

DEL RETOC I LA MANIPULACIÓ DE FOTOGRAFIES

Rafel Torrella

Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

La creixent demanda d'informació fotogràfica ha anat corrent de manera paral·lela a l'evolució del tractament d'aquesta informació. Avui dia, ja no es fa estrany parlar de fotografia electrònica o dels mètodes informàtics de captura de la imatge, o de l'escanejat d'imatges, o d'imatges manipulades amb l'ajut de programes informàtics. La necessitat creixent d'imatges impactants, sobretot en el camp publicitari, fa que avui dia sigui difícil trobar una fotografia publicada que no hagi tingut algun tipus de manipulació o retoc abans de la seva publicació. Fins i tot, en les imatges d'autor, en les de reportatge social que guanyen premis de fotoperiodisme, la tasca dels tiradors de les proves és bàsica pel que fa al seu coneixement de l'ús de màscares, retocs i reserves. Poques vegades una fotografia que contemplem és la còpia positiva exacta del negatiu (tret de les còpies en color actuals, realitzades amb printers automàtiques; fins i tot aquí l'elecció del filtratge pot influir en la valoració final de la fotografia), i s'aprofita aquest canvi de medi per a millorar la qualitat de la informació o ressaltar-ne aspectes.

Però, aquesta pràctica, que avui gairebé no ens plantejem quan observem les fotografies, ve de molt antic, podríem dir que dels inicis de la fotografia. Els motius que menen a la manipulació de les fotografies són o han estat diversos: millorar la quantitat d'informació del negatiu o la còpia, canviar-la per fer-la més atractiva, afegir-n'hi... i tots aquests motius han demanat unes tècniques de manipulació que han acabat en el tractament informàtic de la informació fotogràfica. I és aquest darrer punt el que ens ofereix el vessant més traïdor i més benèvol alhora, ja que la seva intervenció pot passar tant desapercebuda en el producte final que hom es pensi que no ha existit, i es crea llavors, un món artificial que prenem com a real.

Anem a pams:

Es dona per certa la data de 1839 com la invenció de la fotografia, i que els primers processos que van triomfar foren els positius directes de càmera anomenats daguerreotips. Aquesta tècnica creava unes meravelloses imatges de gran fidelitat en les quals s'usava el retoc per intentar acostar-les més a la realitat. L'ull humà hi veia, i hi veu, en color, i els daguerreotips donaven unes imatges que podríem qualificar en blanc i negre. La voluntat d'aproximar-se al model natural féu necessària la intervenció manual a través de l'aplicació de color. La tècnica era l'emprada pels miniaturistes de l'època, i amb pigments i pols ferm es dotava els retrats de color a les galtes i lluentor a les joies. Robert Taft, en el seu llibre *Photography and the American Scene*¹, on comenta les grans millores en la realització del daguerreotip a Amèrica explica que la primera fou el virat a l'or (*gilding*) aportat per Fizeau l'estiu de 1840; la segona fou la millora de la sensibilitat de l'amalgama introduïda l'any 1841 per diverses substàncies, essent la més eficaç la preparada per A.S. Wolcott. Això, juntament amb noves lents per a les càmeres milloraren molt la velocitat d'exposició. La tercera millora fa referència a la coloració dels daguerreotips, i *it created more popular clamor than all the other improvements combined*. D'aquesta primerenca impressió social es desprèn part de la importància que tindrà el retoc i acoloriment en successives tècniques fotogràfiques.

Per altra banda, a Anglaterra, Fox Talbot intentava fer triomfar el procediment negatiu-positiu del calotip. Aquesta tècnica usava com a base del negatiu un paper sensibilitzat amb sal i halurs de plata, que quedaven immersos entre les fibres del paper. La posterior còpia per contacte en un altre full de paper donava a la imatge resultant una manca de definició que era necessari compensar: la resposta fou l'apantallament d'àrees en negatius i l'acoloriment de positius. En aquelles èpoques una de les més importants parcel·les d'ús de la nova

tecnologia era el retrat, i donada la diferència de qualitat d'imatge final i la manera com els seus contemporanis veien la fotografia, el calotip no podia competir amb la fidelitat del daguerreotip.

Com molt bé expressa Naomi Roseblum², la voluntat per part del creador del calotip de fer triomfar aquest procés fotogràfic en el camp del retrat a Anglaterra el dugué a confiar part important del resultat al retoc. Processos com l'encerat de negatius de paper (Gustave Le Gray, 1851) podien afinar en la definició de la imatge final, però la pràctica usual en el retrat calotípic era en considerable retoc i acoloriment. A Catalunya podem trobar exemples com el cas del retratista Moliné i Albareda, gran retocador.

De fet, es planteja ja en aquesta primerenca època una discussió entorn de l'entitat pròpia de la fotografia: des del moment en què el retoc es necessari, hom pot intentar eliminar els petits defectes produïts per una mala manipulació o fer-ne, del retoc, el motiu principal de la imatge. André Rouillé¹ recull una correspondència on es plasma aquesta dualitat, mostrant la posició d'un corresponsal que creu en l'artística intervenció del retoc i un altre que, ben al contrari, només accepta el retoc de les imperfeccions generades pel propi treball fotogràfic.

Si bé en les proves en paper salat podia donar-se el cas de retoc total, d'ús de la fotografia com a plantilla per al pintor, no serà pas aquesta exagerada línia la que avançarà en el futur. Pel consum massiu de fotografies, el retoc compartirà la tasca d'eliminació d'impureses de processat i la d'accentuació de trets del model.

La lluita entre el daguerreotip i el paper salat queda traspassada uns anys més tard en la lluita entre els ambrotips i les còpies en paper. Els ambrotips, de nou positius directes de càmera, veuen també accentuats els trets dels seus continguts iconogràfics amb la incorporació de color en determinades parts del model, bàsicament seguint la mateixa estètica dictada pel daguerreotip. Els ambrotips són, però, plaques de vidre amb emulsió de col·lodió que donen una imatge en negatiu, la qual canvia a positiu en incorporar-hi un fons negre o fosc. Com a tals plaques negatives, difereixen poc dels negatius usats en les primeres còpies positives en albúmina, i en gran part del material usat com a *cartes de visite*, i els problemes de fabricació eren exactament els mateixos, ja que es feien amb el mateix procediment manual. La literatura d'època, en aquest cas periòdics fotogràfics americans, aporten puntual informació sobre els diferents desastres que poden trobar-se en plaques de col·lodió: punts, *comets*, línies horitzontals o verticals... tot causat per la manipulació durant l'extensió de l'emulsió.⁴ A banda del retoc puntual de desperfectes producte de la manipulació, la pròpia natura del col·lodió feia necessària la intervenció manual correctiva *a posteriori*: l'emulsió de col·lodió és excessivament sensible als raigs blaus i ultraviolats de la llum, això provoca que el cel, en les còpies finals, aparegui totalment blanc. Pot succeir també que la capa d'emulsió, irregular per la seva aplicació manual, doni un to emboirat i llardós al cel. Això implicava el cobriment total del cel en el negatiu, amb l'aplicació de pintura opaca o paper fosc enganxat resseguint l'horitzó, o pintar-hi els núvols a través de l'aplicació de substàncies de diverses consistències. Però aquest retoc no serà el més usual. El nou retoc va encaminat a millorar l'aspecte dels retratats, en un moment en que el retrat és la més important aplicació de la fotografia⁵.

És per aquest motiu que els manuals de fotografia emfasitzaran l'ús d'un aparell simple i eficaç en tots els laboratoris fotogràfics: el faristol de retoc, eina en forma de Z on col·locar el negatiu en la part inclinada, rebent la llum pel dors i permetent l'aplicació de retoc. A banda de l'edició concreta de manuals dedicats a aquesta temàtica (com *Traité pratique de la retouche des clichés photographiques*, per M.P. Piquepé París, 1881) els àmplis manuals de fotografia sempre hi comentaven quelcom. Així, i com a tall d'exemple, Alphonse Davanne⁶ comentava encertadament que malgrat teòricament el clixé hauria de generar-se només amb les operacions químiques, tota prova necessitarà reparacions que poden modificar completa-

ment el treball de la llum. Louis Figuiet⁷ explica el 1889 igualment la necessitat del retoc en negatius per eliminar impureses en la placa i defectes del subjecte. Introdueix un nou element de comprensió pel que fa a la necessitat del retoc: el treball amb lents exagera les imperfeccions del model, i cal atenuar-les. Un altre teòric amb més prèdica entre els nostres compatriotes, Rodolfo Namias⁸, dedica també unes paraules al retoc ja en plena època del negatiu de placa seca: *Se puede decir que son pocos los negativos que no mejorarían con el empleo juicioso del lápiz o del pincel. Una arruga demasiado marcada, una sombra demasiado intensa hecha al borde de un sombrero pueden hechar a perder un retrato. Modificando estos defectos se obtiene un conjunto armonioso. No se necesitan instrumentos complicados: un atril de retoque, dos lápices, una pequeña botella de barniz, un pincel muy fino i algunos colores de acuarela serán más que suficientes.* Com a darrer exemple, Frederic Dillaye⁹ en parlar del retoc no s'està, però, de recordar-nos quin és el veritable quefer del fotògraf: l'art fotogràfic ha de ser el resultat de les manipulacions purament fotogràfiques i no conjugar-se amb l'habilitat major o menor que el fotògraf pugui tenir com a dibuixant.

Si parlem del retoc de les proves positives, hem de veure que bàsicament les pautes de comportament han estat molt similars. Les còpies eren manipulades sobretot en el cas de retrats, i moltes d'elles apareixen avui dia com a imatges fantasmals: el procés de deterioració del material fotogràfic no ha estat el mateix que el del retoc aplicat, o el retoc pot haver accentuat processos de deterioració per l'ús de tintes. Podem trobar avui imatges en albúmina esvaïdes de manera notable que mostren els ulls del retratat d'un negre intens, o imatges on s'observa clarament el pas del llapis per a subratllar uns cabells. Els materials i tècniques de retoc eren pràcticament les mateixes que per als negatius i algunes continuen usant-se avui dia (el retoc amb pigments, aquarel·la i llapis per esborrar defectes creats per la pols o el mal rentat). Els mateixos autors de tractats de fotografia dediquen parts importants dels llibres a parlar de l'acabat i retoc de les còpies (incloent el virat i el muntatge en suports secundaris).

Amb aquests manuals, però, ens hem ficat ja en una època, les acaballes del segle XIX, on conviuen multitud de processos fotogràfics: negatius de col·lodió i més usualment de gelatina, ambrotips, papers salats, albuminats, al platí, cianotípies, gelatines d'ennegriments directes... i continuem observant com la pràctica del retoc és abundosa, usual. Estem a les primeries de la incorporació de la fotografia a la premsa gràfica, la convivència dels retratistes amb els fotoperiodistes, el canvi de mentalitat en el món fotogràfic que esdevé ja una necessitat per aconseguir informació, i, malgrat l'abundor del retoc, una eina per demostrar que les coses succeeixen. La incorporació de la fotografia al món editorial comporta un nou ús de les fotografies, i una intensificació del retoc de cara a aquest nou ús.

De fet, tots els artificis creats per dotar les imatges d'unes qualitats que potser l'òptica fotogràfica no va saber captar s'accentuen quan el processat d'aquest material cal fer-lo a corre-cuita, quan la pressa per al lliurament de les imatges per a la seva publicació no permetia el retoc elaborat. La col·laboració, llavors, entre els fotògrafs i els gravadors de les editorials, els professionals que traduïen les imatges fotogràfiques a les fotomecàniques que apareixien en la publicació podia ser intensa i potser de suplència. No es estrany trobar-se, en fons antics provinents d'empreses editorials, indicacions al dors de les fotografies adreçades als gravadors, o bé retocs de la imatge fetes pels gravadors per a millorar contrastos i definició de les imatges. És indicatiu el text escrit al dors d'una còpia borrosa i molt retocada, suposadament un missatge del director de la publicació al gravador: *Este cliché es necesario que se refine (...) pues tengo empeño en que salga muy bien. La inteligencia del grabador debe suplir la torpeza del fotógrafo.*¹⁰

Una altra forma de retoc a què eren sotmeses les fotografies en el cas de les publicacions, consistia en la intervenció directa sobre la imatge per encabir-la dins una composició de pàgi-

na o per dotar-la d'un significat determinat. Per sort, en alguns casos, s'ha conservat el negatiu original, la còpia fotogràfica i la composició destinada a l'editorial, i això permet llegir la imatge publicada d'una manera diferent que si solament tinguéssim el referent de la fotografia publicada. Efectivament, el tractament de les fotografies en l'àmbit editorial es podria dir que té poc a veure amb el que es parlava com a retoc i s'acosta més a la manipulació per aconseguir uns resultats determinats. L'eliminació de parts de la imatge, tant negativa com positiva, ha estat una pràctica habitual i no només en les conegudes fotografies que eliminen personatges d'escenes històriques. Aquesta pràctica passa també per l'eliminació d'elements considerats en el seu moment poc importants (un exemple són les fotografies de quadres fetes per Francesc Serra: gairebé totes elles mostren una màscara de cartró enganxada pel costat de l'emulsió que delimita l'obra d'art. Potser servia per facilitar l'us d'aquell negatiu, però en alguns casos també recobria una informació que avui potser considerariem tant o més interessant que el propi quadre retratat).

Estem arribant al final d'un recorregut que ha volgut mostrar ràpidament com la intervenció manual *a posteriori* de la realització fotogràfica ha estat una pràctica usual al llarg de tota la història i que en podem trobar força exemples dins els fons dels arxius. I ara, des dels arxius que tenen la tasca de conservar i difondre aquestes fotografies, ens trobem amb la possibilitat de poder intervenir en les imatges tot intentant de disposar-les millor per a la seva consulta i conservació.

La tècnica permet avui dia el retoc *invisible*, el qual ens possibilita gaudir d'imatges antigues absolutament netes i diàfanes o inventar-nos realitats sense que es noti d'antuvi el falsejament realitzat. En el camp dels arxius, l'ús d'aquestes tecnologies hauria de plantejar diverses problemàtiques, algunes purament físiques com les pautes de conservació dels nous suports (tintes de les còpies, suports magnètics...), i d'altres més ètiques, relacionades amb el nivell d'intervenció –i, per tant, de falsejament– sobre les imatges antigues (canvis de color, eliminació de rascades, ruptures, pèrdues..., i a preguntar-nos fins a quin punt cal netejar o treure impureses amb el pretext de fer més llegible la fotografia) o lligades a la informació que l'arxiu dona en mostrar aquella imatge a l'usuari (indicant si ha estat o no retocada, de quina forma, ..., i possibilitant la contemplació de la imatge original sense retoc). Les noves tecnologies han de portar-nos de bell nou a l'original plantejament: el retoc com a eina per acabar el treball fotogràfic o el retoc per ell mateix.



Albúmina. 1891. El retoc fet amb tinta xinesa de cara a ressaltar-ne alguns trets queda evidenciat amb el pas dels anys, quan la còpia inicial s'ha deteriorat i ha perdut intensitat. Foto AHCB-AF

NOTES

- 1 Robert Taft. *Photography and The American Scene. A social History 1839-1889*. Dover Publications, New York 1989. Republication of the original (1938).
- 2 Naomi Rosenblum. *A world history of Photography*. Abbeville Press. Third edition. New York 199. *Convinced that paper portraiture was as commercially feasible as the daguerreotype, Talbot entered into an arrangement with a painter of miniatures, Henry Collen, to make calotype likenesses, but the result in portraits (...) often were so indistinct that considerable retouching (...) was necessary.*
- 3 André Rouillé. *Pour ou contre la retouche (1855) a La Photographie en France*. Paris 1989. Recull les cartes creuades entre Paul Périer i Eugène Durieu dins el *Bulletin de la Société Française de la Photographie* (juliol i setembre de 1855 respectivament), en les quals el primer defensa el retoc entés com a art i el segon critica el retoc abusiu de les fotografies: *Bonne ou mauvaise, il faut, selon moi, au point de vue de l'art photographique, (...) proscrire la retouche. Et pour qu'il n'y ait aucun malentendu, (...) j'aime mieux déclarer que je repousse la retouche d'une manière absolue, et particulièrement la retouche telle que vous l'entendez, ajoutant à l'épreuve des détails que l'impression lumineuse n'a pas donnés par elle-même, corrigeant le modelé, surposant enfin le travail du dessinateur a celui du photographe. Car je mets de côté, bien entendu, ce qui n'a jamais été considéré comme une retouche, le soin de faire disparaître par un trait d'encre de Chine un point blanc, qu'une bulle d'air ou quelque accident analogue aurait laissé dans l'épreuve. Puisque vous parlez d'art dans la retouche, ce n'est pas évidemment de celle-ci qu'il s'agit.*
- 4 Seguint *The Photographic News* de finals dels 1860s, trobem un munt de correspondència donant informacions i possibles causes i remeis:
 - *Matt Silver stains on the negative*. October 4, 1867
 - *Dirty Plates*. June 26, 1868
 - *Honeycomb cracks in negatives*. March 19, 1869
 - *Comets and their causes*. September 10, 1869
 - *Pinholes in negatives*. New remedies. June 10, 1870
 - *Cracked negatives: rents, ridges and ruptures*. March 31, 1871
- 5 Robert Taft (op.cit p.324) *The new type of retouching was the manipulation of the negative to remove wrinkles and facial blemishes, to smooth the air, and to secure a great variety of intermediate tones than the collodion negative was capable of recording.*
- 6 Alphonse Davanne. *La Photographie*. Gautier-Villars. Paris 1886. Reprint Arno Press 1979. *Théoriquement, le cliché photographique devrait sortir pur et complet des diverses manipulations chimiques qui ont servi à le produire (...) mais il est rare qu'une épreuve, de quelque nature qu'elle soit, n'ait pas besoin de réparations, souvent même de corrections, s'il s'agit du portrait; ces corrections deviennent parfois tellement exagérées, qu'elles modifient complètement le travail de la lumière.*
- 7 Louis Figuier. *La Photographie. Texte et illustrations extraits du troisième volume des Merveilles de la Science (1888) avec le supplément de 1889 et le portrait de Louis Figuier par Paul Nadar*. Laffitte Reprints. Marseille, 1983: *Il faut que l'art intervienne, pour corriger les défauts du procédé: l'objectif a exagéré les imperfections du modèle, il faut les atténuer, pour ne pas produire une image trop réaliste.*
- 8 Rodolfo Namias. *Manual práctico y recetario de fotografía*. Madrid, 1912.
- 9 Frederic Dillaye. *La theorie, la pratique et l'art avec procédé gelatino-bromure d'argent*. Paris, 1891. Reprint Arno Press 1979: *L'art en photographie doit exclusivement provenir des manipulations purement photographiques et non s'allier aux habilités plus ou moins grandes que possède l'artiste photographe en tant que dessinateur.*
- 10 En una còpia retocada procedent de l'editorial López que es conserva a l'Arxiu Fotogràfic de l'AHCB.

RESUMEN

La práctica del retoque fotográfico nace de forma paralela a la invención de la propia fotografía, en una voluntad de proporcionar a la imagen final unas características de verosimilitud acorde con la visión de la época en que son realizadas, y del fotógrafo. Ya en los inicios se crea una división de opinión sobre el uso del retoque como eliminador de defectos propios del proceso fotográfico (rayaduras, puntos o defectos del procesado), o su uso como transformador de la imagen en función de una determinada iconografía final. Los manuales de época aportan información abundante sobre métodos e instrumentos a usar para retocar y/o manipular las fotografías, mostrando asimismo la doble vertiente del retoque e inclinándose en subrayar su uso como herramienta para producir una imagen acorde con la técnica. La incorporación de la fotografía a las publicaciones periódicas acentúa el trabajo de retoque para adecuar la imagen a las posibilidades de las imprentas. Finalmente, la integración de los procesos informáticos en la realización de imágenes conlleva la aparición de imágenes imposibles que pueden llenar los archivos. Estos han de ser conscientes del uso (y abuso) del retoque o manipulación fotográfica y ser capaces de conservarlos, en algunos casos, y manifestar la existencia de estas pautas de intervención en aras de una buena documentación.

RÉSUMÉ

La pratique de la retouche photographique naît parallèlement à l'invention de la propre photographie, avec la volonté de donner à l'image finale des caractéristiques de vraisemblance conformes à la vision de l'époque où elles sont réalisées et à celle du photographe. Dès le début, les avis sont partagés sur l'utilisation de la retouche pour éliminer les défauts propres au procès photographique (rayures, points ou défauts du procès) ou son utilisation comme transformateur de l'image en fonction d'une iconographie finale déterminée. Les manuels de l'époque apportent une information abondante sur les méthodes et instruments à utiliser pour retoucher et/ou manipuler les photographies, en montrant ainsi le double versant de la retouche et en tendant à souligner son emploi comme outil pour la production d'une image conforme à la technique. L'incorporation de la photographie aux publications périodiques accentue le travail de retouche pour adapter l'image aux possibilités des imprimeries. Finalement, l'intégration de processus informatiques dans la réalisation d'images implique l'apparition d'images *impossibles*, qui peuvent remplir les archives. Les archivistes doivent être conscients de l'usage (et de l'abus) de la retouche ou de la manipulation photographique et être capables de les conserver, dans certains cas, et de manifester l'existence de ces lignes d'intervention au bénéfice d'une bonne documentation.

SUMMARY

The practice of photographic retouching came into being in parallel with the invention of photography itself, out of a desire to endow the final image with characteristics of authenticity in accordance with the vision of the period in which it is produced and with the vision of the photographer. Even in the early days there arose a division of opinion on the use of retouching as a way of eliminating defects inherent to the photographic process (scratches, spots or developing defects), or its use for transforming the image in accordance with a particular final iconography.

The manuals of the period provide abundant information on methods and tools to be used for retouching and/or manipulating photographs, showing the double facet of retouching and tending to highlight its use as a tool for producing an image in accordance with the technique. The incorporation of photography into periodical publications accentuated the work of retouching in order to adapt the image to the possibilities of the printing presses. Finally, the integration of computing processes into the production of images entailed the appearance of *impossible* images, which can fill the archives. The latter must be aware of the use (and abuse) of photographic retouching or manipulation and must be capable of conserving them, in some cases, and of manifesting the existence of these types of intervention with the objective of good documentation.