

L'HEROISME DE LA VISIÓ

Ningú no ha descobert mai la lletjor a través de fotografies. Però molts, a través de fotografies, han descobert la bellesa. Excepte en aquelles situacions en què la càmera es fa servir per documentar, o per assenyalar rituals socials, el que motiva la gent a fer fotografies és trobar alguna cosa bonica. (El nom amb què Fox Talbot va patentar la fotografia el 1841 va ser *calotip*; de *ka-lós*, «bonic».) Ningú no exclama: «Que lleig que és això! Li he de fer una foto». Encara que algú digués una cosa així, el que voldria dir seria: «Trobo que aquesta cosa tan lletja... és bonica».

És habitual que els que han vist breument una cosa bonica expressin que els sap greu no haver-la pogut fotografiar. La càmera ha tingut tant d'èxit en el seu paper d'embellir el món que les fotografies, i no el món, han esdevingut el patró del que és bell. Els orgullosos propietaris d'una casa poden perfectament treure'n fotografies per ensenyar als convidats fins a quin punt és esplèndida. Aprenem a veure'ns fotogràficament a nosaltres mateixos: considerar-se atractiu és, precisament, considerar que quedaries bé en una fotografia. Les fotografies creen la bellesa i –al llarg de generacions de fer fotos– també la desgasten. Determinades glòries de la naturalesa, per exemple, han quedat pràcticament abandonades a les atencions infatigables dels grans aficionats a la càmera. Els que han rebut un excés d'imatges

tenen tendència a trobar que les postes de sol són cursis; ara, per desgràcia, s'assemblen massa a les fotografies.

Moltes persones es neguitegen quan estan a punt de fer-los una foto: no perquè tinguin por, com els primitius, que es profani el seu jo, sinó perquè tenen por de la desaprovació de la càmera. La gent vol la imatge idealitzada: una fotografia de si mateixos fent la seva millor cara. Quan la càmera no els torna una imatge més atractiva del que són en realitat, tenen la sensació que els ha renyat. Però poques persones tenen la sort de ser «fotogèniques», és a dir, de quedar millor a les fotografies (fins i tot sense estar maquillades o amb una llum que les afavoreixi) que en la vida real. El fet que sovint s'elogii les fotografies per la seva franquesa, la seva sinceritat, indica que la majoria de fotografies, per descomptat, no tenen res de sincer ni espontani. Quan feia una dècada que el procés de negatiu i positiu de Fox Talbot havia començat a substituir el daguerrotip (el primer procés fotogràfic practicable) a mitjan anys 1840, un fotògraf alemany va inventar la primera tècnica per retocar el negatiu. Les seves dues versions del mateix retrat, una retocada i l'altra no, van deixar bocabadades les multituds de l'Exposició Universal que es va celebrar a París el 1855 (la segona del món, i la primera amb una mostra de fotografia). La notícia que la càmera podia mentir va fer que fotografiar-se esdevingués molt més popular.

Les conseqüències de mentir han de ser més centrals per a la fotografia del que poden arribar a ser per a la pintura, perquè les imatges planes i generalment rectangulars que són les fotografies pretenen ser certes d'una manera que els quadres no poden aconseguir mai. Un quadre fals (és a dir, amb una atribució falsa) falsifica la història de l'art. Una fotografia falsa (és a dir,

una que ha estat retocada o manipulada, o que porta un peu fals) falsifica la realitat. La història de la fotografia es podria recapitular com la lluita entre dos imperatius diferents: el d'embellir, que prové de les belles arts, i el de dir la veritat, que es mesura no tan sols amb una idea de veritat lliure de valors, un llegat de les ciències, sinó també amb un ideal moralitzat de dir la veritat, adaptat dels models literaris del segle XIX i de la (llavors) nova professió del periodisme independent. Com el novel·lista postromàntic i el reporter, el fotògraf havia de desemmascarar la hipocresia i combatre la ignorància. Era una tasca de la qual la pintura no es podia encarregar perquè era un procediment massa lent i incòmode, tant era el nombre de pintors vuitcentistes que compartissin la creença de Millet que *le beau c'est le vrai*. Els observadors astuts es van adonar que la veritat transmesa per una fotografia tenia alguna cosa despullada, fins i tot quan el seu creador no havia tingut voluntat de tafanejar. A *La casa de les set teulades* (1851), Hawthorne fa que el jove fotògraf, Holgrave,amenti sobre el retrat en daguerrotípic que «si bé només reconeixem que retrata la superfície més externa, en realitat fa sortir la personalitat secreta amb una certesa que cap pintor ni tan sols no intentaria reproduir, fins i tot si la poguéssim detectar».

Alliberats de la necessitat de prendre decisions molt limitades (com feien els pintors) sobre quines imatges valia la pena contemplar, gràcies a la velocitat amb què les càmeres enregistren qualsevol cosa, els fotògrafs van transformar la visió en una nova mena de projecte: com si el fet mateix de veure, perseguit amb prou avidesa i determinació, pogués realment reconciliar les reclamacions de veritat i la necessitat de trobar bell el món. La càmera, que havia estat un motiu de meravella per la

seva capacitat de representar fidelment la realitat i també menyspreada en un primer moment per la seva veracitat grollera, ha acabat efectuant una tremenda promoció del valor de les aparences. Les aparences tal com les registra la càmera. Les fotografies no reproduïxen simplement la realitat, de manera realista. És la realitat, la que és sotmesa a escrutini i avaluada, per la seva fidelitat a les fotografies. «Segons el meu parer», va declarar el principal ideòleg del realisme literari, Zola, el 1901, després de quinze anys fent de fotògraf aficionat, «no pots afirmar que realment has vist una cosa fins que no l'has fotografia-da». En lloc de simplement registrar la realitat, les fotografies han esdevingut la norma de com ens apareixen les coses, i per tant han canviat la nostra idea mateixa de realitat, i de realisme.

Els primers fotògrafs parlaven com si la càmera fos una màquina de copiar; com si, encara que la càmera la facin anar persones, fos la càmera la que hi veu. La invenció de la fotografia va ser rebuda com un mitjà d'alleugerir la càrrega d'informació i impressions sensorials que no paraven d'acumular-se. En el seu llibre de fotografies *The Pencil of Nature* [El llapis de la natura, 1844-1846], Fox Talbot explica que la idea de la fotografia li va venir al cap el 1833, durant el viatge a Itàlia que havia esdevingut obligatori per als anglesos amb riqueses heretades com ell, mentre feia uns esbossos al paisatge del llac Como. El fet de dibuixar amb l'ajuda d'una cambra fosca, un giny que projectava la imatge però no la fixava, el va portar a reflexionar, diu ell, «sobre la bellesa inimitable de les imatges pintades per la natura que la lent de vidre de la càmera projecta sobre el paper» i a preguntar-se «si seria possible provocar que aquestes imatges naturals s'imprimissin de forma perdurable». La càmera es va

presentar a Fox Talbot com un nou tipus de notació l'atractiu del qual era justament que era impersonal, perquè registrava una imatge «natural»; és a dir, una imatge que existeix «per mitjà només de la llum, sense cap mena d'ajuda del llapis de l'artista».

Es considerava que el fotògraf era un observador agut però que no interferia, un escriba i no un poeta. Però com que la gent ben aviat va descobrir que ningú no fa la mateixa fotografia de la mateixa cosa, la suposició que les càmeres proporcionen una imatge objectiva i impersonal va cedir davant del fet que les fotografies no tan sols són proves del que és allà sinó també del que un individu veu, no tan sols un registre sinó també una avaluació del món.¹ Va quedar clar que no hi havia només una activitat senzilla i unitària anomenada visió (enregistrada i ajudada per les càmeres), sinó una «visió fotogràfica» que era alhora una nova manera de mirar de la gent i una nova activitat per dur a terme.

Un francès amb una càmera de daguerrotips ja voltava pel Pacífic el 1841, el mateix any que el primer volum d'*Excursions*

1. Per descomptat, la fotografia com a mirada impersonal ha continuat tenint els seus defensors. Entre els surrealistes, es pensava que la fotografia era alliberadora fins al punt de transcendir la mera expressió personal: Breton comença el seu assaig sobre Max Ernst de 1920 dient que la pràctica de l'escriptura automàtica és «una autèntica fotografia del pensament», en què la càmera es considera «un instrument cec» la superioritat del qual en «la imitació de les aparences» havia «donat un cop mortal a les formes antigues d'expressió, tant en pintura com en poesia». En el camp estètic contrari, els teòrics de la Bauhaus van adoptar un punt de vista no gaire diferent, i van tractar la fotografia com una branca del disseny, igual que l'arquitectura: creativa però impersonal, sense la càrrega de vanitats com la superfície de la pintura, el toc personal. En el seu llibre *Painting, Photography, Film* [Pintura, fotografia, cinema, 1925], Moholy-Nagy elogia la càmera per imposar «la higiene de l'òptica» que a la llarga «abolirà el patró d'associacions imaginatives i pictòriques [...] que grans pintors individuals han estampat en la nostra visió».

daguerriennes : Vues et monuments les plus remarquables du globe [Excursions daguerrotípiques. Les vistes i els monuments més destacats del planeta] es va publicar a París. Els 1850 va ser la gran època de l'orientalisme fotogràfic: Maxime Du Camp, que va fer un gran viatge per l'Orient Mitjà amb Flaubert entre el 1849 i el 1851, va centrar la seva activitat fotogràfica en atraccions com el colós d'Abu Simbel o el temple de Baalbek, i no en la vida quotidiana dels *fellahin*. Aviat, però, els viatgers amb càmeres es van apropiat d'una temàtica més àmplia que els indrets famosos i les obres d'art. La visió fotogràfica suposava una aptitud per descobrir bellesa en el que tothom veu però deixa de banda per ser massa ordinari. Se suposava que els fotògrafs havien de fer alguna cosa més que veure el món tal com és, incloent-hi les seves meravelles aclamades arreu; havien de crear interès per mitjà de noves decisions visuals.

Al món hi ha un heroisme peculiar des de la invenció de les càmeres: l'heroisme de la visió. La fotografia va facilitar un nou model d'activitat per compte propi, que permetia a cada persona mostrar una certa sensibilitat, única i àvida. Els fotògrafs sortien a fer els seus safaris culturals, científics i de classe, buscant imatges que impressionessin. Volien atrapar el món, per molt que els costés paciència i incomoditats, per mitjà d'aquesta modalitat de visió activa, adquisitiva, avaluatora i gratuïta. Alfred Stieglitz relata amb orgull que va passar tres hores en una tempesta el 22 de febrer de 1893, «esperant el moment correcte» per fer la seva famosa fotografia «Hivern a la Cinquena Avinguda». El moment correcte és quan es poden veure les coses (especialment les que tothom ja ha vist) d'una manera nova. La recerca es va convertir en el tret distintiu del fotògraf en la imaginació popular.