

De la veritat nua a la recerca estètica

## Escriure amb imatges

Mitificada pel cinema durant molts anys, l'aventura del fotoreportatge que s'inicià fa un segle i mig s'enfronta ara amb la competència de la televisió i la pèrdua de sensibilitat dels lectors.



Amb les guerres mundials s'ha estès el mite del repòrter.

JOE ROSENTHAL

**Q**uan el 1843 el duaner Jules Itier, apassionat per les noves tècniques, féu una foto del tractat de pau "per mil anys" que signaven França i Xina, no s'imaginava que es convertiria en el precursor d'una gran aventura que arribaria als nostres dies, el periodisme gràfic. En aquella època els periòdics només publicaven dibuixos i els daguerreotips de la cerimònia diplomàtica no van servir per a res. Tretze anys més tard, però, la reina Victòria ja va veure els perills de l'invent i va demanar a Roger Fenton, que marxava a la Guerra de Crimea, que no fotografiés cap mort ni cap soldat anglès amb sang a l'uniforme. El primer fotoreportatge, reproduït a mà per l'*Illustrated London News*, mostrà una visió falsa i idíl·lica de la guerra, però des d'aleshores no va poder evitar ningú el poder emocional que la fotografia de premsa exerciria sobre l'opinió pública. Per alguna cosa Abraham Lincoln va co-

mençar les seves Memòries escrivint: "Es gràcies al retrat que [Mathew] Brady va fer de mi que vaig esdevenir president dels Estats Units". Més tard, per culpa d'una fotografia publicada a l'*Evening Sun*, Theodor Roosevelt —quan era cap de la policia novaioquesa— va haver d'ordenar que s'apliquessin normes d'higiene als barris pobres: Robert Riis havia mostrat un petit bloc de pisos de fusta on vivien 2.791 persones sense llum, ni ventilació, ni una sola dutxa. I el 1909, una imatge d'infants miners que el sociòleg Lewis Hine publicà a *Charities and the Commons* va fer que s'aprovés immediatament una llei de protecció de menors.

Amb les guerres mundials, la fotografia de reportatge esdevé propaganda. I en aquest camp, els fotògrafs que durant la guerra civil treballaven per al Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya assoliren un lloc d'avantguarda. S'ha estès des d'aleshores la lle-

genda del fotorepòrter temerari, testimoni implacable de la realitat, tal com l'hem pogut veure encarnat per Nick Nolte a la pel·lícula *Under Fire* (Roger Spottiwoode, 1983). De fet, parlant de cinema, i més enllà del personatge mític del fotorepòrter en si, es podria dir que en l'èxit de films com *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) la imatgeria que el fotoreportatge ha deixat gravada en la memòria dels espectadors hi té molt a veure. No és cap secret que les imatges agraden perquè s'inscriuen en el món de referències visuals que tots posseïm.

Arreu del món molta gent recorda encara la colpidora fotografia d'una nena cremada pel napalm fugint despallada d'un bombardeig. La instantània, presa el 1972 per N'guyen Kong (U.P.) va fer la volta del món, es va publicar a les portades de tots els diaris occidentals i ràpidament va servir per denunciar els excessos de l'exèrcit nord-americà al

Vietnam. Com totes les fotografies de premsa, allò era un testimoni, una prova, i aquesta qualitat reconeguda per qualsevol lector és el que li donà aquella força. Encara es diu que la publicació d'aquella imatge va accelerar la fi de la guerra del Vietnam. No és veritat, perquè els Estats Units ja es confrontaven aleshores a greus problemes econòmics, militars i diplomàtics, però és segur que la conscienciació va ser unànime: ¿que podia suportarse —aleshores— veure infants víctimes de tals atrocitats?

En la realitat, el Vietnam va definir

En alguns casos, la bulfúmia d'imatges sagnants pot acabar servint per argumentar el contrari del que mostren: les fotos de joves palestins torturats el 1988 als territoris ocupats van provocar comentaris de l'estil "Israel és un país ben democràtic i lliure, perquè autoritza la difusió d'imatges com aquestes".

Però la més gran contradicció del fotorepòrter és que, malgrat circumscriure's al paper de simple testimoni, també pot esdevenir un temible delator. L'emotiva i sorprenent imatge d'un jove xinès aturant una columna de carros de combat

mació fotogràfica no tornarà a ser el que era. La ciutat de Beirut haurà estat segurament el darrer escenari del fotoperiodisme clàssic, com ho demostra el fet que Yan Morvan (*Sipa Press i Newsweek*) que el 1976 va obtenir el premi *World Press* amb els seus reportatges fets a la capital libanesa amb un popular reflex de 24 x 36 mm, treballa avui amb càmera de gran format realitzant imatges de tipus sociològic on la composició, l'escenografia i l'estètica prevalen sobre l'esdeveniment. No és la fi del fotoreportatge, sinó una mena de reciclatge que es



La fotografia de premsa s'affirma de més en més a través de la recerca estètica.

K JARECKE/F. GAILLARDE

l'inici de l'era de la indolència: la sang dels altres avui no solament fa vendre diaris, sinó que serveix de purga col·lectiva. Comentant teories del filòsof alemany Walter Benjamin, el semiòleg francès Frédéric Lambert escrivia l'any 1986: "Totes les fotografies que ensenyen sang són com píndoles homeopàtiques". Els clixés de tragèdies com la del càmping Els Alfacs, el 1978, quan l'explosió d'un camió-cisterna carregat de propilè va provocar en pocs segons la mort de dos-cents turistes, estan justificats des del punt de vista informatiu: sense el recurs a la imatge el lector no s'hagués pogut adonar de l'efecte excepcional d'aquella explosió. Però el sùmmum de l'obscenitat arriba quan el 1986, després d'una catàstrofe natural, Omeyra, una nena colombiana immobilitzada dins del fang petrificat, ha de sofrir el metrallament de les càmeres i morir en directe després d'una agonia de dos dies que no va poder impedir ningú.

durant la primavera de Pequín va servir poc després per arrestar i executar l'home que, sense voler-ho, havia simbolitzat al món sencer l'heroisme d'aquella resistència estudiantil.

En tot cas, la fotografia de premsa que es publica avui als grans mitjans escrits mundials es concep de més en més com a un espectacle estètic que ha de continuar atraient uns lectors que la imatge televisiva ha tornat insensibles. Per això s'exploten les característiques pròpies i l'originalitat de la imatge fixa, molt més reflexiva. L'actual lleugeresa i manejabilitat del material de vídeo permet a les televisions enviar sobre el terreny equips reduïts a una única persona, cosa que ha acabat amb el privilegi que fins ara només tenia el fotògraf. Fins al punt que durant la recent guerra del Golf moltes publicacions van acabar optant pels *weavers*, les fotografies fetes directament a la pantalla del televisor. El paper que s'atribuïa fins fa poc a la infor-

basa en la realització d'imatges *diferents* que continguin informacions més denses i incitin a una lectura més profunda que la televisió.

Ens podem preguntar tanmateix si la imatge fotogràfica és veu sempre ben utilitzada en la premsa escrita. Es fa difícil afirmar-ho perquè, massa sovint, la fotografia es considera encara com una manera d'il·lustrar, d'afegir coloraines a la grisor del text, enlloc de ser una eina d'informació. Com que la regla estableix que una compaginació ha de ser alegre, s'hi incorporen les fotos sense preocupar-se forçosament de si aporten informacions noves o no. Sense voler generalitzar, és segur que alguns casos poden explicar la insatisfacció o la rancúnia dels fotorepòrters davant els mitjans informatius que els menystenen i els impedeixen de realitzar un autèntic treball de periodista, escrivint notícies amb imatges com altres ho fan amb paraules.

Univers Bertrana