

El fotògraf Joan Fontcuberta ha publicat el llibre *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (Gustavo Gili) en què, amb el seu estil informail i irònic, reflexiona al voltant del canvi de paradigma que ha viscut la fotografia amb l'arribada de la tecnologia digital. Fontcuberta, premi Nacional de Fotografia, disposa d'una prolífica obra –una part d'aquesta es pot visitar a la mostra “Resiliència” a la Galeria Mayoral fins a final de juny– a la qual cal sumar la tasca com a assagista, editor i comissari d'exposicions. En aquestes pàgines reproduïm un dels capítols del llibre.

“Jo vaig conèixer les Spice Girls”

Text i fotos: Joan Fontcuberta

Londres, primavera del 1997. M'apropo a una cabina de fotomaton del carrer per fer-me una foto de pasaport. En algun moment d'urgència tots hem passat per aquest tràngol: un s'introdueix a la cabina, s'acomoda en un seient, protegeix discretament la privacitat amb una cortineta, insereix unes monedes en una escaleta i, després d'uns segons, els justos per repassar el pentinat i apuntar un somriure, uns flaixos com trets immortalitzen el nostre rostre. Pocs minuts després surt revelada i seca una tira amb diverses fotos petites, habitualment destinades a algun document d'identitat.

No obstant això, em va sorprendre, en aquell cas, que la màquina no es limitava a proporcionar un retrat normal. Una pantalla obria un menú de retrats de cares populars, prèviament enregistrades: jo era a Anglaterra i el repertori incloïa Lady Di, morta prematurament; el seu eixelebrat exmarit, el príncep Carles; el primer ministre de llavors, John Major; un davanter centre del Manchester United el nom del qual la història ja no vol recordar, l'antepenúltim actor que ha encarnat James Bond, el gran Mick Jagger, les Spice Girls i alguns altres personatges per a mi menys vistosos. La interfície permetia seleccionar un personatge o un grup per integrar-s'hi.

Se'ns convidava a accionar uns cursors per tal de determinar la nostra posició en la imatge, i només llavors es disparava el flaix per obtenir la foto. Jo vaig optar per les Spice Girls per complaure la meua filla, que havia estat fan del grup (superar el seu naixement prematur per veure-la convertida en una fan de les Spice Girls, Déu n'hi do!). Em vaig situar entre Melanie B, Emma i Melanie C, i vaig somriure. Ara tinc la prova gràfica que em permet presumir d'haver conegut les Spice Girls (reconec que és una prova falsa, espero que em sobre guardar el secret).

Aquesta anècdota il·lustra, en l'àmbit teòric, alguns aspectes importants de la fotografia digital. El primer, per exemple, és la seva ubiqüitat. L'antiga omnipresència de la fotografia analògica ha quedat relegada per una imatge fotogràfica mediatitzada per la tecnologia digital que ocupa ara tots els seus antics territoris: la premsa, la publicitat, la documentació científica, la foto familiar, els viatges... El resultat del combat comercial entre ambdós sistemes, que comporta canvis fonamentals en la producció, distribució i consum, no ofereix cap mena de dubte i, en general, és evident que els suports fotoquímics tenen els dies comptats. És possible que no desapareguin del tot, però sí que quedaran



Fotomuntatge que Joan Fontcuberta va realitzar amb les cinc integrants de les Spice Girls durant la seva visita a Londres.

relegats, en un futur bastant proper, al terreny de les experiències minoritàries "artesans". De moment, per als professionals els materials tradicionals comencen a escassejar i a encarir-se espectacularment. Però el gran públic agraeix la tecnologia digital perquè és molt més pràctica, més ràpida, més potent, més barata i més neta. Per tant, no és gens estrany que hagi colonitzat amb una accelerada voracitat tant els mitjans de comunicació com la vida quotidiana. Aquest és un assumpte que afecta l'economia i la sociologia, encara que ha aguditzat, en l'àmbit ontològic, el debat sobre la suposada mort de la fotografia. Tot i que si em permeteu una pe-

tita digressió, preguntem-nos a qui proporciona més beneficis aquesta defunció. Resposta: a les gallines (que ja no es veuran forçades a aquella producció descomunal d'ous amb els

La fotografia electrònica no és una transformació de la fotografia química sinó una nova categoria d'imatges "postfotogràfiques"

quals s'obté la gelatina de les pel·lícules fotosensibles). Així doncs, potser hi hagi el lobby gal·linaci rere l'imparable impuls de la fotografia digital. D'una manera cíclica, el món de l'art assisteix als funerals de la pintura, si

bé convenim que es tracta d'un estra-tagma per parlar de suposades crisis i provocar el debat entre els mitjans especialitzats; després d'una obligada travessada pel desert, la pintura re-neix amb energies renovades. Els catastrofistes anuncien ara la mort de la fotografia. En aquest cas, el canvi tecnològic que suposa la implantació de l'ordinador en la creació gràfica va molt més enllà d'un desgast de la creativitat o del cansament del mercat. Va més enllà també dels desajustos obvis del dispositiu fotogràfic, la qual cosa, sobretot, en palesa l'obsolescència històrica. Així, la fotogra-

fia electrònica, no constitueix una simple transformació de la fotografia química, sinó que introdueix tota una nova categoria d'imatges que ja hem de considerar com a "postfotogràfiques". La pregunta de si la fotografia digital és encara fotografia, no té una resposta conclouent. De moment, entenem per fotografia digital aquella que té una visualitat que ja no reposa en un dipòsit d'argent metàl·lic, sinó en una retícula de píxels provisionalment ordenats d'acord amb determinats codis gràfics. Això, doncs, pot concernir tant les imatges fixes captades directament amb càmeres digitals com les obtingudes amb càmeres normals i després escanejades; tot i que també s'inclourien en la classificació aquelles imatges de síntesi, és a dir sense un referent exterior, generades per ordinador, però que mantenen una aparença convincentment fotogràfica ("infografisme fotogràfic" o "infografisme hiperrealista"): amb una acadèmica voluntat de precisió, Bernard Stiegler les ha denominades imatges analogiconumerades.

En definitiva, el que confereix una identitat peculiar a la fotografia digital és la "transsubstancialitat" de la seva estructura íntima: la substitució del gra químic pels bits d'informació. Pot ser que l'ull nu sigui incapaç de percebre aquesta diferència, si bé ens trobem davant d'un mitjà en transició, un híbrid entre els mitjans analògics i els digitals. De la mateixa manera que des del primer terç del segle passat la fotografia va representar els fonaments de la cultura visual de la modernitat, una cultura "òptica", basada en el predomini de l'observació empírica, la postfotografia ocupa una posició paral·lela en la nova cultura d'allò que és virtual i especulatiu.

Estem passant pàgina. La fotografia química ha assolit la maduresa com a cultura de visió i ha culminat un cicle.

Si havíem d'entendre la fotografia com una cultura particular que sustentava determinats valors, més que no pas una determinada tècnica de representació, ara hem de dilucidar si la fotografia digital continuarà susten-

Ara hem de dilucidar si la fotografia digital continuarà sustentant el patrimoni de valors de l'analògica

tant aquest patrimoni de valors o justament els substituirà per altres. Els mitjans són hereus del seu passat. Com sabem, tots els elements que intervenen en el procés fotoquímic de la fotografia eren coneguts molt abans de la data de divulgació del daguerreotip: Aristòtil esmenta els principis

La imatge pictòrica i la digital són idèntiques, la seva naturalesa estructural és la mateixa

òptics de la cambra obscura; els alquimistes àrabs estaven familiaritzats amb les propietats fotosensibles dels halurs de plata. No obstant això, el que comunament coneixem com fotografia només cristal·litza a principis del segle XIX, perquè és justament llavors quan la cultura tecnocientífica

La fotografia analògica apareix com un parèntesi en allò que calia esperar d'una genealogia previsible de les imatges

del positivisme requereix un procediment que certifiqui l'observació empírica de la natura. La càmera, doncs, apareix lligada a les nocions d'objectivitat, de veritat, d'identitat, de memòria, de document, d'arxiu, etc. La

càmera esdevindrà un instrument al servei de la industrialització, al servei del colonialisme, al servei de les incipients disciplines de control i vigilància... Més enllà del salt de l'argent al silici, i del gra fotogràfic al píxel, quines són les modificacions amb les quals la fotografia digital ens confrontarà en el terreny de la semiologia, l'epistemologia i l'ontologia?

Capbussem-nos-hi per respondre en la idiosincràsia més profunda de la fotografia digital: la textura del suport, el seu caràcter de mosaic compost per unitats gràfiques que poden ser operades individualment, ens remet a l'estatut de la pintura o al de l'escriptura. Quan un pintor inicia la seva obra s'enfronta a un llenç blanc. El procediment per materialitzar la imatge consisteix en una seqüència de decisions: on faig la primera pinzellada? En quina direcció? En quina longitud? De quin color?, etc. I un cop s'han decidit aquestes qüestions, cal plantejar-se la segona pinzellada amb el mateix repertori d'opcions, i així successivament. El que interessa destacar d'aquest sistema és que la imatge es construeix mitjançant una articulació de signes o unitats gràfiques elementals, les pinzellades, i que el procés es pot equiparar a una concatenació d'intervencions puntuals. Quan

escrivim passa el mateix: retolem una lletra, i després una altra, i continuem fins que acabem el text. L'escriptura consisteix únicament a establir una seqüència de signes lingüístics. La imatge digital recupera aquest tipus de situació: de nou podem actuar sobre els components més bàsics de la imatge, que s'estructura ara en una retícula de píxels, modificables i combinables entre ells. De



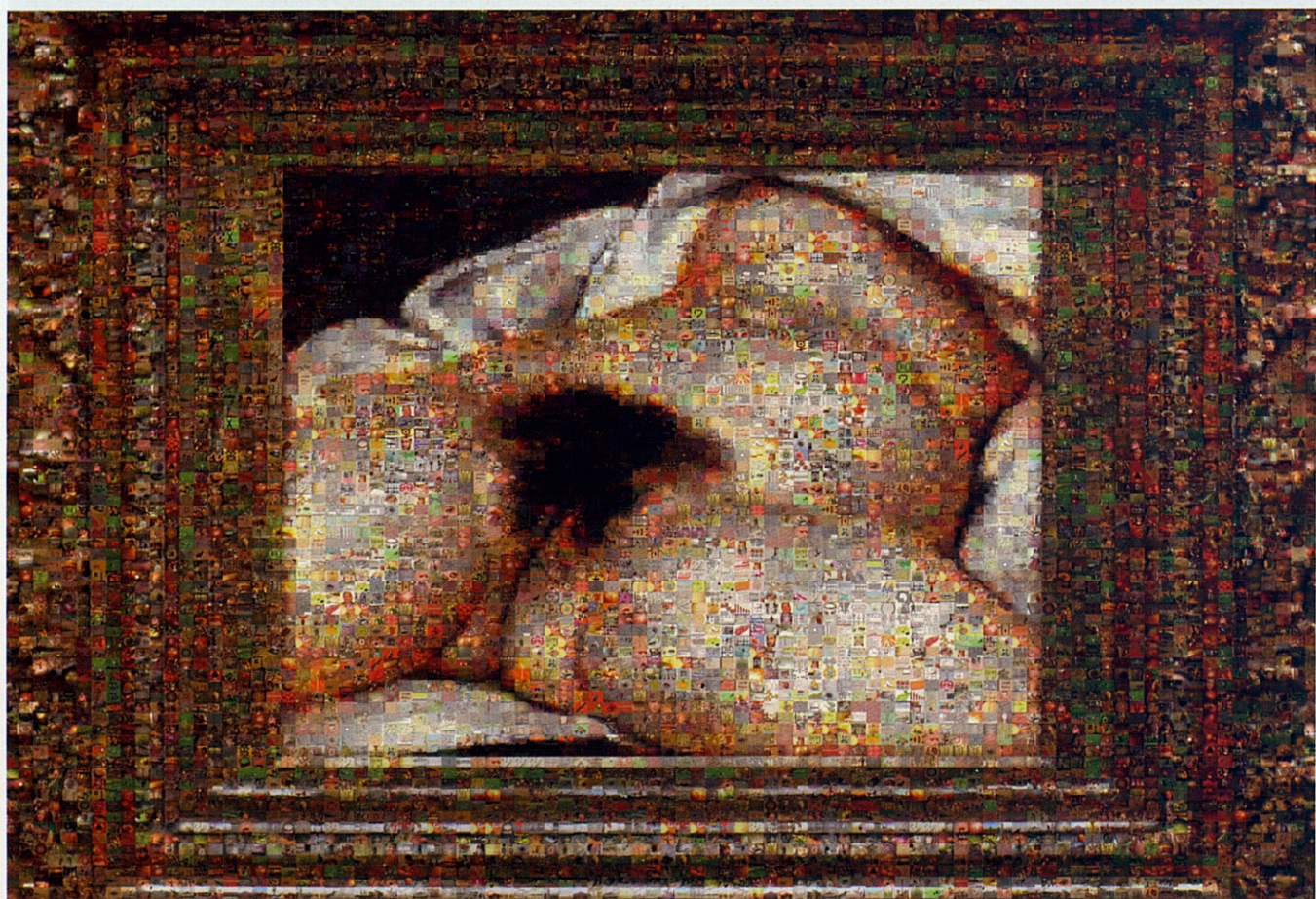
La fotografia d'aquesta pàgina (*Miracle de la deconstrucció correlativa*) s'inclou dins la sèrie *Miracles & Co* del 2002. A la pàgina següent, dos muntatges de la sèrie *Googlegames* (*Medusa* i *Origen del Món*) del 2007.

nou, la formació de la imatge apareix com un encadenament de decisions. Es pot afirmar, doncs, que en allò essencial, la imatge pictòrica i la imatge digital són idèntiques. Varia el *modus operandi* tècnic, l'utilitatge, els aparells, però, repeteixo, la seva naturalesa estructural és la mateixa. La convergència d'ambdós sistemes convida a pensar que en el futur de les imatges l'evolució lògica hagués estat passar de la pintura a l'infografisme. La pintura s'hauria d'haver desenvolupat implementada per la tecnologia fins a la imatge digital. No obstant això, no

va succeir així i entre ambdós procediments es va infiltrar la fotografia, en què la inscripció òptica de la imatge presentava una extravagant singularitat: una escena es projectava globalment i automàtica sobre tota una superfície alhora. Així, la pantalla bidimensional passa a ser la unitat gràfica significant. Es podria extreure, en suma, com a conclusió, que la fotografia analògica s'inscriu i la fotografia digital s'escriu.

D'acord amb aquest esquema, la fotografia apareix com un accident històric, una anomalia, un parèntesi en allò

que calia esperar d'una genealogia previsible de les imatges. En el trànsit natural de la pintura a l'infografisme (que, de fet, podem passar a considerar com a pintura per ordinador) s'hi va introduir la fotografia, i durant un segle i mig va campar amb tota llibertat imposant els valors de neutralitat descriptiva i versemblança que coneixem, és a dir, saldant el seu deute amb el positivisme i l'empirisme del segle XIX. En el fons, la fotografia es va colar en la història i va resistir-hi impertorbable com una "ocupa", una ocupa residual de l'eufòria tecnocien-



tífica vuitcentista.

El principi de realitat inherent a la fotografia tradicional obeïa justament les característiques d'aquesta gènesi tecnològica, segons la qual la imatge naixia de la projecció d'una escena sobre la superfície fotosensible. Aquesta projecció s'efectuava de manera global en tota la superfície, sense permetre-hi intervencions puntuals, i de manera mecànica, i, per tant, aparentment automàtica. El procediment semblava garantir, així, la consecució d'anàlegs fiables del món real, reflexos mínimament codificats, una creença que ha sustentat els imperatius documentals de la fotografia formalitzats al voltant d'aquesta noció d'empremta que tanta fortuna va assolir entre les formulacions teòriques de la fotografia. Quan desapareix la sensació d'automatisme del procés tècnic, el referent es "des-adhereix" de la imatge i el realisme fotogràfic s'esvaeix. Potser quedi el realisme com a estil, com la figuració il·lusòria de la semblança. Amb tot, desapareix el realisme com a compromís amb la realitat i com a carisma vigorós de la vella aliança entre tecnologia i veritat. Una fotografia sense aquest tipus de realisme esdevé aleshores una fotografia desconcertada, el producte d'un mitjà que ha esgotat el seu mandat històric. La fotografia no arriba a desaparèixer com a model d'allò visual ni com a cultura: simplement pateix un procés de "desindexilització". La representació fotogràfica s'allibera de la memòria, l'objecte s'absenta, l'índex s'evapora. La qüestió de representar la realitat dona pas a la construcció de sentit.

La imatge digital ja no comparteix les funcions essencials de la fotografia encaminades a autenticar l'experiència. Però el seu fort impacte deriva del fet que encara simula adscriure's a una cultura fotogràfica predigital malgrat

que aquesta hagi perillat. L'efecte transgressor és semblant al cavall de Troia: infiltrar-se rere les muralles de la credibilitat per tal d'assestar el cop definitiu. La meva suposada instantània amb les Spice Girls ja no verifica

La imatge digital ja no comparteix les funcions essencials de la fotografia encaminades a autenticar l'experiència

el món, sinó que recrea una ficció; una ficció que l'espectador desprevingut prendrà com a autèntica. Aquesta qüestió ha orientat alguns dels projectes artístics que més críticament han reflexionat sobre la transformació de la cultura fotogràfica a l'era digital. D'altra banda, ha creat problemes deontològics entre els fotoperiodistes

El nou sistema ha creat problemes deontològics que sens dubte provocaran agres, encara que fructíferes, controvèrsies

i professionals de la informació, que sens dubte provocaran agres, encara que fructíferes, controvèrsies (fins a quin punt és lícit intervenir amb l'ordinador una fotografia destinada a la premsa?, quines han de ser les regles del joc del fotoperiodisme actual?). Intentaré proposar algunes respostes al respecte més endavant.

El canvi deriva d'una nova consciència crítica de les tècniques de manipulació per part dels espectadors

Allò paradoxal, de totes maneres, és que si bé estem d'acord que la tecnologia digital desacredita genèricament la credibilitat del document fotogràfic, això no es deu tant al fet que permet integracions fotogràfiques "sense cos-

tures" (*seamless*) més o menys sorprenents i espectaculars. Aquests efectes, tot i que han de vèncer dificultats més grans, ja s'aconseguien amb les tècniques tradicionals de manipulació. La diferència ara rau en

què el públic està familiaritzat amb aquestes tècniques de manipulació i amb la senzillesa de la seva utilització. L'accés als ordinadors i als programes de tractament d'imatges permet comprovar la simplicitat d'aquestes intervencions i desmitificar-ne l'abast. Per tant, en la diferència de protocol que establím amb la imatge digital, el canvi no deriva de les capacitats tècniques d'aquests procediments ni dels operaris que les utilitzen, sinó d'una nova consciència crítica per part dels espectadors. És a dir, el que és veritablement revolucionari del canvi de paradigma que es fa efectiu en l'esfera de la recepció.

La recepció es refereix a quines són les qualitats que acceptem en la imatge digital, però que concerneix també la seva aplicació i ús. En la fotografia han coexistit necessàriament dues facetes, indissociables i perfectament soldades: d'una banda, la imatge com a informació, com a dades visuals; de l'altra, el suport físic, la seva dimensió objectual. La història de la fotografia es pot entendre com el recorregut que va de l'objecte a la informació, és a dir, com un procés de desmaterialització creixent dels suports. El daguerreotip com a punt de partida de les imatges produïdes per una càmera no era tant una imatge fixada sobre una planxa, sinó més aviat una planxa que contenia una imatge: la seva sumptuositat material resultava inevitable. Des de l'ostensible i pesat daguerreotip fins a la lleugera abstracció d'un ordenament



Osama i el seu fidel lloctinent inspeccionen una posició de vigilància a la zona fronterera de Kurgan-Tyube (2002) forma part de la sèrie *Deconstruint Osama* (2007).

d'algoritmes, les fotos han estat metall, vidre, paper, pel·lícula i, finalment, presència volàtil al ciberespai. Determinats usos socials han privilegiat un o altre estadi. Pel que fa al domini de l'arxiu, per exemple, preval l'aspecte informatiu i, quant al del museu, en canvi, l'objectual. Però gradualment les qualitats pròpies de l'objecte han anat cedint protagonisme a les qualitats pròpies de la pura informació. Sens dubte, això explica el trànsit paral·lel que ha experimentat el món de les arts visuals des del punt de vista formal al punt de vista conceptual, de la mateixa manera que també esbossa pistes sobre les dificultats que van impedir que la pintura evolucionés cap a la creació infogràfica. En definitiva, la tecnologia digital ha desmaterialitzat la fotografia, que

avui es torna dades visuals en estat pur, contingut sense matèria física, imatge sense cos. Aquesta condició immaterial de la fotografia obre perspectives magnífiques per a la difusió i la interacció col·lectiva i, alhora, desperta incerteses respecte a la seva

Alguns fotògrafs elogien la tècnica digital perquè gràcies a aquesta el treball no depèn de la sort

conservació (és a dir, respecte a la durabilitat incerta dels suports). També reprendrem més endavant aquestes qüestions.


Tornant a l'inici amb l'exemple de la cabina de fotomaton, si comparem les funcions que esperem del sistema fotogràmic antic amb les de les noves

cabines, entendrem clarament els canvis que tenen lloc.

Per començar, el fotomaton aspira a fotocopiari un rostre i culminar, així, una certa pretensió d'objectivitat. Les condicions formatives es mantenen en un marc de paràmetres constants: llum, enquadrament, frontalitat de presa, fons...; només varia la successió de models. Es tracta, doncs, d'una màquina dissenyada per a la reproducció, en aquest cas, per al mer enregistrament de tipologies humanes; el seu programa es regeix per aquest principi d'objectivitat. Però les cabines de fotomaton digitals, en canvi, ens obliguen a jugar, ja d'entrada, és a dir, a escollir entre un seguit de variables que trenquen la rigidesa estètica del sistema fotogràmic convencional. El fotomaton ordinari

el teu futur és ara

apunta cap al document i al mite essencial de l'objectivitat; el fotomaton digital implanta la noció d'imatge com a construcció i discretament ens instiga al fotomuntatge i la manipulació. Els fotomatsos digitals s'han acabat imposant a la majoria de ciutats en substitució de les enyorades velles cabines. Els clients es mostren feliços; el ventall d'opcions s'ha enriquit i la seva satisfacció com a consumidors és més gran. Entre altres avantatges, permeten més marge de correcció de l'atzar i dels errors. Abans era freqüent que el moment del tret ens agafés amb els ulls tancats o fent una ganyota, i després havíem de suportar que aquella expressió desafortunada ens acompanyés durant anys als nostres documents d'identitat. Ara això ja no passa. Abans d'imprimir la foto, la podem inspeccionar en una pantalla i donar-hi la nostra aprovació. Si no ens agrada, simplement l'esborrem i repetim la presa sense provocar cap despesa de material, fins que la satisfacció estigui garantida.

Tot i que vist en perspectiva, renunciar a l'atzar és creativament perillós. Quantes obres cabdals de la història de la fotografia han estat el resultat d'accidents i de situacions imprevisibles! Alguns fotògrafs elogiaven la tècnica digital perquè gràcies a aquesta el treball no depèn de la sort. Si bé podem capgirar aquest argument: l'inconscient de la mirada que els surrealistes van valorar tant en la càmera queda desactivat per l'excés de control i de racionalitat. Tota innovació ens obliga a discernir entre pèrdues i guanys. És clar que desitgem que els avantatges superin amb escreix els inconvenients, però així com aquelles apareixen de seguida com a promeses de felicitat, només el pòsit de l'experiència ens revelarà quins són els danys col·laterals i a què hem hagut de renunciar. 

Màsters i Postgraus

IDEC-UNIVERSITAT POMPEU FABRA
creiem en tu

Màster en Direcció de Comunicació

Direcció: Josep Maria Casasús, Carles Singla i Joan Francesc Cánovas
Calendari: octubre 2010 - juny 2011
www.idec.upf.edu/mdict

Màster en Periodisme Especialitzat en Economia Màster en Periodisme Especialitzat en Política Internacional

Direcció: Salvador Alsius
Calendari: octubre 2010 - juny 2011
www.idec.upf.edu/mpereci
www.idec.upf.edu/mperpi

Programa de postgrau de Tècniques Bàsiques del Periodisme

Direcció: Salvador Alsius
Calendari: octubre 2010 - juny 2011
www.idec.upf.edu/dtebap1

Programa de postgrau de Comunicació i Periodisme de Moda

Direcció: Marta Camps, Mònica Figueras, Inma Sebastía i Inma Urrea
Calendari: novembre 2010 - juliol 2011
www.idec.upf.edu/dcmodi

Programa de postgrau de Creativitat i Innovació. Estratègies, Gestió i Aplicacions Interdisciplinàries

Direcció: Matilde Obradors
Calendari: octubre 2010 - febrer 2011
www.idec.upf.edu/dcri1

Programa de postgrau de Direcció d'Empreses de Comunicació

Direcció: Josep Maria Casasús i Susana Domingo
Calendari: octubre 2010 - març 2011
www.idec.upf.edu/ddecom1

Programa de postgrau de Disseny Periodístic

Direcció: Olga Lamas i Josep Roviroso
Calendari: novembre 2010 - maig 2011
www.idec.upf.edu/ddisp1

Per informar-te'n i inscriure't

IDEC-Universitat Pompeu Fabra
Balmes 132-134 - 08008 Barcelona
Tel. 93 542 18 50
info@idec.upf.edu