

Josep Pérez Pena

**EL TREBALL FOTOGRÀFIC A PRINCIPI DE SEGLE.
DE CAMÍ CAP AL *SELFIE***



Ja ho veurem.
(Popular)

Vista des d'avui, la fotografia de principis del segle xx presenta diversos nivells de lectura que, a més, s'entortolliguen amb fenòmens de caràcter tecnològic i sociològic en actual eclosió. Si ja resulta interessant repassar com treballaven els fotògrafs a l'època dels nostres besavis, encara s'hi pot afegir l'atractiu d'investigar com vivien el consum dels objectes fotogràfics els nostres propis avantpassats i, encara més, com rebem actualment les restes d'objectes d'aquella època. D'alguna manera, a l'inevitable marcatge sintàctic causat pels factors de determinació tècnica en el moment generatiu de les fotografies, cal afegir-hi la historicitat del nostre punt de vista. Sembla quasi evident que és un costum antic no poder veure les coses de cada *abans* tal com eren, sinó que emmirallant-se en el passat resulta quasi inevitable enlluernar-se de present i rebre'l com ens el fan veure les coses del nostre *ara*.

En la construcció de les relacions entre fotografia i societat es triangulen tensions i atraccions entre tres pols: indústria, intermediaris comercials i consumidors tant de productes com de serveis proporcionats per la imatge. Els inicis del segle xx plantegen un estatut relacional entre aquests àmbits que és interessant per la seva aparent estabilitat, que semblava conformar una mena de *pau duradora*.

A finals del segle XIX, el mitjà fotogràfic havia fondejat en les aigües tranquil·les de la producció industrial i la subsegüent uniformització dels materials i les metodologies. Això va desdoblar els antics productors i alhora operadors artesanals pioners en dues famílies econòmiques: els fabricants i els fotògrafs. Per definir el canvi de rol del fotògraf, resulta altament il·lustrativa una humorística definició del conservador A. M. Fuentes: «de brujo de la tribu a honrado comerciante».

L'usuari, el públic consumidor final, encara es mantenia, però, allunyat del mecanisme generatiu, llevat de comptades excepcions. Passat el primer terç del segle XX, la tribu s'apodera de l'armament productiu i metralla el món amb la producció d'imatges mitjançant el *rollfilm* i la càmera de *pas universal*, mai millor dit. Mentre la càmera es transforma en un tòtem social que Barthes va incloure en les seves *Mitologies del segle XX*, la fotografia, ja en poder del públic, es revesteix d'uns caràcters que mesclen l'esteticisme, la banalitat i la transcendència, i que Bourdieu va resumir magistralment en la concepció de la fotografia com a *art moyen*. Certament, un entremig que alhora s'anava instal·lant al mig de tot.

El nostre escenari d'avui, des dels darrers anys del segle XX, ha recollit l'espectacle de la metamorfosi dels ciutadans uniformats en fotògrafs, llevat, ara també, de comptades excepcions, i de la fotografia de tot i per a tots, fascinantment excessiva, transferidora, ubiqua i en la qual regna el tret al propi cap: el *selfie*. Els *professi-*

onals han estat traspassats i freqüentment superats per l'ascens fotogràfic de la societat i les noves relacions *enxarxades* en què els alhora *amateurs* de la fotografia i de les mercaderies, convertits en voluntaris vocacionals, prenen la feina de produir continguts i significats extensius del desig consumidor als antics *fotògrafs*.

Des de l'àmbit institucional dels arxius i la fotografia *oficialment* patrimonial, i també des de l'aparent senzillesa dels nostres conjunts de fotografies familiars, una primera dada és la frugalitat de la producció en el passat. La fotografia és menys abundant com més antiga és. Als arxius hi solen arribar fons massius, procedents en nombroses ocasions d'establiments comercials que traspassen el seu llegat, però fins i tot en aquests casos les quantitats queden minimitzades si les confrontem amb conjunts de producció més moderna provinents, per exemple, de diaris o de fons personals de ciutadans qualssevol de l'època contemporània. I a les cases no trobem gaires fotografies de fa molts anys. En l'arrel comparativa d'aquest binomi rau la clau de la diferència en la distància històrica de la vivència de la fotografia de fa cent anys i l'actual, i, en essència, el fonament del canvi social i professional que envolta aquest mitjà.

En fotografia, els inicis del segle xx plantegen una xarnera doble. D'una banda, la fotografia aprèn a deixar de ser un objecte car i difícil: l'allunyament de les èpoques pionera i artesanal creix, i els materials i les eines fa molts anys que es mouen en un paradigma de

negoci industrial que, com sempre, pretén l'extensió del mercat i l'arribada al gran públic. De l'altra, però, encara ens trobem a les beceroles de la facilitació del procés i la tecnologia que farà que, al cap de pocs anys, la pràctica s'estengui socialment en una proporció geomètrica. El resultat és un panorama conformat per unes quantes galeries i professionals ambulants que disposen d'una clientela extensíssima pel fet que el públic no practica la fotografia fora de comptadíssimes excepcions i, per tant, molt diferent de l'actual, en què el públic és fotògraf i desapareix com a clientela dels fotògrafs, que no dels fabricants. En resum, a la inevitable determinació tecnològica del mitjà fotogràfic, a principis del segle xx *encara* cal afegir-hi un intermediari de l'accés del públic a la imatge: el fotògraf més o menys professional en les seves variables respectivament sedentària o transeünt: galerista o ambulat.

Una altra dada significativa és la qualitat, tant dels moments *triats* per fer les imatges com de la *presència* del que hi apareix recollit icònicament i de la prestància dels objectes gràfics resultants. Si repassem les nostres fotografies *d'època*, trobarem majoritàriament retrats recollits en pocs exemplars de paper, de mides habitualment petites o mitjanes i amb una qualitat en la descripció de les formes i la capacitat de reproducció fina del detall sorprenent. També resultarà sorprenent que sovint la narrativitat del detall s'emboira en zones una mica sensibles, com la pell dels retratats. Conceptualment, i a diferència d'avui, les fotografies de persones

fan referència a moments significatius de la representació social molt més formals que els que admet la fotografia contemporània omnipresent: si ara sembla que vivim en una perenne celebració autorepresentativa, les fotos velles ens duen a una representació solemne i amb un oficiant aliè i intermediari, el retratista.

Buscant per casa difícilment trobarem cap negatiu, perquè en aquell moment aquest format quedava en poder del productor, que així mantenia la fidelitat i la dependència del client a l'hora d'obtenir-ne còpies i garantia la propietat dels drets de reproducció. En lloc d'exposar universalment variables de la mateixa imatge d'una manera continuada, com es fa ara, en el passat es vivia una selecció doble: la del moment de produir les imatges, triat una mica a mitges entre l'individu i els costums, i la de disposar de còpies múltiples, reglamentada per l'estatut del fotògraf com a propietari de la matriu del registre. Ambdues formes es trobaven mediatitzades per la disposició de mitjans econòmics d'una manera que avui dia no s'ha eliminat, però sí que s'ha rebaixat exponencialment en benefici de la *democratització* de la imatge.

D'una manera similar, però curiosament inversa, si analitzem la composició dels fons comercials llegats als arxius institucionals provinents de galeries comercials sovint ens trobem que el conjunt presenta una quantitat massiva de negatius: els anomenats *clixés*, produïts en plaques de vidre o de pel·lícula flexible, primer de nitrat de cel·lulosa i posteriorment, arribats

els anys trenta i més a partir dels cinquanta, d'acetat de cel·lulosa. Per contra, la presència de còpies positives de paper serà, segurament, molt minsa o inexistent.

L'observació d'aquestes característiques permet deduir cadascuna de les determinacions tecnològiques i comercials que caracteritzaven la feina dels fotògrafs a principis del segle xx i també el trànsit comercial que vivia la clientela, el públic de la fotografia d'aquella època.

Sovint acarem l'anàlisi d'aquell *moment* fotogràfic des del punt de vista dels productors, els fotògrafs. Però potser també resulta interessant invertir el punt de vista i deduir com i quan es vivia, des de la posició dels consumidors, la *necessitat* d'abastar-se de fotografies. Per deducció del que tot aquell corpus d'imatges ens ha llegat com a contingut icònic, es nota que la tria dels temes per fixar eren comptats: a part dels ja molt variats continguts de la fotografia institucional i científica, la major part de registres comercials s'efectuaren al voltant de dos grans gèneres, les *vistes* i, de manera absolutament majoritària, els retrats, que recullen la *ja* necessitat de les persones de tenir una icona autorenrepresentativa, i, en una altra secció productiva menys nombrosa però característica d'una determinada forma de relació social, la *col·lecció de personatges*, que consisteix a adquirir imatges de persones alienes i notables, icones, en certa manera, d'ídols o astres del moment: toreros, cantants, líders..., sols o en conjunts compostos en orles o en *núvol*.

En un apartat social molt minso, però que ha transcendit amb gran visibilitat precisament pel seu caràcter excepcional, se situen els molt menys nombrosos fotògrafs amateurs: metges, clergues i persones amb possibles i una certa disposició de temps lliure emeteren conjunts personals que recullen aspectes de família, excursions, viatges, aficions i, de vegades, algun detall de les respectives professions. De vegades, a aquest cos de fotògrafs afeccionats s'hi incorporen persones de procedència més modesta que fan de la càmera un vehicle per al sobresou ocasional. I, de tots aquests, alguns efectuen assajos d'ascensió fotogràfica a la consideració artística competint en concursos i algunes altres maniobres de salonisme.

Des de la posició dels operadors, els fotògrafs comercials, la feina de retratista i de cobertura ocasional d'alguna altra temàtica s'entomava amb la litúrgia material de la càmera de mitjà i gran format, el negatiu en placa i el processament sovint artesanal. Això produïa, finalment, un arxiu de matrius negatives que quedava en propietat del fotògraf i de les quals es *tiraven* còpies per als clients a demanda. Habitualment es produïen còpies per *contacte* de la mateixa mida del negatiu amb l'avantatge de l'alta qualitat en la reproducció fina del detall, a la qual contribuïa la dimensió considerable de la matriu; res a veure amb les fotografies procedents dels rotlles petits que amb el temps anirien estenent la socialització de la càmera i la inundació d'imatges fins a arribar als nostres dies.

A part del que coneixem de l'època per la literatura tècnica i històrica, i que ajuda a entendre d'una manera habitual per al període la manera de treballar dels operadors, la reserva museística de les eines i el material de treball i l'observació de les imatges, sovint escadusseres, en què es poden veure el fotògraf, els ajudants o la galeria, ens permeten particularitzar per a un autor concret les característiques generals de la tecnologia determinant.

Presa

Malgrat que a principis de segle el procediment fotogràfic es trobava força normalitzat, les condicions de treball no eren ni de bon tros senzilles, i distaven encara enormement de les facilitats que posteriorment han anat possibilitant l'accés universal a aquest mitjà.

Per poder prendre vistes o retrats, els fotògrafs treballaven la majoria de vegades amb llum natural, i en el cas del retrat això exigia la disposició de condicions atmosfèriques adients, fos als exteriors, on treballaven els fotògrafs itinerants, o a les galeries preparades per a la regulació de la llum procedent de sostres i parets envidrades, on oferien els serveis els fotògrafs retratistes amb seu fixa. Aquesta llum es modulava amb vels i cortines. El cicle solar posava en crisi l'horari de treball, i una mostra de la dificultat de tot plegat la tenim en algunes publicitats d'època en què alguns fotògrafs precisaven que «se toman retratos todos los días, con

buen o mal tiempo». Aquesta necessitat respecte de la font d'il·luminació, que conforma la matèria primera i principal de la pràctica, exigia, tanmateix, una estudiada ubicació de l'establiment, que per força havia de disposar d'alguna mena de pati o terrassa. De manera menys habitual, s'aplicava l'ús dels flaixos per ignició de magnesi, una pràctica que ha deixat una iconografia simpàtica i tòpica en la representació mediàtica de l'ofici.

La metodologia de treball requeria una certa experiència, i sovint la formació professional s'assolia per la via de fer d'aprenent. Si bé l'exposició i el processament de les plaques es podien acollir a un receptari habitual, les particularitats en la mesura de la llum i l'aplicació als controls d'exposició de la presa, així com l'aplicació de les fórmules químiques, sovint entraven en afinacions i variables personals. La valoració de la llum es feia per experiència derivada del sistema de provatura, errada i afinació fins que entraven en servei els primers fotòmetres. Algunes operacions, com el desenfocament subtil en els retrats per millorar la textura cutània instrumentalitzant la profunditat de camp, es podien modular per influir en el resultat a gust dels clients des del mateix moment de la presa.

La litúrgia de la presa fotogràfica quedava força lluny de l'actual desconeixement d'operacions que ara genera l'omnipresent automatisme, i la naturalesa del material tècnic literalment *enfrontava* el fotògraf amb cada element de control de l'operatiu.

A les galeries de retrats, el costum de treball ja donava prou coneixement per estandarditzar el posicionament del punt de vista de la càmera i no haver d'esmerçar massa temps en l'enquadrament i la tria (si es podia) del tipus d'objectiu, encara que calia regular l'entrada i la qualitat de la llum desplaçant cortines i llenços de filtratge i difusió des de les parets dels costats o el sostre del vidre o les claraboies. En treballs de camp la cosa canviava, i el fotògraf havia d'*estudiar* on i com posicionaria la còrpora maquinal i gens lleugera de la càmera plegable, que hauria de muntar i col·locar sobre el trespeus.

Un cop triat l'enquadrament, l'ajustament de la composició i la determinació de l'enfocament s'efectuaven directament sobre el dors del cos de la càmera, en un vidre gebrat que ofería una imatge invertida frontalment i lateralment del motiu i que, a més, s'havia d'examinar amb un rang lumínic superior al de la llum circumdant, de la qual cosa es desprèn la imatge tòpica de l'operador amb el cap sota un drap fosc.

Quan la imatge es donava per bona, l'ull del fotògraf se substituïa per un xassís de fusta que contenia la placa que es volia exposar i que es duia carregat de casa. Aquesta mena de marc es collava al dors de la càmera i, quan s'estava a punt d'efectuar la presa, la placa es descobria internament en retirar un panell que l'havia cobert durant el transport.

L'exposició a la llum es feia a partir del càlcul que establia el fotògraf valorant la llum disponible a l'esce-

na i el diàmetre del diafragma pel qual l'objectiu permetria el pas de la imatge. Normalment aquest capmàs es feia aplicant l'experiència, perquè els fotòmetres no eren habituals; tot i que estaven desenvolupats científicament des de la fi del segle XIX, no es van aplicar a la fotografia professional fins al 1936, i encara d'una manera molt gradual fins ben entrada la meitat de segle. Amb l'apreciació *a ull*, el fotògraf decidia quan de temps mantindria obert l'objectiu. A principis de segle, en algunes càmeres de gran format l'exposició es feia *a mà*, retirant un tap que cobria l'objectiu i tornant-lo a lloc un instant després. Amb la millora característica i creixent de la sensibilitat de les emulsions en aquest període, i la minva consegüent dels temps d'exposició requerits, aparegué la necessitat de dotar als objectius i les càmeres d'obturadors d'un control precís del temps d'obertura, cada vegada més petit. Se sap que alguns fotògrafs renunciaven a l'ús del nou material sensible i preferien el de característiques més primitives perquè temien les dificultats d'afinació de les velocitats més curtes o perquè directament no disposaven d'obturadors avançats. Efectuada l'exposició de la placa a la llum, es tornava a cobrir la placa negativa amb el panel protector i d'aquesta manera el xassís es podia retirar per transportar-lo fins al laboratori.

Des dels darrers anys del segle XIX, el sistema de matriu negativa ja generalitzat era el de placa de vidre emulsionada amb gelatina i sistema d'imatge de final constituïda per plata de tipus filamentari, formada per

sals argèntiques al bromur o al clorur, o una mescla d'ambdues. Aquest material posseïa bondats marcadament respecte de la sensibilitat a la llum i, per tant, a la possibilitat d'efectuar preses amb velocitats d'obtenció acceptablement altes, però oferia particularitats de contrast que calia conèixer i dominar, i encara més quan es tractava de plaques ortocromàtiques, és a dir, no sensibles a tot l'espectre lumínic visible, cosa que causava problemes en la traducció tonal d'alguns colors. Les plaques amb sensibilitat a tota la gamma de l'espectre visible es van començar a comercialitzar cap al 1906.

En treballs fora de galeria, el pes i la fragilitat de les plaques generaven algunes incomoditats fins que es van substituir gradualment pels clixés flexibles de plàstic de nitrat de cel·lulosa, que havia aparegut cap al 1889 i l'ús del qual s'hauria d'estendre fins a mig segle després. En aquest període ja aparegueren alguns dorsos per a càmeres de mitjà i gran format que permetien el muntatge de la pel·lícula en rotlle o bé sistemes d'intercanvi successiu de plaques plàstiques dotades d'automatismes senzills, com el *film pack*, molt més pràctiques que la carregosa operativa dels xassissos per a les antigues plaques de vidre.

Processament del negatiu

Un cop exposades, les plaques se sotmetien a un processament en els banys habituals de revelatge, aturada,

fixació i rentatge. La llum havia marcat, proporcionalment a la intensitat d'arribada, uns punts generadors d'ennegriments anomenats *centres de revelatge*, que no s'activaven fins al contacte amb el revelador: aquest bany feia aparèixer les densitats d'halurs de plata que formaven la imatge negativa, seguidament aquesta reacció s'havia d'aturar en un altre bany, el d'aturada, i posteriorment s'havia d'eliminar la plata inactiva amb el bany de fixació. Finalment, s'havia de rentar el material per eliminar restes de químics residuals i per acabar de procedir a l'assecatge del clixé.

En l'etapa d'ús de materials ortocromàtics, aquest tren de processament es podia dur a terme amb una llum baixa del color adequat que no afectés la formació de la imatge, l'anomenada *llum de seguretat*. Però amb l'arribada de la millora pancromàtica l'operatiu es va haver de passar a fer en total obscuritat, de manera que els operadors se les van haver d'enginyar per instal·lar les plaques a les fosques en uns tancs que es tancaven al pas de la llum però que permetien la successió de banys d'una manera més còmoda que fer-ho a les palpenes.

En cas d'errada per subexposició, és a dir, si el negatiu quedava massa clar perquè l'arribada de llum havia estat insuficient, hi havia la possibilitat d'efectuar la maniobra del revelatge reforçat, que suposava un nou processament del negatiu a fi d'enriquir la densitat dels dipòsits de plata i corregir, així, la disposició de contrast per a l'obtenció posterior de còpies acceptables.

Una altra operació optativa i posterior al revelatge eren els virats: uns banys de complement que generaven un canvi químic en la plata, de manera que s'obtenien canvis de contrast i de color que també servien per enfortir la matriu fotogràfica amb vista a la conservació.

Retoc del negatiu

La manipulació manual directa del registre gràfic contingut en el negatiu és un tema interessantíssim perquè genera un seguit d'atractius *bucles* ontològics i històrics que encara resulten més fascinants amb l'enfocament erroni i habitual que considera el retoc com una pràctica tan sols recent, contemporània. Aquesta concepció es pot corregir trabucant-la, directament, d'una manera aclaparadora: totes les eines que apareixen dibuixades en les icones dels programes més populars de postproducció fotogràfica digital són, directament, il·lustracions copiades de les eines *materials*, físiques, manuals, que guardaven els fotògrafs i els seus ajudants dins un calaixet de fusta situat sota un faristol de retoc equipat amb un umbracle i un mirall i que, salvant les distàncies, un cop disposat per al servei oferia una aparença sorprenentment semblant a un ordinador personal portàtil contemporani. A més, les operacions efectuades físicament sobre el negatiu es podien combinar posteriorment amb tot un seguit de trucatges en el moment d'ampliar la còpia i també amb

el retoc ja no lumínic, sinó altre cop material, físic, sobre la superfície de la còpia.

Les intervencions sobre els negatius de vegades responien a intents de corregir deficiències que no s'havien pogut evitar en el moment de la presa o que no s'havien aconseguit redreçar amb l'ús de la química de processament. En les vistes, per exemple, però també ocasionalment en preses relacionades amb temes arquitectònics i en alguns retrats, els cels apareixen emmascarats en els negatius amb tints, pintures i fins i tot muntatges de paper per dotar-los de les densitats desitjades i en les quals la combinació de llum i formacions de plata no havien reeixit. En algun cas es pot arribar a detectar l'ús de composicions de negatius diferents per dotar de detalls o núvols el cel d'un paisatge que no en té.

En els retrats de dones es poden trobar algunes transformacions corporals afegides a la constricció de la cotilla, com ara l'aprimament de cintures a força de gratar les emulsions, i en la majoria de retrats de formats mitjans i grans (sense distinció de gèneres ni d'estatuts professionals: això vol dir tothom, incloent-hi clergues i bisbes, i amb la sola excepció constatable de les pobres monges) els cutis es milloraven amb una combinació de vegades massiva d'operacions: fregament circular de la zona d'emulsió, ús de llapis gras i puncions de bisturí per dissimular taques i gravats, canvis de densitat per aportacions de pintura al tremp, etc. Els materials eren emprats tant per la cara

de l'emulsió com per la del suport de vidre i plàstic, i també en combinacions mixtes, i als materials gràfics d'aportació, com el grafit, les pintures al tremp o els tints per mitjà de banys, tamponaments o pinzellades, s'hi afegien mordents i medis preparatoris de la superfície, com el Matolin, i també mètodes subtractius com les línies i els punts de ratllada i rebaixament de densitats mitjançant agulles, llancetes i escalpels. Encara podem repassar manuals de l'època dedicats monogràficament al retoc que demostren, un cop més, que la presumpta neutralitat de la presa fotogràfica ha passat des de sempre pel redreçament optatiu de la voluntat humana. Trobada i estesa la manera de duplicar la naturalesa, qui s'estaria de corregir-la i millorar-la sota els patrons artificials de cada moda normativa social?

Còpia per contacte

A principis del segle xx la forma encara més habitual de procedir a l'obtenció de còpies a partir de negatius fotogràfics era el mètode de contacte, també conegut com a *còpia directa*. El fet que molts negatius presentessin una mida considerable, de format mitjà o gran, feia que la còpia en papers d'una mida idèntica a la del negatiu permetés una visualització acceptable i còmoda per part dels consumidors.

Si ens fixem en alguna de les nostres fotografies familiars antigues de mides compreses entre la targeta de visita i la targeta postal, o fins i tot de mides més

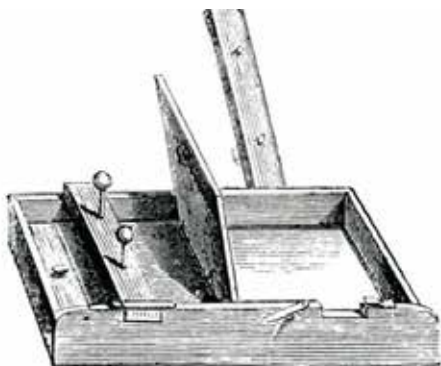
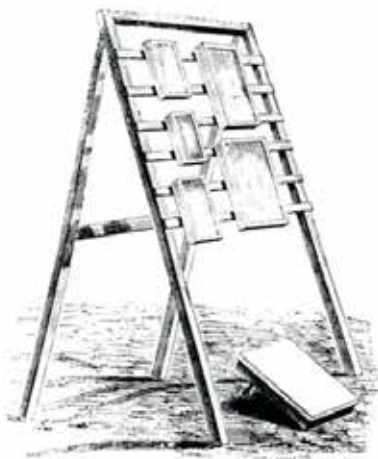


FIG. 43
A contact-printing frame. The design allowed the frame to be opened part way to check the progress of printing, without disturbing the registration of negative and print.



Premsa de còpia directa (per contacte) i faristol d'insolació de proves, eines bàsiques de reproductibilitat a l'època de les còpies d'ennegrimment directe.

grosses (cal pensar que els negatius d'aquell temps arribaven als 18×24 cm en encàrrecs especials, com algunes imatges de celebració, o procedents de clientela amb *possibles*, i de vegades a mides encara superiors), segurament ens sorprendrà la qualitat en la finesa del detall a les àrees on el retoc o els trucatges no hagin esborronat la qualitat directa de la imatge fotogràfica. Això es deu a dos factors: el primer és la mateixa grandària de la matriu negativa, enorme si la comparem amb el posterior i molt més democràtic *pas universal* i gegantina si la comparació s'efectua amb sensors digitals d'electrònica de consum contemporani. El segon rau en el fet que la còpia sovint era produïda sense les pèrdues que indefectiblement provoca l'anomenat *factor de magnificació*, que resta qualitat òptica a tota imatge projectada a mida superior a la de la matriu obtinguda en el moment de la presa, i que, a més, fa empitjorar el resultat en un grau directament proporcional a l'augment de mida.

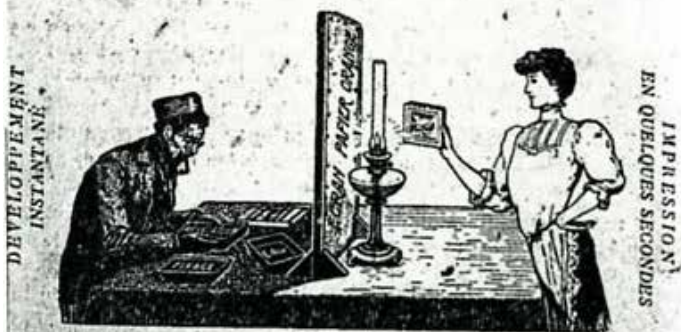
En el procediment de *paper directe* o *còpia per contacte* l'operador posava el negatiu dins un marc amb l'emulsió de la matriu negativa en contacte directe amb l'emulsió sensible del paper on s'havia d'obtenir la còpia. El conjunt quedava immobilitzat per evitar moure el registre i produir imatges dobles, però el dors del marc es podia obrir per una petita secció per tal de comprovar com *pujava* la imatge en el cas de papers *directes*. El conjunt s'exposava a la llum solar fins a assolir la tonalitat desitjada. A l'època dels papers directes sols

quedava fixar i rentar, i la còpia estava llesta per muntar-la o entregar-la. Aquests materials van dominar el mercat fins a la meitat de la primera dècada del segle.

D'altra banda, en aquest temps es nota una estesa reticència dels fotògrafs a copiar per ampliació de mida superior a la del negatiu, i en trobem una explicació raonable en la lentitud del paper de còpia de l'època a causa de la baixíssima sensibilitat i en la dificultat afegida que era pràcticament impossible copiar amb una llum que no fos la del sol.

Amb l'arribada posterior de l'anomenat *paper de gas* (amb emulsió de gelatina i imatge final de clorur de plata), les tasques de còpia no tan sols esdevingueren més amables, sinó que permeteren als operadors ampliar la jornada perquè la secció productiva final de passar les fotografies a paper es podia fer sense que la llum solar fos imprescindible. Els canvis en la formulació de les emulsions havien permès la fabricació d'un tipus de paper que permetia treballar l'ampliació mitjançant l'ús dels llums domèstics de gas en la banda de potència regulable i alta, i, a més, possibilitaven la tasca de processament (que ja requeria revelatge) amb la mateixa font d'il·luminació, amb l'únic requisit d'abaixar la potència del fanal al mínim. La indústria, un cop més, adaptava les formes de producció a les necessitats dels usuaris, i de pas generava avenços per a l'onada posterior de producció de papers capaços de rebre ampliacions generades amb ampliadores de projecció de llum elèctrica (amb emulsions de gelatina i

Le Papier Chloro-Bromure "TAMBOUR"



DEVELOPPEMENT
INSTANTANÉ

IMPRESSION
EN QUELQUES SECONDES

**Tirage instantané des épreuves
Le soir, sous la lampe
Sans laboratoire**

Publicitat del paper gas "Tambour", que permetia per primera vegada el copiat de proves amb llum artificial i que iniciava la substitució dels papers directes pels papers de processat.

imatges finals constituïdes per bromur de plata o clorobromur de plata).

Còpia per ampliació

El procés d'obtenció de còpies per ampliació es basa en una projecció lumínica d'un negatiu modulada per un objectiu fotogràfic sobre un paper sensible de mida superior a la de la matriu negativa. Aquest procediment sempre genera una pèrdua natural de qualitat, però permet un augment molt significatiu de la imatge final que s'entrega al client.

En l'època que estudiem l'ús d'aquest procediment era més aviat minso. La majoria de negatius eren de format mitjà i gran, i ja donaven un resultat acceptable de mida de còpia final emprant mètodes de reproducció per contacte. El mètode de l'ampliació, que més tard s'estendria per causa de la miniaturització dels formats dels negatius en rotlle, es destinava a pocs encàrrecs seleccionats de fotografia industrial i sobretot de retrat. Els productors locals sovint encarregaven, per la via del *missatger*, les ampliacions a operadors especialistes de ciutats més grans, com Barcelona, que centralitzaven aquesta activitat i que també se solien dedicar al retoc directe de la còpia de paper obtinguda, que, a més, durant el tiratge amb llum es podia sotmetre a diversos trucatges òptics com ara les reserves, que, efectuades amb les mans del tècnic del laboratori o amb atuells artesanals fets de filferro i cartró, servien

per modular selectivament l'arribada de llum a la prova definitiva positiva i permetien modificar textures i detalls.

Les ampliadores d'època eren màquines força voluminoses, sovint amb una aparença de canons, i els models més versàtils servien tant per al tiratge de còpies com per a la projecció ampliada d'imatges amb usos pedagògics o fins i tot recreatius, en una reversió temporal doble de l'antiga llanterna màgica o de l'actual projector d'imatge digital.

Retoc de còpia

A part dels efectes òptics aplicables a la còpia per ampliació en el moment del tiratge, la prova definitiva ja impresa en paper fotogràfic podia ser objecte de nombroses intervencions en una línia similar d'operacions com les que hem descrit en el cas del retoc físic dels negatius.

Els especialistes en còpia i retoc utilitzaven llapis, agulles, bisturís, tinta, pintures a l'aquarel·la i anilines (i de vegades procediments més matèrics, com la pintura al tremp i fins i tot algunes ceres o pintures amb aglutinants densos de cola o oli) en preparacions artesanals que amb el temps van generar l'aparició de fórmules i instruments comercials específics per a fotografies, com, per exemple, el popularíssim Spotone. Tot això servia per dissimular defectes o *produir* millores que no tan sols eren acceptades pel públic amb en-

tusiasme i una despesa afegida significativa sinó que, a més, augmentaven la talla professional dels operadors, que oferien el servei com un valor afegit amb exemples fascinants de publicitat gràfica als reversos dels materials de suport i presentació de les seves produccions fotogràfiques.

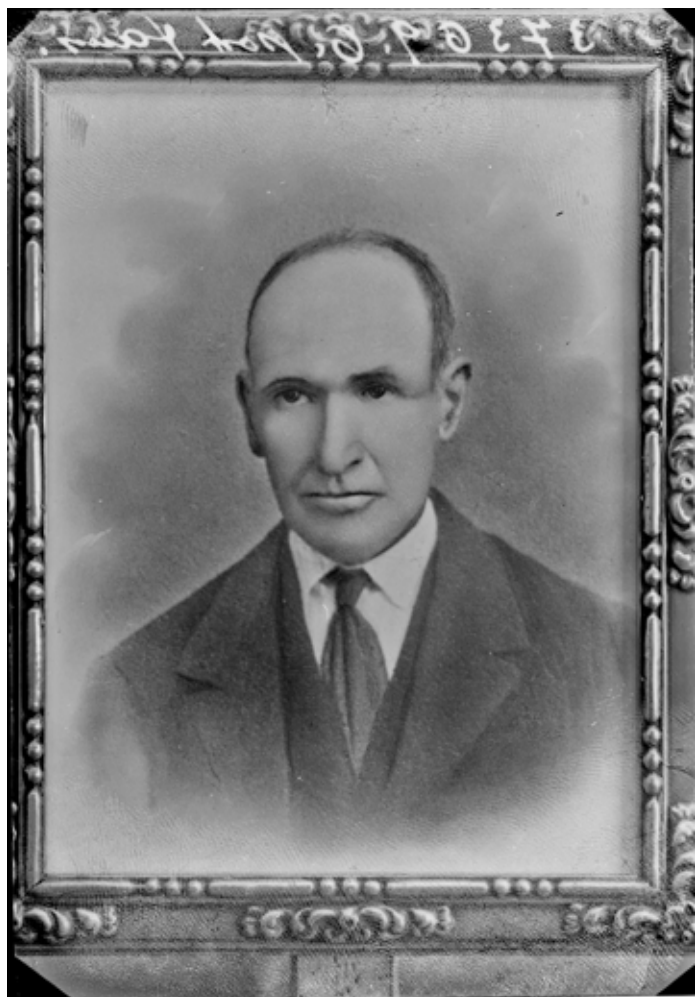
Aquesta tasca, que en els casos més modestos s'havia iniciat a les rebotigues dels fotògrafs i era duta a terme per la senyora, els avis, els fills o un ajudant de la casa, va arribar a ser una activitat amb prou demanda per conformar plantilles de retocadors especialitzats que treballaven a jornada completa davant els finestres de les galeries de més anomenada.

Artefactes compostos

Són molt propis d'aquesta època alguns costums d'elaboració de fotografies que consistien a *construir* sobretot parelles i en algun cas famílies i altres imatges de caràcter familiar o religiós a partir de negatius *compostos*, és a dir, obtinguts pel fotomuntatge de referents presos en diferents moments i que es recombinaven per mostrar una unió matrimonial o *idealitzar* una unió familiar. De la mateixa manera, en algunes fotografies emeses amb motiu de comunions es poden veure inclusions de sants i marededéus al cel i als núvols presidint l'actitud devota dels humans fotografiats.



Mostra de manipulació d'una imatge de grup per a aïllar-ne un retrat individual convenientment retocat.



Les intervencions possibles avui per mitjans electrònics s'operaven manual i matèricament des dels inicis de la fotografia.

Presentació i ornamentació de les còpies

Malgrat que *ensem* en aquesta època com un període característicament *en blanc i negre*, la variabilitat en l'estètica de presentació de les còpies fotogràfiques és d'una riquesa amplíssima i sorprenent.

Per la banda de la indústria, el subministrament de papers per a còpies entrava en una etapa d'inigualable riquesa productiva de models i acabats diferents per al suport de la imatge. Els papers directes de finals del segle XIX i principis del segle XX ja havien ofert una enorme diversitat de textures, graus de brillantor i fins i tot colors, i en molts casos incorporaven una capa de barita com a aprest superior del paper que donava una alta qualitat òptica a les imatges. Els papers de revelatge moderns entraren al mercat a partir del 1905 i també es van oferir en variants compositives i de presentació molt diverses: texturats, símls de tela, mats, brillants en diversos graus, amb una gamma optativa de duresa del contrast, amb barita o sense, tenyits de colors o impresos pel dors per convertir-se en targetes postals.

De manera similar a la ja explicada per als negatius, es podien aplicar virats a les còpies a fi de variar les tonalitats i influir en certs termes de l'apreciació visual del contrast i la percepció *tèrmica* de la gamma tonal monocroma. Per virar la còpia se submergia en un bany químic que, en funció dels químics presents, podia dur els tons cap a dominants vermelloses (bany

amb seleni) o típicament sèpies (bany amb sofre). Aquests tons, a més, es podien intensificar a voluntat en funció de la composició dels banys.

Una altra variable de presentació era l'esmaltat o ferrotipat. Les còpies assecades per mètodes accelerats basats en l'ús d'aire calent pujaven lleugerament de to i guanyaven en brillantor, però, a més, si s'hi afegia pressió tensant la còpia amb barres de vidre o rodets de metall calent, el resultat augmentava espectacularment.

Un mercat perifèric de materials de presentació proveïa, a més, els clients de les galeries amb un requitzell de productes que passaven per les inevitables modes i les onades corresponents: carpetes, tissús i papers protectors, cartrons i cartolines de muntatge amb gruixos, textures i orles, marcs i àlbums generaven una secció de negocis que trobava el terreny adobat pels costums socials en la mostra expositiva de les fotografies personals. Les mides dels objectes fotogràfics van quedar una mica normativitzats, i naixeren derivats de la tradició històrica comercial de la fotografia des de l'època de la primera onada de democratització (procés a l'albúmina): la modesta i universal *carte de visite*, amb el format *de butxaca*, havia regnat fins a finals del segle XIX, però creixentment s'ampliava l'oferta per als clients amb més poder adquisitiu i les ocasions més especials, i així es podien encarregar targetes de gabinet, Victòria, Promenade, Boudoir, Imperi i Panel encara els primers anys del segle XX. I un cas especial i a part



Bodegó promocional dels Unal, mostra gràfica de la concepció fotogràfica del període. La tècnica fotogràfica investint-se d'ornament i reivindicant l'herència de les arts tradicionals.

el constitueix l'extensíssima targeta postal, que des de la simplicitat dels seus 10 × 15 cm va ajudar a omplir el món no tan sols de vistes i de l'extensió de l'atractiu del *pintoresc*, sinó que també va inaugurar una concepció moderna, minimalista i nua del suport fotogràfic, alhora que d'una manera encara primitiva prefigurava el paper transmissor i carregat de significats (certificador, demostratiu, afectuós i generador de competència) de la fotografia del futur, la nostra.

La fotografia en color

Hem parlat *dels colors en les fotografies* d'aquest període i també podríem parlar de *fotografies en color*. Tècnicament, en l'àmbit comercial la qüestió de la fotografia en color estava resolta des del 1906, i els procediments de color *en xarxa* com l'autocrom i altres variants eren a disposició del públic. Sabem que a França el procediment es va fer popular molt ràpidament, i van aparèixer notícies que fets tan *grisos* com la Primera Guerra Mundial podien ser observats en una reversió acolorida perquè la tecnologia de l'època ja permetia aquells registres. A casa nostra el procediment també va arribar encara que no amb la força amb què es va estendre pel país veí. Una mostra puntual, però per això mateix preciosa, d'aquesta orfebreria química la tenim en la joia de la petita col·lecció d'autocroms estereoscòpics de Joan Masó obtinguts a Girona al voltant del 1920.

A manera de conclusió, i a part del sempre atractiu

recull de les particulars maneres de fer dels fotògrafs d'època, en el període anotat la fotografia viu una etapa amb unes característiques d'intermedi entre les seves ères de difusió que la fan molt interessant com a maqueta de les relacions econòmiques que creixentment han anat caracteritzant la construcció del model social i vital en el qual seguim vivint: la democratització del consum o, dit d'una altra manera, l'augment de l'acceptació receptiva dels objectes derivats de l'acceleració industrial que, a la recerca de l'economia, la lleugeresa, la miniaturització i la simplicitat d'ús que sembla requerir la seva extensió, no sempre han passat pel peatge de la qualitat i que, de retruc, semblen anar a raure en alguna mena d'accentuació de la banalitat en els seus costums receptius. Trobem una cosa semblant en la distància que separa l'encant o la gravetat del caríssim retrat de la rebesàvia de la frescor dels nostres més que eteris *selfies* i *souvenirs*. Records multiplicats i alleugerits.

La manera d'atendre la fotografia, les fotografies i la tecnologia per produir-les i utilitzar-les era i és cultura. Potser no de la *més* alta, però, a la fi, cultura: és notícia de com som i de quin món *ens fem*. A part d'entendre les fotografies com a documents socials, es pot entendre la fotografia com un document social panoràmic per la manera com funciona el fenomen en si, i la seva modulació, ús, aplicacions i impacte sobre el públic, i per la retroacció de la demanda social sobre el comerç i la indústria i viceversa, que enriqueix els ja no tan



Autoretrat de Salvador Crescenti acompanyat del seu fill davant un mirall corbat. La fotografia econòmica i portàtil com a eina d'autorepresentació, d'experimentació i de joc.

senzills matisos per a les lleis de l'oferta i la demanda. Tot immers en un entorn on la pretensió i l'avidesa de *comunicació* donen un paper creixentment complex als mitjans de la *imatge*.

Bibliografia

- BOADAS, J.; CASELLAS, LL.-E.; SUQUET, M. A. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2001. (Biblioteca de la Imagen; 3)
- CARRERO DE DIOS, M. *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: CCG: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2001.
- Centre de Recerca i Difusió de la Imatge* [en línia]. <http://www.girona.cat/web/sgdap.bak/cat/crdi_portada.php>. [Consulta: 10 maig 2017].
- George Eastman House* [en línia]. <<https://www.youtube.com/user/GeorgeEastmanHouse>> [Consulta: 10 maig 2017].
- IGLÉSIAS FRANCH, D. «Fotografiar a Girona: moments decisius». A: *Retalls d'història de Girona: Girona a l'abast: Cicle de conferències: XIV*. Girona: Bell-lloc, 2012, p. 134-161.
- IGLÉSIAS FRANCH, D.; PÉREZ I PENA, J.; SOUGEZ, M.-L. *Josep Jou i Parés (1892-1968)*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2013. (Girona Fotògrafs; 10)

- IMAGE PERMANENCE INSTITUTE. *Graphic atlas* [en línia]. <<http://www.graphicsatlas.org>>. [Consulta: 10 maig 2017].
- LAVEDRINE, B. *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas*. París: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2010.
- MARTÍ I BAIGET, J.; IGLÉSÍAS FRANCH, D. *Fotografía Unal*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2015. (Girona Fotògrafs; 12)
- MASSANES I BURCET, E. *Fotògrafs i editors a les comarques de Girona*. Girona: Diputació de Girona, 1998.
- PAVAO, L. *Conservación de colecciones de fotografía*. Granada: Centro Andaluz de la Fotografía: Comares, 2001. (Cuadernos técnicos; 5)
- PÉREZ, J. *Valentí Fagnoli (1885-1944)*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2010. (Girona Fotògrafs; 6)