

ART I FOTOGRAFIA EN L'OBRA DE TONI CATANY. REFERÈNCIES PICTORIALISTES EN UN CONTEXT INTERNACIONAL

Joan Carles Oliver Torelló

Moltes de les imatges de Toni Catany ens conviden a parlar de relacions històriques i temàtiques entre la fotografia i altres arts. Ho fan subtilment, sota una aparença senzilla, suggerent i poc conceptualista, però amb profunditat intuïtiva i amb contínues al·lusions al passat artístic.

Amb l'objectiu de mostrar aquest vessant del fotògraf llucmajorer, farem una reflexió sobre diversos moments i concepcions de la seva obra en què es demostra l'interès cap a la tradició pictòrica, la imatge popular, l'escultura de l'antiguitat, les arts decoratives o la mateixa història de la fotografia.

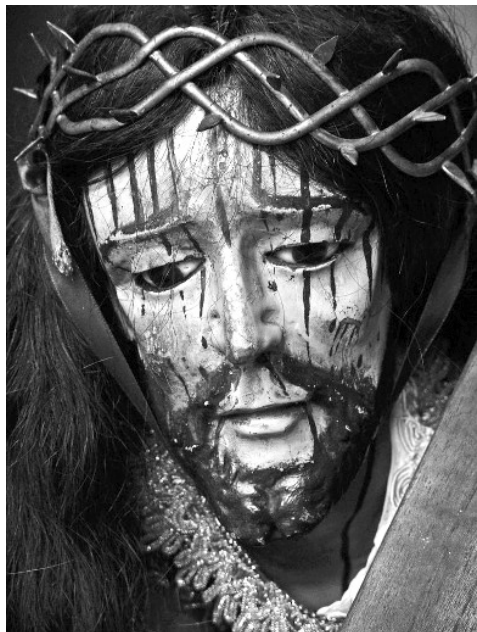
Vull agrair a Antoni Garau i a la Fundació Toni Catany les facilitats propiciades en la recerca del material visual i la informació biogràfica, i a l'Ajuntament de Lluçmajor haver-me donat l'oportunitat de parlar de l'obra d'aquest excepcional fotògraf, encara més per fer-ho en el context d'unes jornades vinculades al seu poble natal.

Aquesta comunicació pot esdevenir un punt de partida, introductori, per a futurs estudis sobre l'obra de Toni Catany que pretenguin aprofundir en els seus vincles artístics, tot incidint en altres gèneres tractats per l'autor.¹

1. Aspectes introductoris i metodològics. Del desencadenant casual a la recerca de context

Durant la seva segona estada a Mèxic, el 2008, Toni Catany continua interessat en alguns temes predilectes dels seus viatges: les natures mortes i els retrats, i mostra una atracció creixent per la representació del paisatge urbà i d'alguns interiors arquitectònics. Entre aquests gèneres ens trobem algunes imatges menys freqüents com el *Crist*

¹ Aquesta comunicació es vincula al projecte I+D+i *El paisaje que habla. Marco teórico y referencias culturales interdisciplinarias*. México, Portugal y España como escenarios. (PID2020-120553GB-I00), finançat per MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.



Toni Catany, *Crist amb espines*,
Mèxic, 2008.

amb espines, en què sembla apropiar-se dels valors plàstics i volumètrics de l'escultura per aïllar-la, mitjançant un primer pla rigorosament detallat, de la resta d'elements circumdants. La fotografia ha engolit el referent artístic i el diposita en un espai de transició entre el verisme que atribuïm comunament al mitjà i el rerefons compositiu d'una tradició artística que li semblava, inicialment, aliena. Un dels nostres objectius aquí és analitzar aquest factor d'interacció artística, entès com una constant en les imatges de Catany.

El *Crist* ens permet introduir alguns trets més en

l'apropament del fotògraf cap a la representació artística. És una de les seves últimes platinotípies (2010), un exemple de l'ús de les anomenades tècniques nobles o processos alternatius de positiu, amb els matisos que comentarem més endavant. La imatge estableix un diàleg entre l'objecte artístic i la fotografia, en què el primer es converteix en protagonista de l'escena, reivindicant la seva naturalesa física, quirogràfica. Alhora, s'omple de mencions directes a elements gràfics i dibuixístics que fan oblidar la càrrega naturalista o documental de la fotografia mostrand, direm més endavant, la contundència del mitjà per sobre de l'element representat. De forma més específica, són també visibles en aquesta imatge les citacions a l'àlbum mexicà de Paul Strand (1932-1934), fotògraf que Catany mencionava entre els seus preferits.

Amb aquest enfocament no pretenem supeditar ni distingir el mitjà fotogràfic de la resta de manifestacions artístiques. Al contrari, es basa en una línia historiogràfica de relacions entre arts i fotografia que admet, diria Aaron Scharf (1994), l'existència d'un procés continu d'osmosi entre ambdues. Les relacions entre art i fotografia o entre la història de la fotografia i l'obra de Toni Catany han estat tractades anteriorment (Borhan 2000; D'Hooghe 2000; Torres 2015), incidint en l'anàlisi de les influències compositives de l'autor. El problema dels referents o les influències en Catany queda ben divulgat en les seves

entrevistes o en els documentals que han sabut recollir i sintetitzar les veus que millor conegueren l'autor (Mulet 2015).

Sabem que Toni Catany no es refereix pràcticament mai a artistes concrets ni a obres artístiques específiques com a punt de partida de les seves imatges, però els espectadors tenim sempre la sensació, observant moltes de les seves fotografies, d'haver vist i comprès anteriorment l'escena, la composició, la «història». En la majoria de casos no existeix un referent concret, però sí una voluntat de copsar el model, l'arquetip o l'esquema primigeni —en el millor sentit d'aquest terme— que remet a un determinat estil, a una tradició artística o a un sentit temàtic i formal que l'autor ha anat formant en la seva ment i que persegueix en el moment de la captació fotogràfica, un símptoma més de la saviesa visual del fotògraf.

Per avançar, encara ens cal prevenir de dos aclariments metodològics: el primer es refereix a la necessitat d'abordar aquest estudi des d'un coneixement directe de les fotografies. Això que sembla una obvietat, aplicable a qualsevol treball acadèmic, no és tan habitual en fotografia, en què la multiplicitat de còpies i la transposició de suports sovint ens fan oblidar els lligams de la imatge a una forma i una tècnica concretes. En el cas de Toni Catany existeix una ineludible connexió entre els motius i la tècnica. Cada motiu té la seva expressió tècnica, encara més accentuada quan es tracta de la representació d'obres artístiques.

El segon és un problema que afecta algunes metodologies properes a la història recent, aquelles que impliquen certa tensió entre aspectes crítics, biogràfics amb altres que són pròpiament historiogràfics. Sortosament, la memòria oral sobre Toni Catany és encara viva i aporta molt coneixement sobre l'autor i el seu llegat. Això no obstant, la transmissió vivencial i singular de la seva pròpia obra no ens ha d'impedir contextualitzar històricament i artísticament l'autor, vincular el seu treball a estils i tendències concrets, a interessos internacionals, a formes de concebre la fotografia des de les idees estètiques del mitjà i des de la mateixa història de la fotografia. És així com, lluny d'abundar en la benaurada figura crítica i retòrica de «l'artista fora del temps», aparentment arrelat en un classicisme fotogràfic anacrònic, hem de començar a reflexionar sobre un Catany agosarat, home del seu temps en el bon sentit —d'un temps i una mentalitat internacionals— que sabia absorbir determinades problemàtiques inherents a la modernitat fotogràfica, la que s'estava gestant a l'Espanya dels anys setanta (no des de la vessant més transgressora, però moderna, al cap i a la fi). Així és com es comença a concebre l'autor en el catàleg de l'exposició «Toni Catany - D'anar i tornar» (Garau/D'Hooghe 2016), però és significatiu

que el gruix de la bibliografia generada per Catany, almenys fins a la selecció de Mariona Fernández (2000), sigui principalment d'ordre expositiu, crític i òbviament periodístic, però, en canvi, amb pocs exemples de treballs acadèmics o articles de recerca específics.²

Deia l'hispanista Ian Gibson (2003), amb relació a l'artista Salvador Dalí, que com a font d'informació sobre si mateix i per entendre la seva obra, Dalí no era gens fiable. No direm el mateix de Catany, és clar!, però sí que creiem que és necessari trobar cert sentit històric al darrere del seu interès per la temporalitat, l'essencialisme objectual i de la legitimació purament autobiogràfica de totes les seves fotografies.³ Toni Catany prefereix conferir un rerefons emocional i una racionalitat expressionista a les seves imatges, rebutjant les justificacions excessivament conceptualistes i assumint sentències espontànies: «Aquests dos codonys... els he escollit perquè són dos codonys, i ja està».⁴

El 2018, en ocasió d'una taula rodona sobre Toni Catany a la Universitat de les Illes Balears,⁵ vaig transmetre algunes idees al voltant d'una natura morta de 1985. Es tractava d'una de les obres donades a la UIB per Jaume Bover Pujol, que tots els visitants podien observar a l'entrada de la sala. Era un exemple més, al meu parer, del que anomenem «l'acte de fer evident el mitjà» —probablement, no era el millor cas, però es podia veure in situ—, mostrant l'interès per dotar la imatge del caràcter atmosfèric que sembla contradir l'essència documental i neutra del discurs fotogràfic, desfent la «transparència» —diria Barthes (1981)—, inherent al seu discurs ontològic. Ho vaig proposar com un tret destacable present en la fotografia creativa espanyola de finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, que tot just absorbia els discursos estètics i filosòfics d'àmbit internacional.

Tot seguit a la meva argumentació, un membre del públic va intervenir explicant que ell mateix havia estat present en el moment de la realització d'aquesta imatge: realment, el ram de flors havia arribat

2 Així i tot, és notori l'interès que suscita l'obra de Catany en treballs universitaris. Citem, en aquest sentit, la tasca de FERRE, Marina (2016). *Toni Catany. Un artista intemporal*. [TFG]. Palma: Universitat de les Illes Balears.

3 «Les fotos que faig són autobiogràfiques, tant sigui mirant un cos com un préssec o un meló... han d'entrar pel cor». Toni Catany entrevistat a TORTAJADA, Antoni (2011). «Fotografies». TV3 (20/05/2011). <<https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/fotografies/nu/video/4044530/>> [Consulta: 2 octubre 2021].

4 Toni Catany entrevistat al vídeo documental de Mulet, Cesc (2015). *Toni Catany. El temps i les coses*. [enregistrament de vídeo]. Barcelona: La perifèrica.

5 «Un llegat fotogràfic per a la UIB. Toni Catany i Jaume Bover», taula rodona (Magdalena Brotons, Antoni Garau i Joan Carles Oliver) celebrada a la Universitat de les Illes Balears (17 de novembre de 2018).



Toni Catany, *Sense títol* (natura morta), 1985.

amb un plàstic protector. Catany tenia pressa i no el va llevar per fer la foto. És cert: com més simple, millor. Però així i tot des de la història de la fotografia mantenim certa inclinació a sospesar la naturalesa històrica, discursiva i estètica de les obres. D'altra manera, tot sembla explicar-se amb desencadenants puntuals.

Els vels, les transparències, els plàstics, els sedassos, els reflexos, les pàtines són una constant en l'autor que no es pot

analitzar per mitjà d'una successió de fets anecdòtics. De la mateixa manera que aquests recursos no s'afirmen per un acte concret, tampoc ho fa la sèrie dels *Calotips* o l'interès per determinades formes de representació del cos humà. No remetent només a l'ús d'una càmera d'antiquari i a un llibre de Brand o de Sudeck, sinó a la voluntat artística que impregnava d'experimentalisme i transgressió els fotògrafs que es trobaven a mig camí entre l'humanisme documentalista i l'anomenada Cinquena Generació (Zelich 2018).

Es tracta d'estratègies que oscil·len entre la voluntat de pictoricitat, l'interès formal per unificar els objectes de l'escena i les formes pròpies del vessant surrealista —«surrealizante», com es va descriure a l'època— de la fotografia espanyola des de finals dels anys setanta, entre la qual hem de recordar que autors com Manuel Santos (1991) no dubtaven d'incloure-hi Catany. L'interès per l'objecte ambigu i descontextualitzat, enigmatitzat, naïf, emocional, biogràfic; l'objecte que, a través de la fotografia, és capaç de transmetre un valor que ofusca la seva transcendència històrica, simbòlica o artística, es percep encara en les sales i vitrines de l'estudi barceloní de Catany. En altres ocasions són els líquens, la matèria orgànica, els accidents fortuïts del temps en una paret els que actuen en el mateix sentit que els vels i les transparències, conferint unitat i textura a tota l'escena.

L'objecte artístic es converteix en la fotografia de Toni Catany en un element ambigu, aliè a aproximacions científiques o històriques. Ho fa sota moltes accepcions: de vegades sembla que subverteix l'accepció

generalitzada sobre un estil o una determinada forma d'entendre un període o tendència artística, com en el cas de moltes de les escenes de *La meva Mediterrània* (1990). En altres, en canvi, emfatitza i desvela un esquema preexistent, un model identificable que remet als nostres tòpics sobre un tema o motiu determinat. És el desencadenant per integrar dos moments històrics o dues facetes ideològiques diferenciades d'una mateixa comunitat, per accentuar l'expressió més simbòlica de les conseqüències dels desastres de la guerra, convertir el fons de la fotografia en una abstracció d'orientació matèrica, ressaltar la importància simbòlica d'un motiu religiós estretament vinculat a Lluçmajor, com en la fotografia de l'estàtua jacent de santa Càndida de l'església de Sant Miquel de Lluçmajor, realitzada el 1977, i tantes altres facetes que mereixen ser desglossades aquí.

2. Presència de l'interès cap a la representació de l'obra artística des del període documental

La tensió i interacció entre fotografia documental i l'anomenada fotografia artística, com sabem, era un aspecte característic des de finals dels anys seixanta en l'àmbit espanyol, que s'accentuaria en la dècada següent. La combinació d'ambdues propostes en la fotografia inicial de Toni Catany queda plasmada en les primeres històries de la fotografia que es refereixen a ell, a mitjan anys setanta, com la de Josep Maria Casademont. En aquesta podem observar que l'autor era tractat entre la fotografia testimonial: «Toni Catany, otro balear en Barcelona, permanece fiel, sin tener que hacer ningún esfuerzo para ello, a la fotografía testimonial. Innumerables trabajos industriales, discos, modas y reportajes de viajes, y —en París— un libro sobre el Ballet de Maurice Béjart». (Casademont 1978: 254).

Catany era conegut per les seves produccions més destacades en el sector periodístic i editorial, especialment pels reportatges realitzats a Egipte i Israel entre 1968 i 1969 escrits per Baltasar Porcel, sobre el Pròxim Orient, després de la guerra dels Sis Dies (Porcel/Catany 1968-1969). Tot i estar vinculat a aquest vessant més humanista, ja notem algun dels interessos que caracteritzaran l'obra posterior, els que precisament incideixen en la representació de l'objecte artístic des del sentit que acabem de comentar.

Un crucifix mutilat, a punt de caure de la paret estibada de forats de metralla, o el braç escultòric que sosté amb indignació un dels testimonis dels bombardejos, incorporen una visió metonímica, de l'objecte artístic, tan present en els reportatges com les mateixes representacions humanes. Si bé aquestes s'utilitzen com a forma d'evidenciar els resultats de la guerra, un altre conjunt d'imatges es

refereix a la possibilitat d'utilitzar la pintura, l'escultura o el monument com una via per mostrar una altra realitat dins la mateixa fotografia. Una imatge «desdoblada», diria Victor Stoichita (2011).

Una realitat històrica contrastada com la que interpreta Baltasar Porcel en la fotografia on es mostra una esfinx presidint el paisatge contemporani d'un bloc d'habitats de protecció oficial al Caire, amb l'esclridor títol al peu: «Reminiscencias al mundo antiguo frente a recientes viviendas sociales»; la realitat idíl·lica, literària, de les miniatures i els gravats que exhibeix un dels protagonistes de la secció del reportatge d'Egipte (1969), o la que fa palès el xoc entre la societat de consum i la seva omnipresència publicitària, convivint amb les formes de vida i pensament tradicionals en una mateixa comunitat: «El hebreo ortodox es acorralado por la nueva sociedad». Veiem com aquest mateix recurs apareix de nou en fases molt posteriors de l'autor, com ens mostra una de les imatges dels seus últims viatges a Etiòpia. És la persistència del diàleg entre la realitat política, física, tangible, i l'artística, voluble, recordada, pretesa. L'art en la fotografia és de nou una obertura retòrica en el temps i l'acció d'una instantània.

La tendència a conjuar allò testimonial amb la inclinació cap a aspectes d'influència artística també estava present en els



Reminiscencias del mundo antiguo frente a recientes viviendas sociales

Toni Catany, *Reminiscencias al mundo antiguo frente a recientes viviendas sociales*, publicada a *Destino*, núm. 1634 (25 de gener de 1969).

exhibeix un dels protagonistes de (1969), o la que fa palès el xoc

EGIPTO E ISRAEL, FRENTE A FRENTE (8)

ISRAEL: TEL-AVIV Y LA TIERRA PROMETIDA

Foto de BALTASAR PORCEL. Fotografías de ANTONI CATANY

EGIPTO: Unas banderas y flores, un hombre en un traje de... (The text continues with a detailed reportage on Egypt, mentioning the Suez Canal, the Egyptian government, and the situation of the country at the time.)



El hebreo ortodox es acorralado por la nueva sociedad

Toni Catany, *El hebreo ortodoxo es acorralado por la nueva sociedad*, publicada a *Destino*, núm. 1635 (1 de febrer de 1969).



Toni Catany, *Etiòpia*, 2007.

anuaris fotogràfics com *Cotecflash* o *Spafoto*, veritables referents de l'evolució i les tendències del moment (Sánchez Vigil 2016:192). Toni Catany és un dels vuit autors que més apareixen en els primers números, tot i que en aquests casos s'observa de forma més clara la seva adscripció a la generació anterior. Així i tot, la seva obra no va ser mai ni tan documentalista com pot semblar en els orígens, ni tan plenament vinculada a manipulacions de laboratori i a la incorporació de motius artístics com li adjudiquem a les darreres sèries, com bé es pot constatar en les extenses representacions domèstiques,

paisatgístiques, dels darrers viatges de l'autor.

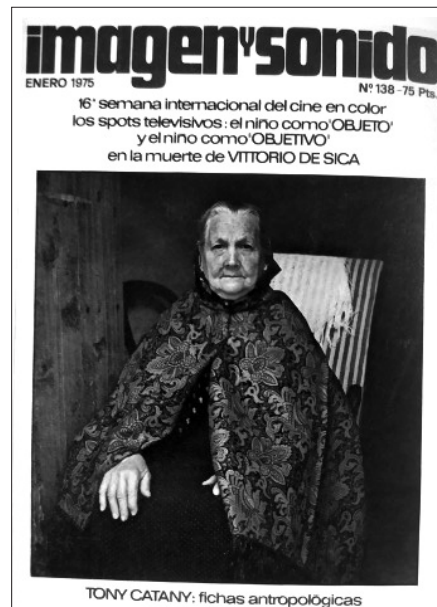
Un altre àmbit que degué tenir certa importància en l'evolució estilística que Catany experimentaria anys més tard és l'extensa tasca editorial vinculada a la indústria discogràfica. L'autor participà en la fotografia de més de setanta discs de la dècada dels anys seixanta i principis dels anys setanta, com sabem, lligat principalment a la representació dels membres de La Nova Cançó. Si bé les imatges mostraven un tractament directe, sovint instantani i personal dels autors, la irrupció de les noves propostes de disseny gràfic es va sentir amb força en aquest sector, i va modificar cromatismes i incorporar trames, tipografies, elements geomètrics i altres aspectes que acabaven conferint a la imatge un sentit diferent del que podia tenir la imatge inicial. En aquells moments, no es degué viure de forma tan llunyana aquesta apropiació de les imatges de Catany en l'àmbit del disseny discogràfic, ja que les mateixes portades de discs foren exposades, junt amb les fotografies inicials, en una de les primeres mostres de l'autor a la sala Aixelà:

«La exposición que presentó en Aixelá se titulaba “Quien canta su mal espanta”, y reunía los retratos de cantantes para las casas discográficas y otras fotografías obtenidas en espectáculos. Casademont destacó el valor fotográfico de la muestra, pero también “su anécdota”, puesto que intuía el atractivo que tendría para el público visualizar a la mayoría de

los cantantes populares, desde Antonio Machín hasta Lluís Llach. Esta exposición estableció un puente entre el público de la música y el de la fotografía en Aixelá. Algunas de las fotografías que cuelgan de las paredes tenían su réplica en el escaparate de venta de la tienda, donde los clientes podían reconocer la autoría de Toni Catany en las carátulas de los discos.» (Terré 2020).

No oblidem que el disc també va servir per canalitzar alguns dels interessos històrics i artístics predilectes de Catany, com per exemple el fet d'incloure a l'àlbum de Maria del Mar Bonet *Saba de terror* (1979) nombroses fotografies de Lluçmajor realitzades per Tomàs Monserrat, pocs anys abans d'editar la monografia (1983) que seleccionava part de les 150 imatges d'aquest autor recuperades per Catany. En les natures mortes, la fotografia històrica dins la fotografia contemporània apareix de manera persistent, mostrant un ús artístic i coherent de la seva pròpia col·lecció. Sembla que l'emblemàtic *Nina Eivissa* (1967) fins i tot va protagonitzar alguna portada de disc anys més tard (*Banderas de Mayo*, 1989), probablement sense el coneixement de l'autor, extreta de l'anuari *Cotectflash* de 1973.

El rerefons documentalista era present en determinades publicacions periòdiques espanyoles com *Imagen y Sonido*, dirigida per l'esmentat Josep M. Casademont. En ella hi podem trobar alguns reportatges de caràcter etnogràfic o antropològic des de l'òptica de la fotografia contemporània. En aquest context apareixen publicades les primeres imatges de color de les madones de Lluçmajor, amb el títol significatiu —i distant— de *Fichas antropológicas* (Catany, 1975). Una part d'aquesta sèrie es recuperaria per il·lustrar el llibre *Records de Lluçmajor* (Garau 2003). En els anys setanta es fa present un nou xoc entre els escenaris de la societat de consum, els nous materials estandarditzats i produïts de forma seriada, les noves formes de vestir, actuar i gesticular davant la càmera,



Toni Catany, *Fichas antropológicas* (madones de Lluçmajor), portada de la revista *Imagen y Sonido*, núm. 138.

enfront del món de la tradició rural que encara mostrava els darrers símptomes d'esgotament. Les madones en color remetien també a una tradició fotogràfica —coneguda o no en aquells moments per Catany— de relació entre vestimenta i cromatisme, exemplificada en els treballs de la fotògrafa Ruth Matilda Anderson, que també es va interessar per reflectir el color dels vestits regionals de Mallorca (i de la Mediterrània) en els anys vint.

3. Els *Calotips* i la fusió entre art i fotografia. Una fita estilística en la fotografia espanyola dels anys setanta

Els *Calotips* són un desencadenant per a la trajectòria internacional de Toni Catany, tant o més que les naturaleses mortes en color. Ho són, entre altres motius, perquè l'inclouen en els vessants més moderns reflectits per la historiografia. És així com Jean Claude Lemagny i André Rouillé (1986) l'ubicaven en el terreny internacional d'aquells que pretenien «travessar les fronteres» del mitjà, abandonant l'estètica documentalista: «Alguns experiments han ressuscitat els processos utilitzats en els primers dies de la fotografia [...] i alguns fotògrafs han capturat els seus efectes suaus, però sòlids, experimentant amb emulsions i nous suports [...] A Espanya, Toni Catany ha produït calotips reflectint les emocions poètiques del seu temps». (Lemagny/Rouillé 1986).

A la influent *Història de la fotografia de Lemagny* (1986), la tasca de Toni Catany també s'engloba en altres propostes de finals dels anys setanta que ja havien posat en dubte la faceta més comercial del mitjà, perquè es decantaven per positius alternatius relacionats amb tècniques pictorialistes. Era el cas de George Tyce, Nancy Pajic o Paolo Gioli, que ja en els primers *Rencontres d'Arles* utilitzava la pel·lícula 809 per fer Polaroids transferides. Hem de recordar que l'experimentació amb tècniques històriques estava present des de principis de la dècada dels anys seixanta, animada per una valoració ontològica del caràcter químic de la fotografia i present de forma pràctica, per exemple, en els laboratoris de la galeria Demeure del francès Jean Pierre Sudre. En aquests laboratoris es defensava una aproximació artística al món de la tècnica fotogràfica recuperant alguns dels calotips de W. H. Fox Talbot com a motius d'inspiració per a noves obres fotogràfiques dels autors que hi estaven vinculats: «El coneixement del passat d'aquest art no és una investigació arqueològica vana, per a col·leccionistes o bibliotecaris maniàctics que miren cap a un passat polsegós. Es tracta, de fet, d'una autèntica cultura que s'ha de posar al capdavant de les inquietuds de tots aquells que estan connectats amb la imatge en qualsevol sentit». (Lavie 2020: 23).

Altres autors utilitzen de forma reiterada els negatius sobre paper i tècniques de positivat pràcticament artesanal en els mateixos anys que Catany, com Arno Jansen (1976) o Olivia Parker (1978). En l'àmbit espanyol, l'interès cap a aquests mitjans també fou mencionat en la coneguda selecció de Manuel Santos per a l'exposició «Cuatro direcciones: fotografía contemporánea Española 1970-1990» (1992). Sota l'epígraf titulat «Proceso al medio», se citava en la mateixa vessant Javier Esteban, Iñigo Arroyo, Ramón, David, José Aparicio o el mallorquí Pepe Cañabate.

Independentment que la designació utilitzada dels *Calotips*, com explicava Toni Catany, fos pràcticament ocasional, és clar que havia sabut emprar la càrrega estètica i històrica del terme en un context de reconstrucció històrica de la fotografia, en el qual precisament la revivificació històrica del mitjà era palesa tant en sentit artístic com específicament científic i acadèmic:

«Volia utilitzar la meva càmera, però sabia que si la carregava amb una placa fotogràfica, a causa de la seva sensibilitat, no en podia controlar el procés. I, tot plegat, sense disposar d'obturador, havia de fer la foto destapant i tapant l'objectiu, amb la qual cosa difícilment encertaria l'exposició correcta. Per això vaig decidir utilitzar com a negatiu un paper sensible, de sensibilitat molt més baixa que la placa, i així, al laboratori, il·luminat amb llum vermella, podria revelar i controlar el procés a mesura que sortia la imatge, en negatiu, fins a arribar al punt correcte, per fixar-la tot seguit. Aleshores havia aconseguit un negatiu en paper fotogràfic, a partir del qual, mitjançant un altre paper fotogràfic, per contacte, podria obtenir-ne un positiu. [...] Arribats a aquest punt diré que la primera tècnica la inventa el francès Daguerre [...] Pocs anys després, a Gal·les, W. H. Fox Talbot inventa el calotip, de manipulació molt més senzilla, sensibilitzant un paper. [...] Tot això, però, ho havia de descobrir després de les meves provatures, quan vaig assabentar-me que la meva tècnica d'utilitzar paper com a negatiu... era la mateixa que havia fet servir Talbot gairebé un segle abans! i és per això que vaig batiar la meva sèrie com a "Calotips"». (Catany 2009: 54, 55).

Un context de difusió de la història de la fotografia facilita la comprensió d'aquest terme. A Espanya, tot just s'estan formant els primers departaments universitaris de fotografia, com el de Barcelona (1980), en què predomina una visió històrica, artística i experimentalista del mitjà. Arrenca un debat sobre la inclusió dels estudis fotogràfics i cinematogràfics en el terreny canònic de la història de l'art. Amb això vull dir que la fotografia està deixant de ser quelcom neutre, documental i autònom per mostrar-se com un constructe cultural amb

història, basat en premisses formals, simbòliques i ideològiques. Són els anys que es gesten a Catalunya les primeres crítiques a l'anomenat «realisme de la fotografia» (Aguilera 1978), i es deixa sentir el ressò dels debats sobre la seva càrrega artística vers altres mitjans. És també el context dels primers símptomes d'«envelliment del mitjà» (Alberich 1999), cosa que li farà perdre la ingenuïtat discursiva que podia suportar anys abans. L'estètica desgastada, borrosa, *flou*, dels *Calotips*, la seva al·lusió terminològica a un tècnica obsoleta i associada històricament a la faceta més artística del mitjà no podia trobar millor context.

En altres dos camps es produïa un interès internacional per les tècniques històriques: l'experimentació en les arts gràfiques i el disseny des de principis dels anys setanta, com deixen constància algunes publicacions i obres d'autores com Betty Hahn (1995) o Bea Nettles (1977), i en el de la recuperació específicament científica i acadèmica dels mitjans obsolets. Seguint la tradició demostrativa com a base per al coneixement analític i històric del mitjà, es recreaven processos que calia conèixer amb profunditat per a possibles usos restauradors, conservadors o expositius, i quedava clar que no tota la fotografia podia ser tractada sota els mateixos paràmetres tècnics. L'ús i la recuperació dels calotips per part de Catany s'ha de desvincular d'aquestes dinàmiques, i s'ha de revertir cap a una implicació purament artística. Catany no recupera els complexos processos químics del calotip, sinó que es basa —ho deim com un factor absolutament positiu— en la seva intensitat artística i històrica.

La tendència a l'ús i el coneixement de procediments alternatius o històrics ha coincidit amb tres períodes de la història de la fotografia que tenen un factor en comú: en ells es dona un passa en la democratització de la producció d'imatges fotogràfiques i en l'estandardització, l'amateurisme i la industrialització dels seus procediments. Podem veure aquest fenomen a principis del segle xx, coincidint amb la irrupció dels vessants pictorialistes; a inicis de la dècada dels anys setanta, amb el període de màxima cohesió del sistema de zones i de la proliferació de marques industrials que produeixen de forma seriada per a ús generalitzat de la fotografia d'aficionat, i probablement també en l'actualitat, en què molts autors continuen trobant alternatives a la uniformitat generada pels sistemes digitals i per la regularització que provoca la seva difusió en plataformes o xarxes socials. Les tècniques obsoletes han estat sovint un mecanisme per combatre la industrialització del mitjà (una opció per «poder pensar des de fora del groc Kodak», deia Robert Fischer), o una reacció a l'excessiva empena amateur que aquesta indústria

sempre ha intentat generar, per la via de la reivindicació dels trets de tradició artística que ha anat suscitant el mitjà.

En tot cas, vist així, és difícil d'entendre una fotografia que es trobi «fora del temps i de la moda» (Catany 1991:5). Tot i això, aquesta visió atemporal de Catany ha aconseguit eclipsar el seu context: «Toni Catany és creador d'una estètica atemporal i pictòrica, clàssica i moderna, que cultiva tots els gèneres de la fotografia. Les seves imatges semblen fora del temps, velades i eternes gràcies a l'ús de tècniques antigues com la calotípia o de modernes com les *polaroids* transportades i l'ús de la càmera digital». (Gisper/Sauch 2016).

Els *Calotips* permeten que l'autor entri en contacte amb un seguit de publicacions que abanderaren, en l'àmbit mallorquí, l'absorció de nous comportaments artístics de finals dels anys setanta com *Neon de Suro*. No oblidem que Catany publicà en aquesta revista (1978) alguns dels seus calotips més insòlits, en sintonia amb alguns dels plantejaments d'aquesta publicació vinculada al Taller Lluàtic.

Quant a gèneres, els *Calotips* estaven pensats per tractar, segons l'autor, «tota la temàtica de les arts plàstiques: bodegons, retrats, nus i paisatges» (Catany 2009:55). Els temes, però, denoten la càrrega històrica i artística del mitjà, com manifesta el seu *Homenatge a Chevreul* (1979), que fou portada de *Photovision* (1981), o l'*Homenatge a Man Ray* (1980). Foren també les imatges exposades a la «Primavera fotogràfica de Barcelona» (1982) i en les primeres incursions de l'autor en els «Rencontres d'Arles» (on participa des de 1980), que junt amb la posterior intervenció al «Fotofest» de Houston (1992) serien algunes de les primeres fites expositives de l'autor.



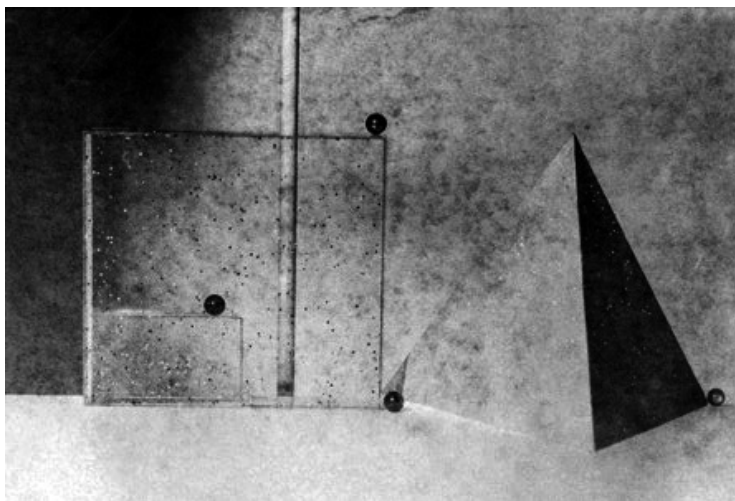
Toni Catany, *Homenatge a Man Ray*, 1980.

A banda del sentit històric i artístic d'aquesta sèrie, a nosaltres també ens interessa el fet que sigui una de les primeres a generar un conjunt d'imatges que intenten establir un joc conscient entre la representació i la realitat dins la fotografia. És l'inici d'un conjunt molt major d'obres de Catany en què l'autor integra formalment l'element artístic amb el real, de manera que el primer adopta connotacions realistes, mentre que el segon les abandona.

4. Toni Catany i les tècniques històriques

En una publicació de 1988 coordinada per Joan Fontcuberta i Joan Costa s'inclouia un capítol de receptes per realitzar tècniques fotogràfiques alternatives, seguit d'un registre de mètodes de manipulació fotogràfica derivats de tasques de «fotodisseny». Es tractava d'un exemple prou significatiu del vessant experimentalista present en el Departament d'Imatge de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, així com de les inclinacions estètiques particulars de Fontcuberta i Costa, encara entremesclades amb reminiscències estructuralistes cap al tractament del mitjà fotogràfic.

En l'esmentat capítol sobre processos alternatius, apareix una fotografia de Toni Catany feta al paper salat, junt amb la descripció detallada dels ingredients i processos necessaris per realitzar la dita tècnica. Es podria pensar que aquesta tècnica podia formar part d'una pràctica habitual en l'autor, més encara quan ja havia fet cèlebres els *Calotips* amb la mateixa idea del positiu directe sobre paper. No obstant això, una nota a la fotografia, avui recollida en el catàleg de Foto Colectania, deixa ben clar que es tractava d'«una única prova per



Toni Catany, *Sense títol* [paper salat], 1982.

experimentar la tècnica».⁶

Aquest fet exemplifica la visió de Toni Catany sobre les tècniques fotogràfiques, que sovint mantenia una doble funció. Per una banda, és clar que era un mitjà, més que no pas una finalitat, cosa que l'autor repetia en diversos escrits i conferències: «No m'han interessat les tècniques per pura curiositat científica, sinó perquè cada una em permetia el resultat fotogràfic desitjat». (Catany 2009: 63).

Per l'altra, assumeix certa concepció artesanal i anticonceptualista, amb una clara defensa dels valors expressius directes per sobre de les interpretacions historicoartístiques. En aquest sentit, és prou curiosa l'argumentació sobre l'obra d'Antoni Tàpies. L'autor manifesta no sentir-se atret per la pintura d'aquest artista, ja que ell podia trobar les qualitats plàstiques de les seves obres en la realitat, sense necessitat de cercar-les en la pintura. Ens diu Catany que algunes persones necessiten, com és el seu cas, accedir a aquesta mena de bellesa per via de la creació, i d'altres, en canvi, sols ho poden fer a través de la visualització i la interpretació.⁷

El rebuig de l'experimentació tècnica per si mateixa ens ha de convèncer que la importància històrica dels *Calotips* o de les transferències de Catany transcendeix la mera recuperació de mitjans. Es tractava de la recerca d'una tècnica adient per a una finalitat o motiu concret, específic, de la seva producció fotogràfica.

En aquest sentit, podem sintetitzar quatre usos concrets i diferenciats, per part de Toni Catany, de les tècniques fotogràfiques històriques: la captació dels valors plàstics de procediments històrics específics, una utilització de negatius i positius sobre paper en els *Calotips*, així com de *polaroids* transportades —dues de les principals tècniques d'orientació pictorialista incorporades per l'autor— i les platinotípies o altres positius nobles realitzats per especialistes.

El primer cas es refereix a l'experimentació puntual amb processos alternatius. Es duen a terme per tal d'adquirir els valors tonals, texturials o cromàtics del procés i incorporar-los a la seva pròpia obra. És així com en el seu estudi barceloní ens trobem algunes cianotípies, gomes, proves singulars al *carbó process* i al paper salat i heliogravat, com aquell a què ens hem referit anteriorment. No podem dir que es tracti d'una pràctica habitual ni regularitzada, però sí important pel transvasament d'efectes artístics, dibuixístics, que implica. Pensem

⁶ La imatge forma part de la col·lecció d'aquesta entitat. <<http://emuseum.fotocolecciana.org/objects/7170/sin-titulo?ctx=7c3ac791125959fdc84a2b635313fd3e7ceef58&idx=1>>

⁷ Toni Catany citat a Fuertes, Guillermo (2012). «Un paseo con Toni Catany en busca de la inspiración para una fotografía». [en línia]. <<https://fueradeimprenta.wordpress.com/2012/08/05/un-paseo-con-toni-catany-en-busca-de-la-inspiracion-para-una-fotografia/>> [Consulta: 2 octubre 2021]

que en aquest conjunt és rellevant anotar els valors de la col·lecció de fotografia històrica de Toni Catany, amb algunes peces en les quals es fa palesa la importància del tractament pictòric sobre el mitjà fotogràfic.

En els *Calotips*, *Falsos calotips* i positius virats al seleni, l'autor estableix aquesta distinció terminològica atenent el fet que els primers estiguin formats per negatius que eren resultat d'una primera exposició sobre el paper disposat directament en una càmera de plaques i posteriorment positivat per contacte, també sobre paper. Els *Falsos calotips* també eren fotografies positivades per contacte, en les quals s'obtenia un resultat formal de la imatge com en els *Calotips*, però es podia partir d'un negatiu comú de cel·luloide (la primera exposició del negatiu no era necessàriament sobre paper). Podríem incloure aquí un tercer grup d'imatges, entremesclades amb els falsos calotips, en què Catany realitza viratges al seleni sobre els positius en paper que han estat aconseguits amb processos semblants al calotip. A efectes d'acotació estilística i cronològica, entendrem aquí que els *Calotips* inclouen específicament les imatges realitzades entre 1976 i 1986, que l'autor va seleccionar per a la publicació homònima de 1998.

Succeint els *Calotips*, però durant un període realitzades de forma paral·lela, les *Polaroids* transportades o processos de positivat sobre paper Polaroid són casos en què l'autor realitza una primera exposició amb la pel·lícula fotogràfica 809 de plaques de 19x24, de la qual es pot desprendre l'emulsió fotosensible per ser transportada i adherida a un altre suport com el paper d'aquarel·la, fet que dota d'importància les variacions tonals i les marques dels processos de factura manual que implica el canvi de suport. No ho hem de confondre amb altres mètodes fotogràfics amb color de l'autor, com el que utilitza inicialment amb la pel·lícula Polaroid per il·lustrar el volum d'*Obscura Memòria* (1994), o amb algunes natures mortes, que, tot i estar concebudes sota plantejament cromàtics semblants, foren exposades sobre pel·lícula negativa en color del format 120 (6x6).

Pel que fa als positius al platí/pal·ladi, formen part de les seves últimes sèries. Aquest procediment és utilitzat per Catany per positivat sobre paper els negatius que han estat obtinguts amb fotografia i edició digital, que impliquen un tractament acurat dels valors tonals més obscurs i un alt registre de grisos. Encarrega aquests positius a Àngel Albarrán i Anna Cabrera, dos dels principals especialistes en l'àmbit espanyol en aquest i altres sistemes de positivat que també eren d'interès per a l'autor.

Hauríem d'afegir un cinquè grup de tècniques basades en el retoc i la manipulació gràfica, però realment aquests són mètodes transversals, formen part d'una cara més de la recerca de tècniques

específiques d'inclinació pictorialista. Impliquen des del fotomuntatge, com bé s'explica en l'exposició «El rei d'Etiòpia» (Llucmajor, 2021), fins a la inclusió de fons pictòrics o artesanals, retocs digitals vinculats al tractament dels negres, dibuix amb tècniques seques sobre el positiu, i tot un seguit de processos que se sumen a la composició acurada de l'escena que perseguia l'autor.

5. *Aquelles fotografies que no sabies si eren pintura.*⁸ L'objecte artístic. Un subtil i continu protagonista

Hem de diferenciar la intenció de transformar formalment i compositivament la fotografia en una obra de tradició pictòrica, per mitjà de tècniques pictorialistes, de l'adquisició de referents o influències d'altres arts. Si atenem aquest últim punt, podem afirmar que les sèries de Toni Catany engloben tres mirades fonamentals cap a l'obra d'art: mostrar-la com l'únic protagonista de la imatge, combinar-la de manera formal o conceptual amb la realitat o establir una al·lusió temàtica i compositiva directa. Comencem per aquesta última, probablement la més problemàtica.

La qüestió de les cites i referències visuals o temàtiques a la història de la pintura i la fotografia s'ha convertit en un tema freqüent per tractar la fotografia de Catany. Pierre Borhan i Alain d'Hooge (2000), sens dubte, són dos dels autors que han sabut reflectir les concomitàncies entre determinades fotografies de Catany i una línia iconogràfica coherent dins la història del mitjà, ja sigui en el terreny de les influències generals, o bé en les que afecten el tractament del cos masculí. Pierre Borham apuntava que Catany:

«Va aprendre molt mirant les miniatures índies, la pintura flamenca, la d'Édouard Manet, la d'Henri Matisse, llegint Montaigne, Marcel Proust, Luis Cernuda, el català Josep Pla, els mallorquins Llorenç Villalonga i Blai Bonet, escoltant Mozart, Chopin, els quatre últims lieder de Strauss, Ernesto Lecuona o els cants populars napolitans, participant tant de l'estètica de Luchino Visconti com de la de Paul Strand, Josef Sudek o André Kertész. Totes aquestes influències el beneficiaven. [...] Quan mira un llibre d'art no fa cap distinció entre pintura i fotografia: mira imatges sense tenir en compte la manera com han estat creades». (Borhan 2000: 16).

Aquesta profusió d'influències, que inevitablement ens desperta l'obra de Catany als qui pretenem mirar-la amb ulls històrics, contrasta

⁸ El fotògraf Masao Yamamoto esmenta aquesta frase en el documental de Cesc Mulet, referint-se a la publicació que s'havia editat amb motiu de l'exposició de Toni Catany al Japó el 1990. Mulet, Cesc (2015). *Toni Catany. El temps i les coses*. [enregistrament de vídeo]. Barcelona: La perifèrica.

amb la seva pròpia concepció:

«Generalment, és a França que em demanen quins són els referents de la meva obra. Al principi ni entenien la pregunta i, quan la vaig entendre, no sabia què contestar. Potser hauria entès millor la pregunta:

–En qui o en què t'inspires per fer les teves fotos?

La resposta és clara:

–En mi mateix. Jo sóc el producte d'una sèrie de vivències que s'han anat acumulant amb els anys». (Garau 2014).

Conscient o no, Toni Catany viu la referència a l'objecte artístic en un moment d'apropiació i cita en la història de l'art i la fotografia; d'absorció, transgressió i descontextualització de models i tradicions artístiques. En aquest sentit, un dels aspectes particulars que més ens sorprèn d'aquest xoc entre el model generalitzat i la visió subjectiva de l'autor és el tractament que fa de la Mediterrània a les imponents imatges del llibre *Obscura memòria* (1994), carregades d'antiacademicisme, de distorsions expressives, de canvis abruptes d'escala, de composicions en diagonal, escenes abruptes, estàtues mutilades o pintures murals fragmentades, sovint allunyades d'un sentit classicista i apol·lini del món grecoromà, i precisament per això, si em permeteu el judici, bellament terrenals i versemblants, dionisíacs i emocionalment extàtiques. Aquesta mateixa visió es donava, de forma menys evident, però mantenint un clar interès per la representació de l'objecte artístic, en la publicació *La meua Mediterrània* (Lunwerg Editores, 1990), com sabem premiada a Arles el 1990.



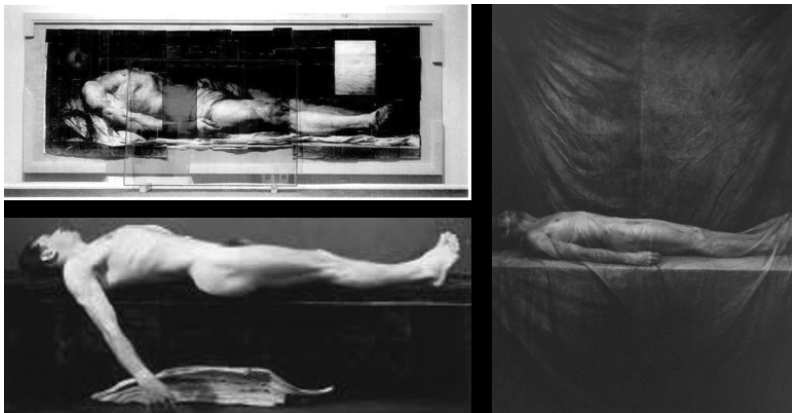
Toni Catany, *Pintura romana*, Efes. Turquia, 1990.



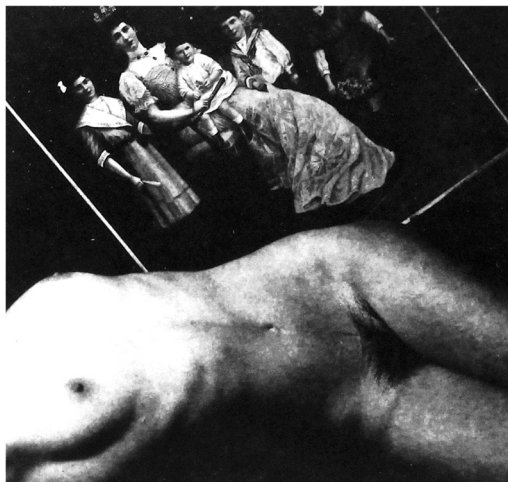
Muntatge de l'autor amb fotografies de Toni Catany, *Sense títol*, c. 1982;
Jean H. Flandrin, *Jeune homme assis au bord de la mer*, 1836;
Wilhelm Von Gloede, *Caïn*, 1902.

Tornant als referents, Pierre Borham apunta les influències directes d'obres de Steichen, Cecil Beaton, Eikoh Hosoe, pintures de Picasso, Caravaggio, Antonello da Messina o Paul Strand, entre molts altres autors. No ens costaria afegir-hi les influències dels retrats de perfil renaixentistes en l'obra *Visions del Tirant lo Blanch* (2007), basats en quadres de Masaccio o Piero della Francesca.

En l'àmbit del tractament del cos és inevitable incidir en els vincles amb Rudomine, Holland Day, Flandrin, Von Gloeden o Mapplethorpe. Respecte a aquests últims, podem trobar una cita explícita de Catany a la que va ser considerada imatge representativa dels posats homoeròtics en la història de la pintura i la fotografia (Aldrich 1993), deixant fora de lloc els dubtes sobre les al·lusions a la història de la fotografia. El model, la forma de posar o els gests són una via de connexió amb el model històric. Això es percep en l'escena dels homes jacents, que remet a la tradició escultòrica i pictòrica amb autors com Philippe de Champaigne, o fotogràfica, tan present en [Minor White o Mike i Doug Starn].



Muntatge de l'autor amb fotografies de Toni Catany, *Tirant lo Blanch*, 2006;
Mike i Doug Starn, *Ascensió*, 1985;
Minor White, *The Temptation of Saint Anthony is Mirrors*, 1948.



Toni Catany, *Calotip*, c. 1978.

i de gabinet, en el fons, amb un clar contrast i inversió dels paràmetres habituals de representació acadèmica de la fotografia de retrat, amb el cos horitzontal i estable enfront de la composició obliqua de la imatge històrica. Aquesta imatge desdoblada ens fa pensar directament en una doble funció històrica del mitjà fotogràfic, contraposant un nu fragmentat, no identitari, formalista, amb un retrat amb plenes connotacions socials i identitàries. La fotografia abraça en una sola imatge dues realitats històriques i artístiques ben diferenciades.

L'homogeneïtat dels *Calotips* permet articular aquest joc confós entre artifici i realitat, entre representació artística i objecte representat, però l'autor encara utilitza aquest recurs en moltes de les sèries posteriors. Per exemple, veiem com en una de les imatges de color de Gondar, durant el viatge a Etiòpia (2007), el desdoblament de gèneres es dona entre un retrat femení fugisser i



Toni Catany, *Sense títol*, Gondar, Etiòpia, 2007.

Mentre entre les citacions a la història de l'art podem trobar alguns referents específics, el que afecta el grup d'imatges en què l'obra d'art es confon o contrasta amb els objectes reals és un territori molt més ambigu i complex en l'obra de Catany. És en els *Calotips* on s'entreu per primer cop. Tractem-ho a partir d'un dels primers nus d'aquesta sèrie (1976), que presenta un cos femení sobre una imatge fotogràfica, històrica

i de gabinet, en el fons, amb un clar contrast i inversió dels paràmetres habituals de representació acadèmica de la fotografia de retrat, amb el cos horitzontal i estable enfront de la composició obliqua de la imatge històrica. Aquesta imatge desdoblada ens fa pensar directament en una doble funció històrica del mitjà fotogràfic, contraposant un nu fragmentat, no identitari, formalista, amb un retrat amb plenes connotacions socials i identitàries. La fotografia abraça en una sola imatge dues realitats històriques i artístiques ben diferenciades.

L'homogeneïtat dels *Calotips* permet articular aquest joc confós entre artifici i realitat, entre representació artística i objecte representat, però l'autor encara utilitza aquest recurs en moltes de les sèries posteriors. Per exemple, veiem com en una de les imatges de color de Gondar, durant el viatge a Etiòpia (2007), el desdoblament de gèneres es dona entre un retrat femení fugisser i desdibuixat en front d'una taula parada de caràcter publicitari, pintada sobre un mur, sense cap referència perspectiva ni profunditat il·lusòria que susciti cap coneixement acadèmic. Novament, la fotografia ens obre la realitat artística sense perdre de vista l'aquí i l'ara, com en les primeres

imatges publicades a *Destino*. En aquest cas queda palès l'interès de Catany per la imatge popular.

La imatge fotogràfica s'apropia del llenguatge artístic no realista, no naturalista, però gairebé sempre hi és present el referent humà, real, que ens recorda que veiem una instantània. Un altre dels casos més significatius de l'obra de Toni Catany en aquest sentit que ens ocupa és un retrat realitzat a l'Índia (*Índia*, 2009). Un retrat sense identitat, solament suggerit, en el qual dipositem les nostres preconcepcions, ja que la figura se substitueix pel simbòlic teixit amb una gran flor estampada.

Les imatges que incorporen l'objecte artístic sense la presència d'aquest element real mantenen igualment la càrrega enigmàtica i paradoxal. No ens cal veure una imatge humana o un paisatge de caràcter documental per saber que es tracta d'una fotografia. Amb tot, sabem que ens volen fer entendre i gaudir d'un apropament als gèneres pictòrics, com en el bodegó del mercat d'Assuan (1991) o, si més no, les fotografies que tenen per protagonista les ceràmiques de Miquel Barceló (2015).



Toni Catany, *La Toscana*, 2013.

Una de les últimes imatges captades per Toni Catany a la Toscana, el 2013, ens desperta un sentit encara més profund de la seva intenció artística i de la pretesa consciència de generar una tensió històrica i conceptual entre el mitjà fotogràfic i la tradició artística. La realitat ha abandonat subtilment l'escena. No hi ha flors sobre la taula disposada en primer terme, més que les brodades a les estovalles, que resten disseminades i sense un ordre aparent. En canvi, és en el fons desdibuixat, dessaturat, on el gerro ocupa un espai il·lusori, el de la pintura mural, com si el referent s'hagués desplaçat —amb una acció metafòrica que sintetitza les relacions que hem volgut tractar aquí— de la realitat a l'artifici.

6. Bibliografia

AGUILERA, Antonio (1978). «Tentativas sobre fotografía, “realismo” y encantador de serpientes». *Materiales: crítica de la cultura*, núm. 11, p. 35-48.

ALBERICH, Jordi (1999). *Fotografia i fi de segle: art, discurs i fotografia en el trànsit de la postmodernitat*. Binissalem: Di7 Comunicació.

ALDRICH, Robert (1993). *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*. Londres i Nova York: Routledge.

BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: The Noonday Press.

BEZARES, Miquel; CATANY, Toni (1998). *Calotips 1976-1986. Fotografies Toni Catany*. Col·lecció Fotògrafs a les Illes, núm 5. Palma: Sa Nostra.

BORHAN, Pierre (coord.) (2000a). *Toni Catany. L'artista en el seu paradís*. Barcelona: Lunweg.

– (2000b). «Un apòstol de la bellesa a la recerca d'ell mateix». A: Borhan, Pierre (coord.) (2000). *Toni Catany. L'artista en el seu paradís*. Barcelona: Lunweg, p. 13-15.

CASADEMONT, Josep Maria (1978). «La fotografía en el Estado español (1900- 1978)». A: TAUSK, Petr (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

CATANY, Toni (1983). *Tomàs Monserrat. Retratista d'un poble (1873-1944)*. Palma: Sa Nostra.

– (1975). «Toni Catany. Fichas antropológicas». *Revista Imagen y Sonido*, núm. 138. s/p.

– (1987). *Natures mortes*. Barcelona: Lunweg.

– (1990). *La meva Mediterrània*. Barcelona: Lunweg.

– (1993). *Somniar Déus*. Barcelona: Lunweg.

– (1994). *Obscura memòria*. Barcelona: Lunweg.

– (2007). *Visions del Tirant lo Blanch*. Barcelona: Lunweg.

– (2009). «Calotips i altres tècniques». A: Mulet, Maria Josep; Seguí, Miquel (coords.) (2009). *Fotociència*. Palma: Edicions UIB, p. 53-63.

CATANY, Toni; GARAU, Antoni (2015). *Toni Catany. Ceràmiques de Miquel Barceló*. Barcelona: Fundació Toni Catany.

COSTA, Joan (dir.) (1988). *Foto-diseño: fotografitismo y visualización programada*. Barcelona: Ceac.

D'HOOGHE, Alain (2000). «Altars profans». A: Borhan, Pierre (coord.) (2000). *Toni Catany. L'artista en el seu paradís*. Barcelona: Lunweg, p. 83-85.

FERNÁNDEZ, Mariona (2000). «Bibliografia». A: Borhan, Pierre (coord.) (2000). *Toni Catany. L'artista en el seu paradís*. Barcelona: Lunweg, p. 263-269.

FERRE, Marina (2016). *Toni Catany. Un artista intemporal*. [TFG].

Universitat de les Illes Balears, Palma.

FUERTES, Guillermo (2012). «Un paseo con Toni Catany en busca de la inspiración para una fotografía». [en línia]. <<https://fueraimprenta.wordpress.com/2012/08/05/un-paseo-con-toni-catany-en-busca-de-la-inspiracion-para-una-fotografia/>> [Consulta: 2 octubre 2021].

GARAU, Antoni; HOOGHE, Alain (2016). «Toni Catany, d'anar i tornar». A: *Toni Catany. D'anar i tornar* [Catàleg d'exposició]. Barcelona: Fundació Toni Catany i Fundació Catalunya La Pedrera.

GARAU, Antoni (2003). *Records de Lluçmajor. Fotografies de Toni Catany*. Barcelona: Lunwerg.

– (2014). *Records de Toni Catany*. Pregó de Fires 2014. Lluçmajor: Ajuntament de Lluçmajor i Fundació Toni Catany. <https://fundaciontonicatany.cat/wp-content/uploads/2016/05/record_toni_catany.pdf>.

GIBSON, Ian (2003). *La vida desaforada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.

GISPER-SAÜCH, Montse (2016). «Toni Catany, el pes del somni». *Serra d'Or*, núm. 677, p. 52-53.

LAVIE, Juliette (2021). «Les laboratoires de Jean-Pierre et Claudine Sudre (1962-1972)». *Focales*, núm. 4. <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2725>> [Consultat 2 octubre 2021].

LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André (1986). *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas.

MULET, Cesc (2015). *Toni Catany. El temps i les coses*. [Enregistrament de vídeo]. Barcelona: La perifèrica.

MULET, Maria Josep (2000). *Fotografia contemporània a Mallorca*. Palma: Govern de les Illes Balears.

MULET, Maria Josep; SEGUÍ, Miquel (coords.) (2009). *Fotociència*. Palma: Edicions UIB. *Neon de Suro. Fullet monogràfic de divulgació*. (Setembre 1978). Palma: Editora Balear.

NETTLES, Bea (1977). *Breaking the Rules: A Photo Media Cookbook*. Nova York: NY Books.

PORCEL, Baltasar; CATANY, Toni (1968). «Egipto e Israel frente a frente». *Destino*, núm. 1628 (14 desembre), p. 44-49.

SÁNCHEZ VÍGIL, Juan Miguel (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ediciones Trea.

– (2016). «Los anuarios de fotografía española entre la Autarquía y la Transición. Análisis documental (1958-1980)». *Revista General de Información y Documentación*, 2016, vol. 26, núm 1.

SANTOS, Manuel (1991). *Cuatro direcciones: Fotografía Contemporánea Española (1970-1990)*. Tom I. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Lunwerg.

SCHARF, Aaron. (1994). *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza.

STOICHITA, Victor (2011). *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Ediciones Cátedra.

TERRÉ, Laura (2020). «Sala Aixelà. 1959-1975». Barcelona: Ajuntament de Barcelona. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/201911/Aixela%20pdm%20ES_0.pdf> [Consulta: 18 octubre 2021].

TORRES, Jaume (2015). «Ut pictura photographia. Toni Catany». *El Mirall: revista cultural*, núm. 234, p. 5-9.

TORTAJADA, Antoni (2011). «Fotografies». TV3 (20/05/2011). <<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/fotografies/nu/video/4044530/>> [Consulta: 2 octubre 2021].

ZELICH, Cristina (2018). *La fotografía «creativa» en Cataluña (1973-1982)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/201806/LafotografiacreativaES_0.pdf>.