



**ELS RETRATS
UNAL EN EL
DISCURS
COMUNAL**

Som criatures visuals i la fotografia, un instrument científic que ens nodreix d'imatges. Imatges com les d'aquests retrats de la galeria Unal, la contemplació de les quals ens apropa a allò que és essencial en l'home i al mateix temps ens atribueix un poder exclusiu a través de la màquina. Perquè la fotografia és una manifestació artística emmarcada en la *Techné* grega, com a definició primària de l'art, referida a l'habilitat manual o industrial. En el retrat, ànima i tecnologia conflueixen de manera inesperada i donen resposta a una persecució històrica: la recerca de l'individu.

És per aquest motiu que contemplar els retrats dels fotògrafs Unal es converteix en un exercici gairebé místic. Desenes de milers de retrats transcorren al llarg d'un segle per explicar-nos que la humanitat tal com l'hem coneguda ja existia, malgrat que les circumstàncies són sempre canviants. El component històric permet uns viatges d'anada i tornada importants i en fer aquests recorreguts sorgeixen un munt d'idees i emocions que es barregen i se sintetitzen. El gènere humà no s'explica únicament a partir d'una col·lecció de cares i postures però ajuden a captar-ne l'essència. Si concretem aquest exercici contemplatiu en paraules, i si aquestes les traslladem al paper, en surt alguna cosa: modernitat, rauxa, religió, art, tradició, malaltia, moda, obrerisme, expressivitat, història, record, amistat, família, educació, divinització, civilització, naixement, mort, absència, fraternitat, infantesa, fantasia, orgull, complicitat, singularitat, guerra, identitat, misèria, ingenuïtat, elegància, etc.

Tot això ho trobem en aquests retrats que necessiten ser explicats però que necessiten sobretot ser viscuts. Perquè l'experiència subjectiva, emocional i personal de la fotografia ascendeix un esgló més quan l'objecte fotografiat és la persona que, sense voluntat expressa de sortir de la seva intimitat, mostra el món que arrossega.

Els retrats dels Unal són convencionals per l'època, en què la perícia dels autors està al servei d'una proposta social ben definida, tant a nivell formal com estètic. No es percep cap intent innovador però en canvi existeix un compromís per traslladar el món dels sentits al paper fotogràfic. Potser perquè sense fer-ho explícit treballen amb aquest component estètic afegit a l'acció purament comercial de fer retrats.

Al marge de l'estètica i de la vivència personal, en aquestes imatges hi busquem preferentment els nostres avantpassats, ja difunts, però també els nostres contemporanis i, fins i tot, a nosaltres mateixos. Però és obvi que no sempre ens reconeixem en les fotografies, com també ho és que no reconeixem les persones més properes. No obstant això, les identifiquem, perquè la veritat del llenguatge fotogràfic ens sembla fora de dubte i l'evidència del registre físic, contenidora d'una informació visual convincent. Ens la creiem.

En canvi, Umberto Eco en la reflexió sobre la imatge que fa a *Critique of the image* (Burguin, 1982) argumenta que malgrat la semblança entre la imatge i el seu referent, el signe icònic és com els altres sistemes de signes: completament arbitrari, convencional i desmotivats. En aquest sentit el retrat viu de la gran mentida que és la fotografia, en una combinació en què entren en joc diferents actors: el retratista el retratat i l'espectador.

El retratista

El fotògraf és aparentment l'actor silenciós, l'operari, que més enllà dels grans noms queda dissolt en l'anonimat (malgrat la firma). No obstant això, el seu rol és determinant. Tal com afirma la filòsofa Nelly Schnaith: «El retrat exigeix un compromís amb la veritat que de cap manera suposa sotmetre's a la realitat». És per això que resulta extremadament interessant escoltar-los i saber com es posici-

onen en l'exercici del seu ofici o, fins i tot, del seu art. Malauradament, el posicionament del retratista queda sovint reflectit únicament en la seva creació fotogràfica, sense que es coneguin declaracions explícites sobre el seu ofici. És el cas dels fotògrafs Unal, que van entendre i viure el seu ofici de manera pragmàtica, sense entrar en dissertacions intel·lectuals de cap tipus. Per això, per donar veu als fotògrafs, cal recórrer als referents destacats, els quals, a més de l'obra, van crear un discurs al seu voltant

Sobre la veracitat de la fotografia, quelcom fonamental en el retrat, el fotògraf francès Robert Doisneau opina el següent: «La fotografia és un document subjectiu. La fotografia és un testimoni fals, una mentida. La gent vol provar que l'univers existeix. És una imatge física que conté certa quantitat d'informació, però no és una prova».

L'escriptora Susan Sontag, que va viure la fotografia de molt a prop, entén l'acte de retratar com una abúsio de la privacitat dels altres, i ho expressa d'aquesta manera: «Fotografiar persones és violar-les, ja que se les veu d'una manera en què elles mai es veuen a si mateixes, se les coneix com mai es podrien conèixer; transforma les persones en objectes que poden ser posseïts». Atribueix, doncs, al fotògraf un poder superlatiu sobre els retratats, que esdevenen mers objectes visuals al servei de la comunitat.

El fotògraf Richard Avedon, reconegut per la seva obra de creació entorn del retrat, confessa: «A vegades penso que tots els meus retrats són retrats de mi mateix. La meua preocupació és l'empremta humana, encara que allò que jo considero l'empremta humana pot ser senzillament la meua». En definitiva, fa palès l'inevitable protagonisme del fotògraf en el seu treball d'estudi.

Per últim, citem Cartier-Bresson, el qual reflexiona sobre la dificultat del retrat des de la perspectiva d'un fotògraf que ha basat el seu treball en el que ell mateix va anomenar l'instant decisiu. «Allò més difícil per a mi és fer un retrat. No és el mateix que fotografiar algú a qui sorprèn pel car-

rer. És la persona qui consent ser fotografiada. I et passa com a un biòleg i el seu microscopi: quan la cosa s'estudia no reacciona de la mateixa manera».

En definitiva, quatre veus autoritzades que ens parlen del rol del fotògraf en el retrat i que en qualsevol cas evidencien que el paper del retratista és summament rellevant i decisiu per a la imatge final. Desconeixem quines percepcions íntimes tingueren els Unal en l'exercici del seu treball com a retratistes, però si fem cas de les imatges del seu llegat, podem afirmar que entengueren bé el seu protagonista i creatiu. Sense aquest component, difícilment haurien confegit un mosaic humà de tals característiques.

El retratat

Com s'ha dit tantes vegades, la història del retrat és una gran galeria de positures. La identitat dels personatges ve definida principalment per la manera en què es mostren, i en alguns casos s'exhibeixen, les persones retratades. La seva postura davant la càmera resulta determinant, però hi ha també altres elements que doten les imatges de significació. Podríem destacar la posició i la presència de les mans, la direcció i la intensitat de la mirada, l'acompanyament d'objectes icònics que resulten ser gairebé descriptius dels personatges, la selecció en els vestits i ornaments personals i també l'ocupació de l'espai fotogràfic, el de l'enquadrament, en clara connivència amb el fotògraf.

En el retrat hi ha explícit l'expressa voluntat de mostrar-se als altres, encara que sota el focus intimidador de la càmera. El retratat, davant la càmera, experimenta el que Jean Paul Sartre va definir com una paràlisi. La mirada d'un altre ens paralitza i ens abstreu d'allò que realment som.

En el recer de l'estudi, els personatges es protegeixen de qualsevol contingència: la gana, el treball desmesurat, la malaltia o la guerra. Factors que sovint queden descodificats per la perícia del fotògraf, per la voluntat del retratat o, també, per la descontextualització de l'objecte. L'estudi representava

una oportunitat perquè les persones més humils sortissin, per uns moments, del seu entorn, i es mostressin en decorats més o menys fantasiosos que momentàniament els retornaven la dignitat. No obstant això, els millors vestits no estaven sempre a l'alçada, i oferien un contrast curiós de veure (p. 44). En cap cas, aconseguïen esborrar les marques que la pobresa deixa al rostre, on els senyals de l'esforç i el patiment són ben perceptibles.

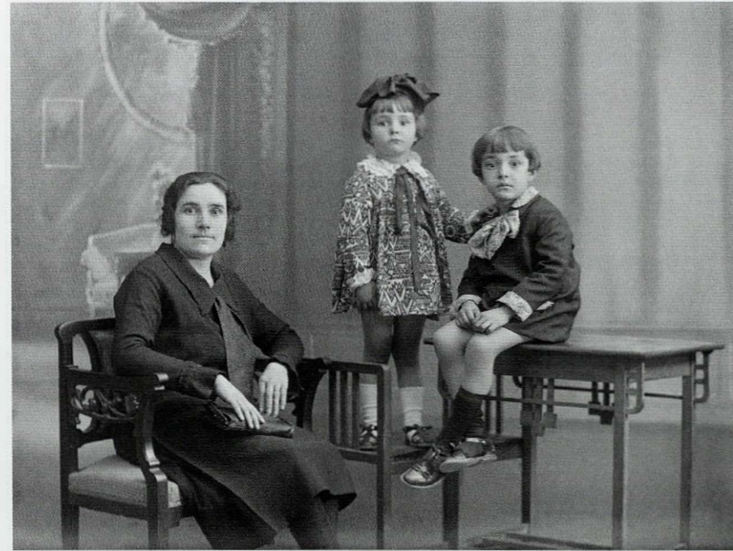
L'accés del gran públic a la representació de la pròpia imatge acaba per imitar, en certa manera, els comportaments de l'alta societat perquè és una manera d'ennobrir-se, de significar-se. Però és també a través de la fotografia que els individus confirmen i exploren la seva identitat i, en part, el seu lloc al món, un acte d'autocontemplació que va més enllà de la seva posició i/o el reconeixement social.

L'espectador

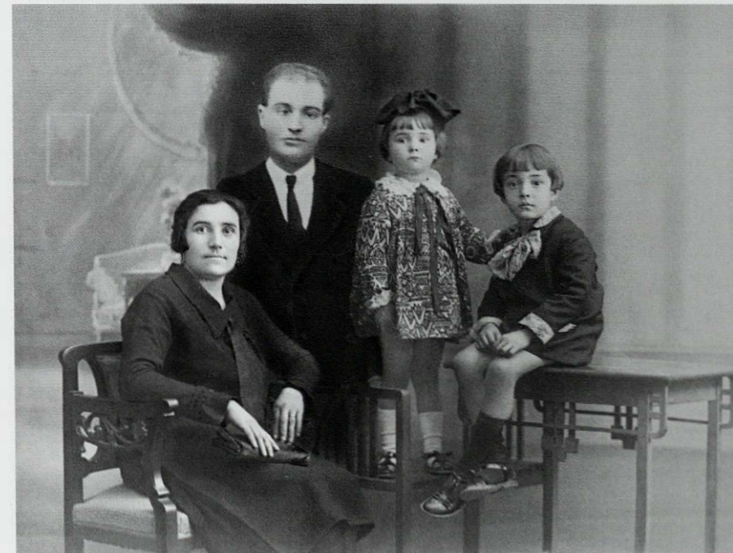
Interpretar la fotografia és un exercici que pot portar a múltiples lectures de la imatge. Aquestes lectures són possibles gràcies a les característiques del mateix retrat que si bé representa l'individu, pot esdevenir al mateix temps un exemple genèric per a una determinada categoria social, representatiu d'una època i inclús símbol d'allò humà.

Si en fotografia la interpretació se centra en el desxiframent del missatge connotat (significats subjectius associats), aleshores cal analitzar com es produeix aquesta codificació. Per fer-ho ens regim en els procediments que Roland Barthes estableix per a la connotació basats en l'anàlisi del trucatge, la positura, els objectes, la fotogènia, l'esteticisme i la sintaxi.

El trucatge consisteix en la manipulació de la fotografia amb la intenció d'aparentar una objectivitat a partir d'una forta connotació. En els retrats del fons Unal les intervencions sobre els negatius són constants i evidents, fet que evidencia sovint la voluntat de millorar la imatge dels representats però també, la necessitat de recuperar i reconstruir retrats personals en aquells casos en què la imatge personal és encara quelcom bastant excepcional.



Retoc en la imatge familiar de Matilde Gispert. 1927

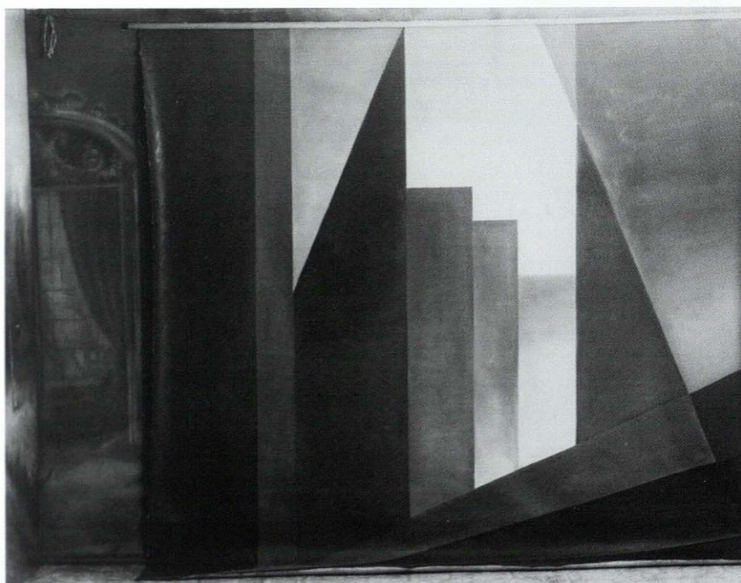


La positura mereix també alguns comentaris ja que existeixen uns patrons bastant marcats que delaten la implicació de l'autor sobre la composició final. Els retrats individuals, els de comunió, els de casament, els familiars, els de grup, etc. queden generalment emmarcats pels clixés socials dels quals se serveix el fotògraf. S'observa, doncs, una composició ben estudiada per part de l'autor, encara que alguns detalls quedessin a mercè dels retratats.

La significació, però, s'adquireix principalment per la superposició de codis, com ara en la presència d'objectes, els quals es

relacionen amb la virtut més personal dels retratats. És el cas de la presència de llibres en senyal d'una bona educació, d'una pipa o una cigarreta per mostrar sofisticació, de les joguines presents en un món infantil civilitzat, dels barrets i indumentàries diverses que anuncien la modernitat (p. 39) o de les armes de foc presentades com a atributs bàsics de la masculinitat, ja siguin per a la guerra o per a la cacera, i un llarg etcètera. Tots ells són objectes que ennobleixen la composició en un estil semblant i poc evolucionat respecte a com ho feien les pintures noucentistes. El mateix podríem dir dels decorats que, en general, tampoc mostren signes d'evolució i sovint segueixen uns patrons clàssics que no són exclusius de la fotografia. Amb alguna excepció, com el decorat d'inspiració cubista que ens trasllada a un espai més modern, estèticament més trencador.

Decorat cubista
de l'estudi Unal.
1920-1930



La fotogènia porta sovint a una imatge embellida, en el sentit que la fa més atractiva. En els retrats comercials el fotògraf no selecciona el model, perquè les persones accedeixen lliurement a la galeria. Però sí que trobem un tractament diferenciat de la imatge quan el retratat presenta determinades característiques físiques, en què s'exalta d'alguna manera la bellesa o la singularitat del personatge. (p. 40 i 41).

Quant a l'esteticisme, en fotografia té a veure amb qüestions formals com el tema o la composició, però també en

qüestions tècniques com la nitidesa, la qualitat de la còpia, etc. En aquest cas ens trobem en general amb una composició clàssica, que no aporta elements d'innovació sinó que se cenyeix a una fórmula provada i contrastada que es mostra efectiva en la seva finalitat. Respecte a la tècnica, es tracta d'un treball professional molt digne, encara que atès que és un fons de negatius difícilment podem entrar en dissertacions sobre les particularitats de la imatge final.

Per últim, i referent a la sintaxi de la imatge, cal comentar el retrat dels supervivents dels setges, creat en origen amb una clara finalitat política i ideològica i que presenta múltiples elements d'anàlisi. L'observació d'aquesta imatge ens permet afirmar que ens trobem davant una imatge històrica des del moment de la creació, per la temàtica, per la composició i per la fotogènia del conjunt dels personatges. A més, el text que acompanya la imatge limita considerablement el rang potencial d'interpretacions per part del lector. En la descripció de la imatge observem una profusió de detalls en la informació de cada persona, fet que permet afinar més en la composició social del conjunt. Al final, però, la interpretació que en faci el lector serà important per a la delimitació de significats, encara que aquests estaran sempre condicionats a la limitació interpretativa del codi de signes. Val a dir, però, que una imatge d'aquestes característiques no deixa gaire espai per a l'especulació.

L'arxiu

Als tres actors que entren en joc en la creació i la interpretació del retrat: retratista, retratat i espectador, caldria afegir-n'hi, en aquest text, un de nou, l'arxiu. Perquè aquest conjunt de prop de 200.000 imatges procedents de la Fotografia Unal, del qual més d'un 95% són retrats, constitueix un objecte d'interès per si mateix. L'arxiu assumeix un rol determinant en la conservació i l'accés a aquest patrimoni, però també en la seva revaloració com a producte cultural, com molt bé exemplifica l'execució i publicació d'aquest llibre.

Per a l'arxiu hi ha un primer estadi en què es fixen els valors dels objectes i que es focalitza necessàriament en l'interès



Unal i Marca.
1867
5 de novembre
Paper a l'albúmina
25 x 34 cm

Defensores de Girona dels setges de 1808-09 que assistiren als actes d'aniversari celebrats el 5 de novembre de 1867. En la inscripció a peu de fotografia hi figuren els noms dels personatges, l'edat i la situació personal. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Josep Vidal, 84 anys (es persona de pocos haberes); Llorenç Norat, 88 anys (empleado de Ayuntamiento); Narcís Simó, 81 anys (fue guía del General Álvarez, es persona de regular posición); Francesc Comalada, 85 anys (tiene haberes con que mantenerse); Jaime Altafulla, 84 anys (es regular de posición); Joan Noguer, 78 anys (soldado retirado de artillería, con el haber de 4 ... diarios); Llorenç Seisdedos (Alguacil del juzgado de 1a Instrucción); Manel Vila (Murió); Joan Petit, 79 anys (portero mayor del Municipio); Francesc Bassols, 83 anys (arzipreste de la Santa Iglesia Catedral); Josep Barrau (Contº retirado, reside en Barcelona); Miquel Castellà, 84 anys (pobre de solemnidad); Jisleno Tornavells, 74 anys (capitán retirado); Esteve Taltabert (Murió).

dels continguts. Des d'aquest punt de vista s'obren certs interrogants, del tot necessaris: quants retrats necessitem per representar una època determinada? Quina importància tenen els arxius de les galeries fotogràfiques? A on establim la barrera entre allò que és públic i allò que és privat? Quins valors podem atribuir a aquestes imatges més enllà de la seva funcionalitat original? Existeix un interès públic per a imatges de l'àmbit personal? Etc.

Tot plegat ens impulsa a un major coneixement sobre els retrats i a una sèrie de reflexions que ultrapassen la simplificació en

què sovint se situen intervencions arxivístiques conduïdes únicament per les funcions primàries de conservar i donar accés.

D'entrada s'ha d'entendre que el retrat és un gènere fotogràfic en què es reconeixen diferents categories, com ara el retrat d'afirmació personal dels primers anys de la fotografia, el retrat psicològic, el retrat artístic, el retrat antropològic o el retrat social. Aquesta categorització ve condicionada, però, per l'evolució tecnològica de la fotografia, un factor important a tenir en compte quan parlem de galeries centenàries, com és el cas dels Unal.



Retrat d'una pacient.
1931

Retrat «post mortem».
1932



Intentar situar els nostres retrats sota aquestes categories resulta possiblement un exercici excessiu, tenint en compte que estem parlant d'una activitat que en origen era purament comercial. El resultat són unes imatges pensades per a la pràctica privada i que, amb els anys, han adquirit valor històric però que no s'immisceixen fàcilment sota cap parai-gua categòric. No obstant això, l'anàlisi d'aquests retrats, que no el seu tractament arxivístic, sí que ens permet fer algunes consideracions entorn d'aquesta pràctica fotogràfica.

Es pot afirmar que la majoria d'aquestes imatges responen a la idea del retrat d'afirmació personal, en què l'individu se situa davant el mirall seguint la tradició pictòrica, per així reivindicar la seva posició social. Aquest plantejament que és vàlid per als retrats més antics, continua present al llarg dels anys, encara que l'evolució de la tècnica va permetre tractar el retrat de maneres diferenciades. Per exemple, en alguns retrats destaca el component psicològic (p. 45), en d'altres el component artístic (p. 50) i, fins i tot, es podria intuir en alguns casos una finalitat més antropològica (p. 38).

Més fàcil seria enquibir la categoria del retrat social ja que el conjunt constitueix un vertader inventari de persones de Girona que mostren la seva individualitat i, sobretot, la seva identitat social, a partir del seu ofici (p. 48 i 49), de les seves aficions i fins i tot de les seves circumstàncies (la guerra). En definitiva, representen el cosmos humà d'un context històric molt determinat, el del temps de la fotografia, situat ara en les coordenades de la memòria, la identitat, la subjectivitat i la mirada.

La presència del retrat científic és resultat de la col·laboració dels fotògrafs amb alguns metges de la ciutat. El resultat són unes imatges colpidores i en algun cas que no reproduïm, fins i tot esfereïdores.

La fotografia de moda, amb clara puixança a partir dels anys 1920, s'expressa a través de vestimentes i pentinats. La seva identificació requereix un context i la possibilitat de vincular-la a una sèrie d'algun catàleg publicitari. Altra-ment, l'abstracció d'aquestes imatges les podria situar en una altra esfera.

Quant al nu, malgrat la gran acceptació social i l'àmplia perspectiva de negoci que oferia, és en aquest fons quelcom residual. Potser perquè no es va entrar a competir amb la producció d'imatge eròtica procedent d'altres països, sobretot França.

Per últim les fotografies de difunts, que fins als anys trenta del segle xx tingueren certa demanda. S'ha d'entendre que la mort havia ocupat en el segle XIX una part central en la vida familiar i aquests retrats dels familiars morts, coneguts com a *post mortem*, s'havien convertit en una pràctica habitual. Malgrat que la fotografia del segle XX tendeix més a la celebració de la vida i a l'abandonament de la solemnitat, la pràctica dels *post mortem* continuà vigent i així ho demostren els retrats de la galeria Unal.

Un cop fetes les consideracions sobre els continguts d'aquestes imatges és important entendre els possibles interessos

que poden adquirir per als usuaris d'un arxiu, tant pel que fa a interessos privats com públics.

Respecte a l'àmbit privat, podem dir que a causa de la proximitat cronològica del conjunt, l'interès personal i familiar continua vigent. Es tracta d'una experiència avial en què la descoberta de la imatge d'un familiar pot portar de manera simultània a l'orgull personal i a la vergonya pública. La persona enfront del personatge que es debaten amb el pas del temps i en una sola imatge. La tecnologia, una vegada més, es mostra indulgent davant qualsevol judici públic i, a més, recull la humanitat inherent en el fons de l'individu. Des del confort, des de la distància, qualsevol judici és gratuït. Però confrontat amb la imatge, el mateix judici adquireix matisos: «Era un feixista, se'l veu trist». I amb aquestes paraules, la imatge es fa Home.

Respecte a l'àmbit públic, s'ha de tenir present que l'arxiu fotogràfic, malgrat l'aportació d'informació que s'aconsegueix pel fet de posar les imatges en el context de producció, permet en bona part l'alliberament de significats perquè la funcionalitat inicial queda superada per la interpretació i re-interpretacions de cada imatge. Aquests retrats, que formen part de l'arxiu, estan completament desmotivats. Aïllats del context personal i familiar per al qual van ser creats, han quedat, doncs, exempts de comentaris, de records, de vivències, d'anècdotes i de gestos. L'arxiu els deixa sense el soroll de la cosa viscuda i els projecta a una altra dimensió: la de l'estudi i la interpretació feta sobre la base de l'exploració semiòtica de la imatge. Fins a tal punt, que algun dia se n'esborra quasi definitivament la importància personal i inclús la nominal i resten a punt per al consum abstracte. Adquireixen aleshores nous significats, estretament vinculats als temps de l'observador i exclusius dels objectes caiguts en desús. En la privacitat de les imatges trobem també relats públics, entorn de la comunitat, de la religió, de la cultura, del país, de l'ofici, de la família, etc. Quan la fotografia privada obté aquests significats públics, adquireix rellevància històrica.

Amb el pas dels anys es produeix també una revaloració estètica, el que McLuhan va anomenar *hipermetropia cultural*, amb la idea que el valor estètic rau en les tècniques o mitjans de comunicació tradicionals en oposició als moderns. Xavier Rubert de Ventós dóna alguns exemples per explicar aquest concepte: el cinema transformaria el teatre en espectacle culte o el rajol convertiria en clàssica la construcció en pedra. Seguint, doncs, aquesta lògica podríem dir que la imatge digital atribueix nous valors estètics a la fotografia química, uns valors fàcilment apreciats en aquests retrats convencionals de galeria.

De tota manera, la profusió d'interessos ve condicionada per la visibilitat pública d'aquestes imatges, un repte constant per a l'arxiu, molt més exigent i accentuat amb la tecnologia digital. Perquè el concepte de fons existeix amb anterioritat a aquesta tecnologia o així ho havien expressat algunes ments pensants. És el cas de Malraux, aquest escriptor i ministre francès que a la segona meitat del segle xx va idear el museu imaginari. Es tractava d'un museu sense parets, sense espai físic, i fet a mida per a cada espectador. Una idea que s'apropa a les possibilitats contemplatives que ofereix el recurs web dedicat als retrats Unal i que permet respondre a diferents interessos personals: des de la cerca dels nostres avantpassats, la cerca de l'ànima col·lectiva, la recerca històrica i antropològica fins al gaudi estètic de la fotografia.

Per concloure podem dir que el treball d'arxiu sobre aquest conjunt de retrats porta a una nova consciència social, històrica i artística del fet fotogràfic. L'objectiu és que les imatges dels nostres avantpassats puguin recobrar vida en el moment de ser interpellades. Amb els fons fotogràfics i més concretament en el cas dels fons de retrats, els arxivers treballen per posar les imatges a l'abast dels usuaris amb l'esperança que aquests hi puguin aportar sentit. Passa quelcom semblant al que escrigué Tzvetan Todorov referint-se a l'escriptura quan diu que «un text és només un pícnic en què l'autor hi posa les paraules i els lectors el sentit».