tot allò que no es mou. Els espais poc il·luminats, a més, són difícils de captar, de tal manera que els carrers estrets no apareixen en aquestes imatges. Però la «selecció» no només és tècnica: aquests carrers són els que no interessa fotografiar, són els més sòrdids, els menys interessants. Els interessos comercials o de propaganda poden ser més decisius que els problemes tècnics. A la Barcelona posterior a la segona meitat del segle XVI, una vegada la façana marítima ha estat «acabada», el punt de vista quasi únic, «oficial», per mostrar la ciutat és des del mar. Entrats en el món de la fotografia, són quasi sempre els mateixos espais els que són captats per la cambra. Aquestes «deformacions» informen sobre el caràcter dels espais i sobre la «imatge dominant» de la ciutat.

10. Vegeu el catàleg de l'exposició «Les fotografies qui falsifien l'histoire», organitzada al *Musée d'Art Modern de la Ville de Paris* per Alain Jaubert, l'any 1986.

11. Només cal recordar l'interès del *American Museum of the Moving Image*, a Nova York, o del *Museum of the Moving Image*, a Londres.

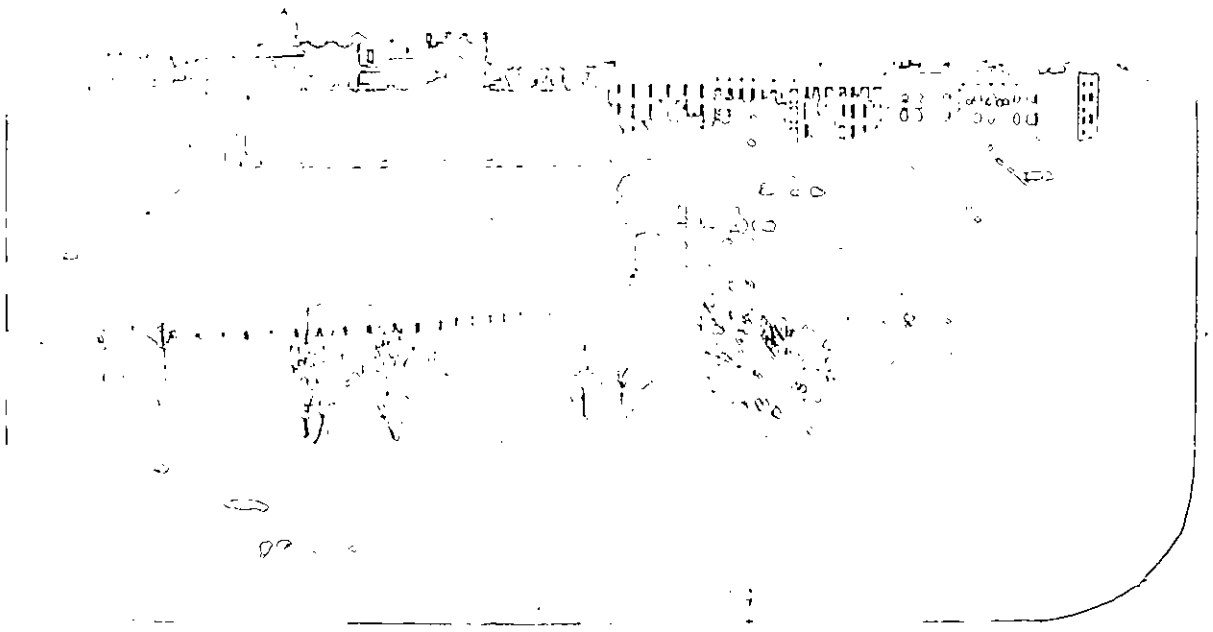
12. L'exposició *El Quadrat d'Or* (La Pedrera, juny-novembre 1990) és el resultat d'una recerca en la qual les fotografies han tingut un paper essencial (vegeu el catàleg: Garcia Espuche, Albert. *El Quadrat d'Or: centre de la Barcelona modernista. La formació d'un espai urbà privilegiat*. Olimpíada cultural i Lunwerg Editores, Barcelona, 1990). El muntatge de la mostra està basat en l'exposició de tot el material fotogràfic emprat, però suposa també un esforç en el sentit d'integrar tècniques tradicionals i tècniques «de punta» que exploten les possibilitats «comunicatives» de les imatges (panoràmiques, estereoscòpia, vídeo, animació d'imatges).



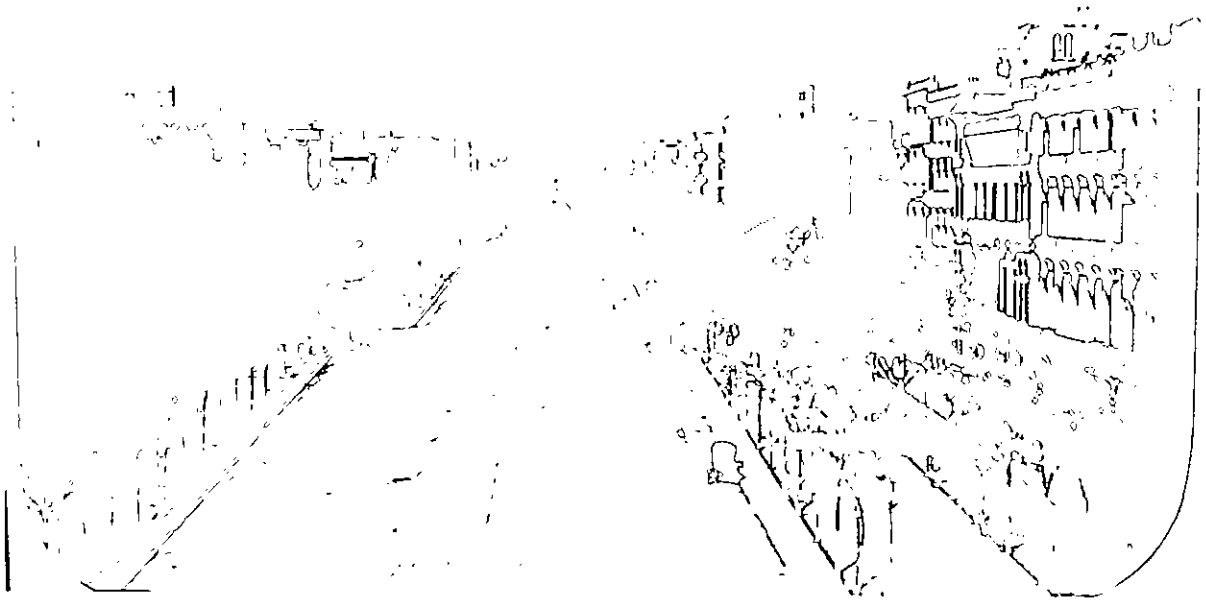
1. Si comparem els dibuixos del setge i assalt a Barcelona, realitzats per Joseph Rigaud el 1714 i gravats per Martin Engelbrecht el 1721, i les informacions procedents del cadastre borbònic de 1716, podrem comprovar que la ciutat que apareix en els gravats és més «alta» que la ciutat real. Els treballs realitzats «in situ» són acabats i retocats en els tallers de cara a obtenir uns millors efectes estètics.

2. Aquesta fotografia de l'àrea de la Ronda de Sant Antoni de Barcelona, de la segona dècada del segle XX, és un bon exemple per constatar la gran quantitat de temes que es poden estudiar en una imatge urbana de qualitat. Entre una infinitud de detalls, és possible de llegir dates de final d'obres en els edificis, descobrir la instal·lació telefònica per sobre de les cases, constatar l'existència de parterres en les voreres o reconèixer la famosa *Tintoreria Gallard*.
Postal editada per Àngel Toldrà Viazo.

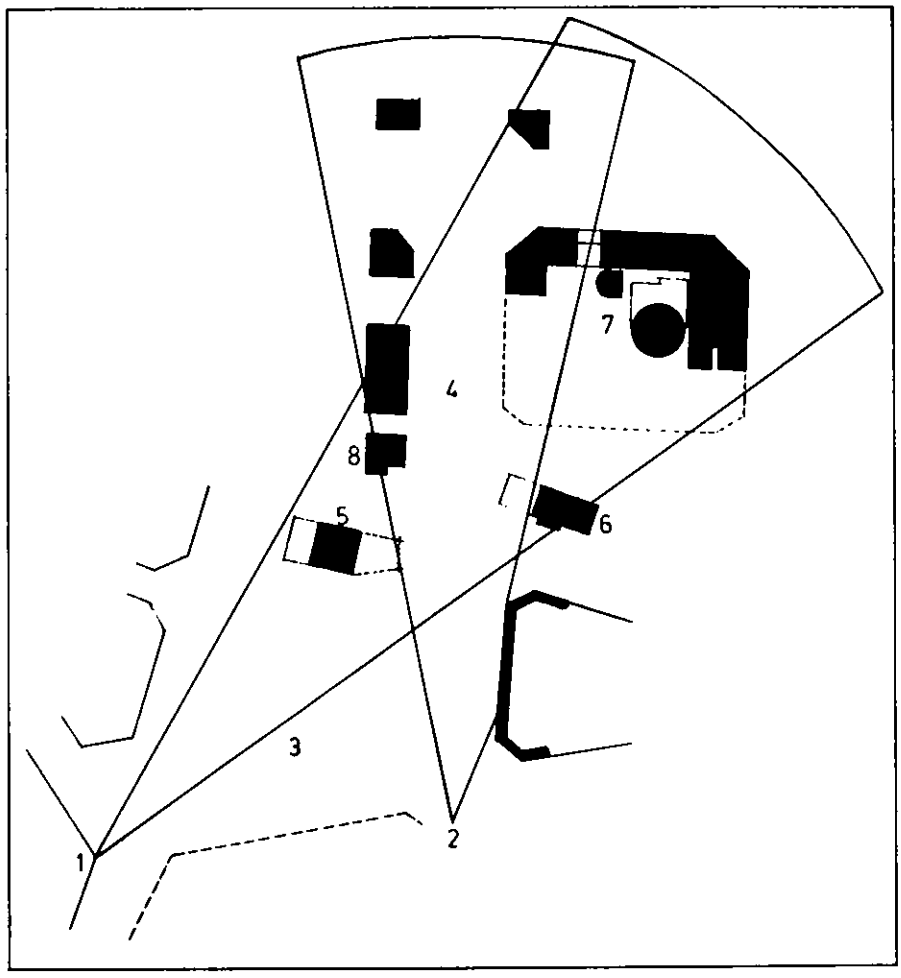
3. Saber que l'edifici en construcció a l'esquerra de la imatge és el *Café Colón* és bàsic per datar aquesta fotografia de la part baixa del passeig de Gràcia, realitzada el 1897.
Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.



4 a. La plaça de Catalunya cap a 1874.
Fotografia de Martí a *Bellezas de Barcelona*, 1874

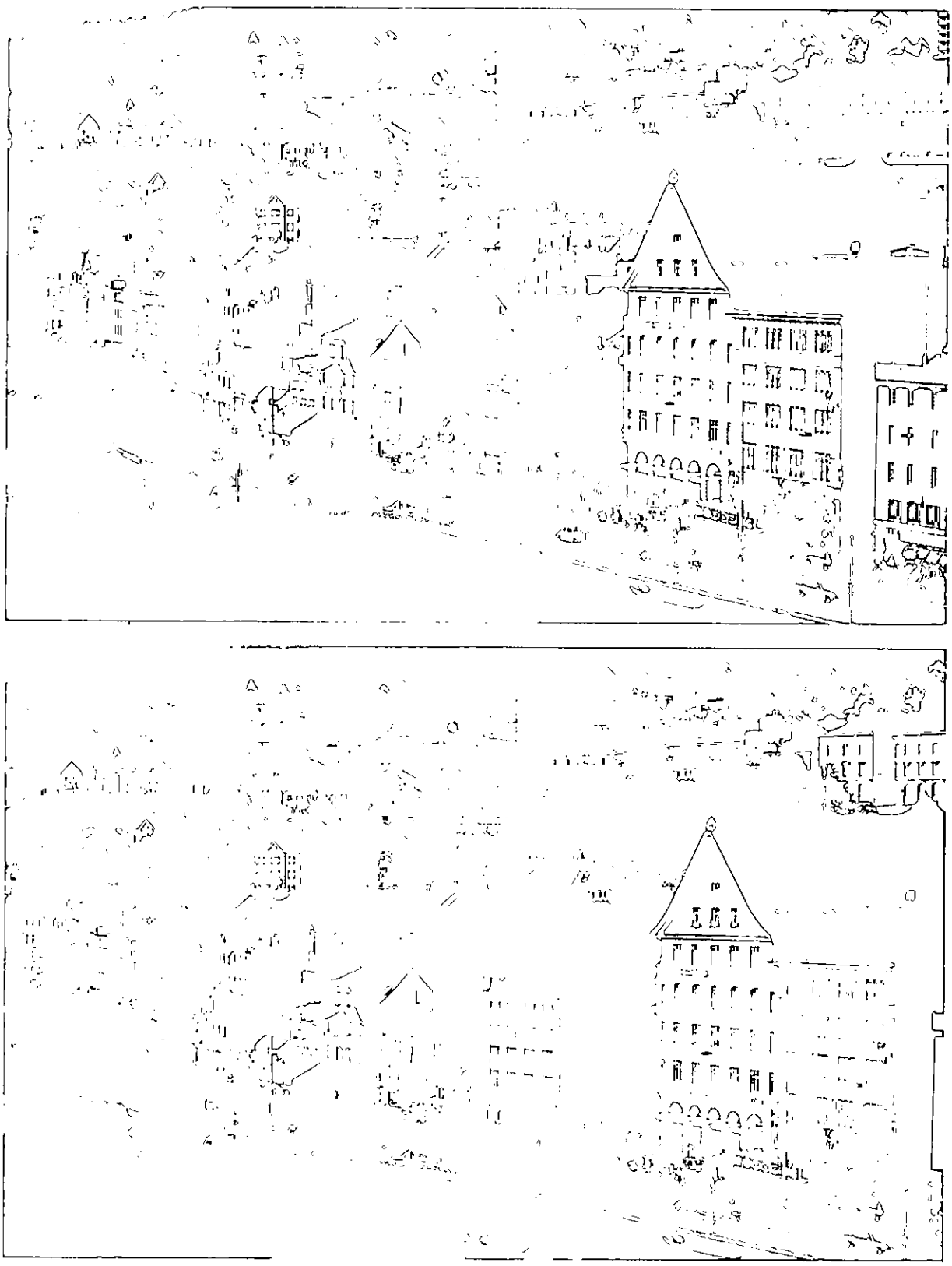


4 b. La plaça de Catalunya i el passeig de Gràcia el 1873.
Arxiu Històric de la Ciutat Barcelona.



4 c. Situació en el plànol de Barcelona de 1870 (Servicio Geográfico del Ejército núm. 119) dels punts des dels quals es van prendre les dues imatges anteriors i definició de les àrees fotografiades.
La reconstrucció ajuda a reconèixer cada un dels elements urbans i a assegurar que es tracta d'imatges pràcticament contemporànies d'un mateix espai: els edificis del *Prado Catalán* i la Casa Gibert queden fora del camp de visió a la foto 4b.
1. Punt de vista figura 4 (des de la casa Portusach, Rambles-Pelai) - 2. Punt de vista de la figura 5 (des de plaça de Catalunya-Fontanella) - 3. Plaça de Catalunya - 4. Passeig de Gràcia - 5. Casa Gibert - 6. *Salón Novedades* - 7. *Prado Catalán* - 8. Casa Joan Font

5. Fotografia de la plaça de Catalunya, entre 1903 i 1905, que formava part del fullet publicitari *Souvenir del Gran Hotel Colón*. L'autor ha valorat l'edifici publicitat afegint unes lletres en el tendal. Però a més, per ajustar una panoràmica formada per diverses fotografies i com que el que interessava era ressaltar la ubicació de l'hotel i no tant obtenir una imatge fidel, el fotògraf ha fet retocs importants: el segon edifici des de la Ronda de Sant Pere no existia i en el xamfrà portal de l'Àngel-Fontanella s'hi han afegit quatre cases. El centre de la plaça també està modificat.



6. Una vegada produïda la modificació mitjançant les tècniques més sofisticades, no resulta fàcil saber quina és la fotografia original.