L'AUTENTICITAT DE LA IMATGE (DIGITAL)

Rafael Torrella i Reñé
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona - Arxiu Fotogràfic

En parlar d'autenticitat volem dir, en aquest cas, el valor de certitud que té la imatge, certitud que es garanteix pels seus caràcters i per les circumstàncies que hi concorren, atenyent-nos a la definició del diccionari. En el cas de la imatge digital pot semblar voler atorgar-li unes qualitats de certesa que algú pensarà que són excessives, i d'altres creuran que hi són inherents. Si parléssim d'imatge fotogràfica, o de fotografia possiblement hi hauria més acord en concedir el valor d'autèntic al document. De fet, aquest terme, o termes relacionats com veritat, veraç, mirall, han estat aplicats moltes vegades a la fotografia (fins ara la tradicional fotografia química) assumint sense massa raonaments filosòfics unes característiques que apareixen lligades a aquesta tècnica des del seu naixement: imitació de la realitat, mirall del món o llapis de la natura (com Fox Talbot va titular el primer llibre amb fotografies de la història) són mots que descriuen una certa interpretació de la fotografia ara fortament qüestionada, sobre tot a ran de variades manipulacions que han posat el mitjà entre interrogants pel que fa a la seva credibilitat.

Però l'evolució del medi fotogràfic al llarg de la seva vida ha anat aportant nous elements de reflexió i modificant la seva visió com a funció de còpia de la realitat.

1. Interpretacions de la fotografia

Les lectures sobre la fotografia al llarg de la història han estat variades, o potser seria millor dit que han evolucionat amb el pols de la societat i amb la posició de l'home davant el món.

Els primers plantejaments mostraven la fotografia com a mirall de la realitat. *La fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Esta capacidad la obtiene de su misma naturaleza tècnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma automática, objetiva, casi natural, sin que intervenga directamente la mano del artista*[1]. Segons opinió de Charles Baudelaire, un dels protagonistes del corrent crític contra la fotografia d'inicis del segle XIX, el paper de la fotografia es conservar les petjades del passat o ajudar a les ciències en el seu esforç per a copsar millor la realitat del món, i no ficar-se en el terreny de l'art. Altres, contràriament a Baudelaire, proclamen l'alliberament de l'art per la fotografia tot assenyalant que l'art ha de deixar de ser eina utilitària per a ser imaginació. Aquesta idea va fructificar fins ben entrat el segle XX, i Picasso ho recorda en una conversa amb el fotògraf Brassaï l'any 1939: *¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objectivo de una máquina fotográfica?. ... La fotografía ha llegado justo a tiempo de liberar la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema.*[2]

Les dues línies exposades entenen la fotografia com una representació per semblança, on el pes del reconeixement del contingut iconogràfic es basa en la proximitat formal d'aquest amb el seu referent. Una gran part de la història de la fotografia s'ha mogut amb aquestes premisses com a catecisme, com veurem més endavant.

Lectures posteriors fetes des de la reflexió sobre el contingut de la imatge van aportar nous elements de judici i van desplaçar la capacitat d'interpretació de la imatge fotogràfica cap a les convencions socials. Segons Dubois, si generalment el discurs del segle XIX sobre

la imatge fotogràfica és el de la semblança, es podria dir, sempre globalment, que el segle XX insisteix sobre tot en la idea de transformació del real per la fotografia[3]. Teòrics com Rudolf Arnheim mostren les característiques per les quals la fotografia no és mimesis sinó transformació de la realitat a un altre llenguatge (nocions que explica a *Film and Reality*, 1957), conceptes que són assumits per altres teòrics com Manuel Santos quan enumera les convencions que defineixen la seva especificitat i singularitat com a mitjà de reproducció[4]. Santos enumera aquestes convencions, tot dient que la fotografia:

- elimina tota informació no convertible en termes òptics;
- redueix de la tridimensionalitat a la bidimensionalitat, generada per la seva visió monofocal. *Esta monofocalidad es la que relaciona directamente la imagen fotográfica con las convenciones de la perspectiva lineal* [5]. *Es precisamente al considerarse la representación del mundo impuesta en Occidente a partir del siglo XV, como una forma natural de representación, lo que llevó a la fotografía, que participa de su misma lógica, a ser tomada como un registro objetivo y realista de las apariencias visuales del mundo;*[6]
- presenta un caràcter estàtic;
- altera el cromatisme;
- tria l'espai a mostrar (enquadrament) i per tant elimina l'espai exterior;
- la imatge està constituïda per grans, i la seva fidelitat estarà el funció del grau de rugositat del gra. *Las imágenes, que són objetos materiales, poseen un grano que se situa por encima o debajo de lo que nuestra retina és capaz de discernir. Si este grano està por encima de forma neta, diremos que la imágen es perfectamente fina, puesto que no somos capaces de captar su rugosidad*[7];
- usa la llum com element bàsic.

Per altra banda Pierre Bourdieu en un escrit titulat *Un art moyen*, de 1965 diu: *la fotografia fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria y, en este sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y desde un punto de vista único*[8], o Alan Sekula, a *On the Invention of Photographic Meaning*, explica com quan un antropòleg va mostrar a una dona aborigen la fotografia del seu fill, aquesta va ser incapaç de veure-hi res fins que no li descobriren els codis de lectura propis de la representació en perspectiva. Així la fotografia no és mimesis sinó producte d'una manera de veure el món segons uns codis determinats que venen de la tradició occidental de perspectiva.

Però una altra línia de pensament, una nova anàlisis de la imatge, va aparèixer a mitjans del segle XX tornant a aproximar la foto a la realitat però posant l'èmfasi en la realitat del referent. Això és el que diu Roland Barthes a La càmara lúcida: *Era preciso ante todo concebir...en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografia del de otros sistemas de representación. Llamo "referente fotográfico" no a la cosa* facultativamente *real a que se remite una imagen o un signo, sino a la cosa* necesariamente *real qua ha sido colocada ante el objetivo, y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto... Contrariamente nunca puedo negar en la fotografía que* la cosa haya estado allí.[9]

La fotografia és, abans que imitació, abans que còpia, l'acte que la produeix i que diu "això ha estat". *La imágen fotográfica se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La fotografia és ante todo índex. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).*[10]

Lligant en certa manera amb aquests plantejaments on la certitud de la fotografia es troba en l'acte que la produeix, i que queda reflexat en l'*aura* de què parla Walter Benjamin en la seva coneguda reflexió *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, podríem aventurar un nou element d'anàlisi pel que fa al moment actual i dir que l'autenticitat de la fotografia es troba en l'autor, en la intenció del fotògraf en el moment de prémer el disparador de la càmera.

Els plantejaments exposats han marcat la història de la fotografia fins ara. El coneixement dels límits tecnològics feien llegibles les imatges en un món que les necessitava per continuar avançant en la investigació d'ell mateix. En el moment actual, en què s'han variat els sistemes de captura d'informació icònica, els sistemes de sortida i sobre tot les possibilitats de manipulació, lligat amb una complexitat diferent de l'estructura social que demanda un tipus d'imatge i d'informació, tal volta la referència a l'ètica de l'home pot ser una de les eines vàlides per a creure en allò que ens és mostrat. Com diu Kevin Robins, l*as imágenes digitales han subvertido las nociones tradicionales de verdad, autenticidad y originalidad, impulsándonos a ser más conocedores de la naturaleza y del estatus de las imágenes*[11].

Reprenem per un moment el darrer punt només dibuixat, Aquest element faria referència a l'autor, a l'ens que prem el gallet que fa possible l'inici d'aquests esdeveniments fisicoquímics, i a la voluntat expressa d'aquest a l'hora de fer el gest. Aquest és un punt important, crec a l'hora de valorar el resultat final, doncs no és el mateix l'acte realitzat amb una voluntat documental estricta que el d'un personatge que vulgui oferir una visió diferent de la realitat.

El mes de febrer de 2002, TV3 emetia un especial dedicat a la immigració, amb debats, documentals i una pel·lícula feta per a l'ocasió. EN una seqüència d'aquell telefilm, la protagonista, periodista que es plantejava problemes sobre l'enfocament que es donen a les notícies, assisteix a una manifestació amb els seus companys. Es troba a col·legues fotògrafs i càmeres en una plaça, avorrits i xerrant entre ells, mentre els manifestants transcorren tranquil·lament: uns nois d'aspecte magribí parlen davant una pancarta, una dona de color alimenta el seu fill...La noia pregunta als fotògrafs si ja han cobert la informació gràfica i li contesten que no, perquè allí no passa res. De cop algú arriba cridant i dient que hi ha garrotades tres carrers més enllà, i els encarregats de plasmar en imatges el que va ser l'acte surten corrents al crit d'"ara hi ha notícia".

Aquesta anècdota pot il·lustrar prou bé com l'actitud de l'autor és parcial, com, qualsevol que sigui el mitjà emprat, sempre hi ha d'haver una prevenció a l'hora de donar categoria de veritat a una imatge.

Una altra mostra. El País, 18 de març de 2002, Antoni Puigverd escriu un article sobre les manifestacions per l'antiglobalització dins la cimera de Barcelona. El títol ja és suggerent: "Algo que no vieron los fotógrafos".: narra l'ambient tranquil dels espais on campaven els "antiglobalitzadors" i descriu l'aspecte de la manifestació que transcorregué per la Via Laietana per la tarda, on es mesclaven grups de joves amb timbals i instruments, amb grups ètnics , sindicals, polítics, amb gent de tota edat i condició. Com en el fet comentat més amunt, de cop quelcom canvia: *se abrió un boquete de miedo en la manifestación y entonces vi a unos tipos encapuchados que arrastraban el poste de una señal de tráfico y, dirigiéndose contra las cristaleras de unos bancos, los aporreaban con saña (...)una chica aporreó un cristal a medio derrumbar. Cerca de ella unos jóvenes con pasamontañas negros gritaban....* El servei d'ordre va protestar, sense sort. De cop, els propis manifestants, més d'un ancià entre ells, van formar una paret humana per a separar-los d'uns cotxes de la policia aparcats al seu pas. *Los manifestantes se jugaron el tipo para defender a los policías de la provocación de los violentos. Para evitar el enfrentamiento, para salvar el sentido de la manifestación. Y lo consiguieron. Fue una*

escena maravillosa e impresionante. No repararon en ella ninuno de los fotógrafos que habían aparecido en tropel para fotografiar a los bárbaros.

W. Eugene Smith (1918-1978) escrivia ja en 1948: *es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de la integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente*[12].

Evidentment entrar a analitzar aquesta actitud ens duria molt més enllà del que pretenem en aquest article, però en aquests moments també cal qüestionar si la societat és la que vol trobar imatges no autèntiques, en el sentit que la informació que ofereixin sigui reflex de l'esdeveniment que en teoria cobreixen. Una societat que s'enfervoritza i necessita cada cop més imatges radicals, uns mitjans de comunicació que accepten el joc per a assolir més espectadors que la competència...

De tota manera, potser d'una forma no tan radical, aquesta mentida en l'ús de la informació hi ha estat sempre. La possibilitat d'usar les imatges per a fer creïbles una o altra cosa, per a girar la realitat a favor d'uns o altres, és tan vella com la fotografia, doncs ja en els dibuixos es produïen alteracions d'acord amb la intenció de la lectura final. Hi tornarem més tard amb el concepte de manipulació.

2. Al llarg de la història de la foto

En el naixement de la fotografia aquestes consideracions estaven lluny de ser formulades, i no tenien sentit en els caps de Nièpce o Daguerre, els reconeguts pares de l'enginy. La primera fotografia no volia ser autèntica, veraç, versemblant. Només una còpia, un mitjà de reproducció lligat a les arts plàstiques. No tenia cap més intenció que ser fidel al seu referent. *La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la càmara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de objetivo. Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por primera vez la imágen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso*[13].

Aquesta fidelitat, en un moment que la societat demandava el reconeixement de l'individu, la va decantar cap el retrat. Quan els avenços tècnics minven els temps d'exposició, la fidelitat de la imatge es gira cap a l'exterior, cap el món en moviment i s'inaugura la seva explotació com a mitjà de coneixement, acostant el món exterior al ciutadà (visions de llocs llunyans, de fets), i cap a un nou món que sorgeix a través de la contemplació pròxima (detalls, microfotografia) o extremament llunyana (astres...).

Diverses cites de teòrics actuals fan referència a la particularitat positivista d'inicis de segle XIX i a l'eina que va suposar la nova invenció vers la seva comprensió del món:

Para los positivistas del s.XIX la fotografía cumplia doblemente el sueño de la Ilustración de un lenguage universal: el lenguage mimético universal de la cámara aportava una verdad más elevada, una verdad que se podía pronunciar en el lenguage universal abstracto de las matemáticas [xiv]. Com va dir Aragó el 1939, la fotografia és un mitjà *en què los objetos conservan matemáticamente sus formas.*[15]

La fotografia és el resultat d'un corrent de pensament que pressuposava que l'observació directa de la natura i el rigor i precisió de la ciència proporcionaven l'únic accés a un coneixement fiable del món.[16]

La cámara fotográfica se ha considerado un instrumento cartesiano ideal, un mecanismo que se utiliza para registrar detalles extremadamente exactos de los objetos que están delante de los sujetos que los observan. Desde el momento en que parece no haber inter-

vención humana en el proceso de registrar y grabar una imágen precisa, la fotografía se considera modelo de neutralidad personal y objetiva.[17]

D'altra banda la fotografia crea realitats fins llavors no vistes i, per tant, inexistents o només sospitades. Atura el moviment, troba detalls en els primeríssims plans, traspassa la pell per a mostrar els ossos. Avenços, tots ells, des del món de la ciència, cosa que implica un grau elevat de visió objectiva de cara al públic. De tota manera, també s'han elaborat fantasies a partir d'aquesta ciència: les fotografies de fantasmes serien un exemple d'una aplicació creada sota l'epígraf de científic, que va gaudir del vist i plau de part del públic i que avui entenem més a prop dels diorames inicials de Daguerre o de les sobreimpressions o dobles impressions dels tractaments artístics de certes avantguardes fotogràfiques.

La temptació de manipular la imatge que emergia des de l'aparell llavors conegut com neutre és gran, de manera que, amb la voluntat d'acostar-se més al món real s'inicien els primers i escadussers mètodes de retoc, que arribaran a ser d'una gran perfecció tècnica,. *Diez años después que el proceso negativo-positivo de Fox Talbot empezó a reemplazar el daguerrotipo (el primer proceso fotogràfico practicable)a mediados de la década de 1840, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar negativos. Sus dos versiones del mismo retrato –una retocada y otra sin retocar- asombraron a multitudes en la Exposición Universal celebrada en París en 1855. La notícia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán por retratarse.*[18] Alguns anys abans fotògrafs com Lerebours (1841) havien perfeccionat la tècnica de l'acoloriment de daguerreotips, que es va mantenir amb l'entrada dels ambrotips i es va aplicar també a les primeres còpies en paper.[19]

3. El descobriment del món.

S'està obrint una finestra immensa al coneixement a través de la fotografia. Amb l'aparició dels processos de negatiu de colodió humit s'aprofundeix en l'exploració i l'assumpció del món, encara amb el benentès que la fotografia permet el registre fidel. Un exemple, sense anar a buscar expedicions llunyanes, és la creació de la Mission Heliographique per l'Administració Francesa de Belles Arts l'any 1851, on Baldus, Le Gray i Mestral amb el treball del calotip i Bayard del negatiu a l'albúmina, estableixen la importància de la fotografia com un medi per a representar l'arquitectura i prendre nota automàticament del estat d'un edifici històric. Pocs anys després, Charles Clifford farà un exercici similar en els seus treballs a Espanya, concretats en els seus àlbums de seguiment dels viatges de la Reina on trobarem l'estat de les obres de ponts, carreteres, ciutats del territori i que són avui una eina important en la documentació històrica d'aquests llocs. Per molt que s'hagués pogut apantallar el cel del negatiu i incloure-hi núvols artístics, la fidelitat d'aquesta fotografia no quedaria qüestionada. El seu contingut iconogràfic queda perfectament reflectit en la documentació sobre l'objecte fotografiat, de manera que el lligam entre la imatge i la paraula és immaculat. Aquest és un punt de màxim interès pels arxius: la relació entre imatge i text. La descontextualització d'una imatge pot provocar la pèrdua total de fidelitat, de versemblança. A vegades provocada per a astorar al públic, per trencar motlles (recordem els ready made de Duchamp).

Paral·lelament, la societat va evolucionant tècnicament i van apareixent nous invents fotogràfics o camps a explorar per la fotografia. L'aplicació de la foto a l'Arquitectura i arqueologia, com a eina documental ja hem vist que fou immediata, així com la seva aplicació a l'ajuda dels pintors creant models quiets: persones, plantes, animals, espais, queden retratats en la seva quietud i serveixen de models perfectes. Marià Fortuny, per exemple, escriu en febrer de 1871 al seu amic Raimundo Madrazo demanant-li *las fotografías de las Víctimas*

de Tropman y los asesinos de Marathon, si es posible en pruebas grandes, pués me van a servir para un cuadro que tengo entre manos [20]. El concepte de fotografia del natural obrirà un camp molt gran i molts fotògrafs es dedicaran a crear registres que els pintors usaran per a fer les seves composicions. A diferents ciutats europees es crea un gran mercat de fotografia de nu, realitzada inicialment com a eina de treball de les acadèmies de Belles Arts. La pràctica va fer que aquest mètode de treball fos emprat per molts artistes [21], fins i tot en les avantguardes pictòriques d'inicis del segle XX, i portat al seu extrem, malgrat que amb un altra rerafons ideològic, pels hiperrealistes del segle XX.

Un cop l'home es va acostumar a la seva imatge, va sortir enfora i va anar a conquerir el món, i a mostrar aquest a la societat. Llocs inhòspits, gent llunyana, guerres, passen a formar part de la iconografia usual. El seguiment de la guerra de secessió americana, amb Matew Brady, Timothy O'Sullivan, Roger Fenton, Alexander Gardner. L'exploració del món, a càrrec dels Germans Bisson, William J. Stillman, Cecil Beato i tants i tants altres. Un exemple proper és la campanya de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866) propiciada pel Ministerio de Fomento d'España, que amb un esperit romàntic envià també un fotògraf, Rafael Castro Ordóñez, per a aportar la visió d'aquell món llunyà[22].

En alguna ocasió la fotografia va tenir un rerafons d'eina que ajudava a configurar la nació. La difusió de l'excursionisme, moltes vegades lligat a una necessitat de limitació i descobriment del territori propi, va córrer paral·lel a un moment d'apogeu de la fotografia en què aquesta prenia el rol de inventariar el territori. El gener de 1908, per exemple, el president del Centre Excursionista de Catalunya Lluís Maria Vidal feia una lloança de la fotografia en el seu discurs inaugural i la lligava amb la fotogrametria, aplicació pràctica que ajudaria a topògrafs i científics a conèixer el territori[23]. L'ús d'enginys o tècniques que acostaven encara més a la visió natural, com l'estereografia, va ser habitual en aquests cercles. La fotografia estereoscòpica va aparèixer de la ma de Jules Duboscq, que fabricà l'aparell que havia ideat David Brewster, i ambdós el van presentar a l'Exposició Universal de Londres de 1859. A partir d'aquell moment es crea una nova manera de veure les coses. *A short time later, thousands of eyes were bent avidly over the holes in the stereoscope, which were like skylights onto infinity.*[24] Es tractava d'aconseguir una major aproximació a la realitat, quelcom cada cop més veraç, d'estar cada cop més a prop de la visió real que tenim del món. Oliver Wendell Holmes, a qui s'atribueix la invenció de l'estereoscop familiar va escriure de manera entusiasta en articles com *The Stereoscope and Stereograph* (Atlantic Momthly, juny 1859) coses com: *observamos la misma sensación de una complejidad infinita que ante la Naturaleza* [25], mentre contemporanis seus com Charles Dickens mostraven el seu desacord amb aquestes exuberants afirmacions: *The application of photography to the stereoscope produces a extremely pretty toy that is on no use except as an elegant and valuable illustration of a train of scientific reasoning*[26].

En l'evolució històrica d'aquella època trobem un nou ús de la fotografia relacionada amb el retoc i amb la veritat: autors com Oscar G. Rejlander i la seva obra *Two ways of life* (on mescla figures de molts negatius per a obtenir una sola prova amb una escena realment inexistent) en serien un exemple. Aquest tipus d'imatge es troba molt a prop de la concepció artística de la fotografia. No són fotos documentals sinó artístiques, i se'ls permet aquestes vel·leïtats. La concomitància en aquell moment d'un nou món industrial, amb la nova arquitectura del ferro i formigó que crea uns esquelets i edificis diferents, farà que la foto sigui el millor mitjà per a reproduir els nous edificis, i les visions que despertaran els tirants entrellaçats o les filtracions de llum, crearan una nova visió i afavoriran la divisió de l'enquadrament, l'acostament al motiu, en definitiva, la creació d'una imatge abstracta (Fox Talbot ja mostrava en el seu primer llibre les possibilitats del nou mitjà en l'acostament al motiu, el qual un cop descontextualitzat quedava com a element decoratiu amb significat per a ell mateix

i no en relació al seu conjunt. Ara serà més evident.). Una certa reacció en front aquesta visió mecanicista que enlluerna la societat burgesa en un moment en què aquesta comença a tenir l'accés a la realització de les seves pròpies fotografies (ja ha aparegut la placa seca -R. Maddox 1871- i fins i tot Kodak – apareix la *Number One* en 1889 - ha proporcionat la possibilitat de gaudir de la fotografia prement només el disparador i sense cap altre coneixement), apareixerà amb els motius i tècniques del pictorialisme, del primer moviment que *pretendió hacer de un sistema de registro esencialmente automàtico y mecánico, un instrumento al servicio del artista y de los ideales estéticos de la época*[27]. Va ser practicat en cercles com el Photo Club de París, amb Robert Demachy, o Camera Club de Nova York, amb Alfred Stieglitz al capdavant, el qual divulgaria les seves idees de la fotografia com a art a través de la revista Camera Work (1903-1917). A Espanya, les primeres manifestacions d'una defensa de la fotografia com a art es produeixen una mica més tard que a la resta d'Europa, però comptarà amb les mateixes armes: no nega el seu referent, però el treballa per a que sigui manifestació de les seves intencions, i així influeix en la posada en escena, en l'ús d'uns o altres objectius (el típic flou o efecte borrós) i de manera molt important en la manipulació de la còpia final a través de procediments pigmentaris de complicada elaboració que tendeixen a la realització de còpies úniques.

Una posterior revolució contra els pictorialismes afavorirà l'aparició dels corrents de l'escola Bauhaus, les avantguardes de la mà dels corrents artístics surrealista i dadaista, la Nova Visió...amb una certa prèdica en la fotografia documental (quant a angles de la càmera, acostaments), però dedicada principalment a la fotografia entesa com a expressió personal i artística, a la recerca del jo i la seva manera d'expressar-se en el món. És significatiu d'aquest retorn a l'apreciació per la qualitat de la visió els escrits de Salvador Dalí. A *El testimoni fotogràfic* diu: *La fotografia pot realment verificar la catalogació més completa, escrupulosa i emocionant que mai l'home no pogués imaginar*[28]. Crida l'atenció sobre la possibilitat de manipular la realitat de manera objectiva amb l'enquadrament, l'apropament del zoom o la selecció de motius. Pere Català Pic lloa també la nova fotografia en contra del pictorialisme salonista i de la interpretació purament imitativa: *Hoy la fotografía ya no es aquel procedimiento automàtico que sólo podía dar pruebas documentales; es algo más, pues ofrece un campo tan amplio como poco conocido que permite la aplicación del fotógrafo a una realización novo-objetiva o puramente imaginativa, o sea, ralismo y abstracción.* [29] Per la seva banda, Feliu Elias, sota el pseudònim de Joan Sacs, explica les raons de la nova fotografia com a reacció al pictorialisme: *La fotografia artística s'ajudà de tota mena de trampes i de legítimes estratagemes tècniques per aconseguir efectes que llevessin a la cambra fosca el copisme mecànic i gairebé impassible al qual se la subjectava. L'atzar i la traça del fotògraf aconseguien rares i minses victòries dins del nou programa fotografista.(...). En conjunt aquell moviment fou de resultats negatius: la carrincloneria en fou la substància; i això es constata més francament cada dia que passa. Avui hi ha més raó d'entusiasme per la fotografia, la qual ja no pretén anomenar-se artística, tot i ésser-ho més, perquè la intenció és més pura i depurada: la fotografia substantiva per se, sense solemnes adjectius.*[30]

Serà doncs entrat ja el segle XX, quan les experimentacions en els diversos camps fotogràfics han estat realitzats, que es comencin a replantejar diversos elements estructurals de la fotografia, i un d'ells és la no qüestionada capacitat de captació de la realitat que ha servit per anar dibuixant el món fins llavors. El punt de vista del fotògraf comença a tenir pes. Edward Weston diu en els seus diaris (1932-33) *la visión precisa e imparcial de la cámara es, y serà aún más, una fuerza mundial en la revaloración de la vida* [31] . Potser és una resposta a l'abundor de manipulacions fotogràfiques que es generen: fotomuntatges, fotocollages... Berenice Abbott l'any 1951 carrega en certa forma contra la foto artística perquè no té compromís del fotògraf amb la societat, i contra la tendència de la fotografia

de finals del segle XIX a imitar temes de la pintura arribant al pictorialisme: *en vez de semejanzas realistas y honestas se empezaron a usar elementos artificiales en escenarios falsos. Se entró en un período de imitar lo real... El trabajo de retoque y pincelado también apareció. Lo que se sonsideraba asimilación o emulación de la pintura se convirtió en lo predominante...La foto fue arrancada de sus amarras, la esencia de las cuales es el realismo.*[32]

4. Fotografia ciència i tècnica

Un altre camp on la fidelitat de la imatge és inqüestionable és en l'aplicació de la fotografia a qüestions científiques. Veiem quatre exemples d'aplicació de la fotografia on l'estret vincle amb la ciència la lliga fortament a la qualitat d'autenticitat , de prova irrefutable.

4.1 La cronofotografia

The photography of movement challenged the generally held belief that the camera can only reproduce what is visible to us (if only we knew how to look). Instantaneous photography of moving objects established a world that is unavailable to our vision.[33]

L'aparició d'aquesta especialitat fotogràfica, amb els estudis iniciats per Edward J.Muybridge i Étienne-Jules Marey de manera indempendent, va posar novament en el punt crític el realisme de la pintura, com abans havia fet amb el retrat i la seva capacitat d'acostar-se al model. En aquest cas *las fotografias de Muybridge no sólo contradecían muchas de las observaciones más exactas y actuales de los artistas, sino que, además, revelaban fases de locomoción que no estaban al alcance del ojo humano. El significado de la expresión "fidelidad a la naturaleza" perdió su fuerza: lo que era fiel no siempre estava al alcance del ojo, y lo que estaba al alcance del ojo no siempre era fiel. Una vez más la fotografia demostraba que, para muchos artistas, la* fidelidad a la verdad *no era otra cosa que un sinónimo más de* regla o norma convencional.[34]

4.2 La fotografia mèdica

Una altra manifestació del positivisme de l'època de la invenció de la fotografia fou el seu interès en reconduir tot el món, i les seves manifestacions, en uns paràmetres mesurables per l'individu. El científic ho havia de conèixer tot de la seva especialitat, i cap element podia escapar-se del seu control. En certa forma, la sistematització en la presa de fotografies d'individus (com passarà en el cas de la foto policial o antropològica) passa també per la fotografia de les alteracions mèdiques, per la realització de catàlegs que poden esdevenir contribucions al creixement de la ciència. La col·lecció de tipus i formes continua produint-se amb les fotografies de malalts afectats de diverses malalties, o bé amb la fotografia microscòpica. La ciència, veritat que es pot constatar, genera proves científiques d'inqüestionable valor probatori i realitza un catàleg per a dominar totes les situacions possibles. En el cas que no es tinguin proves, es fabriquen: com en els experiments de Duchenne de Boulogne (*Mecanisme de la psicologia humana o anàlisi electrofisiològic de l'expressió de les passions*, 1852-56), on els músculs facials eren estimulats amb corrents elèctrics per a representar diversos estats anímics (Darwin va usar aquests estudis per a argumentar la seva teoria fisiològica de l'expressió emocional).

A més, l'aparició d'una nova forma lumínica que travessava els cossos, com fou el raig X, crearà un nou món (com en el cas de la fotografia del moviment) on la veritat de la imatge serà inqüestionada. Wilhelm Conrad Röntgen descobreix l'any 1895 els raigs X, i una nova

noció de llum invisible apareixerà per a treballar científicament en l'anatomia, però també s'usarà per a crear falses imatges fotogràfiques. *On s'aperçoit que, a travers l'experimentation photographique, la frontière entre positivisme et magie a été souvent bien ténue... on peut constater que l'essence "scientifique" de la photographie n'a pas contredit, en cette fin du XIX siècle, des usages fictionels, voire magiques ou délirants: la valeur "d'authentification" y sert bien souvent la cause d'une valeur de "révélation".*[35] A Catalunya es coneix el treball de l'introductor del raig X, el Dr. Cesar Comas y Llaberia, el qual podria porporcionar iguals reflexions.

4.3 La fotografia judicial i/o policial

Els estudis de morfologia humana van lligats a una certa forma de necessitat de control de la societat, preconitzada a través de la certesa que la cara és el mirall de l'ànima. Així, s'afavoreix l'estudi dels problemes socials a partir de la sistematització dels fitxers de la policia i es vol crear un corpus d'imatges que, d'una banda identifiquin els malfactors i d'altra estableixi unes característiques físiques comunes a tots ells que permeti reconèixer-los i tractar-los abans del delicte. La confluència del retrat amb les preocupacions socials, de seguretat del nou burgès, en un intent d'explicar-se el funcionament del nou capitalisme segons els seus protagonistes tinguessin una o altra forma, va fer aparèixer ciències com la fisonomia i la frenologia. Si la proliferació de retrats de personalitats públiques en Carte de Visite (inventat per Disderi en 1854 i altament popularitzada fins la dècada dels 1890) eren una mostra, per a la resta de ciutadans, d'exemples morals, de representació de l'individu socialment enaltit, l'aparició dels mètodes de fitxa policial amb la imatge fotogràfica de l'acusat configuren un nou mètode de repressió en unes urbs en constant creixement.

Del lligam entre la fotografia i l'estudi del cos apareixen dos mètodes lligats a la criminalística (recerca d'aquest o aquell criminal) o a la criminologia (recerca del tipus criminal), exemplificats en Alphonse Bertillon, que crea un sistema identificatiu criminal modern, amb fitxes pràctiques, i en Francis Galton, que idea un retratisme compost a partir de molts negatius, buscant fites genèriques. Aquests experiments d'inventari es dugueren a terme també a Itàlia, de la ma de Cesare Lombroso, que publicà el llibre sobre L'home elefant; a Austràlia amb el treball de Thomas Huxley i a Espanya amb les fotografies de bandolers de Julián de Zugasti.[36]

La fotografia adquireix valor legal, com Fox Talbot preconitzava en la descripció d'una de les làmines del seu llibre The Pencil of Nature que mostra la col·lecció de porcellana antiga d'un col·leccionista: *Cuanto más extrañas y fantásticas las formas de sus teteras antiguas, más ventaja se saca facilitando imágenes en vez de descripciones. Y si posteriormente pasara que un ladrón hurte estos tesoros –si el mudo testimonio de la imagen fuera presentada en su contra ante los tribunales- estas constituirían pruebas de una nueva clase.*[37]

4.4 La fotografia del cel

Hem observat el camp del moviment, de l'invisible, de la recerca d'estereotips humans, i ens manca la visió d'allò que sabem que existeix però no ens és possible de veure per la seva llunyania física. Les imatges del cel i dels astres van ser impressionades ben aviat (una de les més reeixides fou la foto de la lluna de Lewis Rutherford, de 1865), i a Catalunya l'any 1898 Josep Comas Solà va fer una conferència titulada Fotografia del Cel on, després de fer un breu repàs dels intents anteriors de fotografiar els astres, no gaire ben resolts per les qualitats de sensibilitat del material emprat, elogiava com una de les qualitats de l'aplicació de la fotografia a l'estudi del cel

la *perfecta semblança geomètrica entre la imatge fotogràfica y la realitat*[38]. A Catalunya l'aplicació de la fotografia a l'estudi meteorològic va propiciar la creació d' un arxiu de fotografies de núvols (arxiu nefològic), lligat a la tasca científica del Servei Meteorològic de Catalunya, amb Rafel Patxot al capdavant.

Hi ha un canvi en la mentalitat científica després de tots aquests avenços. *At the end of the nineteenth century, science was more changeable and indeterminate than in the more positivist period, the invention and the early spread of photography. In 1900, the basic issue seemed to have reversed itself: from being an authentic imprint of what is real (and a priori visible), photography had become, in the most scientific way possible, the proof of the reality of the invisible.*[39]

5. Lligam entre fotografia i informació textual

La molt usada frase que diu que "una imatge val més que mil paraules", ja descriu la complexitat d'atribuir condicions de versemblança a la fotografia. Segons qui mira el document, segons com es mira, tindrà diferents significats i posarà l'èmfasi en distints aspectes de la seva construcció. I si, sobre tot, ens manca la llegenda original, la que tradueix fidelment allò que el fotògraf estava retratant, la condició de veritat de la foto queda molt desvirtuada. Sontag ens diu que una pintura fraudulenta (amb una atribució d'autor falsa) falsifica la història de l'art. Una fotografia fraudulenta (que ha estat retocada o adulterada, acompanyada d'un text fals) falsifica la realitat.[40]

Sontag reprèn el tema unes pàgines més enllà: *esta fotografía, como cualquier fotografía, es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo. En efecto, las palabras són más estentóreas que las imágenes. Los textos pueden desmentir lo que vemos con los propios ojos, pero ningún texto puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen.*[41] Una manera de qüestionar l'autenticitat de la fotografia és variant el text que la descriu o intitula. Ja no cal eliminar una figura o variar un decorat, pot ser que canviant el text varíi totalment el significat de la imatge. En èpoques més recents, quan els camins de l'art van depassar la necessitat de representació pictòrica i es van decantar cap a un qüestionament de la realitat, aquest joc amb les imatges va donar alguns fruits esplèndids. Allan Kaprow va publicar el 20 de març de 1981 una imatge en un diari alemany (en connivència amb l'editor, que es va prestar al joc com fent autocrítica del propi medi) quatre vegades, en diferents seccions, i cada una amb un peu de fotografia diferent. Evidentment, la resposta del públic va ser ferotge, però pensem què hauria passat si només l'hagués posat una vegada amb un text qualsevol. Ningú hauria qüestionat la bona relació del la foto amb la informació textual.[42]

Hi ha un cert consens en opinar que la tècnica fotogràfica fa indistingible la mà del fotògraf (es poden reconèixer elements d'estil, però en fotografia documental, sobre tot, la valoració de l'autor ve donat pel fet que ell ha estat allí, no per les característiques formals de la imatge), i que l'adequada comprensió de la fotografia (mirada no com a manifestació personal) passa també per la descripció de contingut que pugui fer el propi autor (ni que sigui a nivell de títol). Es donen casos d'ús de la imatge en contextos diferents gràcies a la seva polisèmia, i s'han produït alguns errors flagrants. una llegenda errònia canvia totalment el significat de la imatge. El fotògraf Robert Doisneau va haver de patir la tendenciosa lectura d'una foto seva en dues ocasions: Doisneau va fer un reportatge sobre les tasques de París, i una de les imatges mostrava una noia jove asseguda en una barra de bar al costat d'un home gran que tenia al davant una copa de vi. Posteriorment aquesta foto fou publicada sense el seu permís per il·lustrar un article sobre l'alcoholisme. L'home,

professor universitari, va protestar per aparèixer en el reportatge com a potencial alcohòlic. Poc després la mateixa imatge, piratejada, va il·lustrar un reportatge sobre Prostitució als Camps Elisis. Els personatges de la imatge van recórrer al tribunal, i el fotògraf es va defensar dient que no podia controlar l'ús que es feia de les seves fotos.[43]

La imatge protagonista d'aquesta història parlava per ella mateixa, no necessitaria explicació textual si no se li volgués limitar la seva lectura a una de les seves possibles. Com diu Santos, *lo que en la mayoría de los casos funciona como una explicación -de algo que estando en la foto, no sería fácilmente percibible por el conjunto de lectores a los que se dirige- puede funcionar* inventando *sinificados completamente nuevos cuyo sentido contamina la imagen hasta el punto de teñirla profundamente.*[44] Està recollint el concepte que Barthes va donar de peu de foto com a missatge paràsit en tant que dona a la imatge un o varis significats secundaris.

Una traïció de la postura moral del fotògraf és també molt qüestionada: un nou exemple seria la fotografia del bes, de Robert Doisneau (La baiser de l'Hôtel de Ville. París, 1950) on una parella es besa amb passió al carrer. S'ha conegut després que havia estat protagonitzada per dos models. La fotografia havia esdevingut un paradigma de les imatges espontànies del nou fotoperiodisme que enaltia els valors d'una societat francesa exultant. És a dir, un dels fotògrafs significatius del documentalisme reconeixia que havia creat una imatge preparant l'actuació, i traint part de les prèdiques dels fotoperiodistes.

Un cas diferent el trobaríem en una fotografia guardonada en el concurs Fotopress 1986. El fotògraf Jaume Muntaner va captar una imatge on una núvia, vestit blanc i pom de flors a la ma, fuig plorant del jutjat o de l'hotel on es celebraven les noces perseguida pel (suposadament) seu promès. La foto és una mostra de l'oportunisme que caracteritza el bon reportatge, capta l'instant decisiu tan valorat en el documentalisme, té una correcta composició. Muntaner va presentar la foto al concurs amb el títol de *Me'n vaig amb la meva mare*. La sorpresa va venir un cop atorgat el premi, quan es va saber que el fet formava part d'un muntatge teatral al carrer, era una escenificació. El fotògraf, sense saber-ho, va donar per veritable un representació teatral.

Una nova mostra de la relació amb el text, o millor dit, amb els mitjans periodístics, el trobem en la mítica fotografia de Joe Rosenthal dels marines alçant la bandera americana a Iwo Jima. El 23 de febrer de 1945 Rosenthal va fer la foto quan, segons explica ell mateix, va córrer apressadament cap al cim de la muntanya en veure arribar els soldats. Va disparar un segon negatiu pensant que el primer no hauria estat bo i, amb la bandera ja plantada, va demanar als soldats de posar-hi al davant. Tres negatius, dues instantànies a corre cuita i una amb posa. Sense veure els negatius els envià i, més tard, rebé felicitacions per l'oportunitat de la foto. Li van preguntar si havia estat preparada i ell, creient que la imatge bona hauria estat la tercera, va assentir. La revista on anaven les imatges estava tan convençuda que el fotògraf havia planificat la presa que els editors van decidir no publicar la imatge. Només quan es van aclarir els fets van donar sortida a una de les imatges que han esdevingut una icona de la cultura americana. Vicky Goldberg explica àmpliament aquests fets, i escriu un afegitó interessant: *It was precissely this kind of cautiousness and allegiance to high standards of photographic truthfulness that had helped maintain the public's confidence in photographs.*[45]

Un darrer exemple, proporcionat aquest cop per Joan Fontcuberta el trobem en unes fotos publicades a La Vanguardia on apareixia notícia de l'apunyalament de la tennista Mònica Seles. La foto que il·lustra la notícia ens descobreix l'esportista amb una ganyota de dolor en el moment de ser ferida, però el seu rostre no correspon amb el de la tennista. Es pot atribuir a la desfiguració causada pel dolor. En notícies de diferents dies i mitjans trobarem el mateix rostre, sempre difícil de reconèixer per les circumstàncies de la foto: com

a dona segrestada, com a escriptora, com a dona morta a trets. Fins i tot apareix saludant al rei en una visita a les instal·lacions olímpiques de Banyoles. Ens quedem més tranquils quan finalment descobrim que es tracta d'un projecte artístic de qüestionament dels mitjans de Laura Baigorri (fet l'any 1994), on l'autora suplanta els protagonistes dels fets generant imatges creïbles. La paradoxa és que la darrera, on apareix saludant el rei, és real.

Resumint, amb els exemples citats ens trobem amb unes certes categories com són:
- informació real descontextualitzada i amb textos falsos
- informació real amb informació textual que distorsiona
- informació teatralitzada per l'autor
- informació presa com a real que resulta ser manipulació
- informació real qüestionada per la premsa
- informació teatralitzada que s'ofereix com a real i que es barreja amb informació real que sembla teatralitzada

Davant de les complexes relacions entre la imatge (per ella mateixa ja prou qüestionada) i el text, hem arribat a desconèixer on és el límit i a fingir credulitat en front la informació mentre ens preguntem quina serà la nova prova.

Gerardo Kurtz, en un estudi sobre el retrat seriat, descobreix una nova forma de perversió en el lligam de la imatge i el text. Observant les sèries de "Tipos populares" de Jean Laurent, creats en plena època del pintoresquisme on era necessari que cada poble tingués les seves especificitats, mostra en fotografies diferents el tipus de Sevilla "La cigarrera" y Madrid "Dame avec mantille". datades cap a 1870 i amb la inscripció posterior en el peu de foto de *Type d'aprés nature*, terminologia que implicava que la fotografia es realitzava sense artifici, directament del model triat i en el lloc trobat. La mirada detallada de Kurtz ens demostra que es tracta de la mateixa dona fent de model amb disfresses diferents, i en el mateix indret. Laurent cau en els mecanismes comercials (la venda d'aquest tipus d'imatge li proporcionava notables guanys) i qüestiona així la credibilitat de tots els seus tipus, a menys que sigui la vestimenta el que proporciona la categoria de tipològica.[46]

En general, si una imatge segueix les convencions fotogràfiques i sembla internament coherent, si l'evidència visual que presenta es correspon amb el títol, i si podem confirmar que aquesta evidència visual és consistent amb altres coses que acceptem com a coneixement sense el marc d'un discurs rellevant, llavors ens sentim justificats a creure. Però qualsevol error que no satisfaci algun d'aquests requeriments motiva suspicàcies. Així, hi ha fotos que ofereixen aspectes tèrbols, com la coneguda de Robert Capa del soldat caient. Un títol com "soldat espanyol cau mort per una bala", podria ser suplert per "un milicià rellisca i cau mentre s'entrenava". Són les circumstàncies conegudes posteriorment les que donen avui certesa al text, És la credibilitat del fotògraf i la seva posició davant el conflicte bèl·lic el que li dona certesa a la imatge.

6. L'aparició del mou mitjà digital

La prensa especializada y los periódicos populares han dado cuenta de la muerte de la fotografía y han lanzado advertencias del tipo "ya no se puede confiar en lo que uno ve".[47]

Durant un segle i mig l'evidència fotogràfica ha estat una prova irrebatible. L'estandardització i estabilització del procés de realització de la imatge de la fotografia química ha servit als propòsits d'una era dominada per la ciència, l'exploració i industrialització. Les fotografies semblaven ser fidedignes productes manufacturats, fàcilment distingibles

d'altres tipus d'imatges. Eren confortablement observades com a veritables estudis sobre coses del món real, diferent de les tradicionals imatges dibuixades les quals semblaven netament ambigües. Però la emergència de la imatge digital va subvertir irrevocablement aquestes certeses, forçant-nos a adoptar una posició interpretativa molt més cautelosa i vigilant. L'interludi de la falsa innocència ha passat. Avui, en entrar a l'era post-fotogràfica, ens hem d'encarar de nou amb la inerradicable fragilitat de les nostres distincions ontològiques entre l'imaginari i el real... Hem après a fixar les ombres, però no a assegurar el seu significat o a estabilitzar els seus valors de veritat; encara parpellegen al mur de la caverna de Plató.[48]

Després d'aquest impactant i segons com engrescador paràgraf, ubicat just al final del llibre de William J. Mitchell, només ens quedaria per dir el que Fontcuberta assegura: *Desacreditada la fotografía como testigo fiable, la credibilidad ya no descansaria en las cualidades intrínsecas de la tecnología, sinó en el fotógrafo como autor.*[49] Entronquem així amb un dels punts esbossats a començaments del text, com és la posició ètica de l'autor de la fotografia.

Si l'espectador actual a après a superar els equívocs, i ha sabut distingir entre fotomuntatge i instantània, entre invenció i document, amb la nova tecnologia desapareixen les possibilitats reals d'identificació. Uns ulls entrenats durant anys en la contemplació d'imatges fotogràfiques tradicionals difícilment trobaran la clau de volta per a desemmascarar les noves trampes. L'any 1929 Franz Roh, a la introducció del llibre Foto-Auge, afirma que s'ha dit, amb raó, que la gent que no sàpiga manejar una càmera aviat serà considerada analfabeta.[50] Si canviem la paraula càmera per ordinador, aquesta cita podria ser dita avui dia sense cap recança. Les possibilitats que ofereixen aquestes màquines són tantes que el desconeixement de les seves possibilitats, en el camp de la imatge digital que ens ocupa, ens mena a no entendre el contingut que estem mirant. I el seu coneixement, en canvi, eliminaria el mite de l'objectivitat fotogràfica.

Aquest allau de novetat és aplicable a altres esferes de la societat actual: per posar un exemple d'un altre sector, *los aparatos actuales tienden a complicarse con el fin de aumentar sus servicios mientras los usuarios se ven frustrados ante al imposibilidad de disfrutarlos. El llamado iDrive del nuevo BMW 745 ofrece hasta 700 funciones diferentes. ¿Existe algún cliente preparado para degustarlas todas?. Claro que no.*[51] En el camp més propi de la imatge, ens podem trobar amb fotografies publicades que en el peu de foto ens informin, de manera sorprenent, que aquella imatge no ha estat retocada digitalment, la qual cosa pot llegir-se com que tota la resta ho ha estat. I certament, fins i tot per qüestions tan poc filosòfiques com la portada d'un llibre, d'una proposta editorial amb una abundor d'imatges tan gran com és la sèrie "Un dia a la vida de", en aquest cas Amèrica, pot trucar-se una foto. Més de 200 fotògrafs participaren en el projecte, però la foto triada per a la portada tenia format horitzontal: la solució va ser fer un tractament per ordinador i convertir-la en vertical. Si això pot fer-se en un cas amb tantes imatges per triar, també es pot fer en qualsevol altra situació.

Al llarg de la història de la fotografia s'ha produït manipulació de les imatges d'una o altra forma, retocant les còpies a mà, triant enquadraments i elements tècnics, escenificant la realitat, per a aconseguir una imatge real, autèntica, persuasiva, des de la voluntat de l'autor de inclinar la balança de la realitat cap a una o altra banda. Com diu Fontcuberta, *la verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación. La manipulación* per se *está exenta de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación.*[52] En el panorama fotogràfic actual, en el qual la fotografia ha entrat lícitament en el cercle artístic lligat als corrents de l'art conceptual, fins i tot la manipulació en qualsevol sentit de la imatge es potencia per a criticar i fer tangibles les múltiples inco-

herències i enganys que l'allau d'imatges pot imposar com a veritables a la societat. I això sense usar necessàriament de cap tecnologia digital. No tothom està d'acord amb aquesta nova forma de crítica de la imatge. Xavier Miserachs escriu al seu Criterio Fotográfico: *Empeñarse en que una foto olvide su certificación documental de "esto ha sido" para pasar a manifestar "esto se lo ha inventado mi sublime autor", resulta empobrecedor desde la más elemental característica de la fotografía, y colonialista por parte de un hipotético artista. Como lo és, asimismo, entorpecer, en un alarde de creatividad, la comprensibilidad de "qué es" lo que "ha sido.... La fotografía és un medio de aproximación a la realidad, una herramienta epistemológica y los medios y herramientas ni mienten ni dejan de hacerlo. Que sean honestos o cuenten mentiras depende únicamente de que quien los maneje les permita trabajar en la dirección que les es propia o los deforme ideológicamente".*[53] Aquesta asseveració recorda la frase de Lewis Hine, de 1909: Mentre els fotògrafs no poden mentir, els mentiders poden fotografiar (*While photographers may not lie, liers may photograph*).[54]

Però anem a esmicolar una mica la qüestió de la fotografia digital. Ens quedaríem més tranquils si no l'anomenéssim fotografia, si li busquéssim un nou nom de la mateixa manera que a la fotografia en moviment se la va anomenar cinema. A banda del nom, el primer desenvolupament de la tecnologia de la imatge digital coincideix amb l'era d'exploració de l'espai i assumeix una funció similar a la fotografia d'inicis del segle XIX en la seva vessant de descoberta del món i la seva apropiació visual . L'any 1979 la sonda espacial Voyager I envia informació que processada genera imatges meravelloses de Júpiter i les seves llunes. En 1989 la Voyager II transmet imatges de Neptú i en 1992 la sonda Magallanes envia als radars milions de bits de dades per generar imatges dels paisatges de Venus. Són imatges que s'han de creure per la fe en la tecnologia i en els tecnòlegs que hi ha al darrera, amb la seva voluntat objectivament científica. Però a diferència de les primitives fotografies de la lluna en daguerreotip, o les plaques al colodió impressionades des de laboratoris amb telescòpics i equatorials per veure el sol i els eclipsis, les imatges que arriben ara no estan formades ja per cap emulsió fràgil sinó per graelles de números, i la seva característica essencial és que pot ser fàcilment manipulable per ordinador. Són molt més susceptibles d'alteració que qualsevol anterior sistema de representació plàstica. De fet, fins i tot els colors que mostren poden ser variats segons múltiples factors, des de la voluntat d'aïllar gràficament una part fins a la voluntat de donar-los un aspecte similar al que se suposa que tenen.

Des de l'aparició de la càmera de fer daguerreotips fins a la màxima popularització de la fotografia a través de la càmera Leica i la pel·lícula de pas universal van passar gairebé 100 anys. Des de l'aparició de les primeres càmeres digitals els anys 80 a l'ús de qualsevol tipus de perifèric pel tractament d'imatges n'han passat com a molt una vintena. Això ha enriquit la realització d'imatges, la seva comunicació i manipulació, i ha fet aparèixer prevencions en molts col·lectius de cara a la salvaguarda de la versemblança, per no donar per vàlida informació manipulada ja que, encara ara, com diu Mitchel, la fotografia sembla lligar imatge amb referent amb superglue. Aquest autor recorda un altre punt important com és la nova relació social que estableixen les fotografies digitals. Les noves tecnologies, diu, estan *destabilizing the old photographic orthodoxy, denaturing the established rules of graphic communication, and disrupting the familiar practices of image production and exchange.*[55] Hem passat en l'àmbit familiar de l'estupefacció en la contemplació de fotografies estereoscòpiques a l'intercanvi de correus electrònics amb les fotografies del darrer aniversari o de les vacances.

La qualitat de la fotografia química ha estat valorada moltes vegades per la finor del gra de plata que conforma la imatge, cosa que repercuteix en la perfecció de reproducció del referent. L'ús d'òptiques cada cop més nítides afavoreix la precisió del resultat. En la imatge

digital ens trobem amb usos on la qualitat final de la imatge sigui tan baixa que esdevingui gairebé inservible. Un dels casos on això es posà de manifest i provocà irades protestes socials és el del nen anglès James Bulger, segrestat en una superfície comercial i posteriorment assassinat per dos marrecs el febrer de 1993. L'observació posterior de les càmeres de vigilància mostrava com sortien de l'establiment, però la mala definició de les imatges feia impossible la identificació dels menuts. A banda del colpiment de la notícia, la pregunta que queda en l'aire versava en torn de quina seguretat o quin valor legal proporcionarà una imatge de tan baixa definició.[56] Els esforços de control social per part de la fotografia semblen haver retrocedit si comparem els aspectes de qualitat d'imatge amb els esforços explicats de Bertillon, Zugasti i altres. Un altre exemple seria el conflicte internacional que es desenvolupà quan els Estats Units van abatre un avió libi que volava sobre el Mediterrani. Discutit al Consell de Seguretat de l'ONU, l'ambaixador libi sostenia que era un vol rutinari de reconeixement, mentre l'ambaixador americà va voler demostrar que la raó per abatre'l era perquè anava armat amb míssils, i va mostrar una fotografia absolutament borrosa d'una silueta que semblava un avió, dient: creuen que el que penja de les ales són rams de roses?. L'ambaixador libi protestà dient que les fotos estaven retocades. La imatge, per la seva mala definició perdia el seu grau d'evidència i propiciava ser entesa com un joc.[57]

Tothom podria fer una imatge així amb un ordinador connectat a la xarxa, ja que part de les imatges viuen allí i extreure-la i manipular-la no ha de plantejar massa problemes pels iniciats. Amb la fotografia química, la imatge vivia en el negatiu, en el positiu, en un suport físic de dimensions determinades, i la seva reproducció era controlable (sobre tot en les còpies). En imatge digital molts arxius es van penjant de la xarxa i, malgrat les precaucions que es puguin prendre, no es pot arribar a estar segur del destí final de les teves fotografies (per posar un exemple en boca de tothom fins fa poc, el copiat de música per internet i la posterior venda fraudulenta seria un exemple de descontrol de la producció intel·lectual incorporada a la xarxa).[58] La pèrdua del rastre de les fotos pot fer que també es perdi l'autoria de les mateixes, i si són manipulades, que varïi l'autoria. Fins i tot en el cas de fotografies per publicacions es pot arribar al qüestionament de qui ha de sortir en els crèdits de les imatges.

Tot fent una passada a l'índex del llibre de William J. Mitchell, *The reconfigured eye*, que no és un manual tècnic sobre les possibilitats de la imatge digital, ens trobem davant un abassegador conjunt de mots relacionats amb la manipulació de les fotografies, agrupats en Pinzellades digitals, on apareixen termes com filtres, figura i fons, ajustaments de l'escala tonal, enfosquiment i aclariment, posterització, correcció i transformació de color, extracció de línies, filtres arbitraris; en el capítol 6 ens parla de construcció algorítmica d'imatges, reconstrucció i predicció visual, modelat; un altre capítol s'anomena Ombres sintètiques... Nocions que, ben explicades, en unes hores poden fer que juguis amb les imatges. El gran retratista francès Nadar tenia cap el 1860 en el seu taller de retrat 6 retocadors de negatius i 3 artistes per a retocar positius, i de ben segur no podrien fer ni la meitat de les opcions que un programa de retoc ens dona avui. La facilitat de manipulació fa que *the photographic falsifier holds up not a mirror to the world but a looking glass through which the observing subject is slyly invited to step, like Alice, into a place where things are different –where facts seem indistinguishable from falsehoods and fictions.*[59] Com a Alícia en el país de les meravelles, la tecnologia pot ubicar-te de costat amb una estrella del teu esport preferit, o fer-te participar d'una reunió amb el president del país (la pel·lícula Forrest Gump és un clar exemple de la perfecció a què pot arribar l'engany). Les alteracions d'imatges més notables són:

- les insercions: on s'afegeix a una imatge altres elements sincrònics, de manera que si les fotos només poden mostrar el món actual, les pseudo-fotos poden presentar possibles móns com si fossin l'actual;

- els esborrats i elisions: el resultat és una imatge que diu la veritat a mitges. Una foto pot ser usada per a mostrar l'absència o inexistència de moltes coses, i aquesta absència només esdevé interessant com evidència quan entra en conflicte amb les nostres suposicions o coneixements. Quan aquestes absències poden semblar plausibles, llavors poden canviar les nostres creences;
- les substitucions: canvis de parts de la imatge. Es poden generar anteriorment a la presa fotogràfica, amb aspectes com maquillatge;
- els assemblatges anacrònics: crea móns impossibles, incorporant personatges en situacions que mai s'haurien pogut produir.

La resposta d'un els col·lectius més afectats per aquests problemes com és el dels fotògrafs va començar-se a produir en forma de redacció de codis ètics. L'any 1989, en el 150è aniversari de la fotografia, la National Press Photographers Association dels Estats Units inicià la publicació d'un codi ètic per a regular la manipulació digital de la imatge segons el qual el contingut d'una fotografia mai pot ser canviat o manipulat de cap manera. Aquesta associació tenia instituïts uns premis fotogràfics, i va diferenciar fotoperiodisme d'il·lustració editorial (les conegudes imatges de reportatges, cobertes de suplements de diaris, susceptibles de ser manipulades per a crear una imatge que atregui l'espectador) i va eliminar aquesta categoria del seu premi *Picture of the Year*. Una altra associació, la Norwegian Press Association, va proposar la inclusió d'un símbol acceptat internacionalment en les imatges manipulades, que no es va arribar a instituir. En el seu article 4.11 diu: *Photos used as documentation must not be altered in any way that creates false impresions. Manipulated photos can only be accepted as illustrations (it is evident that it in fact is a picture collage).*[60]

La revista *L'Agenda de la Informació* publicava l'any 1997 un article sobre una possible formulació d'un codi d'ètica periodística on podem llegir: *La fotografía de prensa debe proporcionar a los lectores acceso a la realidad. La integridad personal del fotógrafo permite a los lectores conocer imágenes observadas desde un punto de vista personal y responsable, sin ninguna alteración. La manipulación fotográfica ha existido desde los comienzos de la fotografía, pero en la actualidad, con la tecnología digital en los medios de comunicacion, el lector lo tiene aún más difícil para percibir la diferencia entre realidad y ficción. La alteración electrónica de imágenes perjudica el fotoperiodismo honesto y debemos denunciar las manipulaciones que puedan hacer quienes difunden nuestro trabajo. Nuestra obligación como fotoperiodistas es mantener nuestra credibilidad a fin de continuar siendo testigos de la realidad.*[61] Al mateix número, un article de Pepe Baeza feia un esborrany de codi i apuntava les manipulacions clàssiques considerades com a normals i ètiques: *reencuadres sobre la imagen original obtenida por la cámara para enfatizar o dirigir el sentido de la imágen a partir de los deseos del fotógrafo; control de los valores cromáticos. Deberían quedar excluidas de la norma fotoperiosdística aquellas manipulaciones que supusieran alteración de los elementos que registra originalmente el objetivo de la cámara. (...) El tratamiento de la imágen más allá de los parámetros de "normalidad" expuestos anteriormente quedaría así circunscrito a la norma ilustrativa de la fotografía periodística, es decir, para aquellas imágenes cuya función no es en modo alguno constatativa o testimonial. (...) En resumen: No a la alteración en fotoperiodismo. Si en otros usos de la imágen de prensa, pero advirtiendo al lector del tratamiento efectuado.*[62] L'any 1998 insisteix en el tema ampliant alguns punts: *La fotografía proporciona la posibilidad del documento más exacta que la técnica ha permitido desarrollar, aunque éste documento es altamente manipulable:*

- *Manipulación de la realidad por el fotógrafo;*
- *Manipulación en la toma de la imágen;*

- *Manipulación en la post-producción, a través de alteraciones en los procesos de revelado, positivado y/o scanner para obtener tipos de tono...(considerado opción legítima); o a través e alteraciones sobre los elementos visuales. Este tipo de manipulación es el que suspende la definición de fotografía como registro simultaneo de un tiempo y un espacio;*
- *Manipulación por el contexto: la imágen cobrarà significado a partir de los textos que la acompañen.*[63]

El novembre de l'any 2000, en la celebració del VI Congrés de Periodistes de Catalunya es va afegir un annex al codi de deontologia elaborat pel Consell de la Informació de Catalunya, sobre la manipulació d'imatges: *En fotoperiodisme no estan permeses les manipulacions que suposin alteració de la informació visual enregistrada originàriament per l'objectiu de la càmera i que recull el suport, és a dir, afegir, eliminar, desplaçar o modificar qualsevol element de la imatge original.*[64]

Pels fotoperiodistes, doncs, els temes que afecten a la seva ètica com autors són el control creatiu, la responsabilitat individual i institucional pel contingut de la imatge i la formulació de codis de conducta.

7. La fotografia i l'arxiu

Al llarg del text hem fet una descripció de les diferents interpretacions de la fotografia des dels inicis a les concepcions estructuralistes, hem fet un repàs de com la fidelitat de la imatge fotogràfica, o autenticitat vers el referent, ha anat variant d'acord amb el pols de la societat i les interaccions amb l'art, hem esmicolat alguns dels camps on la relació foto-veracitat ha tingut una relació mes estreta, hem vist les interaccions i els problemes que presenta la veracitat de la imatge quan es relaciona amb el text, hem fet un esborrany de quins qüestionaments ha provocat l'aparició de la imatge digital i les solucions a través dels codis d'ètica professional que els fotògrafs han plantejat com a defensa i resposta. Acabaríem aquesta reflexió fent referència a com afecta això al món dels arxius d'imatges, quina és la postura a assumir davant l'anunciada arribada d'aquests nous suports d'informació.

D'entrada, caldria dir que no són totalment iguals les problemàtiques de la informació textual i de la informació icònica en suport digital, degut al caràcter d'eficàcia jurídica que se suposa al text, del qual s'ha de garantir la seva autenticitat, entesa com valor jurídico-legal, la integritat del contingut i la seva conservació. Tenen en comú, evidentment, el seu sistema d'emmagatzematge, el seu suport i, amb ell, les problemàtiques de conservació física corresponent i els aspectes lligats a la consulta en temps futurs dels contenidors d'aquesta informació. Una imatge fotoquímica no necessita més que una mica de llum per a poder ser contemplada, mentre que una imatge digital, si no està impresa, demana un maquinari que va quedant obsolet a una velocitat esfereïdora. Ja ho explica Rothemberg en una coneguda anècdota inventada: *Any 2045. Els meus nets (que encara no han nascut) estan explorant les golfes de casa meva (que encara no he comprat). Descobreixen una carta datada el 1995 i un disc CD-ROM. La carta diu que el disc conté un document en què es dona la clau per a heretar la meva fortuna (que encara no he guanyat). Els meus néts tenen una gran curiositat, però mai no han vist un disc compacte, excepte en velles pel·lícules. Encara que localitzessin un lector de discos adequat, com podrien fer funcionar els programes necessaris per a la interpretació del seu contingut?. Com podrien llegir el meu antiquat document digital?*[65]

La consulta futura dels fons en supor digital és una qüestió important que afectarà els arxius. De disquets a zips, a CD, a mini CD, a ves a saber qué, i tot amb lectors diferents i

amb guerres de marques al darrera que pot provocar, com en el cas de les disputes dels format de vídeo VHS i Beta, la desaparició d'un en favor de l'altre. Quelcom similar pot haver passat amb la no progressió de la tecnologia Kodak Photo CD, que ha anat desapareixent del mercat per la seva no compatibilitat de sistema. Hi ha, però, un suposat avantatge respecte la fotografia convencional: la còpia d'un CD a un altre suport digital no implica, en principi, cap pèrdua d'informació i genera un duplicat idèntic, no com en la imatge analògica on cada pas suposa una lateració del contingut.

Si un arxiu assumeix un fons fotogràfic ho fa amb tot el seu contingut, no només amb les fotografies que són còpies directes de la realitat, sinó també, i a partir d'uns anys de manera més pregona, d'obres fetes per un autor, artista o no, amb uns processos d'elaboració i uns resultats finals. Aquests no han de ser jutjats, sinó guardats i posats a disposició de la societat per al seu estudi i consulta, després d'assegurar-se la seva pervivència física com a informació.

S'intentarà, doncs, establir una relació imatge-descripció del contingut iconogràfic ben clara (hem vist els equívocs que pot donat una mala atribució textual), intentant adoptar la de l'autor i sense ficar-se, en aquest apartat, en si són trucs o no. La millor opció serà una actitud neutra, tot fent ús de vocabularis controlats o tesaures. En el cas en què sapiguem amb certesa que la imatge ha estat manipulada (en qualsevol de les seves múltiples possibilitats) s'especificarà en algun lloc de la descripció del document com a característiques físiques del mateix, de la mateixa manera que es descriurien les manipulacions manuals de retoc amb carbonet, acoloriment, emmascarat i altres en la fotografia química. Si en aquest cas és necessari un coneixement de la història del medi fotogràfic i de les diverses possibilitats de manipulació manual, ara caldrà potser un coneixement és ampli de programaris informàtics.

Pot succeir que sigui el mateix arxiu qui generi documents digitals dels seus fons per a la millora de la consulta i per consideracions relacionades amb la inhibició de la manipulació del document, i que determini una restauració òptica de les imatges per augmentar la seva llegibilitat (d'altra banda, des del camp de la restauració fotogràfica aquest és un element que conta amb el vist i plau de tothom: no intervenir directament en l'objecte fotogràfic, sinó estabilitzar-lo i restituir els seus valors iconogràfics a través d'un tractament digital de la imatge). Seria convenient fer constar que la imatge digital ha estat manipulada, mentre es guarda, també digitalment, una còpia sense intervenció per a la seva possible consulta i comparació.

Segons el codi deontològic dels arxivers catalans, tot i remarcant els punts que poden afectar al nostre propòsit, envers la societat l'arxiu ha de facilitar i promoure l'accés als documents i la recerca científica, conservar i difondre el patrimoni documental, i reconèixer i respectar els drets d'autor. Envers els fons i documents, ha de vetllar per la integritat física i intel·lectuals dels fons, i aplicar operacions de tractament que garanteixin de forma permanent la conservació, integritat, autenticitat i accessibilitat dels documents. Tots aquests punt són pràcticament aplicables a tots els documents, sense parar esment en el contingut dels mateixos. Per això, la fotografia digital no ha de plantejar més problemes que el respecte a l'obra d'un autor i la bona transmissió de la informació cap els usuaris de la mateixa i la garantia de la perdurabilitat d'aquesta transmissió.

Vaig acabar d'escriure aquest text i vaig anar a fer un cafè, tot fullejant el diari que duia un suplement monogràfic, en aquest cas de fotografia i videocàmeres. A través d'articles de difusió van aparèixer amagades algunes de les qüestions que es plantegen en aquest escrit, i em va confirmar que s'estava produint de manera total un canvi en l'ús de la imatge, assumit i potenciat des d'articles d'informació general: *El hecho de que el propio usuario pueda retocar las fotos una vez las visualiza en la pantalla del ordenador es uno*

de los grandes alicientes de las cámaras fotográficas. La mayoría de estos aparatos vienen equipados con software de edición...[66] Quan vaig arribar a casa, a l'ordinador vaig trobar un correu on apareixia el meu fill quan tenia 6 anys vestit de submarinista i nedant entre peixos al fons del mar. El meu cunyat m'informava que havia trobat aquella prova a l'ordinador, que va fer fa tres anys, i que en tenia una altra d'una neboda meva convertida en bessona. Certament, la fotografia digital i el seu retoc han arribat a la vida domèstica.

NOTES

1. Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico.* Paidos. Barcelona 1986. p.22

2. Citat a Dubois. p.26

3. Dubois, p.32

4. Manuel SANTOS ZUNZUNEGUI. *Mirar la imagen.* Universidad del País Vasco. 1984

5. Santos, p.223

6. Santos, p.224

7. Moles, citat a Santos p.229

8. Citat a Dubois, p.37

9. R. BARTHES. *La cámara lúcida.* GG. Barcelona, 1982, p.136

10. Dubois, p.51

11. Kevin ROBINS. "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?". a Martin LISTER. *La imagen fotográfica en la cultura digital.* Paidós, 1997. p.56

12. Joan FONTCUBERTA. *Estética Fotogràfica.* Blume. Barcelona, 1984, p.178

13. André BAZIN. "Ontología de la imágen fotográfica." a André BAZIN. *¿Qué es el cine?.* Rialp. Madrid 1966, p.18

14. Alan SEKULA, "El cos i l'arxiu". a *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani.* MACBA. Barcelona 1997. p,148

15. Sekula, nota 28

16. Vicki GOLDBERG. *The Power of Photography: how photographs changed our lives* . Albertville Publishing Group. 1991

17. Kevin ROBINS. "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?". a Martin LISTER p.55

18. Susan SONTAG. *Sobre la fotografía,* Edhasa. Barcelona, 1981. p.96

19. Veure la comunicació de Rafel Torrella. "Del retoc i la manipulació de fotografies." a Actes 5es Jornades Antoni Varés. Girona. Novembre 1998

20. Carta a Raimundo Madrazo, Granada 1971, enero. Citat a Carlos González. Mariano Fortuny Marsal. Diccionari Rafols. Barcelona 1989. vol I. p.34

21. Veure, entre altres Dorothy KOSINSKI. *El artista y la cámara. De Degas a Picasso.* Gungenheim. Bilbao, 2000; Aaron SCHARF. *Arte y fotografía.* Alianza. Barcelona 1994. A Catalunya, s'han estudiat les relacions de pintors com Sert o Enric Monserdà.

22. *Pacífic inèdit: una visió d'Amèrica a mitjans del segle XIX.* Residència d'investigadors CSIC-Generalitat de Cataluya. Barcelona 2001

23. Butlletí CEC gener 1898

24. Charles Baudelaire, 1859, citat a Michel FRIZOT *A New History of Photography.* Könemann, 1994. p.175

25. citat a Dubois, p.28

26. William C. DARRAH. *The world of stereographs.* W.C.Darrah Publisher.1977, p.5

27. Diego CORONADO. "Arte fotografía e ideología. El falso legado pictorialista." A *ZER, Revista de estudios de comunicación.* n10. 06/2001

28. "Salvador Dalí. El testimoni fotogràfic". a *Gazeta de les Arts* n.6. Barcelona febrer 1929, p.40

29. Pere CATALÀ PIC. "Man Ray. Un fotógrafo de nuestros días", a *Revista Ford* n.36, agost 1935. p.293

30. Joan SACS. *La fotografia moderna.* a Mirador, n.157, 4 febrer 1932. p.7

31. Sontag, p.107

32. Joan FONTCUBERTA. *Estética fotográfica.* p.185

33. Marta BRAUN. "The expanded present: photographing movement". a *Beauty of another order.* Yale University Press. 1997. p.150

34. Aaron SCHARF. *Arte y fotografía.* Alianza. B.1994 p.223

35. J.C. LEMAGNY, A, ROUILLÉ. *Histoire de la photographie.* Larousse. Paris. 1998 p.75

36. Veure el catàleg Registros o tatuajes. *Las fotografías policiales del archivo de Julián de Zugasti (1840).* Residència d'investigadors CSIC. Generalitat de Catalunya. 2000

37. W.H. FOX TALBOT. *El lápiz de la naturaleza.* traducció a Archivos de la Fotografia. Volumen III núm. I. Primavera verano 1997

38. Butlletí CEC, any VIII, juny 1898. núm. 41, p.156

39. Frizot. p.282

40. Sontag, p.96

41. Sontag, p.118

42. Joan FONTCUBERTA. *Fotografía y verdad. El beso de Judas.* GG. Barcelona 1997. p.158

43. Giselle FREUND. *La fotografía como documento social.* GG. Barcelona 1983. p.156.

44. Santos, p.267

45. Goldberg, p.144

46. Gerardo KURTZ. "Sobre el retrato fotográfico y el proyecto fotográfico-policial de Julián de Zugasti", a *Archivos de la Fotografía.* Zarautz Volumen I, núm. 1. Primavera-Verano 1995

47. Lister, p.11

48. William J. MITCHELL. *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era.* MIT Press.1992. p.225

49. Joan FONTCUBERTA, *Fotografía y verdad,* p.150

50. citat a Fontcuberta, *Estética fotográfica.* p.130

51. Vicente VERDÚ. "Máquinas que nos sacan de quicio". a *El País*, domingo 5 de mayo de 2002

52. Joan FONTCUBERTA. *Fotografía y verdad,* p.154

53. Xavier MISERACHS. *Criterio Fotográfico.* Omega. Barcelona 1998, p.44

54. Goldberg, p19

55. Mitchell, p.223

56. El conflicte queda àmpliament explicat a Sarah KEMBER. *Vigilancia, tecnología i crimen: el caso de James Bulger.* a Martin Lister. cap. 5

57. El cas apareix explicat a Mitchell, p.23

58. Veure la ponència d'Andrea de POLO. "La protecció digital als arxius fotogràfics: aspectes tècnics i legals sobre la propietat intel·lectual." a 5es Jornades Antoni Varés. novembre 1998

59. Mitchell, p.191

60. www.uta.fi/ethicnet/norway.html

61. *L'Agenda de la Imatge.* n.9 Agost 1997. p.16

62. Pepe BAEZA. "Sobre el uso y la manipulación de la fotografía de prensa". a L'*Agenda de la Imatge* n.9 Agost 1997, p.24

63. Pepe BAEZA. "Uso y manipulación de la fotografía en la prensa (2)". a L'*Agenda de la Imatge* n.12. 2n trimestre 1998. p,18-19

64. www.periodistes.org/cic/html. Codi deontològic. Annex 1

65. Jeff Rothenberg. ¿Son perdurables los documentos digitales?. Investigación y Ciencia. març 1995. p.8

66. Sandra RIBA. "El laboratorio digital en casa". *La Vanguardia* 5 julio 2002. Fotografia & vídeo digital p.8

RESUMEN

El concepto de autenticidad, de veracidad, de la imagen fotográfica ha sido un elemento de reflexión en este medio desde su aparición pública el año 1839. Diferentes análisis teóricos han enfatizado cuestiones como la calidad objetiva del instrumento que capta la imagen, la capacidad interpretativa de este instrumento cuando se tiene en cuenta la reducción de componentes reales a que la fotografía somete la realidad, desde el encuadramiento hasta los cambios de color, o más adelante, cuando se considera la fotografía como un acto de su autor a través del cual indica que una cosa ha sido. Salvando la diferenciación entre fotografía y arte, y asumiendo que las dos manifestaciones son de su autor, la conclusión es que la autenticidad de la imagen fotográfica existe en la medida que el fotógrafo la pretende.

La manipulación para conseguir, o disimular, esta autenticidad ha estado presente desde el inicio de la fotografía hasta llegar a las amplias posibilidades que ofrecen los programas informáticos aplicados a la fotografía digital de hoy. Existen campos del conocimiento en los cuales la fotografía se ha convertido en una herramienta científica basándose en la fidelidad que proporciona su imagen. Algunos de ellos, sin embargo, no se han escapado de los trucos para aproximarse a la realidad.

En respuesta a la invasión de la fotografía manipulada, básicamente digital, los colectivos de fotógrafos más implicados en el uso de la imagen como testimonio han iniciado la redacción de normas y códigos que salven el prestigio de testimonio de su trabajo.

Para los archivos, la llegada de la fotografía, y también de la fotografía digital, ha de representar la asunción de una actitud rigurosa de respecto al documento y de ayuda a la consulta e investigación sobre éste, asumiendo para trabajos propios las ventajas que representa la nueva tecnología.

RÉSUMÉ

Le concept d'authenticité, de véracité de l'image photographique a toujours été un élément de réflexion concernant ce médium depuis son apparition publique en 1839. Plusieurs analyses théoriques ont insisté sur des points tels la qualité objective de l'outil qui saisit l'image, la capacité interprétative de cet outil quand on tient compte de la réduction des éléments réels que la photographie applique à la réalité, depuis le cadrage jusqu'aux changements de couleur, ou plus encore si l'on considère la photographie comme un acte de son auteur par le biais duquel il indique que quelque chose a existé. Si l'on accepte la différence entre photographie et art, et si l'on assume que ces deux manifestations sont des manifestations de leur auteur, on peut en conclure que l'authenticité de l'image photographique ne peut exister que si le photographe le veut.

Dès les premiers moments de la photographie, la manipulation visant à atteindre ou à dissimuler cette authenticité a existé et c'est ainsi que l'on en est arrivé aux vastes possibilités qu'offrent actuellement les programmes informatiques appliqués à la photographie digitale. Pour certains domaines de la connaissance, la photographie est devenue un outil scientifique en se basant sur la fidélité qu'apporte les images, même si certains n'ont pas échappé au trucage pour se rapprocher de la réalité.

En réponse à l'invasion de la photographie manipulée, essentiellement digitale, les groupes de photographes les plus impliqués dans l'utilisation de l'image en tant que témoignage ont commencé à rédiger des règles et des codes de bonne conduite permettant de préserver le prestige en tant que témoignage de leur travail.

Par contre, en ce qui concerne les archives, l'arrivée de la photographie ainsi que celle de la photographie digitale doit signifier l'adoption d'une attitude rigoureuse de respect du document ainsi que d'aide à la consultation et à la recherche, en assumant pour leurs propres travaux les avantages qu'offrent les nouvelles technologies.

SUMMARY

The concept of authenticity, of truthfulness of photographic pictures has been a matter for reflection on this medium ever since it made its first public appearance in 1839. Different theoretical analyses have focused on questions such as the objective quality of the tool that captures the image, the interpretative capacity of this tool when one takes into account the reduction of real components to which photography subjects reality, from framing through to changes of colour and, later on, in considering photography as an act by its author by which he/she states that something has existed. Making allowance for the distinctions that can be drawn between photography and art, and accepting that both are manifestations of their authors, the conclusion is that the photographic image is as authentic as the photographer wishes it to be.

Manipulation in order to achieve or obscure this authenticity has been with us since the beginnings of photography and right down to the broad potential offered by computer programs applied nowadays to digital pho-

tography. There are fields of knowledge in which photography has become a scientific tool which bases itself on the faithfulness provided by its images, some of which have, however, not escaped manipulation carried out to bring them closer to the reality.

As a response to the invasion of manipulated photography through mainly digital means, the photographers' associations most closely involved in the use of images as testimony have begun to draw up regulations and codes to safeguard the testimony-based prestige of their work.

With the arrival of photography and digital photography, archive centres should demonstrate an attitude of rigorous respect for the document and be open to aiding in consultation and research efforts and should also take advantage of the possibilities offered by new technologies in this area.