

El gènere domèstic: per a una comprensió més àmplia de la relació entre fotografia, «realitat» i memòria

quaderndelesidees.press/el-genere-domestic-per-a-una-comprensio-mes-amplia-de-la-relacio-entre-fotografia-realitat-i-memoria/

May 31, 2016

Sovint, quan es parla de fotografia, es tendeix a constrènyer la mirada en les seves vessants artístiques, fotoperiodístiques o documentals. És a dir, s'acostuma a agafar com a objecte d'estudi aquella fotografia produïda per un autor o col·lectiu que participa dels valors del món de l'art, del món de la informació o d'agents institucionals com pot ser l'Administració pública. No obstant això, si poguéssim posar totes les fotografies elaborades mundialment en els seus més de 175 anys d'història sobre una taula imaginària, veuríem amb claredat que si un gènere ha copat la pràctica fotogràfica en tot aquest temps ha estat el domèstic. Una tipologia poc valorada patrimonialment, malgrat la seva rellevància sociocultural i les nombroses pistes d'anàlisi que ens ofereix per entendre les facetes memorístiques, arxivístiques i «ficcional» del llenguatge fotogràfic, des de 1839 i fins a l'actualitat.

Des d'aquesta premissa, proposo revisitar aquest gènere fotogràfic per tal de seleccionar uns nòduls d'anàlisi que permetin dibuixar una constel·lació genealògica de la relació entre fotografia, realitat i memòria, i veure'n sobretot la seva dependència de les convencions de cada temps i de cada grup social, no només sobre allò que mereix la pena enregistrar per a la posteritat, sinó també sobre allò que val la pena comunicar en temps real.

Anar als orígens de la pràctica fotogràfica per entendre'n l'ús contemporani.

La concepció generalitzada que la fotografia és un aparell que permet l'enregistrament fidedigne i precís de la realitat és, culturalment, construïda. Així ho defensa, per exemple, François Brunet en el seu llibre *La naissance de l'idée de photographie* (2000), on demostra que la manera d'entendre la càmera fosca i la possibilitat de



*Imatge: Fotògraf ambulant desconegut, Recort de la Font del Alba, c. 1910. Col·lecció Artur Cañigueral.
Imatge capçalera: Fotògraf aficionat desconegut, Felicitació dedicada a Dolores Sala, 14 d'abril de 1905. Col·lecció particular.*

capturar les imatges del seu interior diferien extremadament en el punt de vista anglès i el punt de vista francès. William Henry Fox Talbot, per exemple, concebia els seus *calotips*, fotografies en paper, fortament granulades i pròximes a l'estètica del dibuix, com un «*pencil of nature*». Una imatge de qualitats artístiques, producte resultant de l'acció directa de la llum solar, només mediada per la càmera. Ben al contrari, l'invent francès del *daguerreotip*, de Niépce i Daguerre, va ser promogut com una màquina, fruit del desenvolupament tecnològic modern, el resultat de la qual era la precisió, la nitidesa i la perfecció de la reproductibilitat del món exterior. Tenint en compte que el govern francès va prendre la iniciativa en la difusió de l'invent fotogràfic, adquirint-ne els drets i facilitant la patent del daguerreotip a escala mundial, nosaltres som encara avui hereus de la idea francesa de la fotografia. Una reproducció exacta i «objectiva» de la realitat.

En aquest procés mediador dels inicis conceptualitzadors de la fotografia, va jugar un paper molt important el perpinyanenc François Aragó. Diputat liberal, científic reputat i saintsimonià, ell va ser l'encarregat de fer de mitjancer entre el govern francès i un dels inventors del daguerreotip, a la vegada que el responsable de liderar la definició de l'ús i l'impacte que tindria la fotografia en la societat contemporània. Una tecnologia al servei dels ciutadans i les institucions, i d'una utilitat tan àmplia que podia abraçar des de l'arqueologia i l'astronomia fins a l'art, i donar com a resultat un inventari del món que en facilitaria el seu coneixement. A la vegada que, progressivament, estaria «à la portée de tout le monde». Així tancaríem la definició del llenguatge fotogràfic: realitat, arxiu i ús mundà, elements dels quals encara en som hereus.

La fotografia, una «convenció cultural» de la realitat

La sociòloga de l'art Nuria Peist suggereix l'analogia amb la perspectiva renaixentista, per tal d'entendre el valor de realitat que atorguem a la fotografia. És a dir, i retornant sobre les passes d'Erwin Panofsky, la fotografia seria fa no fa aquella «convenció cultural» de representació realista de la realitat, que en el Quattrocento va ocupar la perspectiva, aquella finestra per «mirar[hi] a través de». En conseqüència, la fotografia és convencionalment real en la mesura que serveix de malla visual que s'adapta i enregistra la convenció de realitat que domina cada moment històric i dins de cada espai social.

Això ajuda a entendre per què els



Imatge: Fotògraf ambulant desconegut, Retrat d'un soldat de l'Exèrcit Popular de la República a València, 1937. Col·lecció particular. Al dors: «A

patrons visuals varien segons les èpoques, tot i que, no obstant això, també resulten tediosament repetitius

mis seres queridos Mujer é hijos para que os tranquilicéis».

en l'interior de cada franja de temps. Explica com passem d'una concepció realista del retrat, del senyor recolzat en una columna d'estil clàssic que a la vegada s'alça sobre una catifa —com citaria Walter Benjamin a la seva *Petita història de la fotografia* (1931)—, als *selfies* actuals, de primers plans i, fins i tot, de grolleries divertides —o absurdes, segons es miri— com treure la llengua. Entremig, s'ha anat produint una progressiva obertura de la càmera cap a escenes fotografiablement més íntimes, com són l'atenció pels petits de la casa o la unitat familiar en l'interior de la llar o de vacances en ple franquisme i, a partir del 1970, els joves i els seus nous codis de convivència afectiva i sexual. En tots els casos, la informació troba una forma visual que li és adequada, i aquestes fotografies esdevenen contingut i contingent de manera simultània. A la vegada que el propi llenguatge imposa els codis visuals que li són associats: en el cas de la fotografia, la posa i la solemnitat per a les ocasions importants, i el joc i el gest desenfadat per als moments d'entreteniment i distensió.

Així doncs, cada fotògraf parteix d'un ull sociocultural que li possibilita una sèrie d'atencions temàtiques i punts de vista, a la vegada que li suposa uns límits d'allò que no és possible de fotografiar i que, metafòricament, no entra en el seu camp de visió. De rerefons, i seguint la concepció de Pierre Bourdieu, la producció de les imatges, i més en el cas domèstic, té una finalitat intergrupar i relacional, entre les persones i les accions amb què se situen en un espai i temps que els permet reconèixer-se entre elles i distingir-se de la resta. Fora d'aquest territori intern de comunicació, les fotografies poden ser pensades com unes finestres que prometen una visió nítida que després no es compleix. Així ho entén James Elkins a *What Photography Is* (2011) quan compara la fotografia amb una finestra de selenita: «*It promises a view of the world, but it gives us a flattened object in which wrecked reminders of the world are logged*».

Ara bé, que la fotografia sigui el producte de les convencions socioculturals —i possibilitats tecnològiques— de cada moment, que sigui necessari, sovint, l'oralitat dels «testimonis» per superar els límits iconogràfics, no suposa que totes i cadascuna de les imatges siguin, de manera deliberada, «ficció» o falsedats visuals, com sovint s'acostuma a entendre la fotografia, especialment sota sospita des de la dècada dels vuitanta. Pot ser útil aquí fer ressonar les idees de Geoffrey Batchen, quan ens recorda que la fotografia és cultura, *grafia*, però també és natura i llum, *photo*. En conclusió, que si bé el context determina la imatge, aquesta a la vegada és el resultat de les possibilitats autònomes del mateix mitjà.



Imatge: Mercè Rius, Companys del campament de Pasqua jugant, 1971. Col·lecció autora.

De la memòria a la comunicació. Hem canviat de paradigma?

Amb l'adveniment de la fotografia digital, les xarxes socials i els telèfons intel·ligents, alguns autors, com Irène Jonas, han vist un canvi de paradigma en l'ús de la fotografia. Segons ells, l'ús que se'n fa hauria passat de registre per a la memòria a registre per a la comunicació: visualment instantània, comunicativament sincrònica. En l'imaginari col·lectiu, es té la creença que fem més fotografies que mai i que les mirem menys que en cap altra època. Segons la lògica del canvi de paradigma, lluny de restar valor a la pràctica fotogràfica, aquest fenomen explicaria el nou estatus de la imatge. Fem més fotografies que mai perquè ens comuniquem, com mai, fotogràficament. Un cop passat el sentit de notificació i diàleg, la imatge perd el seu valor i en poques ocasions ens resulta atraient reveure i rememorar aquella acció.

Ha estat estudiada de manera àmplia la promoció que la casa Kodak, al llarg de la seva trajectòria, va fer de l'ús de la càmera per a la construcció de la memòria personal i familiar. La seva publicitat difonia lemes com: «Toda persona culta ama los libros, pues los libros proporcionan el alimento espiritual que nos hace vivir momentos felices, pero no hay libro tan humano, tan íntimo y tan lleno de recuerdos que alegren nuestras almas, como un álbum repleto de instantáneas Kodak». Els valors de la felicitat, amb la incorporació del *cheese* per a un somriure de dentadura perfecta, i el relat domèstic mitjançant la fotografia d'aficionat, han estat utilitzats per a la lectura historiogràfica del conjunt de la fotografia amateur, des de l'adveniment de la instantània a finals del segle XIX fins al suposat canvi de paradigma.

No obstant això, si observem fotografies de diferents èpoques, podem comprovar que la separació entre memòria i comunicació no era tan neta com ens podria semblar des de l'òptica del segle XXI. I no només això, sinó que l'ús exclusivament memorístic, tan associat a l'àlbum fotogràfic i que acostumem a atribuir a la fotografia analògica, no resultaria tan obvi quan girem les imatges per mirar-ne el dors i llegim, per exemple, «A

mis seres queridos Mujer e hijos para que os tranquilicéis [Retrat d'un soldat republicà, 1937]». De la mateixa manera, els nombrosos retrats en fons pintat, de temàtica moderna i viatgera —vaixells, avionetes o una gòndola de Venècia— però també còmica —sevillanes i toreros, per exemple— ens fan veure que, a més d'enregistrament, identitat i memòria, la fotografia era igualment joc.



Imatge: Josep Rius, Dona i amics ballant sardanes a Reixac, 19 de maig de 1946. Col·lecció autora.

El pes de què s'entenia per comunicable no rau en el dispositiu fotogràfic, que per ell sol no pot sostenir cap definició essencial, sinó en el concepte de realitat, memorabilitat, i d'ironia, de cada moment històric. Per tant, l'ús que en els diferents temps s'ha fet de la càmera i les imatges resultants, a la vegada de càrregues memorístiques canviant segons varien els ulls que les observen, no és estable ni impermeable, ni sincrònicament ni diacrònicament. Fins i tot la categoria d'índexs, tan comuna en les anàlisis teòriques de la fotografia, està actualment en crisi, si atensem que l'índex pot ser pres també com quelcom culturalment construït.

En conclusió, si bé és cert que inicialment ja es va imposar i generalitzar un concepte documental de la fotografia, en detriment de la visió naturalista anglesa, a la vegada que es va relacionar el dispositiu com una eina per a la cultura enciclopèdica de la modernitat, això no treu que puguem mirar la fotografia des d'un punt de vista més polièdric sense haver de caure en la sospita crítica negacionista, sinó senzillament entendre'n les lògiques d'ús al llarg del temps i segons els codis socioculturals de qui l'activa. Així ho estan fent autors com l'antropòloga Elizabeth Edwards, que, per exemple, recorre al concepte d'*imaginació històrica* i la xarxa d'encarnaments corporals, mentals i objectuals de l'experiència històrica per abordar l'anàlisi de fotografies com les dels excursionistes anglesos del 1900; o, de nou, James Elkins, que en el treball citat anteriorment, fa un esforç per desactivar la influència acadèmica de la definició, segons Roland Barthes, de la fotografia com l'*això ha estat*, al citat i recitat llibre *La cámara lúcida* (1980), de l'autor francès. Elkins, de pas, ens suggereix que la fotografia és falsejadora de memòria ja que, sovint, t'obliga a recordar coses o persones que o bé no voldries recordar o bé, per un mateix, no hi pensaries mai.

Dins d'aquesta perspectiva d'usos no cal esperar la postmodernitat per veure que de conceptes utilitaris de la fotografia n'hi ha hagut diversos, que donaven resposta a diferents criteris o aspiracions, sempre segons l'univers sociocultural i les possibilitats tecnològiques del moment —un àmbit que la teoria a vegades oblida de considerar—. Prestar atenció a la fotografia majoritària, com és la domèstica i d'aficionat, pot contribuir a veure exemples d'aquesta multiplicitat o hibridació de motius visuals i usos, i eixamplar els límits epistemològics de la noció realista i memorística del dispositiu fotogràfic.

NÚRIA F. RIUS

Núria F. Rius

