

G I R O N A

---

# LA IMATGE I LA RECERCA HISTÒRICA

Ponències i comunicacions

4es Jornades Antoni Varés  
del 19 al 22 de novembre de 1996





# LA IMATGE I LA RECERCA HISTÒRICA

Ponències i comunicacions

IV Jornades Antoni Varés

Aquest llibre ha estat imprès amb paper *registro blanco* 100 G.  
de la casa GUARRO CASAS, SA

Edita: Ajuntament de Girona  
Fotocomposició: Imatge i Lletra, s.l.  
Dip. Leg.: GI-1026/96  
ISBN: 84-86837-60-X  
Imprimeix: Gràfiques Alzamora

## ÍNDIX

PRÒLEG .....	5
La «foto fixa» en dos films d'Antoni Varés: "El castillo maldito i l'home del sac", Albina Varés i de Batlle/Alfons Hereu i Ruax .....	7
PONÈNCIES .....	43
L'avaluació de les fotografies, Ma. Teresa Solé i Gabarra, Arxivera del Departament d'Indústria i Energia de la Generalitat de Catalunya .....	45
Videoteques: standards de preservació, tractament i difusió dels fons videogràfics, Alícia Conesa, Cap del Departament de Documentació de Televisió de Catalunya .....	64
La fotografia i els estudis de paisatge: possibilitats per a la investigació, Josep Oliveras Samitier. Professor de Geografia, Universitat Rovira i Virgili .....	76
L'explotació de la fotografia professional i el seu context, Lluís Salom. Coordinador de l'Equip Tècnic de la Unió de Professionals de la Imatge i la Fotografia de Catalunya .....	94
La manipulació de la fotografia, Joan Fontcuberta .....	106
La transmisión de imágenes fotográficas, Alfonso Gutiérrez Escera, Gerente de AGE Fotostock .....	117
COMUNICACIONS .....	139
El documentalista i la recerca audiovisual per televisió, Montserrat Bailac i Puigdemívol .....	141
La intervenció sobre grans fons d'imatges: el fons Narcís Sans de l'arxiu d'imatges de l'Ajuntament de Girona com a exemple Lluís-Esteve Casellas, Georgina Freixa, Joan Boadas. ....	145
La fotografia en el marc d'un museu etnogràfic, el museu d'arts, indústries i tradicions populars de Barcelona Carme Cazalla i Ocaña .....	153

La multiplicitat de fotografies dins de l'arxiu Sílvia Domènech i Fernández .....	161
El archivo fotográfico del patronato nacional de turismo (1928-1939) Teresa Muñoz Benavente .....	168
L'estudi diagnòstic per a arxius d'imatges Josep Pérez Pena .....	173
Aproximació a l'ús etnogràfic de la fotografia i el cinema Joaquim Puigvert i Pastells .....	176
Fons Esteve Puig i Pasqual de l'arxiu fotogràfic de l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona Montserrat Rector i Blanch .....	186
Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico Bernardo Riego .....	188
La selección en los archivos fotográficos de prensa: estado de la cuestión y necesidades actuales y futuras Jesús Robledano Arillo .....	203
Fotografia, drets d'autor i tribunals de justícia Jordi Sánchez y Carrera .....	214
Comunicació de cinema rescat M. Encarnació Soler i Alomà .....	223
El patrimoni fotogràfic i l'estudi de la història local. Publicació del llibre <i>Amposta</i> . Imatges per a la història. 1870-1969 Maite Subirats i Argentó .....	225
Consideracions sobre l'avaluació i tria de les fotografies M. Àngels Suquet i Fontana/Josep Pérez Pena .....	230
Arquitectura i fotografia: dues escoles públiques de Girona vistes per Valentí Fargnoli M. Àngels Suquet i Fontana .....	246
La fotografia per a estudi del paisatge urbà de Barcelona, a l'AHCB-AF Rafel Torrella .....	264
Restauració digital d'imatges Lluís Vila .....	268

El conjunt d'esdeveniments que s'han programat amb motiu d'aquestes jornades sobre la Memòria i la Recerca Històrica posen de manifest el compromís permanent i actiu de l'Ajuntament de Girona amb la cultura.

Sovint la cultura esdevé un luxe, una excusa, un pretext o, fins i tot, una frivolitat. El món de la cultura és manipulat, tergiversat, utilitzat o marginat amb una facilitat extrema com si no fos res de substancial i imprescindible. Més aviat es considera com un afegit, com quelcom de més a més, com una cosa que avui hi és i demà no hi és i no passa res.

Des de l'Ajuntament de Girona, en canvi, pretenem combatre aquesta idea. Ens n'allunyem. Afirmem la força transformadora i civilitzadora de la cultura, en fem una eina imprescindible i la situem al bell mig de la nostra visió de la ciutat entesa en un sentit integral i pensada, sobretot, per garantir permanentment el respecte i la potenciació de la dignitat humana.

Per això no fem ni burocràcia, ni dirigisme, ni intervencionisme en el camp de la cultura. Ben al contrari, propiciem la total implicació de la ciutat, lliguem l'àmbit institucional amb la societat civil, proposem una actuació que garanteixi les infraestructures i potenciï la creativitat, impulsem la dotació d'instruments, espais, propostes, equipaments, fem de la cultura una peça imprescindible de l'engranatge global de la política ciutadana.

Només així s'entén la força que pretenem donar als actes d'aquestes jornades, la implicació ciutadana que hem promogut, la programació simultània d'accions i exposicions arreu amb la imatge com a centre.

I això s'esdevé en un any especial, quan l'Arxiu d'Imatges de l'Ajuntament de Girona s'ha vist enriquit per milers de fotografies i algun centenar de pel·lícules del fons Narcís Sans que esdevé un testimoni vivíssim de tota una època de la història recent de la ciutat. En el mateix moment que l'Ajuntament convoca, amb la col·laboració econòmica del Ministeri de Foment i de la Diputació de Girona, el concurs per les obres d'acabament i instal·lació del Museu del Cinema.

Tot això no s'entendria si no s'encaixés en una política cultural global que situa la seva oferta central en dos grans equipaments: el Museu i Arxiu d'Història de la Ciutat i el Centre Cultural la Mercè.

Des d'aquests dos àmbits Girona, que és una nova ciutat universitària amb tots els impulsos que això significa, rep l'oferta d'uns equipaments bàsics, instruments a disposició de la recerca, la creació o l'educació.

El Museu proposa un recorregut didàctic per la història de la ciutat i recull i inventaria tot el que pugui contribuir a aquest discurs explicatiu i interpretatiu que necessitem per entendre la dinàmica urbana i social de la nostra ciutat actual.

L'Arxiu recull, inventaria, cataloga i posa a disposició dels investigadors un patrimoni documental de segles. Una documentació riquíssima potenciada per l'eficàcia de les

instal·lacions i dels serveis i disponible per confirmar el paper, el pes i la rellevància de Girona en el conjunt de la Història de Catalunya. L'elaboració permanent de catàlegs, repertoris i inventaris, l'edició de textos, la catalogació i regesta de pergamins plantegen una oferta modèlica a partir de la qual el món de la recerca documental pot trobar la sensibilitat que lliga la Història i el present amb una actitud de servei reverencial cap a l'herència del passat pensada sempre per construir el futur.

La Mercè, en canvi, és el focus de la creativitat de les arts plàstiques i del debat intel·lectual i dialèctic. La pedagogia de les arts, les ciències i les humanitats canvien sistemàticament amb l'exploració de nous camins i l'oferta de noves possibilitats.

Finalment, l'Arxiu d'Imatges situat en l'edifici de l'Arxiu i el Museu i adscrit a l'Arxiu de la Ciutat és una eina nova i innovadora. És la resposta a les exigències de les noves tecnologies i de les noves formes gràfiques, dels testimonis documentals. La imatge fixa o el món audiovisual adquireixen una direcció predominant i ací la capacitat d'anticipació i la generositat ciutadana han situat un equipament potent i adequat que recull tota la força de la imatge, la tracta, i la posa també a disposició de la societat.

En definitiva des del compromís polític de l'administració municipal de Girona hem volgut que la cultura esdevingués un dret universal i que d'aquesta socialització en pogués sortir una societat més igualitària i civilitzada, amb més oportunitats per a tothom.

*JOAQUIM NADAL i FARRERAS*  
Alcalde de Girona



## LA "FOTO FIXA" EN DOS FILMS D'ANTONI VARÉS: "EL CASTILLO MALDITO I L'HOMME DEL SAC"

*Albina Varés i de Batlle / Alfons Hereu i Ruax*

Al final i també al principi d'una pel·lícula, d'entre d'altres i en els seus títols de crèdit, hi figura sempre el de "foto fixa". Una feina que, com moltes de les imprescindibles en la realització d'un film, passen més o menys desapercebudes del gran públic.

Quina és la tasca del "foto fixa"? Per què serveix exactament? És amb la col·laboració de Josep Maria Contel, autor de la "foto fixa" de diversos films entre els quals destaquem "Capità Escalaborns", dirigida per Carles Benpar, i cap de producció en el film "Visiones de un extraño", de Enrique Alberich, que s'ha pogut desenvolupar aquesta petita immersió en aquest camp tan poc tractat i al mateix temps tan important ja que la difusió de les imatges de "la foto fixa" ha permès donar a conèixer molts actors i actrius de més a prop.

La principal raó de les fotografies preses pel "foto fixa" és la promoció del film, és a dir, per trametre a les revistes especialitzades i als mitjans, en general, de comunicació escrita; per ser publicades juntament amb una explicació de la sinopsi del film o de les anècdotes del rodatge que cregui convenient la productora; per exhibir en els vestíbuls dels cinemes com a reclam publicitari; per a les posteriors crítiques de l'estrena; com a caràtula del disc que conté la banda sonora original o la portada del llibre que s'edita o reedita amb motiu de la sortida del film. També s'utilitza durant els rodatges de televisió encara que, potser, no per tot el rodatge de la pel·lícula o sèrie, sinó per jornades predeterminades.

Des del punt estrictament tècnic, el "foto fixa" s'ha de llegir el guió per situar-se i posteriorment utilitzar el material més idoni. Per "racord" de continuïtat s'ha utilitzat preferentment la "polaroid" i, actualment, es treballa en vídeo. Gairebé sempre s'utilitzen aparells de pas universal (35 mm) o càmeres fotogràfiques de 6 x 6 o 6 x 7 depenent de la finalitat de la fotografia. Molt sovint les imatges que trobem són en blanc i negre, però també en color: les primeres dirigides als diaris i les segones a les revistes, caràtules, publicitat exterior dels cinemes, etc. Els negatius es treballen amb el mínim gra possible sobre els 100 Asa o 21 Din i, si convé, 400 Asa. Les marques utilitzades pels professionals solen ser Nikon o Canon i en ocasions Minolta. Antigament se les revelaven els propis fotògrafs, avui solen fer-ho els laboratoris.

Les productores americanes envien al nostre país negatius per aconseguir una més alta qualitat i les espanyoles solen utilitzar positius. La diferència és substancial entre els dos resultats finals reproduïts.

La política d'imatge no té una regulació normativa molt definida. En espais públics es pot retratar el que es vulgui. Només es necessita permís de la productora si el terreny està acotat. En llocs tancats, és a dir, als estudis, existeix un contracte entre productora i el "foto fixa" que permet evitar el pirateig i la reproducció indiscriminada dels negatius. Aquests són propietat de les empreses contractants i el "foto fixa" perd el dret de copyright, simplement té una remuneració econòmica prèviament pactada. Poquíssimes productores permeten que el fotògraf es quedi amb els negatius, fet que ha provocat que se'n perdin la majoria en fer fallida l'empresa, mentre que si els guarda el propi interessat, com a "matèria preciosa", els conserva a consciència.

Un punt molt important és la distinció dels dos tipus de "foto fixa" que es poden realitzar. La "foto d'escena" que és la que es fa mentre dura l'assaig (durant el rodatge definitiu molestaria el so directe, quedaria enregistrat el soroll o trencaria la concentració dels actors) o bé en acabar la presa es repeteixen alguns moviments de l'escena suposant que no s'hagués pogut situar la càmera fotogràfica en el lloc adient abans. La "foto d'escena" aprofita l'espai i

el punt de vista de la càmera cinematogràfica i la il·luminació que ha organitzat el director de fotografia i utilitza una òptica equivalent al mateix marc que el director ha demanat (en termes prosaics, està fent una fotocòpia).

La "foto de rodatge" recull les imatges instantànies improvisades: maquillatge dels actors, proves de vestuari, moments de descans (bevent una cervesa, fumant, repassant el guió). Són anècdotes visuals i humanes en les quals el "foto fixa" té la part més creativa, mostrant la part menys coneguda de les interioritats del film que s'està realitzant. És, en definitiva, la foto promocional que no surt en el film però que impacta i crida l'atenció del futur espectador.

De fotos d'escena, se'n troben arreu. Les fotos de rodatge són menys conegudes per l'esmentat anteriorment. Pensar només en el valor de les fotografies preses en els desapareguts ESTUDIS ORFEA o SAMUEL BRONSTON ... serien història pura del cinema.

Al nostre país, una de les fotògrafes més conegudes és Colita i als Estats Units els clàssics George Hurrell (fotografies de rodatge de Norma Shearer, Wallace Beery, Basil Rathbone, Ann Sheridan o Jane Russell); Elmer Fryer (Errol Flynn); Ray Jones (Ava Gardner); Ted Allen (James Stewart); Bob Willboughby (Katharine Ross, Sean Connery i Audrey Hepburn) etc. Un gran fotògraf com Robert Capa no tenia massa problemes per entrar en els platós sense ser "foto fixa" (The misfits).

Després d'aquesta introducció a la "foto fixa" del cinema professional, podríem formular algunes hipòtesis del perquè Antoni Varés va realitzar tantes fotografies dels seus films: documentar una època, retenir un instant, un moment donat de la vida quotidiana, per regalar a la gent que col·laborava amb ell, com element de "racord" (llums naturals, vestuari, maquillatge, etc) per poder reempres la filmació posteriorment ja que els seus rodatges tenien lloc durant els caps de setmana. El que sí és segur és que havent-se guardat aquest valuós patrimoni, ens apropa tots a una època i a un moment concret de la "foto fixa" del cinema amateur.

En aquest treball presentem un mostreig sobre la "foto fixa" de dues de les pel·lícules d'Antoni Varés, les quals hem analitzat i comentat individualment a través d'un seguit d'imatges que pertanyen a diferents moments del rodatge de EL CASTILLO MALDITO i L'HOME DEL SAC. (\*)

El criteri que es va utilitzar per seleccionar aquestes dues obres de la filmografia d'Antoni Varés, per exemplificar aquest treball, el motiva el fet que *El castillo maldito* fou la primera pel·lícula de totes les que va realitzar des de l'any 1930 fins el 1965, on consta, en els crèdits, la paraula "foto fixa". Segons l'inventari de la seva obra per ordre cronològic, aquesta pel·lícula és la que fa 25. És a dir, després de quasi 20 anys de la seva primera pel·lícula, "El rapte de Ma. Rosa", decideix realitzar una obra de caire més amateur i es busca un bon equip tècnic on, evidentment, no hi pot faltar el responsable de la "foto fixa". Aquesta pel·lícula, començada l'any 1949 i acabada el 1950 es troba catalogada i conservada dins el Fons que porta el seu nom a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Girona. Va ser filmada amb una càmera de 9'5 mm. "Bell & Howell Company" i només era un assaig per fer-la més endavant sonora i en format de 16 mm. Amb tot, aquesta segona versió no es va arribar a fer mai.

El segon mostreig de fotografies que presentem correspon a la pel·lícula "l'home del sac", que es va escollir per ser la més representativa de la seva filmografia i una de les obres més reconegudes i que més premis va obtenir. Com comentarem més endavant les fotografies porten escrita al darrere la paraula STOP, que indica, tal com explica el seu autor Benjamí Cordon, que el rodatge s'interrompia precisament en aquelles escenes, i que són una mostra clara de la utilitat de l'anomenada foto fixa en les filmacions de les pel·lícules.

Les dues pel·lícules analitzades en el present treball s'introdueixen amb una breu sinopsi del seu argument.

## EL CASTILLO MALDITO (1949-1950)

Foto fixa: F. Boladeras

Aquest conjunt de fotografies de la pel·lícula "El castillo maldito", formen part del Fons Fotogràfic d'Antoni Varés. Consta de 38 imatges, que recullen moments diferents de l'actuació dels protagonistes durant el rodatge i de les quals n'hem seleccionat 23 per aquest treball. Aquesta tria s'ha fet en consideració a 17 fotografies on surten els protagonistes actuant i les 7 restants, mostrem diferents aspectes de l'equip tècnic de filmació.

Aquest film basat en el poema popular i humorístic *El castello maledetto* ens trasllada a l'època dels trobadors que amb les seves cançons corrien viles i ciutats, amb un llaüd penjat a l'esquena, cantant belles melodies d'amor a les dames i fins i tot morien per elles. A les fotografies que presentem en aquest treball, trobem constantment el tres personatges- protagonistes de la pel·lícula: Montserrat Fabra en el paper de Casilda, la filla del Comte; C. Aranjuelo fent de Comte i E. Carreras interpretant el trobador.

A la fotografia núm.1 veiem un castell perdut enmig de boscos i hi podem observar el cameraman, d'esquenes, filmant la silueta d'un castell molt llunyà i unes palmeres a segon terme. El castell era una maqueta, feta per Antoni Varés, i col·locada sobre una penya per donar-li la perspectiva desitjada.

A la fotografia núm. 2 la Casilda és dalt de la torre del castell, vestida a l'estil de les dames medievals i asseguda en un tamboret, tocant la lira. Aquesta pretesa torre del castell és una part del Jardins de la Francesa de la Ciutat de Girona. Observarem que just a la barana hi ha un pal rodó, com una xemeneia amb una enfiladissa d'heures. Al seguit de fotografies de la torre del castell que anirem trobant al llarg del film sempre hi ha aquest mateix punt de referència, però això no vol dir que sempre la filmació fos feta en el mateix indret dels jardins, tal com ens ho demostra la fotografia núm. 19.

Les imatges núm. 3 i 4 ens deixen veure Jesús Portas, l'actor protagonista, amb el cabell llarg i un barret estil Guillem Tell sobre un ase, vestit de trobador i amb un llaüd penjat a l'esquena. Al fons de la fotografia núm. 3 s'observen les siluetes molt llunyanes dels campanars de Sant Feliu i de la Catedral de Girona i a la núm. 4 una escena preciosa, de contrallums, a la qual hi apareix el trobador amb un branquilló a la boca, mentre l'ase està pasturant.

La fotografia núm. 5 mostra que el trobador ja no és en Jesús Portes. Hi ha un canvi de protagonista. Jesús Portes no podia seguir en el rodatge i el nou actor ara és E. Carreras. En aquesta imatge el trobador és dempeus i amb una posició d'estar escoltant alguna melodia, veus, o potser sorolls... que vénen de lluny. Amb el bon joc de contrallums que conté aquesta reproducció, observem la figura del protagonista reflectida en una bassa. Al llarg de la seva filmografia, Antoni Varés va treballar i va fer molts estudis de contrallums. A través de les imatges que irem analitzant podrem observar com un dels factors principals en què es basa la seva obra són precisament aquests efectes.

Imatges núm. 6 i 7: seguint amb el guió de la pel·lícula, sabem que el trobador estava escoltant unes melodies. Així doncs, es proposa descobrir d'on vénen aquests cants i melodies i comença a escalar cims i parets. A la fotografia núm. 6 veiem una imatge molt bella del trobador esclicant una paret tota tapissada d'heures i de com la llum juga un paper important, donant relleu a diferents parts de la corda, així com al braç dret i a la cama esquerra. Les

seqüències que es recullen a les reproduccions núm. 5, 7 i 8 foren filmades als jardins de la casa del Marquès de Camps, a Salt.

La fotografia núm. 8 ens mostra el trobador dret, cantant i tocant el llaüd. La foscor de la paret del fons queda contrastada per mitjà de la llum que baixa de la part esquerra superior, il·luminant el perfil de la cara, que dóna a l'heroi un aire dolç i d'enamorat. La blancor de la camisa és la que dóna l'impacte a tot el conjunt.

A la finestra de l'il·lusori castell surt el comte amb una acció d'amenaça. Ho veiem a la fotografia núm. 9: els cants l'han despertat i està enfadat. Aquesta finestra correspon a una de les parts mig enderrocades de les casernes d'Alemanys de Girona, al carrer que porta al mateix nom, a la part vella de la ciutat.

La imatge núm.10 ens mostra els protagonistes situats altra vegada dalt la pretesa torre del castell; veiem al costat de la xemeneia o pal rodó, (a la qual hem fet referència a la fotografia núm. 2) una part del cap del trobador i la figura del comte amb camisa i gorro de dormir d'esquenes i en actitud d'agredir l'intrús. A la seva dreta hi ha la Casilda, que s'ho mira amb una cara tota desolada. L'escenografia d'aquesta imatge aconsegueix donar la impressió d'estar dins un recinte emmurallat a dalt d'un castell. Però si analitzem bé la fotografia, podem comprovar que la part del fons és l'absis de la Catedral de Girona, vist des d'un racó dels Jardins de la Francesa.

A partir de la imatge núm. 11 observem en un primer pla, el comte d'esquenes i amb la camisa de dormir, que ha agafat el trobador pel coll. Aquest amb la boca oberta i la mà enlaira, és a punt de perdre l'equilibri i caure daltabaix.

A la fotografia núm. 12 seguim en el mateix indret del Jardins de la Francesa i amb l'absis de la Catedral de Girona al fons. La reproducció ensenya una altra imatge de la pel·lícula del comte, que vol escanyar el trobador i la Casilda, cada vegada més desolada.

La imatge núm.13 ens mostra amb un joc de contrallums, la figura del comte amb la seva camisa de dormir al bell mig d'un jardí amb una cara tota somrient i tot satisfet del que acaba de fer. Aquest paratge va ser filmat en un dels racons del pati del Marquès de Camps, a Salt.

A partir de les fotografies núm. 14 i 15 veiem com la Casilda jau morta a terra dels jardins del castell. A la núm. 14 hi ha el comte ajupit amb una actitud expectant mirant la seva filla, i a la núm. 15 dret a la seva esquerra, es mostra perplex i no entén perquè la seva filla s'ha suïcidat.

Amb la darrera de les imatges, la núm. 16, dels jardins del quimèric castell maleït, amb la Casilda morta i el comte que busca l'ampolla de sulfumant per poder suïcidar-se, finalitza el que amb el llenguatge cinematogràfic s'anomena foto fixa d'una pel·lícula. Les reproduccions núm. 14, 15 i 16 corresponen a diferents indrets dels Jardins de la Francesa.

Les imatges que segueixen tenen un interès especial per tractar-se de fotos espontànies i són les que queden sempre ocultes als ulls dels espectadors. Aquestes reproduïxen moments de descans dels actors, el cameraman filmant, el director donant instruccions i també alguns dels trucatges utilitzats durant el rodatge de la pel·lícula.

La fotografia núm. 17 ens mostra un dels trucatges utilitzats en el film "El castillo maldito". És el moment en què el trobador és dalt de la pretesa torre del castell. La pel·lícula ens mostra el protagonista escalant parets per aconseguir arribar a dalt la torre on hi ha la filla del comte, però, per mitjà d'aquesta reproducció, veiem que en realitat el trobador s'enfilà dalt d'una escala en un dels racons dels Jardins de la Francesa.

Les imatges núm. 18 i 19 corresponen a moments del rodatge i ens deixen veure la Casilda dalt la torre del castell, amb l'absis de la Catedral al fons. A la imatge núm. 18 podem observar com la filla del comte està de perfil i a primer terme el cameraman apareix dret, filmant, així com tres personatges masculins mirant l'escena. La fotografia núm. 19 és pràcticament el mateix, però amb la diferència que a la dreta hi ha una pantalla enfocant la protagonista per donar-li més llum.

L'esmentada pantalla, feta per Antoni Varés, era de fusta i revestida de paper metal·litzat i d'unes mides aproximades de 150 x 180 cm. La seva finalitat era la de fer ressaltar les cares dels protagonistes o destacar algun punt concret enfocant-hi la pantalla. Aquests efectes especials els utilitzava sempre en els espais naturals jugant amb la llum solar i els interiors amb la il·luminació dels focus, buscava aquest efecte de contrallums que tant es caracteritzà amb la seva obra.

En aquesta escena de la fotografia núm. 20 estan filmant el comte dalt la torre del castell, però tal com hem esmentat anteriorment, es fa visible que l'escenografia ha canviat d'indret, però manté el punt de referència del pal rodó o xemeneia a la dreta de l'actor. Al lloc escollit per aquest rodatge és una de les parets de les muralles de Girona, al costat de la Torre Gironella, coneguda per la Torre del Telègraf o del Llamp. Al fons i amb els braços plegats s'ho mira el mestre Salvador Dabau, que va compondre la música per aquesta pel·lícula, i a la seva esquerra hi poden veure un voluntari aguantant la pantalla de llums.

Fotografia núm. 21: a la pretesa torre del castell situada en els Jardins de la Francesa, una part de l'equip de filmació. D'esquerra a dreta C. Aranjuelo, Montserrat Fabra, dues persones no identificades, Carmela, l'esposa de Jesús Portas i Antoni Varés .

A la imatge núm. 22, en un racó del jardí de l'estudi del director de la pel·lícula, hi veiem, d'esquerra a dreta: C. Aranjuelo, A. Varés i J. Portas.

La darrera fotografia núm. 23, mostra una escena a les muralles de la ciutat de Girona, d'esquerra a dreta: A. Varés. S. Dabau i C. Aranjuelo. Les dues persones que queden al darrere no han estat identificades.

## L'HOME DEL SAC (1960)

Foto fixa: AFYC

Del conjunt de fotografies que fan referència a aquesta pel·lícula (un total de 68) que corresponen al Fons d'Antoni Varés, n'hem seleccionat 30 per aquest treball. La foto fixa d'aquesta pel·lícula va anar a càrrec bàsicament, de tres membres de l'Agrupació Fotogràfica i Cinematogràfica de Girona:

Josep Buil i Mayral (Girona, 1920)

Fotògraf

Benjamí Cordón i Puig (Figueres 1932)

Foto fixa de la pel·lícula l'home del sac

Autor de diverses pel·lícules

Josep Mir i Maria (Sant Daniel 1925)

Cameraman de la pel·lícula l'home del sac

A la pel·lícula "l'home del sac", basada en el mite popular d'espantar els nens petits quan no fan bondat amb l'amenaça que vindrà l'home del sac i se'ls emportarà, Antoni Varés fa una interpretació personal desmitificant aquesta llegenda, transformant l'home del sac, persona sense escrúpols ni sentiments, en una persona necessitada d'afecte, que no troba entre la gent que viu com ell i que busca entre els més petits.

En el seguit de fotografies que anirem comentant hi ha escenes de nens jugant, *d'homes del sac* dins una barraca i unes reproduccions de l'home del sac amb un nen jugant, que pertanyen a diferents moments de la pel·lícula que més premis va obtenir de la filmografia Antoni Varés. Els actors principals foren Emili Garcia Arbusá en el paper d'home del sac i el nen que va interpretar Antofito Pérez Hervás.

Aquestes fotos del rodatge de "l'home del sac" recullen escenes soltes del film, algunes d'elles són l'instantània del moment i les altres són el testimoni de la funció que desempenyaven durant el rodatge de la pel·lícula i que figuren en el crèdit de la pel·lícula com a "foto fixa".

En l'Home del sac, en comparació a les altres pel·lícules que va fer Antoni Varés, hi podem observar com es va buscar un bon equip tècnic, en el qual cadascú complís la seva funció, i així ell poder encarregar-se exclusivament de la part de direcció.

Les fotografies fetes per Benjamí Cordón exemplifiquen d'una manera molt concreta la utilitat de la "foto fixa" a les pel·lícules. En moltes d'elles a la part del darrere i escrit a mà, hi figura la paraula STOP. Cadascuna d'elles correspon a moments del rodatge en què el director, aixecant la mà, deia stop per finalitzar l'escena. El fotògraf, pendent d'aquesta paraula, disparava l'última seqüència. Aquestes eren les que els permetien de fer una primera valoració de com havien quedat les escenes rodades i també els servien de punt de partida per a continuar el rodatge en el moment just en què ho deixaven, comprovant d'aquesta manera els últims moviments dels protagonistes, la llum, la composició de lloc, els elements de vestir i de maquillatge, etc.

De les fotografies escollides per aquest treball, les 6 primeres formen part d'una sèrie que corresponen a unes proves que Antoni Varés va fer als protagonistes abans de començar el rodatge de la pel·lícula per estudiar les expressions de les cares i els seus moviments. Observem a les reproduccions núm. 1 i 2 que són unes proves fetes a les muralles de Girona del nen amb una pilota i l'home del sac mirant la càmera amb un somriure i a la núm. 3 i 4 els mateixos protagonistes però fotografiats en un interior de l'estudi d'A. Varés.

Les imatges núm. 5 i 6, corresponen a les proves que Antoni Varés feia als protagonistes, però aquesta vegada estudiant els seus moviments. Observem a la foto núm. 5 el nen jugant a pilota amb l'home del sac i la darrera, els dos actors principals asseguts, amb una actitud tota ingènua per part del nen i la de l'home d'estar molt atent a les explicacions que li fa el nen.

A les fotografies núm. 7 i 8 ens trobem en el camerino que Antoni Varés va improvisar en el seu estudi del c/ Alemanys en plena activitat. A la imatge núm. 7, just al costat de la finestra, hi ha el director de la pel·lícula maquillant un dels homes del sac i a la dreta l'actor principal, Emili Garcia, fa el mateix a un partiquí. La foto núm. 8 Ramon Carbó, encarregat del maquillatge dels protagonistes d'aquesta pel·lícula, juntament amb Antoni Varés fan els últims retocs a l'artista abans de començar el rodatge. Les fotografies són fetes per Josep Mir.

Aquestes imatges núm. 9 i 10 agafen unes seqüències de la pel·lícula en un dels moments en què diversos nens estant jugant a la plaça dels Lledoners de Girona. L'escenari escollit fou l'esmentada plaça i el seu entorn. Així doncs, l'acció d'aquesta pel·lícula es desenvolupa sempre dins el Barri Vell de la ciutat. A la fotografia núm. 9, observem dos nens que es persegueixen tot jugant. El contrast de les ombres dels arbres amb el perfil dels nens aconseguix de trencar la grisor de la imatge per donar més relleu en el punt desitjat. La núm. 9 és el desenllaç de l'escena amb els nens estirats a terra. Les ombres dibuixades a terra d'aquesta imatge agafen quasi més protagonisme que els propis nens. La fotografia núm. 9 és feta per J. Buil i la núm. 10 per B. Cerdón. En aquesta última hi ha al darrere i escrit a mà, la paraula Stop.

La fotografia núm. 11 agafa un dels moments que la plaça dels Lledoners és plena de mainada i alguns espectadors estant badant mentre el director, en mig d'un grup de nens, està explicant que és el que han de fer quan doni la senyal d'acció. A la seva esquerra el cameraman i l'ajudant preparen la càmera per a la filmació.

A la imatge núm.12, a primer terme i d'esquerra a dreta hi ha l'ajudant de càmera Isidro Garcia Lobato, el mig i de genolls el cameraman Josep Mir, i a la dreta dempeus el director, Antoni Varés. Podem observar com juga amb la llum, buscant els racons de la plaça del Lledoners on les ombres dels arbres agafen també, en aquesta imatge, quasi més protagonisme que els propis nens. Fotos 11 i 12 realitzades per Josep Buil.

A la fotografia núm. 13, veiem un nen que pretén espantar dues nenes amb una màscara. Al fons un nen petit jugant amb una rutlla. El nen d'aquesta imatge amb la màscara a la mà és Pep Sais actualment actor de teatre. Una, entre moltes de les seves actuacions al llarg de la seva carrera, va ser la que va interpretar darrerament a la sèrie televisiva "Secrets de família" en el paper de fotògraf.

A la imatge núm.14 contemplem un altre dels racons de la plaça dels Lledoners escollits per Antoni Varés per filmar aquesta pel·lícula. El fet que centrés aquest indret per a l'escenografia en el joc dels nens, no es casual, sinó que era el lloc habitual dels nens d'aquells barris on es trobaven per anar a *jugar al carrer*. Actualment, ja no es veuen els nens jugant per les places i carrers de la ciutat i aquesta pel·lícula passa a ser un testimoni autèntic de la Girona dels anys 60. El primer pla veiem un nen ajupit d'esquenes amb una escopeta i barret d'explorador. Al fons una nena dempeus amb un mocador al cap. Fotos núm.13 i 14 de B. Cerdón. Al darrere i escrit a mà hi figura la paraula Stop.

La fotografia núm. 15, de Josep Buil, correspon a un dia gris d'hivern, amb els arbres despullats de fulles i s'hi observen tres membres de l'equip tècnic en plena acció. D'esquerra a dreta: el cameraman Josep Mir filmant, l'ajudant de càmera Isidro Garcia Lobato aguantant una carpeta i al seu costat el director Antoni Varés, amb una mà enlaire donant el senyal d'acció. A l'arbre de la dreta, s'hi recolza la pantalla de llum enfocant els personatges del nen i l'home del sac.

Les tres reproduccions següents la núm. 16, 17 i 18 són les mateixes imatges però agafades des de tres llocs diferents de la plaça dels Lledoners. La primera d'elles és un primer pla, de mig cos avall, del nen amb les cames obertes estirant un petit tren de fusta; a la segona fotografia (núm. 17) podem veure el nen jugant amb un tren de fusta i l'home del sac assegut a una vorera de la plaça atent als moviments del nen. En aquesta mateixa reproducció hi ha a primer terme Antoni Varés que, estirat a terra, mira l'enquadrament de l'escena a través de l'objectiu de la càmera. A la imatge núm. 18, si examinem la posició d'ambdós protagonistes veiem exactament la mateixa postura que a l'anterior, però aquesta vista de cares. Són dues fotos fetes simultàniament des de dos angles diferents. La fotografia núm. 17 és feta de Josep Buil i la núm. 16 i 18 de Benjamí Cordón. En aquesta última hi ha la paraula Stop.

A la fotografia núm. 19, observem els protagonistes vestits amb pantalons negres sobre un fons clar i net de qualsevol element al seu voltant. El director de la pel·lícula volia aconseguir amb aquests efectes centrar tota l'atenció dels espectadors a la imatge d'un home del sac jugant amb un nen. Foto: Josep Mir

A la reproducció núm. 20 veiem que l'objectiu del director segueix en la mateixa tònica que a l'anterior. Vol un fons clar i net pels protagonistes. Tota l'atenció queda centrada en aquests moments en l'home del sac i el nen jugant amb un tren de fusta. La desmitificació de la llegenda queda patent en aquestes escenes, i per aquest motiu potencia les imatges dels protagonistes deixant-los sols a la plaça. Foto: Benjamí Cordón.

Imatge núm. 21. En aquesta escena relaxada, en què l'home del sac i el nen estan asseguts mirant-se els ulls, podem observar com Antoni Varés buscava, amb les seves expressions centrar tota l'atenció dels espectadors. Així ho podem comprovar amb la llum que enfoca directament les cares dels protagonistes. Aquesta fotografia correspon en el moment de la pel·lícula, en què els actors principals somien que viatgen en tren i van en un vagó de primera classe. Aquest imaginari vagó de tren era l'interior de l'estudi de Ramon Carbó situat al núm. 24 de carrer Mercaders. Foto: Josep Buil

La fotografia núm. 22 és l'última escena del nen i l'home del sac en què estan junts. Els seus somnis s'han acabat, i és l'hora de tornar a casa. L'escenografia d'aquesta imatge continua essent la dels protagonistes dins d'una soledat absoluta i lluny de qualsevol element que pogués distreure l'atenció dels espectadors. Foto: Benjamí Cordón. Al darrere hi ha escrit a mà la paraula Stop.

En la reproducció núm. 23, podem observar l'home del sac, que amb l'ajut d'un bastó puja un camí de terra, sense asfaltar. Si seguim l'argument de la pel·lícula, sabem que aquest moment correspon quan després d'acomiar-se del nen, l'home va a la barraca que habita juntament amb altres homes del sac. Aquest camí sense asfaltar actualment és el Passeig Arqueològic de Girona, just al costat del Portal de Sant Cristòfol. Al fons d'aquesta fotografia



encara podem contemplar el campanar de Sant Pere de Galligants abans de la seva reforma. Foto: Benjamí Cordón, amb la paraula Stop, escrita al darrere.

Les dues fotografies que segueixen núm. 24, 25 fan referència a una visió de la barraca que habitaven els suposats homes del sac en aquesta pel·lícula. En la imatge núm. 24, al fons hi ha un home assegut mirant a la seva dreta un home estirat a terra. Aquest últim era Antoni Varés que explicava, en fets, la posició que volia que adoptessin els homes. A la núm. 25 una escena de tres homes asseguts, amb la llum que enfoca molt el primer personatge que està amb un plat a la mà esquerra i amb una actitud d'anar a buscar l'olla per a servir-se. Aquest personatge fou interpretat per Carles Vivó. Pel que fa als altres *homes del sac*, Varés va anar a *la Sopa (Casa de la Caritat)* a parlar amb diferents homes que hi anaven diàriament a menjar, escollint d'aquesta manera el que més s'apropava a les característiques buscades per aquesta ocasió.

Aquesta imatge núm. 26, de l'actor principal dins la barraca i amb el plat a les mans, correspon en el moment de la pel·lícula que els altres homes el rebutgen, per haver trencat el mite de fer por als nens petits, i en veure que no és ben rebut torna a guardar els estris dins el sac per marxar. A la següent fotografia núm. 27 contemplem un home que satisfet del que ha fet, marxa per sempre d'aquell entorn on no va poder trobar mai la felicitat. Aquesta improvisada barraca dels homes del sac es va construir a l'estudi d'Antoni Varés, al carrer Alemany. Aquestes últimes fotografies corresponen a Benjamí Cordón.

Les tres últimes fotografies que presentem corresponen a moments del rodatge de la pel·lícula "l'home del sac" i dels diferents tipus d'espectadors que hi havia. A la núm. 28 tot un grup de nens, i un senyor amb bigotis mig camuflat, miren molt atents tots en una mateixa direcció i igualment ho fa aquest capellà que podem veure a la foto núm. 29, que davant l'edifici de *la Sopa* està molt atent del que passa en aquesta plaça. Per acabar, en la núm. 30, veiem un grup de dones i nens asseguts badant davant l'espectacle gratuït que cada diumenge i dia de festa els oferien aquests aficionats del setè art. Fotos: Josep Buil.

\*Per una consulta exhaustiva, de l'obra d'A. Varés, vegeu: BOADAS i RASET, Joan/ VARÉS i DE BATLLE, Albina (1992) <<Catàleg de l'obra fílmica d'Antoni Varés>>. Per a la seva biografia, vegeu: VARÉS i DE BATLLE, Albina (1992) <<Materials per a una biografia>> dins *La Imatge i la recerca històrica. 2es. Jornades Antoni Varés*.

## EL CASTILLO MALDITO



Imatge núm. 1



Imatge núm. 2



Imatge núm. 3



Imatge núm. 4



Imatge núm. 5



Imatge núm. 6



Imatge núm. 7



Imatge núm. 8



Imatge núm. 9



Imatge núm. 10



Imatge núm. 11



Imatge núm. 12



Imatge núm. 13



Imatge núm. 14





Imatge núm. 15



Imatge núm. 16



Imatge núm. 17



Imatge núm. 18



Imatge núm. 19



Imatge núm. 20



Imatge núm. 21



Imatge núm. 22



Imatge núm. 23

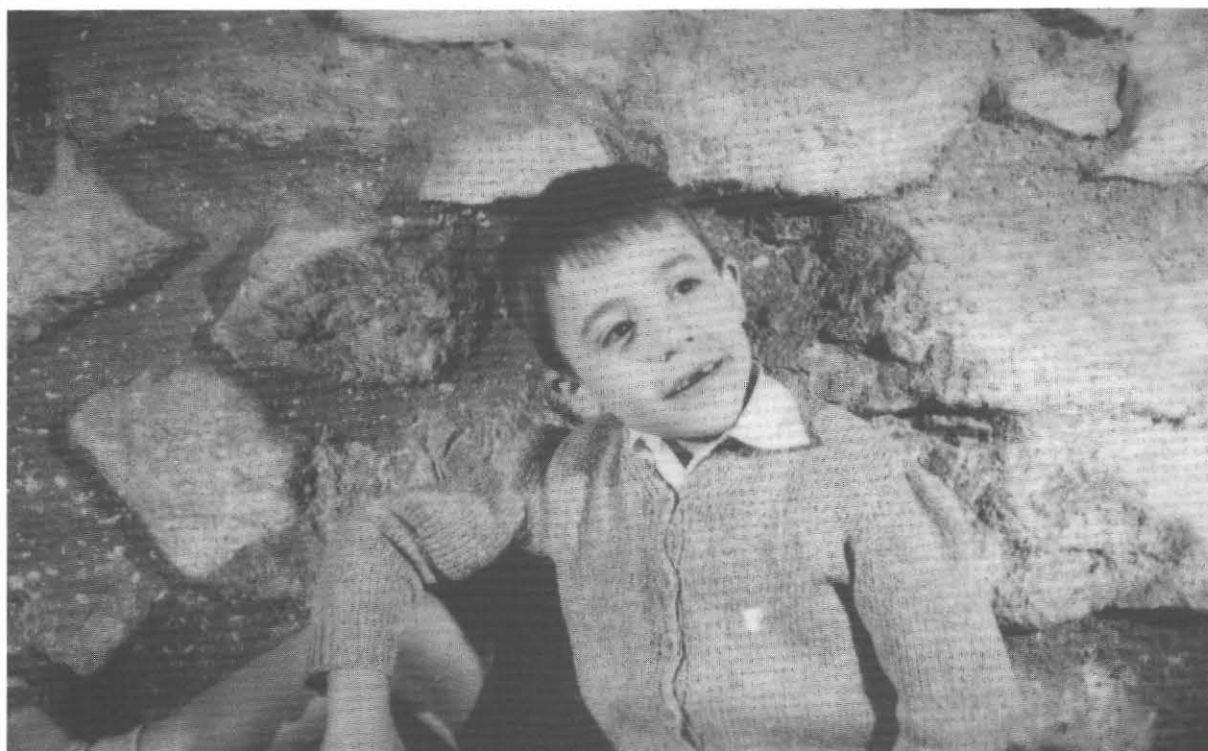
## L'HOMME DEL SAC



Imatge núm. 1



Imatge núm. 2



Imatge núm. 3



Imatge núm. 4



Imatge núm. 5



Imatge núm. 6





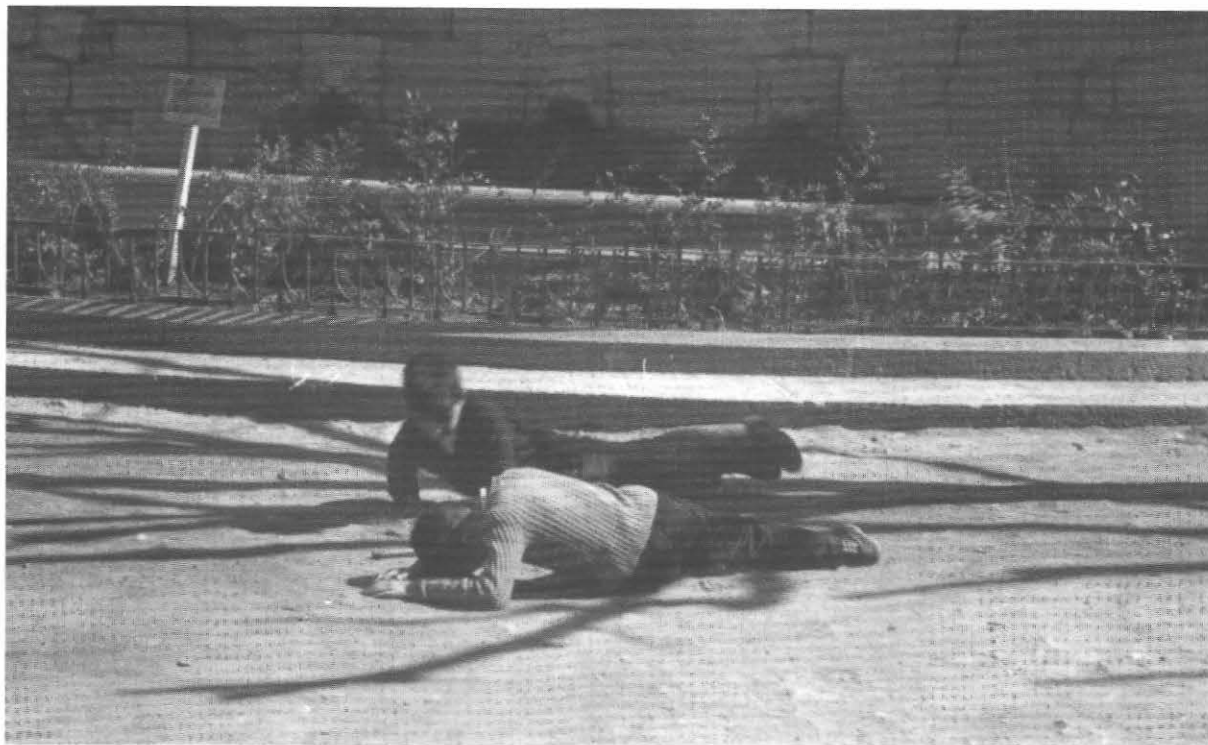
Imatge núm. 7



Imatge núm. 8



Imatge núm. 9



Imatge núm. 10



Imatge núm. 11



Imatge núm. 12



Imatge núm. 13



Imatge núm. 14



Imatge núm. 15



Imatge núm. 16



Imatge núm. 17



Imatge núm. 18



Imatge núm. 19



Imatge núm. 20

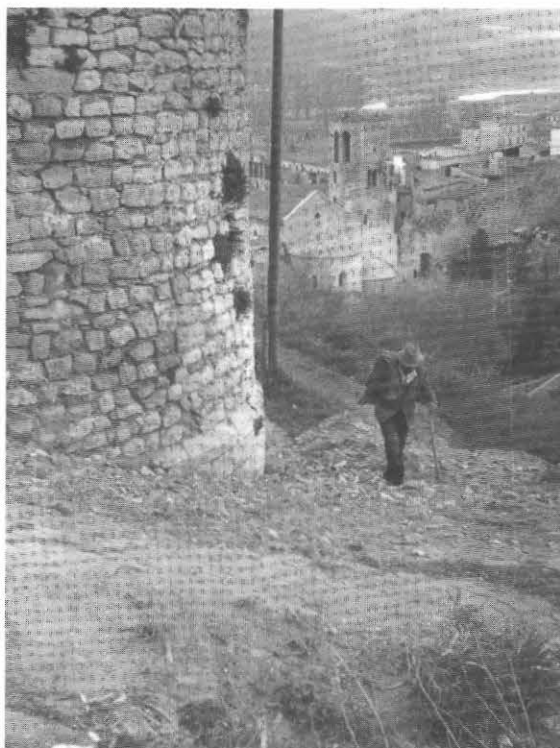


Imatge núm. 21



Imatge núm. 22





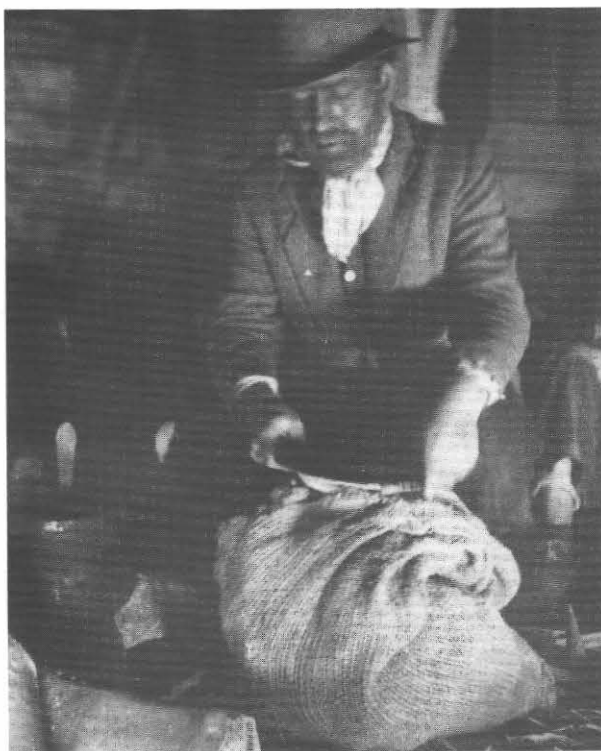
Imatge núm. 23



Imatge núm. 24



Imatge núm. 25



Imatge núm. 26



Imatge núm. 27



Imatge núm. 28



Imatge núm. 29



Imatge núm. 30

## PONÈNCIES



## L'AVALUACIÓ DE LES FOTOGRAFIES

*M<sup>a</sup> Teresa Solé i Gabarra*

*Arxivera del Departament d'Indústria i Energia de la Generalitat de Catalunya*

### 1. Introducció

Avaluació i fotografies dins del context de l'arxivística i del tractament dels documents són dues temàtiques que de forma independent i per separat, presenten una problemàtica pròpia que queda demostrada per l'atenció que hi han dedicat els professionals. Conjuntament i relacionades, la seva complexitat augmenta i representa tot un repte que no es pot defugir.

L'avaluació de documents és un concepte estretament relacionat amb l'arxivística. Certament, la seva aparició, el seu desenvolupament teòric i el debat que ha provocat ha sorgit dins de la pràctica arxivística d'aquest segle i encara no es pot donar per tancat. Evoluciona a mesura que l'arxivística, com a ciència i com a tècnica, ha de respondre a noves dinàmiques que l'obliguen a definir el seu paper dins de la societat actual. En aquest procés, a l'avaluació se li reconeix un paper fonamental e ineludible dins de la gestió dels documents.

Les raons primeres del seu desenvolupament teòric són conegudes per tots: l'increment de la massa documental, la necessitat de gestionar-la correctament i l'estreta relació que existeix entre la conservació de la documentació i els seus costos econòmics. Es pot assenyal·lar el moment de la seva aparició, a partir dels anys quaranta d'aquest segle que és quan la necessitat d'avaluar esdevé una prioritat. De tota manera, la pràctica de les eliminacions i de la selecció dels documents no és tan recent<sup>1</sup>. La novetat resideix en un desenvolupament teòric que es basa en la prioritat de documentar una societat que, d'una banda crea cada cop més documentació i d'altra reclama l'accés a la informació com un dret de tot ciutadà.

Un repàs a la bibliografia ens duu a establir una relació gairebé directa entre avaluació i documents d'organismes públics. També es fa palès el predomini de les referències als documents textuais. Excepte estudis molt puntuals, el tema es tracta dins d'un marc general que recomana l'aplicació de la mateixa metodologia i dels mateixos criteris per a qualsevol tipus de suport.

A hores d'ara, convé revisar aquesta uniformitat de plantejaments bàsicament per dues raons: la diversitat dels suports ha de comportar una reflexió més profunda dels elements d'un estudi avaluatiu en funció de les possibilitats i de les característiques tècniques de cadascun d'ells. L'altra raó està estretament lligada al material fotogràfic. Els documents en suport fotogràfic no constitueixen una excepció a la consideració de l'augment del seu volum en les institucions que els conserven, les quals s'han de plantejar un altre repte que està relacionat amb el caràcter mateix del suport: és el cost econòmic de la seva restauració, de la seva conservació i del seu manteniment i difusió.

Les fotografies formen part del patrimoni cultural d'un país. El reconeixement del seu valor per a la recerca creix paral·lelament a l'interès que la societat actual demostra per l'estudi de les ciències socials. Al marge del seu possible valor artístic, constitueixen un recurs important per als estudiosos de ciències com l'antropologia, l'urbanisme, l'arquitectura, l'etnologia i d'altres relacionades amb el medi ambient. A nivell general, poden aportar elements per al coneixement de la vida econòmica, política, científica, tecnològica, social i cultural d'un país. També representen un recurs pedagògic important que s'utilitza a nivell educatiu i divulgatiu. En resum, resulten bàsiques per a documentar la història i per tant la informació que d'elles se'n desprèn s'ha de guardar per al futur com a testimoni del nostre present. Tanmateix, diverses institucions com són els arxius, les biblioteques, els museus i els centres de documentació s'han esforçat perquè aquest material no es perdi i ha estat, per mitjà del reconeixement del

seu valor, que gran quantitat de fons fotogràfics es troben actualment a les institucions abans esmentades.

Fins ara, els esforços dels professionals al nostre país s'han centrat en descriure, organitzar, restaurar i posar a l'abast de la societat aquest llegat. Els debats han prioritzat aquests aspectes per sobre de la conveniència d'avaluar aquests documents. Ara bé, la consideració que no totes les fotografies poden presentar valors suficients que justifiquin els costos del seu tractament i de la seva conservació, ens trasllada al subjecte d'aquesta ponència. Es tracta de veure si és necessari fer una selecció de material per tal de conservar aquell que realment és important d'aquell que no presenta una utilització evident pel futur. Possiblement la major part dels professionals de camps relacionats amb la fotografia i amb la seva conservació s'han plantejat aquesta qüestió. Cal no ajornar més un debat encarat a assolir i a solventar una problemàtica que per a molts és ja una realitat.

Així, doncs, des de la base teòrica de l'arxivística, voldria aportar alguns elements a aquest debat. En el fons, es tracta d'una aproximació a la temàtica de l'avaluació en general, i d'un intent de sistematitzar l'avaluació de les fotografies. Des del meu punt de vista, no és suficient establir uns criteris aplicables als documents fotogràfics com a únic objectiu. La teoria de l'avaluació té d'altres elements que no es poden passar per alt i que són precisament els que aporten la base a la teoria i la connecten amb les altres tasques arxivístiques.

## 2. Justificació de l'avaluació

La diversitat de la terminologia aplicable a l'arxivística és una realitat, possiblement fonamentada en la pràctica de cada país. La definició d'avaluació no és una excepció. Des de l'accepció més àmplia del terme, determinar la vàlua d'allò que s'està jutjant<sup>2</sup>, fins a aquelles que la defineixen clarament com a una funció arxivística per la qual es determina el destí final dels documents per mitjà d'atribuir-los uns valors pel present i pel futur.

El *Dictionnaire des archives* de l'Associació francesa de normalització es limita a assenyalar que es tracta d'una "operació consistent en separar d'un conjunt de documents, aquells que han d'ésser conservats d'aquells que han d'ésser destruïts"<sup>3</sup>. La funció arxivística no entra en la definició, però se li pot suposar, atès el caire de l'obra, un diccionari d'arxius.

Per tant, sembla clar que és una operació o una funció que s'ha de desenvolupar en els arxius. Els seus professionals, els arxivers, són els encarregats de dur-la a terme, en són els responsables, malgrat que no és una tasca que hagin de resoldre tot sols. El suport d'una legislació, l'opinió de professionals d'altres matèries, la implicació activa de les institucions on treballen i l'existència d'uns responsables en prendre la decisió final alleugereix la responsabilitat que l'estudi avaluatiu comporta. Qualsevol que sigui la documentació subjecte de l'estudi, la decisió final ha de ser compartida i col·lectiva.

Molts són els aspectes a considerar dins de la teoria i la pràctica. De moment, interessa resoldre si la tasca avaluativa és aplicable a tot tipus de fons i de documents.

La definició que trobem en el *Glossary for Archivists, Manuscript Curators, and Records Managers* sembla adient per aquest propòsit. S'ha de tenir en compte la diferenciació que fan els americans entre "records" i "archives", essent aquests últims els que s'han de conservar pel seu valor històric. Es consideren "archives" aquells "documents creats o rebuts i acumulats per una persona u organització en el curs de la seva activitat, i preservats pel seu valor pel futur. Històricament, el terme es referia més estretament als documents no corrents d'una organització o institució preservats per el seu valor pel futur"<sup>4</sup>.

Segons això, qualsevol document pot preservar-se pel futur, independentment de la seva procedència pública o privada, de particular o d'organisme. El que justifica la seva conserva-



ció és l'atribució prèvia d'uns valors que ens permeten identificar clarament aquells que serveixen per a documentar la història. L'atribució d'aquests valors es fa per mitjà d'un procediment, l'estudi avaluatiu que, a nivell teòric queda justificat en la definició abans esmentada i que, a nivell pràctic, es realitza a països com Canadà i els EEUU.

Per tant, veiem que dins de la perspectiva teòrica, l'avaluació de tota classe de documentació, està perfectament contemplada i justificada per les necessitats de conservació de la informació per a la recerca històrica.

Avaluar comporta la realització d'una anàlisi completa que ens ha d'aportar el coneixement profund d'allò que es objecte d'estudi. Totes les operacions que es realitzen en un arxiu estan lligades a aquesta anàlisi, malgrat que no es facin encaminades a propòsits avaluatius. Avaluar no s'ha d'entendre mai com una tasca aïllada, puix que en si mateixa ha de contemplar tots els aspectes possibles del coneixement dels documents. A més a més, ha de contemplar aspectes referits a la societat que els ha produït i aspectes relacionats amb la institució o la persona que els ha creat. Aquests aspectes són:

- El coneixement del moment històric en que s'ha produït la documentació: l'estudi de la societat en tota la seva complexitat.
- El coneixement de la seva procedència, així com de les funcions, de les activitats i de les característiques de l'organisme o de la persona que els ha produït o acumulat.
- El coneixement de les característiques internes i externes del fons: ordenació, volum i tractament anterior si va existir.
- La localització dels duplicats o documents similars, i distingir els originals pròpiament dits de les còpies.

La pregunta fonamental és si aquests aspectes, que són importants en l'avaluació dels documents textuals es poden aplicar de manera mecànica i pas a pas a les imatges. Es tracta de principis generals que haurien de guiar qualsevol tasca avaluativa i que no són gaire diferents d'aquells que es poden aplicar a documents d'organismes o a col·leccions privades. Sempre que es tingui en compte l'especificitat de la documentació, no hauria de ser difícil d'establir una correlació entre aquesta metodologia general i la que s'ha d'emprar particularment a fons d'altres suports. Cal doncs, fer una aproximació a les característiques específiques dels fons d'imatges per contemplar, per mitjà de les tasques que es desenvolupen i del tractament dels documents, la metodologia a emprar i els criteris a seguir.

### 3. Les fotografies

Les fotografies, com els altres documents en imatges, poden ser objectiu de qualsevol institució o equipament que gestioni el patrimoni. En el cas concret dels arxius d'imatges, la paraula objectiu ve determinada per la funció de recollir aquest tipus de documents. Les altres funcions són les de descriure, conservar i posar a l'abast dels estudiosos els documents fotogràfics que formen part del patrimoni històric i documental del país.

La dificultat de la seva gestió està estretament relacionada amb la quantitat de material del fons. La seva organització, la seva classificació i els instruments de descripció que han de fer possible l'accés a la informació no són les úniques qüestions a tenir en compte.

En primer lloc, no es pot oblidar el caràcter d'objecte material que presenta cada fotografia. Si es prioritza la informació del suport fotogràfic en relació a les característiques d'aquest suport, s'oblida que la imatge que ens ofereix la informació, ha quedat reflectida en una emulsió fotosensible a través d'uns processos tècnics determinats. Per tant, els instruments de

descripció i els mitjans de conservació i restauració que s'han de contemplar han d'estar en funció de les característiques tècniques de l'objecte, dels formats, dels processos i de la informació.

L'acceptació general del caràcter d'objecte ha possibilitat que els professionals d'aquests arxius hagin arribat a una certa uniformitat de plantejaments en la descripció que s'ha de donar a aquests documents<sup>5</sup>. Un usuari potencial d'un fons fotogràfic pot estar interessat no tant en la informació de la imatge, sinó en una fotografia en concret, en el procés tècnic que s'ha seguit, en el treball d'un fotògraf, en el lloc i la data de realització. Aquests interessos han de quedar reflectits en la fitxa catalogràfica, tot i recollint la doble vessant d'una fotografia: document per a la història en general i per a la història de la fotografia en particular.

En segon lloc, la fotografia és el resultat d'una obra d'autor. El servei que pot oferir un arxiu als seus usuaris depèn de la clarificació de la situació legal dels drets d'autor i dels drets d'explotació, en definitiva, del compliment dels drets de propietat intel·lectual.

En tercer lloc, existeix una gran diversitat de procedències dels fons fotogràfics. Cal assenyalar que a banda de la transferència de fotografies d'institucions públiques, en els arxius ingressen per altres mitjans volums fotogràfics importants de fons privats que són els que ens faran plantejar la problemàtica més enllà d'una simple aplicació de criteris avaluatius.

Dels organismes de l'administració arriben aquelles fotografies que acompanyen a la documentació textual. La introducció de la fotografia dins de la pràctica administrativa com a part de la documentació que forma un expedient, li confereix el caràcter de testimoni essencial sense el qual el document administratiu perd el seu valor<sup>6</sup>. D'aquests mateixos organismes, provenen els reportatges dels actes socials, dels canvis urbanístics, d'actes polítics o de campanyes publicitàries realitzats per a documentar la política de l'organisme. Per últim, també trobem aquelles que han estat realitzades per a cobrir les necessitats de difusió de les activitats de l'administració.

Les institucions privades poden ingressar documents fotogràfics juntament amb la documentació textual. Els fons particulars estan en el mateix cas.

Altres fons tenen fonamentalment la característica que les fotografies constitueixen la seva activitat principal. És el cas de l'obra d'un fotògraf o de la d'un estudi fotogràfic.

Per últim, els mateixos arxius, en l'exercici de les funcions que tenen encomanades poden produir fotografies, a banda òbviament d'aquelles còpies que es facin per a facilitar les consultes.

El camí que segueixen per a ingressar en l'arxiu depèn del seu caràcter de fons públic o privat. Els arxius poden recollir directament les fotografies d'un organisme administratiu si aquesta és una de les seves funcions. En el cas dels fons privats, l'ingrés és el resultat de donacions, cessions o dipòsits.

La diversitat de procedència comporta la diversitat de formats, suports (vidre, paper, plàstic,...), diversitat d'estats de conservació, duplicitat de continguts iconogràfics, duplicitat d'autors, qüestions de drets d'autor i de propietat intel·lectual. Per tant el tractament de cada fons ve determinat per la consideració de les seves característiques específiques (descripció, drets d'explotació, conservació).

Aquests tres elements, el caràcter d'objecte de les fotografies, el caràcter d'obra d'un autor i el respecte a la seva procedència s'han tractat aquí perquè es considera que són elements bàsics que han de formar part de la metodologia a seguir en l'avaluació dels fons fotogràfics.

Els tractarem més endavant al desplegar els elements de l'estudi avaluatiu. L'estudi RAMP<sup>7</sup> que està dedicat fonamentalment a l'avaluació de les fotografies no segueix el mateix ordre que ara farem constar. El que s'ha intentat tot seguit és de considerar criteris i d'altres aspectes de l'anàlisi avaluatiu d'una manera separada, tot i tractant de definir-los clarament, però en el coneixement de les relacions existents entre ells.

#### 4. Criteris d'avaluació segons els valors dels documents

L'establiment d'una base teòrica va ser un pas important a l'hora de racionalitzar la selecció documental. La doctrina arxivística actual, en general, no s'aparta ni es qüestiona la teoria i els principis que Schellenberg va formular.

La base és el valor dels documents i la seva conservació depèn del reconeixement del seu valor per a la investigació. Aquest valor rep el nom de valor secundari, en contraposició al primari, que d'una manera sintètica és aquell pel qual els documents van ser creats. Són components del valor secundari, el valor testimonial, entès en un sentit històric del terme, com a prova de les funcions, les activitats, els procediments i l'estructura d'un organisme; i el valor informatiu que ens parla d'assumptes, condicions, llocs i persones, en resum, de tot el que fa referència a les activitats d'una institució en la seva relació amb els ciutadans.

El valor informatiu es desprèn del contingut del mateix document i es pot trobar en els documents públics i en els privats. Els públics amb valor secundari han de ser conservats pels arxius. Respecte als privats, Schellenberg (1981) creu que poden completar i complementar la informació recollida en els documents públics i per tant, suggereix que s'haurien de conservar on puguin estar disponibles per a una institució arxivística. El seu valor informatiu estaria en funció de dos criteris que s'haurien d'aplicar amb una certa flexibilitat: la singularitat de la informació –no es troba en lloc més– i la importància de qui els ha produït o de la matèria de què tracten.

Ens podríem situar directament en els valors secundaris de les fotografies, ja que són els que afecten a totes elles, independentment de la seva procedència, i en la consideració que els seus valors primaris vénen determinats pel seu lligam a d'altra documentació en un organisme. Quan aquest lligam no existeix, la possibilitat que es puguin presentar com a prova legal queda limitada a casos concrets. En tot cas, aquesta no ha estat la seva naturalesa ni el propòsit final de la creació de la imatge. Segons Leary (1985) les fotografies, en general, tenen una vigència administrativa o jurídica relativament curta i per tant la seva transferència a l'arxiu històric en el cas que es consideri que tenen valor secundari, hauria d'ésser directa, sense passar pels arxius intermitjos. Aquesta opinió no es correspon a la idea que el tractament dels documents d'un mateix expedient o d'una mateixa sèrie ha de respectar la seva unitat i el temps de retenció no ha de quedar establert separatament.

L'interès històric i el contingut informatiu apareixen com els criteris primordials per a la valoració dels arxius audiovisuals en l'enquesta recollida per René-Bazin l'any 1988. Els segueixen l'autenticitat, l'antiguitat, l'origen institucional, el valor provatori, el valor literari i artístic, l'estat material, la consideració de si hi ha duplicats sobre el mateix suport, l'explotació per un temps llarg, les obligacions legals, l'existència de duplicats en altres suports, l'explotació comercial, l'explotació a curt termini, les condicions de comunicació, els costos de conservació i els costos d'explotació. Com veiem, els criteris avaluatius se situen un cop més, més enllà dels valors secundaris i tenen en compte d'altres apreciacions, generals algunes a totes les sèries documentals, específiques unes altres en funció del caràcter tècnic dels documents audiovisuals, en les quals s'inclouen les fotografies. Especificar l'ordre de consideració de cadascun d'ells és una tasca força difícil, perquè molts d'ells s'interrelacionen i es poden considerar, més que criteris, elements d'anàlisi dels documents.

##### 4.1. Criteris generals de conservació<sup>8</sup>

Schellenberg recomana, com a principi general, l'establiment d'una data que dibuixi una línia de separació a partir de la qual els documents es poden avaluar per eliminar. Aquesta data varia en cada país i la major part dels països la inclouen en la normativa d'avaluació dels documents públics.

En el cas dels fons fotogràfics, l'establiment d'una data marcaria el límit del criteri d'antiguitat. Dues dates es podrien establir segons criteris tècnics extrets de la història de la fotografia: la de la democratització de la fotografia amb l'aparició en el mercat de la càmera Kodak i que es pot considerar com el moment del naixement de la fotografia d'aficionats (1888) i el moment de la comercialització massiva amb la introducció de la Leica que va posar la fotografia a l'abast de tothom(1932)<sup>9</sup>.

L'aplicació d'aquest criteri aniria en base a conservar tot el material d'abans de 1888 per la seva escassetat i conservar majoritàriament aquell d'abans de 1940, segons el criteri que qualsevol dubte del valor informatiu s'ha de resoldre en favor de la conservació. Per tant, el criteri d'antiguitat es podria considerar des d'aquestes dues vessants: data límit per avaluar i data límit per a justificar la seva conservació.

A partir de la dècada dels anys 40, el resultat final de l'avaluació podria ser més favorable a l'eliminació perquè els documents gràfics són més comuns, sempre que tots els altres elements de l'estudi avaluatiu determinessin aquesta decisió.

Possiblement, les dades generals esmentades anteriorment són una referència important, però el coneixement del que es feia dins de l'àmbit local o del nostre país a nivell fotogràfic en cada moment poden variar les dates que s'estableixin per a determinar el destí del patrimoni fotogràfic d'aquell lloc en concret. El coneixement de l'evolució de les tècniques fotogràfiques en l'àmbit territorial de cada arxiu ajudarien a establir unes dades més ajustades a la realitat per valorar convenientment el criteri d'antiguitat.

El contingut informatiu ha de ser determinant per a avaluar un document. Al Quebec aquest és un criteri determinant per a decidir la conservació, mentre que les consideracions d'ordre tècnic són clarament definitòries de la possibilitat d'eliminació. Tot i així, com veurem, un remarcable contingut informatiu justifica sempre la conservació, passant per sobre de qualsevol altre criteri.

Les normes del Quebec defineixen uns criteris per a tot tipus de documents i tot tipus de procedència. Assenyalarem aquelles que s'apliquen a documents de suport fotogràfic i a documents d'origen privat. Tots es basen en el contingut informatiu. S'han de conservar:

- Aquelles fotografies que donen informació de la història de la fotografia: d'un procés tècnic, de la seva invenció i de la seva evolució.
- Les obres de fotògrafs importants.
- Aquelles que constitueixen l'única font d'informació de valor històric sobre un individu, un esdeveniment, un tema o un lloc.
- Aquelles que contenen informació important sobre la comunitat amb informacions relatives a l'etnografia, l'etnologia, l'antropologia, la ciència o la tecnologia.
- Aquelles de provat valor estètic.

D'altres criteris referits a documents d'origen privat en suport paper, també ens poden interessar per als fons fotogràfics, puix que es complementen amb els anteriors:

- Conservar aquells documents produïts o acumulats en el curs dels seus deures i activitats per una persona que hagi tingut un paper significant en la comunitat.
- Conservar aquella informació rellevant, o la font més completa d'informació d'una persona, una institució, un fet, un lloc, un grup minoritari, una professió, o una activitat important en el camp econòmic, social o cultural.

Aquest contingut informatiu ha estat desenvolupat més amplament per Leary que ha recollit les opinions expressades en diferents treballs d'altres autors<sup>10</sup>.

Per a documentar la informació sobre persones, a banda d'aquelles que poden haver jugat un paper significant a nivell social, s'hauria de conservar informació sobre aquelles provinents de tots els grups socials i documentar les característiques d'aquests grups –classes socials, minories ètniques, comunitats i grups de tot caire: religiosos, polítics, etc.– considerant aquells que fins ara han estat menys representats en les col·leccions fotogràfiques.

L'activitat humana s'ha de recollir en tots els seus aspectes, des de la representació dels diferents entorns de treball dels quals interessa conèixer les condicions i els ambients fins aquelles activitats recreatives relacionades amb el gaudiment del lleure.

Els ambients de treball no haurien d'oblidar la representació dels diferents entorns i tenir la cura de documentar equilibradament des de les fàbriques fins al treball domèstic, des dels espais interiors on l'home desenvolupa la seva activitat professional i la representació de aquesta activitat en els espais exteriors com la construcció al carrer i l'agricultura.

El temps dedicat al lleure ens informa de les activitats socials organitzades (esportives, desfilades, demostracions culturals) i d'aquelles que representen trobades informals de grups de gent o cerimònies de marcat caràcter social, cultural i religiós.

Possiblement són els fons de procedència privada els que reflecteixen millor aquestes temàtiques de la vida quotidiana o que la tracten des d'una perspectiva diferent de com es poden recollir en els documents públics.

Amb la distinció d'objectes inanimats, s'agafa tot un ventall de temes que afecten el desenvolupament de les ciutats, les característiques dels edificis que poden haver existit en determinats moments, els vehicles més utilitzats i, per últim, els fenòmens naturals.

S'hauria de valorar la conservació d'aquelles imatges que puguin servir per l'estudi de l'arquitectura, com les tipologies de diferents edificis oficials o de l'urbanisme. Es tracta de documentar les diferents imatges d'una ciutat. Els canvis del paisatge rural i dels entorns de les ciutats han estat captats per les fotografies de paisatges i les fotografies aèries de zones urbanes i del seu entorn.

Els interiors dels edificis, ja siguin oficines, fàbriques, magatzems o residències on la posició dels objectes i les seves característiques poden ajudar a reconstruir retalls de les condicions de vida mentre que les informacions sobre el desenvolupament tècnic dels productes industrials poden ajudar a comprendre la seva incidència en la vida quotidiana.

Cal recordar que el contingut informatiu de les imatges no és sempre evident. La fotografia té un llenguatge propi que s'ha de saber interpretar. Així una imatge que ha estat feta amb un propòsit que no sembla de massa interès pot haver captat en la seva composició detalls que entrarien dins de les temàtiques esmentades.

Per últim, en la determinació del valor d'una imatge s'ha de considerar la seva utilització potencial: històrica, genealògica, arqueològica, qualsevol tipus de recerca i d'altres interessos que serveixin a la difusió en exposicions i publicacions i al camp educatiu.

#### 4.2. Criteris generals d'eliminació

Es basen en el poc valor informatiu, en la repetició d'imatges i d'informació, en la qualitat tècnica i en la manca d'identificació. Aquests dos últims són propis de les fotografies, mentre que els primers es poden aplicar a tots els documents. Són aquells que Leary anomena com a originalitat, identificació, qualitat i quantitat. Òbviament de la mateixa manera que són bàsics per a determinar l'eliminació, poden contemplar-se des de l'òptica de la conservació.

En la normativa del Quebec trobem que són eliminables:

- Aquelles fotografies que presenten defectes tècnics insalvables, a no ser que estiguin incloses en els criteris generals de conservació.

- Aquelles que han estat alterades d'una manera substancial per agents químics o biològics.
- Aquelles que presenten duplicitat de la informació sobre un tema o les còpies múltiples de fotografies de les quals es conserven els negatius.
- Els positius que han estat passats a un altre mitjà de consulta a excepció d'aquells que compleixen els criteris de retenció per la seva informació o per un demostrable valor estètic.

Cal ampliar aquests conceptes. L'originalitat implica la no existència de duplicació, entre d'altres. Històricament ha estat un valor dels documents dels arxius i actualment les còpies de documents o la repetició d'informació es consideren raons suficients per a determinar el seu poc valor.

En els començaments de la fotografia, el daguerreotip era el suport perfecte per a la captació d'una realitat única i irrepetible. Amb el daguerreotip es captaven les imatges directament en el suport que era el producte final del procés. No necessitava de l'existència del negatiu i la fotografia no podia ser reproduïda. Però el desenvolupament dels processos fotogràfics van acabar amb aquesta concepció, puix que la intenció i el resultat final van ser la reproducció de les imatges. La distinció entre original i còpia es va fer més difícil.

Malgrat aquesta dificultat, els arxius fotogràfics han de tenir com a objectiu la conservació de l'original. La consideració d'original la té el negatiu si aquest existeix. Però també el positiu pot tenir consideració d'original i aquesta no depèn de l'inexistència del negatiu. El positiu original és el resultat final que li ha donat el seu autor. El fotògraf desenvolupa el positiu que no té perquè coincidir amb la reproducció exacte del negatiu.

Tal com passa en relació als documents textuais el volum de la informació és un element que pot influir negativament en la resolució del estudi avaluatiu. Ara bé, la repetició de la mateixa informació en imatges fetes en un període cronològic ampli pot resultar de gran utilitat com a informació i pot donar la volta a l'argument. La importància vindrà determinada pels canvis que les imatges puguin mostrar, tant si es tracta d'un individu com si fa referència a una construcció o a un paisatge.

La manca d'identificació de la imatge és també un motiu rellevant que pot suposar la manca d'interès d'aquella fotografia. Si amb l'ajut de tota la documentació que s'ha pogut recollir en referència al fons no és possible identificar els personatges, els llocs o la data, el nivell informatiu és nul. Aquesta noció és similar a la del coneixement d'un document, els motius pels quals va ser creat i la seva relació amb d'altres del mateix fons. Cal, doncs, identificar per classificar i per conservar. Els fons fotogràfics privats han de dur inclosa una documentació complementària que ens ha de servir per a aquest fi. Factures de clients, sistemes de numeració, títols en el material, correspondència i diari personal, així com el coneixement dels seus interessos i dels períodes de la seva actuació poden ajudar a donar un valor històric a una sèrie fotogràfica.

La qualitat d'una imatge ve determinada per les seves característiques tècniques i per els processos de degradació que han pogut afectar l'emulsió i el suport. En el segon cas s'ha de valorar els costos potencials de la restauració per a prendre la decisió correcta. En el primer cas es tracta de que el vocabulari de la imatge, és a dir, la seva composició sigui satisfactòria, i que el procés de revelatge hagi estat correcte. L'imatge ha d'oferir totes les qualitats de composició, nitidesa i contrast. Si en conjunt, aquestes valoracions tècniques són pobres, el valor informatiu pot ésser afectat de la mateixa manera.

La qualitat pot estar també referida al que Charbonneau (1994) anomena les característiques del suport. En aquest cas, les condicions especials de conservació que necessiten els negatius de nitrat de cel·lulosa o els de diacetat de cel·lulosa, les fotografies en color o els negatius de 35 mm han de portar a una valoració rigorosa dels costos que poden comportar a la institució.

Leary recomana el seguiment d'un ordre en la consideració d'aquests criteris dins de l'anàlisi avaluatiu, encara que la seva importància variarà en cada cas. Caldria que, a casa nostra, estudis de casos concrets aportessin nous elements de discussió.

## 5. L'anàlisi avaluativa

Assenyalem aquells aspectes d'anàlisi que influeixen en les decisions finals i que no es poden desvincular dels criteris assenyalats, sinó que ajuden a la seva aplicació.

En primer lloc, el coneixement del moment històric. Per exemple, a França han estat tradicionalment conservats els documents de períodes de guerra o de períodes especialment problemàtics. És possible aplicar-lo a les fotografies? Si les considerem com a part integrant de la documentació pública, certament que el podríem aplicar. Si les considerem com a complement d'aquesta informació, possiblement ens podríem decidir, al menys, per conservar, si no totes, la majoria de les imatges. Es pot assegurar que la realitat que mostraran estarà molt mediatitzada per la situació històrica encara que no siguin testimonis directes dels fets que s'estan produint. Els períodes de guerres, o períodes econòmics conflictius, la crisi dels anys 20, podrien ser un exemple.

En segon lloc, la seva procedència o, dit d'una altra manera, els seus productors. Però ja hem vist que els fons fotogràfics tenen diverses procedències. Es poden establir trets generals per a cada tipus de productor, que ben segur es trobaran en els fons que deixaran als arxius. Noble destaca cinc productors diferents: fotografia periodística, fotografia comercial, fotografia d'aficionats, fotografia documental i aquella produïda per institucions en l'exercici de les seves funcions.

Els fons d'imatges d'organismes públics presenten menys problemes perquè la major part dels passos que s'han de fer abans que arribin a un arxiu històric han estat fets dins d'una planificació establerta amb la intenció d'aconseguir una pràctica administrativa eficaç i de preservar pel futur la informació valuosa. La mateixa perspectiva global ens resol els interrogants que més endavant plantejarem. Dues són les qüestions que van provocar més debat en les discussions teòriques de l'avaluació: qui i quan ha de dur a la pràctica l'eliminació. En una institució pública, i en un organisme que tingui una política de gestió documental, s'entén que l'avaluació es pot fer des del primer moment que s'han identificat les sèries. L'avaluació es realitza abans de l'ingrés a l'arxiu històric, dins d'una planificació general encaminada a racionalitzar el procés i a determinar els subjectes que l'han de dur endavant. La tasca col·lectiva implica l'organisme, l'arxiver i els grups d'especialistes establerts legalment per a prendre la decisió final.

La idea que estem parlant de fotografies que no formen col·leccions separades, sinó de documentació administrativa relacionada directament amb altra documentació de tipus textual d'un organisme no ens ha de fer oblidar l'especificitat pròpia d'aquest tipus de documents. Actualment, a Catalunya, s'ha fixat la normativa per a la descripció i conservació dels documents fotogràfics<sup>11</sup> de l'administració de la Generalitat, però s'entén que la seva conservació en els arxius administratius i la seva explotació posterior poden ser totalment diferents a les dels documents textuais que acompanyen. En últim terme, no s'ha de descartar que puguin ser avaluats separatament, si s'escau.

En els expedients reglats els quals conserven fotografies juntament amb documents textuais, el criteri a seguir seria el de fer l'avaluació conjunta. Les que documenten un acte oficial o social o documenten activitats pròpies de l'organisme a través de reportatges s'haurien de valorar segons els criteris esmentats anteriorment abans del seu ingrés a l'arxiu històric.

D'aquests fons s'hauria de ressaltar la diversitat de temàtiques en relació a les activitats

que desenvolupa l'administració. En molts casos, poden ser imatges absolutament repetitives quant a temàtica o a abast cronològic. En cada organisme, dependrà de les seves funcions el que es valorin les imatges que n'estan directament relacionades. També en cada organisme es pot fer una primera selecció d'aquelles que no presenten un valor secundari i que mostren informacions repetides.

Les institucions privades produeixen també imatges publicitàries i d'altres temàtiques directament relacionades amb les seves funcions. La característica principal d'aquests fons és la repetició. El caràcter de la institució determinarà el contingut de les imatges a les quals s'aplicarien els criteris avaluatius, en funció de l'interès que puguin tenir a nivell social.

Les fotografies documentals afecten a temàtiques variades. Poden ser el resultat de programes oficials i com a tals poden ser difícils de trobar en un altre context. A més, malgrat l'amplitud de la seva temàtica, aquesta pot estar mostrada segons el punt de vista del patrocinador del documental.

Les característiques més remarcables de la fotografia periodística i que poden portar problemes a l'avaluador són la seva duplicitat, la seva qualitat i l'ordenació originària. L'avaluador haurà de decidir si aquests són solventables i si val la pena afrontar-los en relació a la qualitat de la informació basada en la quantitat de temes que tracten i a l'abast del seu període cronològic. A favor d'aquests fons, assenyalarem la depuració a què es veuen sotmesos pel mateix diari.

La fotografia comercial ens situa davant d'una àmplia varietat temàtica, un volum extraordinari, una identificació inadequada i una ordenació originària de difícil accés. L'únic avantatge és la seva gran qualitat tècnica i el seguiment d'una informació que abasta un ampli període cronològic. Si l'ordenació originària és de tipus temàtic, la decisió és més fàcil de prendre, però, si és de tipus cronològic, com passa en molts casos esdevé tot un repte determinar la validesa de la informació, si el criteri d'antiguitat no es pot aplicar.

Queda la fotografia amateur que pot tenir un contingut informatiu que no hagi estat contemplat per cap dels altres productors però que, en contrapartida no se li suposa una gran qualitat tècnica.

Les varietats que hem assenyalat ens situen en altres elements que fins ara no hem considerat. De tota manera, cal remarcar que la norma bàsica del principi de respecte a la procedència s'ha de complir rigorosament i, en cap cas, s'han de retirar materials per tal de formar col·leccions fictícies que no reflectirien l'estructura orgànica del fons, qualsevol que hagi estat la seva procedència. Les col·leccions s'han de mantenir intactes per a tenir un cos unificat de documentació.

Per últim, en el cas que una col·lecció tingui una gran quantitat d'imatges, un gran volum ens poden fer plantejar la conveniència d'aplicar tècniques de mostreig.

El mostreig com a tècnica aplicable a la conservació parcial es pot decidir, quan un cop aplicats tots els criteris encara queden dubtes suficients per a decidir l'eliminació total d'una sèrie. En general, s'aplica a sèries voluminoses i homogènies que poden representar uns alts costos de conservació en relació a la importància del seu contingut. És en aquest moment quan es pot resoldre la conservació parcial utilitzant les possibilitats que ens ofereix la selecció estadística.

L'aplicació del mostreig a col·leccions voluminoses de fotografies la va plantejar Fèlix Hull en el seu estudi RAMP (1981) i va concloure que, en general, les imatges d'un mateix fons disten molt d'ésser homogènies en contingut. Per tant, els exemplars seleccionats per qualsevol de les tècniques no oferirien la garantia de representar al total. Els casos de més uniformitat en contingut podrien provenir d'estudis fotogràfics o d'alguns serveis d'institucions. Només per la comprovació de l'homogeneïtat de la informació d'aquests fons es podria dur a terme l'eliminació parcial.



És més aconsellable la selecció dels materials, en base a extreure del total els elements repetits i les imatges de baixa qualitat. De tota manera requereix temps si el volum és considerable i obliga a fer la selecció peça per peça. De la mateixa manera que pels documents textuais s'aconsella que la sèrie sigui la base de l'avaluació, la selecció peça per peça comporta una pèrdua de temps important, però en molts casos esdevé inevitable en els fons fotogràfics, amb l'excepció dels reportatges.

## 6. Avaluació i adquisició

Avaluar no ha de comportar sempre l'eliminació d'allò que s'ha determinat que no té un valor significatiu ni pel seu interès històric, ni pel seu contingut informatiu, ni pels seus valors de recerca actuals i futurs, ni pels seus valors estètics ni per la seva potencial reutilització.

Efectivament, si considerem que el moment de la seva aplicació és el de l'entrada dels fons en els arxius històrics, l'estudi avaluatiu es dirigeix a aquests dos grans grups: documents públics ja avaluats per mitjà d'una normativa i documents privats els quals s'han d'acceptar en funció d'un programa arxivístic general que també hauria d'estar regulat amb precisió.

Per la seva consideració d'històrics, els arxius d'imatges han de desenvolupar un programa que compren les activitats següents:

- Determinació de polítiques d'adquisició de fons i col.leccions
- Establiment del procés d'avaluació i eliminació de documents
- Elaboració dels instruments de descripció
- Adequació a les necessitats de conservació i emmagatzematge
- Facilitació de l'accés als documents.

En les dues primeres s'han d'aplicar els criteris desenvolupats prèviament: no té cap sentit acceptar col.leccions que no tenen cap o pocs dels valors esmentats ni es poden conservar tots els documents d'un fons si el seu valor no ho justifica. S'ha d'avaluar per adquirir, de la mateixa manera que s'avalua per seleccionar sèries documentals.

“Il est important de souligner la relation étroite qui existe entre les étapes de l'évaluation des archives en vue de l'acquisition et celle qui s'effectue en fonction de la sélection.... L'évaluation menant à l'acquisition porte sur le fonds alors que celle concernant la sélection s'intéresse aux séries, sous-séries, dossiers ou, plus particulièrement dans le cas de archives photographiques, aux pièces”.<sup>12</sup>

Adquisició i selecció són, doncs, dues tasques relacionades per l'objectiu a aconseguir: una gestió correcta dels arxius fotogràfics, dins d'una planificació general de gestió del patrimoni fotogràfic d'un país. La relació que guarden amb les altres activitats i les prioritats que s'han de definir en cada situació influeixen decisivament amb la gestió de la institució i del patrimoni que té al seu càrrec. La gestió de tot el patrimoni fotogràfic, però, va més enllà d'una sola institució i per tant necessita d'una cooperació i coordinació entre totes les institucions.

Qualsevol política d'adquisició depèn del propòsit final pel qual l'arxiu existeix. És pot argüir que els arxius d'imatges serveixen per tenir fons d'aquest tipus de suport. No n'hi ha prou. La definició de la política d'adquisició ha de venir donada per una claredat de conceptes que delimitin l'objecte de la institució: aquest pot estar basat en consideracions geogràfiques (un àrea ben delimitada), consideracions cronològiques o consideracions tècniques.

També s'ha de tenir en compte les necessitats potencials d'investigació, els usuaris, la demanda, la varietat d'interessos de recerca i les possibilitats de fornir còpies del material. Es tracta de delimitar la subjectivitat dels professionals, que hauran de realitzar la seva feina en base a uns objectius definits que eliminin al màxim les apreciacions subjectives. La institució s'implica activament i s'assegura que les adquisicions no incidiran negativament en el seu funcionament i en la utilització dels recursos de què disposa. Així, els fons i col·leccions s'acceptaran en funció de la representativitat dels autors i dels temes sempre i quan aquests estiguin contemplats dins dels objectius de l'arxiu o bé completin d'altres que aquest ja tingui en custòdia.

Els elements ideals perquè l'avaluació sigui satisfactòria, se situarien dins d'aquests supòsits: tenir temps per a identificar les necessitats d'una col·lecció, aplicar una política de col·lecció ben formulada on no hi càpiguen dobles interpretacions, posar en pràctica mètodes rigorosos de treball, comptar amb personal competent i preparat per a prendre les decisions finals i tractar d'adquirir elements específics que són objectius de la col·lecció.

Només des d'aquesta perspectiva l'arxiver pot denegar l'adquisició d'un material determinat. Des d'aquesta perspectiva, l'arxiver d'un arxiu històric amb fons fotogràfics compta amb elements de judici que li permeten aplicar correctament part dels criteris desenvolupats anteriorment. L'arxiver esdevé un subjecte actiu de la conservació amb les inspeccions que ha de realitzar per complimentar, al més aviat possible, les necessitats de col·lecció de la seva organització.

D'aquesta manera, avaluar fotografies vol dir alguna cosa més que no admetre o eliminar allò que no val, sinó sobretot, vol dir que s'incideix activament amb la formació dels nostres arxius, per mitjà de buscar, trobar i adquirir aquelles fotografies els valors de les quals justifiquen l'aplicació de mesures de conservació i les despeses de descripció i restauració.

Si l'acceptació d'un material valuós del qual no es pot assumir el seu tractament el condemna a l'oblit i a no servir per als usos de la investigació i, en el pitjor dels casos, a la seva degradació paulatina, la denegació de la seva acceptació també pot tenir conseqüències greus que poden lesionar la conservació d'una part del patrimoni documental. Per això, cal retornar al concepte de gestió del patrimoni fotogràfic.

Aquesta és una tasca que no correspon només a un arxiu. Totes les institucions culturals hi estan implicades, cadascuna des dels objectius que té establerts en base a les seves funcions. Ara bé, si la necessitat d'unificació de criteris en la descripció dels documents fotogràfics s'ha constatat en més d'una ocasió, la necessitat de coordinar actuacions per abastar i garantir la conservació de tot allò que es considera valuós ha d'esdevenir una prioritat i un objectiu a assolir.

Cal, en primer lloc, considerar que els originals fotogràfics constitueixen matèria d'arxiu i per tant han d'ésser recollits per aquests. En segon lloc, cada institució ha de definir la seva política d'adquisicions en base a les seves obligacions oficials o jurídiques i a les temàtiques que pretén recollir. En tercer lloc, cal una coordinació d'actuacions, destinada a evitar al màxim la duplicitat d'objectius i a conèixer l'abast de la temàtica dels fons respectius. Només des d'aquesta perspectiva, s'evitarà una redundància informativa, s'evitaran duplicitats, es detectaran buits documentals i es posaran a l'abast de la societat tots aquells documents destinats a constituir el testimoni d'una època. En tot cas, el que cal és realitzar una reflexió col·lectiva sobre el patrimoni fotogràfic.

Dins d'aquest context ideal, l'arxiver podrà realitzar la seva anàlisi que, en una fase prèvia, no es diferencia de la que ha de dur a terme l'arxiver dels organismes oficials. Ara bé, ha de tenir uns coneixements específics per a desenvolupar la seva tasca:

- El coneixement de l'obra fotogràfica realitzada en l'àmbit geogràfic de l'arxiu, dels personatges importants en el món de la fotografia de la seva zona, dels processos que van emprar i de la temàtica que van tractar
- El coneixement dels recursos d'informació existents sobre els fons que poden estar compresos en la política de la seva institució
- El coneixement dels objectius i dels fons de les altres institucions

Des d'aquesta perspectiva, podrà denegar l'acceptació d'un material concret, però podrà evitar la seva pèrdua per mitjà d'adreçar-lo a l'institució que se'n pot fer càrrec.

Una última consideració que dóna suport el que s'ha dit fins ara: la major part dels fons fotogràfics d'arxius, museus, biblioteques i centres de documentació provenen de donacions, cessions i/o dipòsits i adquisicions. Atès que no està reglamentada l'eliminació d'aquesta documentació de caràcter privat i de les mateixes dificultats que comporten els drets d'exploració i els drets d'autor, la tasca avaluativa s'ha de situar en el moment d'acceptar el fons i, per tant, solament implica l'acceptació o la negació de rebre'l en la institució.

Un cop s'accepta la documentació, la selecció es faria en el moment de l'arribada al dipòsit, i s'hauria de basar en l'evidència dels documents, en la visió general que la consulta dels documents annexos ens dóna i en les característiques físiques dels suports. Convé també que aquest aspecte del tractament, la possibilitat de seleccionar part del material, quedi clar en el document que s'ha de signar amb el propietari, per tal d'evitar problemes posteriors. Una segona selecció es podria fer després d'un període llarg de temps en el qual s'han recollit les necessitats reals dels investigadors.

Avaluació i adquisició prenen forma quan es consideren tots els criteris que s'han anat formulant: forma física i condicions dels documents, qualitat estètica, claredat d'imatge, ordenació i identificació i valor informatiu. A més són compatibles amb la política de la institució i s'han clarificat amb el propietari les opcions d'avaluar el material i els drets legals.

## 6. La legislació

M. Vázquez (1991) destaca principalment la necessitat d'una legislació que autoritzi la destrucció, perquè no es pot eliminar res si no existeix un instrument legal que ho autoritzi. Situa aquesta afirmació en el reconeixement de la responsabilitat de l'estat de determinar els béns documentals tant públics com privats. Defensa l'existència d'un sistema integrat que tingui com a punts base, la creació i la institucionalització d'una xarxa o sistema d'arxiu, la designació d'una autoritat central, la creació de comissions especialitzades i la promulgació d'un cos legislatiu.

En el cas de Catalunya, tenim un marc referencial constituït principalment per la Llei del Patrimoni Cultural Català i la Llei d'Arxius. D'aquest marc ens interessa destacar la definició de document i la diferenciació entre documents públics i privats, així com la normativa referent a l'avaluació documental.

La Llei del Patrimoni Cultural Català defineix document com "tota expressió en llenguatge oral, escrit, d'imatges o de sons, natural o codificat, recollida en qualsevol mena de suport material, i qualsevol altra expressió gràfica que constitueixi un testimoni de les funcions i les activitats socials de l'home i dels grups humans, amb exclusió de les obres d'investigació o de creació"<sup>13</sup>. D'altra banda, la Llei d'Arxius estableix que "la documentació que genera la vida de relació d'un país, tant la que procedeix dels organismes públics com la privada, es considera patrimoni cultural d'interès general."<sup>14</sup>

A efectes d'aquesta llei es consideren documents privats o de propietat privada i que tenen

caràcter històric, entre d'altres, els que tenen més de cent anys d'antiguitat i els de menys antiguitat produïts o col·leccionats per persones físiques o jurídiques de dret privat que s'han destacat en qualsevol esfera d'activitat i que poden ésser útils per a estudiar llur personalitat o el camp de llur actuació.

L'avaluació, a nivell legislatiu, està regulada pel Decret d'avaluació i tria de la documentació de l'administració pública, la qual cosa restringeix la seva aplicació als documents produïts i generats per l'administració i no preveu l'eliminació de la documentació històrica de caràcter privat.

El marc de l'avaluació de la documentació privada queda, doncs, en mans del propietari i dels acords que aquest prengui amb la institució d'arxius. Ara bé, atesa l'especificitat dels documents fotogràfics, reconeguda a nivell legislatiu per l'ordre abans esmentada <sup>15</sup>, manquen unes pautes d'actuació en l'àmbit de l'avaluació de les fotografies a través d'una normativa específica o de la creació d'una comissió que tracti el tema. Aquesta comissió hauria d'estar formada per professionals de camps directament implicats amb la investigació, la gestió de la documentació i la fotografia: historiadors, historiadors d'art, administrativistes, juristes, conservadors, arxivers i fotògrafs.

Amb això i amb la coordinació d'una política d'actuacions de cara a les institucions que guarden els documents fotogràfics s'endegaria un camí que tendiria a normalitzar la gestió del patrimoni fotogràfic.

## NOTES

1. Ole Kolsrud (1992) tracta de l'avaluació en diferents països i cita algunes experiències realitzades al segle XIX. Angelika Menne-Heritz (1994) afirma que la selecció de documents va ser un element fonamental en la formació dels arxius medievals. Per últim, Luciana Duranti (1994) considera que la selecció i l'adquisició pertanyen a la ciència arxivística des de les seves primeres formulacions i aplicacions.
2. Angelika Menne-Haritz (1994) parteix de l'accepció primera del terme anglès *appraisal* com a punt de partida de les seves reflexions sobre l'avaluació de documents.
3. Definició citada per Hélène Bernier (1995).
4. Definició citada per Luciana Duranti (1994).
5. Sobre l'estat actual dels arxius fotogràfics cal esmentar l'article de Rafel Torrella(1995).
6. Ferréol de Ferry (1980) creu que no tan sols l'expedient esdevendria incomplet, sinó que en molts casos són a la base del mateix procediment.
7. Ens referim lògicament a l'estudi de William Leary (1988). D'altres autors citats en aquest treball, com Quetin o Charbonneau, el situen com a punt central del seu article, en el cas de Quetin o el segueixen en el desenvolupament dels criteris avaluatius, en el cas de Charbonneau.
8. Pels criteris més específics de conservació de les fotografies s'ha intentat establir una relació entre els generals desenvolupats per Schellenberg i els que Leary planteja en el seu estudi RAMP i que continuen essent un punt de referència obligat per altres autors com Quetin (1988) o Charbonneau (1994).
9. Dates esmentades per Leary i per Charbonneau.
10. Leary considera la temàtica com el criteri més important després de l'antiguitat, encara que el considera el més subjectiu.  
En la descripció de les temàtiques recull, fonamentalment, les que per a història local assenyala Richard Noble.
11. Ordre de 25 d'octubre de 1995, per les quals es determinen les condicions de descripció i conservació dels documents audiovisuals dels arxius de la Generalitat de Catalunya.
12. Charbonneau (1994), p.3.
13. Llei 9/1993, de 30 de setembre, del Patrimoni Cultural.
14. Llei 6/1985, de 26 d'abril, d'Arxius.
15. Veure nota 11.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERCH, RAMON; FREIXAS, PERE; MASSANAS, EMILI (1988), *L'arxiu d'imatges. Propostes de classificació i conservació*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC (1992), *Archival standards and procedures of the Archives Nationales du Quebec*. Québec, 4th edition, revised.
- BERNIER, HÉLÈNE (1995), «Le tri archivistique» a *Archives*, Québec, v. 27, núm. 1, pàg. 3-33.
- BOADAS I RASET, JOAN (1995), «La gestión del patrimonio fotogràfico: algunas consideraciones» a *AABADOM*, Oviedo, octubre-diciembre 1995, pàg. 4-7.
- BOISARD, PIERRE (1981), «Por una política de las eliminaciones. Reflexiones sobre la práctica de los archivos del Sena». *Administración moderna de archivos y la gestión de documentos: El Prontuario RAMP*, París, pàg. 190-219.
- BONNEAU, GERMAIN (1993), «Balises pour l'évaluation et le traitement des chutes de films. Reflexions» a *Archives*, Québec, v. 25, núm.2, pàg. 3-15.
- CHARBONNEAU, NORMAND (1994), «La gestion des documents photographiques. Évaluation, sélection et préservation» a *Archives*, Québec, v. 25, núm. 4, pàg. 3-26.
- CHARMAN, DEREK (1984), *Análisis y planeamiento de la documentación: un estudio RAMP con directrices*, París.
- CRAIG, BARBARA L. (1992), «The Acts of the Appraisers: The Context, the Plan and the Record». *Archivaria*, Montreal, núm. 34, pàg. 175-180.
- CRUAÑAS I TOR, JOSEP (1992) «Ús d'imatges: drets morals i econòmics que se'n deriven» a *La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions*, Girona, pàg.149-158.
- DUCHEIN, MICHEL (1983), «Tri, sélection, échantillonnage. A propos de deux manuels et d'une circulaire» a *Gazette des Archives*, Paris, núm.120, pàg. 41-50.
- DURANTI, LUCIANA (1994), «The concept of appraisal and archival theory» a *American Archivist*, Chicago, vol.57, núm.2, pàg. 328-344
- FELSTEN, JUDITH (1982) , «News photographs collections: a survey of newspaper practices and archival strategies» a *Picturescope* , Washington, fall 1982, pàg. 92-104.
- FERRY, FERRÉOL DE (1980), «Archives photographiques et photographie dans les archives» a *La Gazette des Archives*, Paris, núm.111, pàg. 249-257.
- EGETER-VAN KUYK, ROBERT (1994), «Els documents àudio-visuals: un repte per als arxius» a *La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions*”, Girona, pàg. 9-26.
- HAM, F. GERALD (1993), *Selecting and appraising archives and manuscripts*. Society of American Archivist, Chicago.

- HOLT, GLEN E. (1971) «Chicago through a camera lens: An essay on photography as history» a *Chicago History*, Chicago, v.1, pàg.158-169.
- HORVARTH, DAVID G. (1981), «Archival appraisal of photographic materials» a *Picturescope*, Washington, summer 1981, pàg. 44-47.
- HULL, FÉLIX (1981), *Utilización de técnicas de muestreo en la conservación de registros. Estudio del RAMP y directrices al respecto*, París.
- KOLSRUD, OLE (1992) «The evolution of basic appraisal principles - Some comparative observations». *American Archivist*, Chicago, v. 55, pàg. 26-37.
- LEARY, WILLIAM H. (1985), *La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP con directrices*, París.
- MENNE-HARITZ, ANGELIKA (1994), «Appraisal or Documentation: Can we appraise archives by selecting content?» a *American Archivist*, Chicago, v. 57, pàg. 528-542.
- NOBLE, RICHARD (1983), «Considerations for evaluating local history photographs» a *Picturescope*, Washington, v. 31, pàg. 17-20.
- O'TOOLE, JAMES M. (1994), «On the idea of uniqueness» a *American Archivist*, Chicago, v. 57, pàg. 632-658.
- PEDDERSON, ANN (1987) *Keeping Archives*, Sidney.
- RENÉ-BAZIN, PAULE (1989) «New archival materials: principles, creation and acquisition» a *Archivum*, München,... pàg. 39-68.
- RIEGO, BERNARDO (1992), «Una multitud de procesos denominados "fotografía"» a *La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions*, Girona, pàg. 67-87.
- QUETIN, MICHEL (1988), «Des principes de tri des photographies dans les archives» a *Interphototheque Actualités*, París, núm.37-38 (juin), pàg. 30-33.
- SCHELLENBERG, T.R. (1981), «Principios de evaluación de archivos». *Administración moderna de archivos y la gestión de documentos : El Prontuario RAMP*. París, pàg. 250-259.
- TARRABUELLA I MIRABET, XAVIER (1990), «L'eliminació de documents: un estat de la qüestió de l'actual teoria arxivística» a *Lligall 2*, Barcelona, pàg. 149-157.
- TORRELLA, RAFEL (1995), «10 anys d'arxius fotogràfics» a *Els arxius: l'experiència catalana*, Barcelona, pàg. 61.
- VAZQUEZ, MANUEL (1991), «Ubicación de la selección». *Archivística*, Lima, pàg. 82-88.

## LA EVALUACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS

Una de las aportaciones más destacables de la archivística contemporánea ha sido la formulación de la teoría de la evaluación, el desarrollo de sus fundamentos teóricos y la aplicación práctica de los mismos. A pesar de ello, la problemática que toda evaluación comporta sigue siendo un reto importante para los archiveros por la necesidad de realizar un análisis complejo y exhaustivo y por las consecuencias que la aplicación de su resultado puede tener sobre el patrimonio documental de un país.

Los documentos fotográficos presentan, debido a sus características propias, una problemática aún mayor. En una fotografía se ha de considerar, no sólo la información de la imagen, sino también el soporte, la emulsión y los procesos técnicos que la han hecho posible. En consecuencia se puede plantear la validez de trasladar mecánicamente a estos documentos los mismos criterios y el mismo tipo de análisis que se utiliza para los documentos textuales. Ciertamente, algunos aspectos que se han de contemplar en el estudio evaluativo de los documentos fotográficos no existen cuando se estudian otros documentos para el mismo fin. Pero evaluar significa también el conocimiento profundo de los documentos y del organismo o persona que los ha producido. Por ello, en los fondos fotográficos, es fundamental tener en cuenta el doble carácter de una fotografía, como objeto y como documento, y su procedencia, pública o privada. Estas dos consideraciones determinarán los criterios y todos aquellos elementos relacionados con la evaluación.

En relación a los criterios, los de antigüedad, temática o importancia del autor en la historia de la fotografía inciden en el valor informativo. El reconocimiento de este valor influye en un resultado favorable a su conservación.

En relación a la procedencia, cada fondo o colección requerirá un determinado tipo de análisis y la aplicación de unos criterios distintos, al menos en cuanto a la importancia que ha de tener cada uno de ellos. Pero sobre todo, la procedencia condiciona si se evalúa para la adquisición o para la selección. En algunos casos, el mismo organismo productor transfiere la documentación ya evaluada. En otros, el análisis se ha de realizar en el momento en que se ha de decidir la adquisición del material.

La aceptación de un fondo o una colección fotográfica ha de considerarse desde la valoración del interés informativo que presenta en relación a los costes de su restauración y conservación. También en relación a las posibilidades existentes para su acceso y utilización. Las limitaciones legales derivadas de los derechos de autor y de los derechos de explotación

condicionan el acceso a la información. Además de estas consideraciones, la adquisición se ha de decidir, fundamentalmente, en base a la representatividad de los autores y de los temas, siempre que estos estén contemplados en los objetivos de la institución.

En resumen, la evaluación de las fotografías plantea, no sólo aplicar unos criterios específicos, sino también la necesidad de que las instituciones desarrollen políticas de adquisición concretas y bien definidas y, también, la necesidad de coordinar sus actuaciones para que redunden en beneficio de la gestión del patrimonio fotográfico.

## THE APPRAISAL OF PHOTOGRAPHS

One of the most noticeable contributions of contemporary archiving has been the formulation of the theory of appraisal, the development of its theoretical foundations and their practical application. In spite of this, the problems involved in appraisal continue to constitute an important challenge for archivists due to the need to carry out a complete and exhaustive examination and because of the consequences which the application of its results can have on a country's documentary heritage.

Owing to their particular characteristics, photographic documents pose even greater difficulties. Not only does the information of the image have to be taken into account, but also the mount, emulsion and technical processes which made it possible. As a result, it can be claimed that there is some validity in automatically applying the same criteria and the same type of analysis for these documents as are used for textual documents. Of course, certain aspects which have to be considered in the assessment of photographic documents do not exist when studying other documents for the same purposes. Yet, appraisal also implies the in-depth knowledge of the documents and of the body or person who produced them. As such, with photographic resources it is fundamental that the dual character of a photograph, as object and as document, and its source, either public or private, be taken into account. Both these considerations will determine the criteria and all those aspects related to appraisal.

As regards its origins, each resource or collection will require a certain type of analysis and the application of distinct criteria, at least with regard to the importance each of them has. But above all, its origin determines whether it is appraised for acquisition or for selection. In some cases, the same originating body transfers documentation which has already been appraised. In other cases, the analysis has to



be carried out at the same time as decisions about the material have to be made.

The acceptance of a photographic resource or collection should be valued in terms of the informative interest it presents in relation to the cost of its restoration and conservation, as well as in relation to the existing possibilities for its accessibility and use. The legal limitations deriving from royalties and from exploitation rights determine how accessible the information is. In addition to these conditions, the decision to acquire must fundamentally be made in relation to how representative the authors and the themes are, as and when these are observed in the objectives of the institution.

In sum, the appraisal of photographs requires not only the application of certain specific criteria but also the need for institutions to develop concrete, well-defined, acquisition policies. There is also a need for them to coordinate their actions to the advantage of the management of photographic patrimony.

#### LA TRI DE LA PHOTOGRAPHIE

La formulation de la théorie de la tri, le développement de ses bases théoriques et la mise en pratique de ces derniers a été un des apports fondamentaux de la science contemporaine des Archives. Cependant, toute sélection suppose une problématique qui continue à représenter de nos jours un défi important pour les archivistes, car cela signifie réaliser une analyse complète et exhaustive, et parce que l'application des résultats de cette tri peut avoir des conséquences sur le patrimoine documentaire d'un pays.

À cause de leur caractéristiques particulières, les documents photographiques présentent une problématique encore plus importante. Dans une photographie, on doit non seulement évaluer l'information apportée par l'image, mais aussi le support, l'émulsion ainsi que les processus techniques qui l'ont rendue possible. Par conséquent, on est en droit de se demander si l'on peut transposer mécaniquement à ce type de documents les critères et l'analyse utilisés pour les documents textuels. Il est évident que certains des aspects que l'on doit considérer pour réaliser une étude selective des documents photo-

graphiques n'ont pas lieu d'exister quand on étudie d'autres documents avec le même objectif. Mais trier signifie également connaître à fond les documents, ainsi que l'organisme ou la personne qui a produit ces documents. Voilà pourquoi, quand on parle de fonds photographiques, il est absolument nécessaire de considérer le double aspect d'une photographie, en tant qu'objet et en tant que document, et son origine, publique ou privée. Ces deux considérations détermineront les critères ainsi que tous les éléments en rapport avec la tri.

En ce qui concerne les critères, l'ancienneté, le thème ou l'importance de l'auteur du point de vue de l'histoire de la photographie interviennent sur la valeur de l'information. La reconnaissance de cette valeur a alors un résultat favorable sur la conservation de ce document.

En ce qui concerne l'origine, chaque fonds ou chaque collection demandera un type d'analyse concret et l'application de critères différents, en tout cas en ce qui concerne l'importance que doivent avoir ces différents critères. Mais l'origine a une importance surtout pour déterminer si on l'évalue pour acquisition ou pour sélection. Dans certains cas, c'est l'organisme producteur qui transmet lui-même la documentation déjà triée. Dans d'autres cas, il faut réaliser cette analyse à partir du moment où l'on a décidé d'acquérir ce matériel.

On doit décider l'acceptation d'un fonds ou d'une collection photographique en fonction de l'intérêt informatif et des coûts de restauration et de conservation. Et aussi en fonction des possibilités permettant d'y avoir accès et de les utiliser. Les limitations légales que représentent les droits d'auteur et les droits d'exploitation conditionnent l'accès à l'information. Mis à part ces différentes considérations, il faut décider d'acquérir un fonds photographique fondamentalement en fonction de la représentativité des auteurs et des sujets, s'ils s'adaptent aux objectifs de l'institution qui en fait l'acquisition.

Bref, la tri des photographies demande non seulement l'application de critères spécifiques, mais aussi que les institutions mettent en place des politiques d'acquisition concrètes et bien définies, ainsi qu'une coordination des différentes actions de ces institutions en vue d'améliorer la gestion du patrimoine photographique.

## **VIDEOTEQUES: STANDARDS DE PRESERVACIÓ, TRACTAMENT I DIFUSIÓ DELS FONS VIDEOGRÀFICS**

*Alicia Conesa,*

*Cap del Departament de Documentació de Televisió de Catalunya*

### 1. Introducció

El sistema de gravació de vídeo permet gravar el senyal electrònic que conté la informació de la imatge i el so sobre una cinta magnètica. Aquest sistema va néixer com una necessitat de les emissores de TV, per poder gravar, conservar i tornar a emetre els seus programes. La capacitat de gravar i reproduir el senyal de TV és conegut des de fa uns 40 anys.

Inicialment, l'equipament necessari era pesat, complex i car, i la seva utilització quedava circumscriu en l'ús professional dels productors i emissors de TV. Però des dels anys 70, el desenvolupament de la indústria electrònica ha permès l'aparició d'aparells i cintes de vídeo cada cop més compactes i de més baix cost, i s'ha produït una àmplia expansió de la utilització del vídeo en tots els sectors de la producció audiovisual i també el sector domèstic.

Una part important del patrimoni audiovisual es conserva en format vídeo, i existeix, per tant, un creixent interès per a la preservació de les gravacions de vídeo, no sols en la indústria (emissores de TV, productores audiovisuals) sinó també en tots els àmbits implicats en la preservació i difusió del patrimoni cultural: filmoteques, arxius, biblioteques...

### 2. Evolució dels formats vídeo

#### 2.1 Primers formats

Les primeres emissions públiques de TV les va realitzar la BBC, al Regne Unit, l'any 1936, però la 2a. Guerra Mundial va frenar el seu desenvolupament, i no va ser fins al final dels anys 40 que la TV es va començar a difondre als EUA i posteriorment a Europa. La difusió d'imatges per TV va ser molt anterior a la possibilitat de gravar aquestes imatges. En els primers anys de la TV només s'emetia en directe. Per poder conservar una mostra del que eren les emissions de TV calia filmar (en film cinematogràfic) el programa en el moment de l'emissió.

L'evolució de la TV feia patent la necessitat de trobar un sistema per gravar les emissions. La gravació del so en cintes magnètiques era ja una tecnologia establerta i àmpliament utilitzada des dels anys 40, i durant anys es va investigar per desenvolupar un sistema de gravació que permetés gravar sobre cinta magnètica el senyal de TV. El primer aparell de gravació i reproducció de senyal vídeo (Video-Tape Recorder = VTR) va ser presentat per AMPEX l'any 1956.

Aquest primer sistema (QUAD 2") necessitava d'uns aparells immensos, molt pesats, que utilitzaven cintes magnètiques (cinta oberta, en grans bobines) de dues polzades d'amplada. Només podien ser utilitzats en les instal·lacions dels estudis de TV, per gravar programes que, per això, es podien emetre en diferit.

Durant els anys 60 el sistema de gravació evoluciona. Es desenvolupa la possibilitat de muntatge o edició de les imatges gravades, primer amb un muntatge per tall semblant al del cinema, però després ja amb les facilitats de l'edició per copiat. D'altra banda, el sistema de gravació de vídeo s'adapta a les emissions en color, i als diferents sistemes NTSC, PAL i SECAM. Això ja introdueix una primera diversificació de formats, ja que no són sistemes com-

patibles, i encara que es puguin gravar sobre les mateixes cintes, es necessiten VTR específics per a cada sistema.

A meitats del anys 70 ja apareix un nou format que millora les possibilitats d'edició i permet utilitzar una cinta més estreta, d'una polzada d'ampla. Es va presentar un primer format d'1"(1" B) l'any 1975, i el 1978 un sistema més perfeccionat, desenvolupat per SONY i AMPEX (1" C). Aquest nou sistema substitueix, a mida que es van renovant els equipaments, al de 2", i és el format més utilitzat per la gravació i emissió de programes de TV fins quasi a l'actualitat.

## 2.2 Formats industrials

A meitat dels anys 60, es comencen a desenvolupar aparells de vídeo més petits i econòmics, destinats inicialment a substituir el film en usos semiprofessionals, per l'edició i reproducció de productes audiovisuals industrials o educatius. De l'any 63 al 75, apareixen diversos formats, destinats a aquests sectors, que tenen poca implantació i una vida molt curta, fins que sorgeixen els primers aparells que utilitzen cassettes en comptes de cinta oberta (Video-Cassette Recorder = VCR).

L'any 1972 SONY introdueix en aquest mercat un nou format, el sistema U-MATIC 3/4", de cinta de 3/4 de polzada en cassette, que s'extén en el sector industrial i educatiu, pel seu baix cost i facilitat d'operació.

## 2.3 Formats domèstics

El desenvolupament de la microelectrònica i de les cintes d'alta densitat permeten l'aparició d'aparells de gravació i reproducció en vídeo més petits i lleugers, que es comencen a produir a gran escala, a més baix cost però també amb menys exigències de qualitat, amb destí al mercat domèstic.

Durant els anys 70 apareixen diversos formats. No s'arriba a cap acord d'estandardització i els fabricants lluiten per aconseguir l'hegemonia comercial del seu sistema. Dos sistemes, que utilitzen tots dos cassettes de cintes de mitja polzada (1/2"), però amb diferent tecnologia, els sistemes BETAMAX (aparegut l'any 1976) i VHS (1977) competeixen durant alguns anys. Finalment, ja als anys 80, el sistema VHS guanyà la batalla comercial i, actualment, és el més extès en el mercat domèstic.

Als anys 80, el vídeo arriba al gran públic. L'aparell de vídeo (VCR) és un electrodomèstic comú i les càmeres de vídeo substitueixen a les de cine en les gravacions amateurs o familiars. D'altra banda, l'edició en vídeo de les pel·lícules produïdes per al cinema és un sector industrial creixent, de tal manera que moltes pel·lícules actuals aconsegueixen uns ingressos més importants de la venda de vídeos que de la seva explotació al cinema.

El mercat de l'edició en vídeo continua centrat en el sistema VHS, però s'han anat introduint altres formats. El sistema VHS-8, que utilitza cassettes més petites, s'ha introduït sobre tot en el sector de la gravació amb càmeres domèstiques, perquè permet càmeres més petites. I el sistema Super-VHS, amb més qualitat de gravació, s'utilitza sobretot per gravació i edició, també en el sector industrial o semiprofessional.

Els formats domèstics també s'utilitzen en l'àmbit dels arxius per còpies de visionat o còpies de treball. Però no poden considerar-se formats d'arxiu, ja que la seva fabricació a baix cost implica molta menys qualitat de les cintes i menys precisió dels aparells. La qual cosa produeix gravacions que es deterioren més fàcilment. Amb l'aggravant de que tenen un nivell de degradació mot elevat a cada nova generació i, per tant, les còpies obtingudes són de baixa qualitat.

«Cap dels actuals formats de baix cost es poden considerar realment formats d'arxiu»  
WHEELER (1988)

## 2.4 Evolució dels formats professionals

Tot i que amb el desenvolupament de les cintes de 1" comencen a aparèixer els primers equips de vídeo professional portàtil, no és fins el desenvolupament de sistemes professionals en cassette que es comença a utilitzar habitualment el vídeo per la gravació dels reportatges d'actualitat per als programes informatius de TV, en substitució del film 16 mm. La utilització de càmeres de vídeo revoluciona el món dels informatius de TV i apareix el "periodisme electrònic", conegut ENG (Electrònic News Gathering).

El primer format professional, o "broadcast" en cassette, és una evolució del format de 3/4" U-MATIC, conegut com U-MATIC HB (High Band) o professional, que va aparèixer a finals dels anys 70. A mitjans dels anys 80 (1984) ja apareix un altre format en cassette, més lleuger i de més qualitat: el sistema BETACAM amb cassettes de 1/2", que per la seva reduïda mida (similar al dels domèstics), permet la incorporació de l'equip de gravació a la pròpia càmera.

L'any 1987 es presenta el sistema BETACAM - SP (Superior Performance), que utilitza cintes de partícules metàl·liques, més estables que les cintes d'òxid de sistema BETACAM normal. Donada la seva qualitat i la facilitat d'ús dels cassettes, el seu ús no es limita a les gravacions d'actualitat i s'estén també a la producció i emissió de programes, substituint el format de 1". També en el sector industrial, el sistema BETACAM-SP ha substituït en els darrers anys el sistema U-MATIC, i és el sistema més estès actualment. El format BETACAM-SP té un nivell de qualitat alt, és el millor format analògic en cassette, però tot i així, no té la solidesa i fiabilitat del format de 1".

A finals dels anys 80 es produeix una nova revolució amb la possibilitat de digitalitzar (traspasar a format informàtic) el senyal de vídeo i de gravar en format digital. Els formats digitals presenten molts avantatges, però de nou es plantegen els problemes d'estandarització. S'han anat succeint ràpidament diversos formats de gravació del senyal digital sobre cinta magnètica (D1, D2, D3, D5, BETACAM-DIGITAL...) sense que, fins ara, s'hagi estabilitzat cap d'ells com a hegemònic.

L'aparició, aquest darrer any, de sistemes de vídeo digital en un format domèstic amb cassettes més petites, de 1/4" (DVC), comença a trencar les barreres entre vídeo professional i vídeo domèstic, doncs càmeres petites d'un cost reduït, permeten una qualitat de gravació comparable a la del BETACAM-SP.

La possibilitat de digitalitzar el senyal vídeo permet que sigui possible emmagatzemar-la en algun tipus de memòria informàtica que no sigui la cinta magnètica: disc dur, CD-ROM, vídeo-disc... S'està avançant en aquest sentit, però el principal obstacle per a la seva aplicació a l'arxiu és la gran quantitat de memòria necessària per emmagatzemar una imatge animada digitalitzada en alta qualitat, tot i que s'han desenvolupat diverses normes de compressió. De qualsevol manera, aquest és un problema que es resoldrà en un futur immediat, i en pocs anys pot canviar totalment tota la problemàtica de la preservació i difusió de les imatges.

## 3. Preservació de les gravacions de vídeo

Com tots els suports magnètics, i també com la majoria dels suports que contenen informació audiovisual, les cintes de vídeo són suports que necessiten ser tractats amb cura («tender, loving care» WHEELER (1987)), per maximitzar la seva preservació a llarg termini.

Preservar una cinta de vídeo vol dir assegurar la possibilitat d'accedir a la informació que aquesta cinta conté, és a dir, assegurar la possibilitat de poder visionar i escoltar les imatges i els sons, tal i com va ser gravats.

Les videoteques, els arxius que conserven materials audiovisuals, han de fer front a la problemàtica de la preservació d'uns documents que es troben sobre uns suports que poden deteriorar-se i que necessiten aparells específics per a ser visionats o copiats. Les dificultats que es troben per a la lectura o copiat de les gravacions més antigues tenen dues causes principals: la degradació dels suports i la ràpida obsolescència dels formats.

Els fabricants de cintes magnètiques no donen cap garantia de quina serà la durada de les gravacions. Ningú assegura la conservació "indefinida" de les cintes de vídeo. Tot i que cada cop més es parla de marges de temps més amplis, totes les normatives i recomanacions de preservació tenen com a objectiu "maximitzar" la preservació a llarg termini de les cintes. L'única prova efectiva és la pertinència de les gravacions més antigues. Les gravacions magnètiques de so ja tenen més de cinquanta anys d'història, i la fidelitat de reproducció de les gravacions més antigues permet dissipar el temor d'un esborrat progressiu del senyal. Pel que fa a les gravacions de vídeo, cal dir que les TV més antigues estan recuperant, amb una qualitat molt propera a l'original, gravacions de les primeres èpoques del vídeo. Això ens permet assegurar que les cintes de vídeo no pateixen una degradació sistemàtica amb el pas del temps.

El possible deteriorament de les cintes de vídeo ve determinat per causes físiques i químiques, directament relacionades amb les condicions en què les cintes són emmagatzemades a llarg termini (temperatura, humitat, absència de pols,..) i amb les condicions en què aquestes cintes són utilitzades (qualitat i bon estat dels magnetoscòpis, la seva correcta manipulació.).

Per tant, per evitar el deteriorament dels suports magnètics, cal conservar les cintes en magatzems especialment preparats i mantenir unes normes d'emmagatzematge i utilització.

### 3.1 Obsolescència dels formats

Amb tot, el principal problema que planteja la preservació a llarg termini dels materials videogràfics és l'obsolescència dels formats. Com s'ha detallat en el capítol anterior, hi ha una ràpida evolució de formats. Un cop un format es deixa de fabricar, i d'utilitzar perquè ha estat superat per un format més modern, també es deixen de fabricar els aparells lectors d'aquell format. Per molt bé que s'hagi conservat una cinta, pot esdevenir impossible visualitzar o reproduir les imatges que conté si no hi ha un aparell reproductor que ho permeti.

Aquest problema ja es presenta de forma dramàtica per a tots aquells arxius de TV que conserven una part dels seus fons en cintes de 2". Els magnetoscòpis de 2" ja han desaparegut de l'àrea de producció, només en queda algun a l'arxiu, i cada cop que s'espatlla un aparell és molt difícil trobar les peces de recanvi o els tècnics que coneguin el sistema. En el cas de Televisió de Catalunya, que per ser de més recent creació (1983) no té en l'arxiu material de 2", aquest mateix problema ja es comença a presentar també amb els materials U-MATIC 3/4", que ja s'han deixat de utilitzar en l'àrea de producció.

L'arxiu que té materials en un format ja obsolet només té dues possibilitats: mantenir indefinidament uns aparells per als quals ja no es fabriquen peces (ni hi ha tècnics que els coneguin) o iniciar una política de recopiat del material que es vol preservar a un nou format. Mantenir els aparells és només una solució a curt termini. L'única alternativa per assegurar la preservació a llarg termini de la informació, de les imatges, és establir una política de repicats o "transfer" dels materials en formats obsolets cap a un nou format.

Fer una còpia a una nova cinta i en el format actual de més qualitat i amb més previsió de

durabilitat, és la millor política per assegurar la preservació de les imatges, ja que la seva perdurabilitat no queda limitada a la durada d'un suport físic deteriorable o al manteniment d'uns aparells que ja no es fabriquen.

Aquest mateix problema, la necessitat de transferir la informació a un nou format per preservar-la, es presenta en tots els documents "electrònics" i/o digitals. En aquests tipus de documents allò que és important, des del punt de vista de la preservació, és preservar la informació, no el suport o el format que la contenen. En aquest aspecte, el vídeo es diferencia del cinema. En el cas del film, pot tenir interès restaurar i preservar el document, la pel·lícula, en el seu format original, per mantenir les seves característiques (llum, velocitat...) de projecció pròpies. En el cas del material originàriament gravat en vídeo, el format en que es conservi no té cap rellevància, i les imatges poden transferir-se a un altre format (de la mateixa o millor qualitat) sense perdre cap característica. I preservar, per tant, la nova còpia i descartar la vella.

Sí es cert, però, que en els formats de vídeo analògics, cada nova còpia implica una nova generació i una lleugera pèrdua de qualitat. Aquí hi ha una gran diferència (fonamental per a l'arxiu) entre els formats professionals i els domèstics. El format professional (1", BETACAM-SP.) permet fins a 4 / 5 generacions sense pèrdua perceptible de qualitat. En canvi, la primera còpia d'una cinta VHS ja té una disminució molt important de qualitat. En aquest aspecte els formats digitals representen un gran avenç, ja que les còpies de digital a digital són transparents, és a dir, no tenen cap pèrdua de qualitat. Al contrari, quan una cinta digital dona símptomes de deterioració, en fer una còpia es restitueix la seva qualitat original.

Ara bé, establir un pla de repicats dels materials més antics de l'arxiu té un cost important, en noves cintes i hores de personal i d'utilització d'aparells. Les còpies de vídeo s'han de fer a temps real (1 hora de vídeo / 1 hora de còpia), i requereixen més temps quan es copien cintes deteriorades, perquè cal parar sovint per netejar els capçals. Per tant, molts arxius han d'establir, per raons operatives i econòmiques, una política de selecció del material a preservar.

### 3.3 Selecció del format

El primer problema que s'ha de plantejar una videoteca és determinar amb quin o quins formats treballarà. I això dependrà molt de la tipologia del fons de la videoteca i de l'entorn tecnològic. En el cas d'un arxiu de TV, el format vindrà determinat pel format que s'utilitzi en la producció i emissió. En el cas d'un arxiu que tingui com a objectiu preservar materials de diverses fonts, s'haurà de determinar quins són els seus formats de treball. Caldrà distingir entre el format de conservació, en el qual l'arxiu preservarà el material, i el format de consulta, que s'utilitzarà perquè els usuaris puguin accedir al material.

En crear una videoteca, un arxiu audiovisual, cal definir molt clarament quin és l'objectiu. Cal distingir molt clarament entre:

- Videoteques de conservació: videoteques que tenen com a objectiu preservar un material, del qual possiblement en tingui l'original, el màster o una còpia única,
- Videoteques de difusió: videoteques que tenen com a objectiu difondre un material del qual no tenen responsabilitat de conservació, del qual possiblement en tindran un exemplar d'una edició o una còpia feta expressament per a la videoteca.

Ara bé, molt sovint les videoteques tenen una funció mixta, de preservació i difusió, i entre els seus fons hi ha materials de tipologia diversa. En aquest cas, és molt important distingir entre el material original, del qual la videoteca té la responsabilitat de conservació, i el mate-

rial que pot tenir rellevància per l'àrea d'interès de l'arxiu, però que no és material original (edicions vídeo, còpies sol·licitades a altres arxius...), que ja es preserva en altres arxius. L'esforç de preservació i documentació s'ha de destinar sobretot al material original o únic.

El format de conservació ha de ser un format de qualitat suficient, que asseguri la preservació de les imatges i que permeti successives còpies. El format d'arxiu ha de ser un format de qualitat professional, estabilitzat i amb garanties de futur. Actualment pot ser una decisió difícil. Fins que no s'estandarditzi i estabilitzi una alternativa clara en format digital, el format BETACAM-SP continua sent el format més estès en el sector professional, però és un format amb poc futur, ja que quedarà superat pels formats digitals.

El format de consulta ha de ser un format econòmic i simple d'utilitzar, per tant haurà de ser el format més assequible, que actualment és el format VHS. L'inconvenient del format VHS és que no disposa de codi de temps (Time Code = TC), necessari per localitzar imatges o fragments concrets dins del vídeo. En aquest cas, és molt útil realitzar les còpies de consulta amb el TC del master inserit en pantalla.

A més del format, s'ha de tenir en compte també la qualitat de les cintes. Cal utilitzar per a les còpies cintes verges, d'una marca reconeguda i de la més bona qualitat.

De tot el material que s'ha de preservar cal fer-ne com a mínim una còpia d'arxiu en el format de conservació de l'arxiu, i les còpies de consulta que calguin, en funció de la utilització prevista. La còpia d'arxiu tindrà la funció de màster, i s'utilitzarà només per a fer noves còpies de consulta si aquestes es deterioren. En el cas que l'arxiu hagi de fer sovint còpies del master, caldrà plantejar la necessitat de conservar dues còpies màster, una estrictament d'arxiu i l'altra per a realitzar còpies. És important tenir una còpia d'arxiu que s'utilitzi el mínim possible, ja que els successius passis de la cinta per el magnetoscopi poden deteriorar-la.

Tot i que el material que arriba a l'arxiu estigui ja en el format de conservació, es conveniència fer-ne una nova còpia, perquè d'aquesta manera assegurem la qualitat i bon estat de la cinta, i tenim més garanties de la seva preservació.

En el cas de material originalment gravat en formats domèstics, però que tingui un important valor documental, cal fer-ne igualment una còpia en el format d'arxiu, documentant convenientment el seu origen.

Cal distingir clarament les còpies de preservació de les còpies de consulta, i conservar-les, si és possible, en diferents magatzems. Les còpies d'arxiu s'han de preservar en les millors condicions possibles, mentre que per a les còpies de consulta no és necessari filar tan prim, i poden emmagatzemar-se en funció de la facilitat de consulta.

En el cas d'arxius petits, que no disposin de magatzems condicionats, pot ser una bona solució conservar a l'arxiu només les còpies de consulta, i dipositar les còpies d'arxiu en una institució que disposi de magatzems condicionats.

### 3.4 Condicions de preservació

Està comprovat que un control de les condicions d'emmagatzematge és necessari per maximitzar la preservació de les cintes magnètiques.

Com tot altre material d'arxiu, les cintes de vídeo s'han de protegir del foc i la calor extrema, de l'aigua i la humitat extrema, la pols, l'exposició directa a la llum del sol...

Les organitzacions EBU (European Broadcasted Union) i SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) han publicat normes i recomanacions sobre les condicions idònies per preservar les cintes de vídeo a llarg termini. També FIAT/IFTA (Federació Internacional d'Arxius de Televisió), a través de la seva comissió tècnica, com a resultat dels simposiums conjunts amb FIAF (Federació Internacional d'Arxius de Films) i IASA (Associació Internacional d'Arxius de So), ha publicat diversos estudis sobre la qüestió. La

SMPTE va publicar unes recomanacions l'any 1983, (RP 103 - 1983) i recentment (1994) n'ha publicat una posta al dia, recollint les experiències d'aquests anys, que és la que s'ha seguit bàsicament en aquest treball.

### 3.4.1 Condicions climàtiques

Les condicions climàtiques recomanades per a l'emmagatzematge de les cintes no són en absolut extremes :

«Les condicions òptimes són molt similars a les que els humans necessitem per sentir-nos confortables: els vídeos no s'han de conservar en llocs que siguin ni massa càlids, ni massa freds, ni massa humits» WELZ (1988).

El que és important és evitar variacions brusques i mantenir les cintes a una temperatura i humitat estables. Per tant, si les cintes han de sortir molt de l'arxiu, és important mantenir-lo en unes condicions el més similar possibles a les de les àrees de treball. Si les condicions són molt diferents, cal deixar un període d'aclimatació per a les cintes abans de la seva utilització.

La norma SMPTE (1994) recomana una temperatura entre 15°C i 23°C i una humitat entre 40% i 55%. Cal seleccionar una temperatura de conservació i mantenir les cintes sempre a la mateixa temperatura i humitat, amb un marge de  $\pm 2^\circ$  i  $\pm 5\%$ . Aquestes condicions són un compromís entre unes xifres teòriques ideals i una pràctica que no impliqui un cost excessivament elevat i que permeti la utilització de les cintes sense necessitat d'aclimatar-les (el que passa pràcticament als arxius de TV). Es considera que aquestes condicions permeten assegurar la preservació de les gravacions per un període de 10 anys.

Per assegurar una preservació a més llarg termini, la norma recomana una temperatura de la banda baixa, 17°, i una humitat també baixa, del 30%, amb els mateixos marges de  $\pm 2^\circ$  i  $\pm 5\%$ . No es recomana, però, baixar més la humitat, perquè un ambient massa sec també seria perjudicial per a les cintes.

	Mig termini	Llarg termini > 10 anys
Temperatura	15° C - 23° C , $\pm 2^\circ$	17° C , $\pm 2^\circ$
Humitat	40 % - 55% , $\pm 5\%$	30% , $\pm 5\%$

### 3.4.2 Camps magnètics

Durant el procés de gravació, el senyal d'informació que arriba al capçal de gravació produeix un camp electromagnètic que polaritza les partícules magnètiques de la cinta. Per esborrar les cintes, es passen a través d'un fort camp electromagnètic, que neutralitza la magnetització gravada.

Per tant, la gravació sobre un suport magnètic podria esborrar-se accidentalment per l'acció d'un camp magnètic extern. Però aquest risc és mínim amb les cintes actuals, ja que tenen un coercitivitat molt alta, de 600 a 1600 Oe. Per tant, caldria un camp magnètic molt fort i en contacte directe amb la cinta (la intensitat del camp magnètic decreix proporcionalment a la distància) per produir un dany seriós a la gravació. «En realitat, es quasi impossible que una cinta pugui ser sotmesa accidentalment a un camp magnètic suficient per danyar-la» WELZ (1988).

En aquest sentit, l'única precaució que cal prendre és no emmagatzemar les cintes a tocar de qualsevol aparell d'alta potència (refrigeració..) i evitar que els armaris on s'emmagatzemen els vídeos tinguin tanques magnètiques.



L'alta coercitivitat de les cintes de vídeo les protegeix també de la possibilitat de que la cinta es magnetitzi a si mateixa, traspasant un "eco" de la informació que té emmagatzemada en un punt a un altre que hi està en contacte. Aquest és un problema que pateixen les cintes magnètiques d'àudio, amb una coercitivitat més baixa.

### *3.4.3 Control físic de les cintes*

Les cintes de vídeo s'han d'emmagatzemar dins una caixa o contenidor que les protegeixi de la pols i la humitat. I en el cas de les bobines de cinta oberta, que sostingui la bobina pel seu centre. Els més utilitzats són les caixes de plàstic dur. En canvi, les caixes de cartró no són en absolut recomanables, ja que no protegeixen de la humitat i poden produir pols.

La protecció de la pols i de qualsevol altra partícula és molt important, ja que una volva de pols, una mínima partícula adherida a la cinta, en passar pel capçal pot deteriorar tot un fragment d'informació. Els cassettes estan molt més protegits de la pols que les cintes obertes, ja que la cinta queda protegida i no s'ha de manipular.

Les cintes s'han d'emmagatzemar en posició vertical, és a dir, la bobina o el cassette perpendicular al prestatge

És important que les cintes emmagatzemades estiguin correctament bobinades (o re-bobinades), perquè la cinta tingui tota una mateixa tensió i no es produeixin arrugues. Abans de emmagatzemar la cinta es convenient fer tot un rebobinat, a velocitat constant, per igualar la tensió.

Amb el pas del temps, la cinta pot destensar-se, i produir-se també alguna arruga i malformació. Per evitar això, per "airejar" les cintes, les normes recomanen que cada n anys es rebobinin les cintes emmagatzemades. Les primeres normes recomanen fer-ho cada 3 anys, però a les recomanacions actuals es considera que és suficient fer-ho cada 10 anys, si bé recomanen inspeccionar les cintes cada 3 o 5 anys, (revisant cada any un tec o una cinquena part de l'arxiu), per detectar possibles danys físics.

Al mateix temps que es fa el control físic, és convenient testar, amb un visionat metòdic d'un percentatge de les cintes (1 de cada 100, per exemple), l'estat de conservació de les cintes. Això permetrà detectar qualsevol inici de deterioració i repicar les imatges a una nova cinta mentre encara sigui possible, posant altre cop a "zero" el comptador de temps d'arxiu de la cinta.

### *3.4.4 Etiquetatge*

Cal etiquetar amb la suficient informació cintes i caixes. Fora de les etiquetes imprescindibles, no és convenient que a les caixes hi hagi altres papers, perquè poden produir pols i altres partícules que deteriorin les cintes.

## 4. Documentació

Tan important com la preservació de les imatges és la seva documentació. Tots els documents de l'arxiu han de ser objecte d'una descripció i anàlisi més o menys detallat, que permeti la seva identificació i localització.

Des del punt de vista de la seva descripció, els documents en vídeo presenten la mateixa problemàtica dels documents en film: la descripció dels documents que contenen imatges en moviment. De fet, la majoria d'arxius audiovisuals tenen en els seus fons tan material film com vídeo. En aquest sentit, les normes de catalogació publicades per la FIAF (Federació

Internacional d'Arxius de Film) tenen una aplicació idèntica, independentment del tipus de suport.

En tot cas, el que sí val la pena detallar és la tipologia de dades necessàries per donar una descripció completa del document, que permeti una clara identificació i en faciliti la seva futura difusió.

1. Dades d'identificació

- Títols
- Mencions de responsabilitat (Crèdits)
- Dades de gravació i/o producció
- Durada
- Tipificació del tipus de document (gènere, forma)

2. Descripció tècnica i relació de suports

- Característiques tècniques: format, standard de color..., tant del "màster" o gravació original com de les còpies disponibles
- Referència/es i/o signatura/es de localització a l'arxiu del/s suport/s que contenen el document

3. Dades relatives a les condicions d'ús

- Identificació dels detentors del COPYRIGHT i dels drets de què disposa l'arxiu sobre el document

4. Anàlisi del contingut

- Resum conceptual o temàtic
- Descripció de les imatges i/o sons
- Termes de classificació i/o indexació

El nivell d'anàlisi dels documents dependrà molt del tipus de document i del tipus d'arxiu o videoteca. Per a les obres de ficció, pot ser suficient un resum general, però per a les imatges documentals, és important arribar a una descripció menys o més detallada de les imatges per identificar plenament el document. El que s'entén per una obra audiovisual, un producte acabat i que ja ha tingut possiblement un difusió i documentació prèvia, pot quedar identificada per un títol, un director o realitzador o unes dades de producció. Ara bé, un fragment que conté unes imatges documentals, només podrà quedar identificat a partir de la seva datació i d'una descripció detallada de les imatges que conté,

La descripció de les imatges s'ha de fer a partir d'un visionat del document. Durant el visionat el documentalista ha de "llegir" les imatges i fer una descripció de les imatges que veu, traduint en paraules el contingut visual i sonor del document, de la forma més objectiva possible i tenint en compte tant l'aspecte formal com el contingut.

El nivell de detall de la descripció dependrà del tipus de document i el tipus de recerques que posteriorment es puguin establir. Ha d'incloure com a mínim, la descripció de les seqüències més rellevants, indicant els noms dels personatges i la identificació de llocs, edificis, obres d'art.... És important també indicar el tipus de pla (primer pla, pla general,...), els moviments de càmera i els aspectes formals i tècnics de les imatges descrites, i indicar el punt del document ("time code") en el qual es localitza cada pla o seqüència.

## BIBLIOGRAFIA

BAILAC, Montserrat; CATALÀ, Montserrat (1994) «Anàlisi de documents àudio-visuals: la descripció de les imatges» a *La imatge i la recerca històrica, terceres Jornades Antoni Varés*, Girona 1994. Girona: Ajuntament, 1994. pàg. 151 - 154.

BRYAN, Steven, *The Television Heritage: Television archiving now and in an uncertain futur*. London: British Film Institute, 1989. 40 pàg.

CONESA, Alícia, «La Documentación en los medios de documentación audiovisuales» a Fuentes, M. Eulàlia (ed.), *Manual de Documentación periodística*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995. pàg. 148 -160.

*Documents that move and speak: Audiovisual Archives in the New Information Age*. Proceedings at a symposium organized for the ICA by the National Archives of Canada, Ottawa, 1990. Munchen...: KG Saur, 1992. 318 pàg.

FIAF (1991). *The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*. Munchen...: KG Saur, 1991. 239 pàg.

HANDFORD, Anne. *Guidelines for Establishing and Maintaining Television Programme Archives*. London: The Royal Television Society, 1992. 6 pàg.

HARKNESS, Clifford (1988), «Criteria for air-conditioning in audio visual archives» a *Archiving the audio-visual heritage: Second Joint Technical Symposium. FIAF / FIAT / IASA, Berlin, 1987*. Berlin: FIAT, FIAF, IASA, 1988, pàg. 37 - 41.

«Le dépôt legal de la radio et de la télévision» a *Dossiers de l'Audiovisuel*, Numéro Special, 54, (1994), pàg. 1 - 118.

MARTI i GICH, Antoni, et alt. «Nota sobre la producció en vídeo: una font documental a considerar» a *La imatge i la recerca històrica, terceres Jornades Antoni Varés, Girona 1994*. Girona: Ajuntament, 1994. pàg. 151 - 154. pàg. 203 - 205.

«Mémoire Audiovisuelle: patrimoine et prospective» a *Dossiers de l'Audiovisuel*, Numéro Special, 45, (1992)

NAKUMARA, Tokio (1990), «The archival stability of Metal Particle Tapes as used for BETA-CAM-SP» a *Archiving the audio-visual heritage: Third Joint Technical Symposium. FIAF / FIAT / IASA, Ottawa, 1990*. Ottawa: Wordworks, Unesco, 1992, pàg. 61 - 69.

*Panorama des archives audiovisuelles: contribution à la mise en oeuvre d'une archivistique internationale*, Paris: FIAT/ IFTA, La Documentation Française, 1986. 298 pàg.

SMPTE (1994), «SMPTE Recommended Practice: RP 103 -1994 : Care, Storage, Operation; Handling and shipping of Magnetic Recording Tape for Television» a *SMPTE Journal*, October 1994, pàg. 693 - 695.

SMPTE (1994), «Rewriting RP 103 : Handling and Care of Magnetic Tape for Television» a

*SMPTE Journal*, October 1994, pàg. 677 - 681.

WELZ, Gerhard (1988), «On the problem of storing videotapes» a *Archiving the audio-visual heritage: Second Joint Technical Symposium. FIAF / FIAT / IASA, Berlin, 1987*. Berlin: FiAT, FIAF, IASA, 1988, pàg. 61 - 69.

WHEELER, James (1988), «Archiving de varius audio and video tape formats» a *Archiving the audio-visual heritage: Second Joint Technical Symposium. FIAF / FIAT / IASA, Berlin, 1987*. Berlin: FiAT, FIAF, IASA, 1988, pàg. 71 - 75.

WHEELER, James (1990), «An overview of D1 and D2 Digital Video Tape Formats» a *Archiving the audio-visual heritage: Third Joint Technical Symposium. FIAF / FIAT / IASA, Ottawa, 1990*. Ottawa: Wordworks, Unesco, 1992, pàg. 103 - 106.

### VIDEOTECAS: ESTÁNDAR DE PRESERVACIÓN, TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN DE LOS FONDOS VIDEOGRÁFICOS

La capacidad de grabar y reproducir la señal de TV es conocida desde hace unos años. Inicialmente, el equipo necesario era pesado, complejo y caro, y su utilización quedaba circunscrita al uso profesional de los productores y emisores de TV. Pero, desde los años 70, el desarrollo de la industria electrónica ha permitido la aparición de aparatos y cintas de vídeo cada vez más compactos y de coste más bajo, y se ha producido una amplia expansión de la utilización del vídeo en todos los sectores de la producción audiovisual y también en el sector doméstico.

Una parte importante del patrimonio audiovisual se conserva en formato vídeo, y existe, por tanto, un creciente interés para la preservación de las grabaciones de vídeo, no sólo en la industria (emisoras de TV, productoras audiovisuales) sino también en todos los ámbitos implicados en la preservación y difusión del patrimonio cultural: filmotecas, archivos, bibliotecas...

Los principales problemas de preservación de los fondos videográficos son la degradación de los soportes y la obsolescencia de los formatos. Para evitar el deterioro de los soportes magnéticos y maximizar su permanencia, hace falta conservar las cintas en unas condiciones idóneas de temperatura y humedad y mantener unos estándares de almacenaje y utilización. La rápida evolución de los formatos de vídeo y la obsolescencia de los formatos más antiguos, hace necesaria una política de transfers o repicados, que permita preservar las imágenes más allá de la durabilidad de los soportes o de la vigencia de los formatos.

### VIDEO LIBRARIES: STANDARDS OF PRESENTATION, TREATMENT AND DIFFUSION OF VIDEOGRAPHIC RESOURCES

The ability to record and reproduce the TV signal has been well-known for around 40 years. At first, the equipment needed was cumbersome, complicated and expensive, and its use remained restricted to the professional use of producers and TV stations. However, since the 1970s, the development of the electronic industry has allowed for the appearance of apparatus and video tapes which are more and more compact and less expensive, and has produced widespread expansion in the use of video in all sectors of audiovisual production and in the domestic sector.

A large part of audiovisual patrimony is conserved in video format and, as such, there is an increasing interest in the preservation of video recording, not only in the industry (TV stations, audiovisual pro-

ducers) but also in the fields involved in the preservation and diffusion of cultural heritage: film libraries, archives, libraries and so on.

The main problems involved in the preservation of videographic resources are the degradation of supports (casings) and the obsolescence of formats. In order to avoid deterioration of the magnetic supports (casings) and to maximise their permanence, the tapes need to be kept at ideal temperatures and at ideal levels of humidity, and certain standards in warehousing and use should be upheld. The rapid evolution of video formats and the obsolescence of the oldest formats means that a policy of transfers or duplications is necessary, allowing for the preservation of images beyond the durability of the supports (casings) or the validity of the formats.

### VIDÉOTHÈQUES: STANDARD DE PRÉSERVATION, DE TRAITEMENT ET DE DIFFUSION DES FONDUS VIDÉOGRAPHIQUES

Il y a environ 40 ans que l'on sait comment enregistrer et reproduire le signal de la TV. Au début, on avait besoin d'un équipement lourd, complexe et cher, et qui n'était utilisé que par les professionnels, les producteurs et les chaînes de télévision. Mais, depuis les années 70, le développement de l'industrie électronique a permis l'apparition d'appareils et de bandes vidéo de plus en plus compactes et de moins en moins chers, et l'utilisation de la vidéo s'est largement répandue dans tous les secteurs de la production audiovisuelle ainsi que dans le secteur domestique.

Une partie importante du patrimoine audiovisuel est conservé sous format vidéo et il existe donc un intérêt croissant pour la préservation des enregistrements vidéo, non seulement dans l'industrie (chaînes de TV, producteurs audiovisuels), mais aussi dans tous les domaines impliqués dans la préservation et la diffusion du patrimoine culturel: cinémathèques, archives, bibliothèques, ...

Les principaux problèmes de préservation des fonds vidéographiques sont dus à la dégradation des supports et aux formats qui tombent en désuétude. Pour éviter la détérioration des supports magnétiques et pour en optimiser la permanence, il faut conserver les bandes dans des conditions adéquates de température et d'humidité, et maintenir des standards de stockage et d'utilisation. L'évolution rapide des formats vidéo et la disparition des anciens formats rendent obligatoire la mise en place d'une politique de transfert ou de repiquage, ce qui permet de conserver les images au-delà de la capacité de survie des supports ou de la validité des formats.

## LA FOTOGRAFIA I ELS ESTUDIS DE PAISATGE: POSSIBILITATS PER A LA INVESTIGACIÓ

*Josep Oliveras Samitier.*  
*Professor de Geografia, Universitat Rovira i Virgili*

### 1. Paisatge i fotografia

La paraula paisatge deriva de país i expressa un espai geogràfic o sigui un espai accessible als humans que pot ser visualitzat. Pels pintors renaixentistes el paisatge era un tros de terra ferma, la imatge del qual podia ser traslladada a una superfície limitada de paper, tela o altres materials, per mitjà del dibuix i la pintura. Quan el que es reproduïa era un espai marítim, aleshores s'obtenia una marina en comptes d'un paisatge.

De forma tradicional s'ha considerat un paisatge la imatge que es percep d'un espai relativament poc modificat pels humans. D'aquí que les escoles pictòriques paisatgístiques es dediquessin a plasmar espais, més o menys naturals, i fonamentalment espais rurals. En èpoques més contemporànies la paraula paisatge s'anirà adjectivant i apareixeran a més a més dels paisatges naturals, els rurals, urbans, industrials, turístics, etc.

Un paisatge és per tant un fragment d'una realitat territorial més àmplia que nosaltres percebem per mitjà dels ulls i el sentit de la vista. D'aquí que hi ha definicions simples de paisatge que assenyalen solament que és una vista d'un indret natural, de la mateixa manera que una bona o bella vista pot indicar un lloc des del qual s'albira una panoràmica interessant per la seva magnitud i possiblement també pels elements contrastats que hi apareixen. En aquest sentit és rellevant que les primeres fotografies de paisatges se'n diguessin vistes i que les seves reproduccions fossin aplegades en els coneguts albums de vistes.

Un paisatge és sempre un fragment d'un espai geogràfic i els seus límits són escollits per l'espectador, el qual dels diferents enquadraments possibles escull sempre aquells que li proporcionen més plaer o utilitat. El paisatge neix de la contemplació humana i un mateix paisatge pot tenir connotacions diferents en funció de cada observador i de les seves característiques personals. Per això el paisatge és un espai vist de manera diferent segons la psicologia de cada observador. J.M. Panareda guiant-se per Bertrand i Hard ha escrit que "l'espai vist es converteix en un espai visible, l'aparença visible d'una realitat" (Panareda, 1979).

Els geògrafs francesos Roger Brunet i Robert Ferras han escrit que el paisatge és "una aparència i una representació: una ordenació d'objectes visibles percebuts per un subjecte a través dels seus propis filtres, els seus propis humors i els seus propis fins" i citen al poeta Baudelaire que especificava que si un paisatge era bell, "no ho era pas per ell mateix, sinó per mi", per l'espectador (Brunet-Ferras, 1992).

Seguint als anteriors autors el paisatge està carregat de valors que els contempladors els hi atorguen i els seus propagandistes difonen i fins i tot imposen. Hi ha paisatges sagrats i paisatges que arriben a simbolitzar tot un país, una regió o una urbs. Els paisatges donen punts de referència, familiaritzen amb els llocs i d'aquesta forma pot dir-se que tenen també valor d'ús patrimonial i afectiu. Hi ha paisatges estimats i paisatges rebutjats, uns es qualifiquen com a bells i altres com a lletjos i desagradables.

Igualment els paisatges tenen valor de mercaderia, les bones vistes, els bons paisatges, es venen i es lloguen. Un bon paisatge proporciona un valor afegit que no el dona el lloc en si, sinó les perspectives que s'obren des del lloc. D'aquí que el preu d'un allotjament o residència des del qual es veu un paisatge apreciat sigui superior al dels que no tenen vistes. El valor de mercaderia arriba fins i tot a les reproduccions dels paisatges que s'editen per vendre's. En aquest sentit la fotografia proporciona, a través de les postals, còpies de paisatges a bon preu.

El paisatge té també un valor de conservació. Un paisatge implica una ordenació d'objectes i quan aquest ha estat valorat positivament, qualsevol alteració de l'ordre provoca polèmica i quan aquests paisatges han estat mitificats o tenen un sentit simbòlic, les transformacions del paisatge costen molt d'acceptar, especialment si el canvi destrueix i substitueix objectes peculiars. Les campanyes per canviar o mantenir un paisatge esdevenen electorals i els partits polítics es veuen obligats a prendre-hi posició.

Finalment, els paisatges que esdevenen simbòlics tenen també una funció integradora, en posar en comunió els seus adictes, les persones i els grups que li tenen un afecte especial. Els paisatges símbol fan vibrar als espectadors que s'hi senten atrets, s'hi reconeixen i se'n serveixen com a referència per a establir o afermar relacions socials.

Pel que fa a la fotografia, gràcies a la llum i la química, pot impressionar i reproduir paisatges. Les fotografies es fan i es guarden per ser contemplades i com a document testimonial de què els objectes i subjectes que hi apareixen eren reals en el moment de produir-se. La fotografia segons Philippe Dubois serveix com "una espècie de prova, a la vegada necessària i suficient, que testimonia indubtablement l'existència del que es dona a veure" (Dubois, 1986). Existeix tot un discurs que presenta la fotografia com un espill del món real, conseqüència de la semblança existent entre ella i el seu referent.

L'anterior discurs no és únic i es complementa amb el pretesament antagònic de veure la fotografia com una eina d'interpretació i anàlisi de la realitat i fins i tot de transformació de la mateixa; i també amb l'explicació de la fotografia com una empremta de la realitat, una mostra d'indicadors i referències.

El primer discurs va tenir un defensor avançat en Baudelaire que volia la fotografia com una servidora de les ciències i de les arts: "Que enriqueixi amb rapidesa l'àlbum del viatger i doni als seus ulls la precisió que mancava a la seva memòria, que adorni la biblioteca del naturalista;...que sigui, en fi, la secretaria i l'arxiu de qui necessiti en el seu treball una exactitud material absoluta...".

Paraules que intenten separar la fotografia com a instrument de la investigació de la fotografia com un art creatiu, encara que un i altre aspecte no presenten pas una frontal oposició. La fotografia com a document reflex exacte del món real seria així un registre perfecte pels investigadors de totes les ciències en general i en particular pels conreadors de les ciències naturals i socials.

La idea que la fotografia pot també apartar-se de la realitat, falsificar-la i transformar-la, assenyala el fet que tota fotografia està codificada. Per més que intenti un fotògraf ser objectiu i captar una realitat, aquesta captació depèn de múltiples factors des de la llum i el tipus de càmera i pel·lícula a la cultura, ideologia i intencionalitat de l'autor o de qui li encarrega la fotografia. Aquesta concepció ha de ser també tinguda en compte per l'investigador i complementar-la amb la primera. La representació d'un paisatge pot estar plena de símbols i també de significats que a través de diferents indicis i empremtes l'investigador ha de descobrir.

## 2. Els inicis de les fotografies paisatgístiques

La història de la fotografia, des dels seus mateixos inicis està fermament relacionada amb el paisatge, conseqüència de la quantitat de llum necessària per impressionar les plaques. La *Història de la Fotografia* de Marie-Loup Sougez (1981) ens il·lustra sobre aquest fet i ens explica que Daguerre quan va voler fer una demostració pública del seu invent, l'any 1839, va optar per impressionar les Tulleries i el Sena, i el corresponsal del periòdic New York Star va escriure que "a la vista, cada objecte apareixia finament gravat. Però amb una lupa es podia

notar la diferència de gra de cada pedra de la voravia, fins i tot es podia haver conegut la matèria, la qualitat pròpia de cada objecte”.

Ràpidament es va veure que l'invent de Niépce i Daguerre podia tenir una gran aplicació en el camp de la ciència i el físic i polític rossellonès François Arago va arribar a prediure que “cavia esperar que es poguessin obtenir mapes fotogràfics del nostre planeta”.

La necessitat d'una llarga exposició a la llum i l'immobilisme dels objectes va fer que els paisatges o vistes fossin, juntament amb els retrats, els temes fonamentals dels daguerrotipistes. Entre 1840 i 1844, a partir de les aportacions recollides per Sougez, van aparèixer les *Excursions daguerriennes* que eren uns àlbums que recollien vistes de llocs dels quatre continents i a partir d'aleshores l'edició de daguerrotips de llocs exòtics va tenir un èxit assegurat, de la mateixa manera que aquest invent era també aprofitat per il·lustrar descobriments arqueològics. De 1850 a 1855 la “Société Héliographique” va organitzar una important recollida de fotografies de monuments i conjunts artístics per les diferents regions franceses, amb la finalitat de tenir-los catalogats i poder-los estudiar a través de les imatges fotogràfiques. Aquesta col·lecció té un gran interès, igual que els diferents àlbums de fotografies sobre temes paisatgístics que començaren a aparèixer com els *Etudes de Paysages* i *Les Pyrénées*.

Els nous procediments d'obtenció de fotografies, com el col·lodió, van incrementar encara molt més la utilització de càmeres i l'obtenció de paisatges. Els viatgers i els excursionistes afiliats a les Societats Geogràfiques i Alpines que per aquests temps es propagaren per Europa, van contribuir decisivament a la recollida de plaques fotogràfiques de multitud de paisatges. A Anglaterra Francis Frith va realitzar importants reculls fotogràfics d'Egipte i de Palestina i de tornada al seu país es va dedicar a fotografiar paisatges i va reunir unes 200.000 fotografies, bona part de les quals van ser editades en targetes postals, a partir dels anys seixanta de la dinovena centúria.

Un altre espai on s'expandí la fotografia de paisatges va ser a l'Oest americà com a conseqüència de les nombroses expedicions que s'hi realitzaven i que anaven totes acompanyades d'un fotògraf. Manolo Laguillo (1995) ha explicat que aquest és segurament un dels primers exemples d'un ús múltiple i complex de les imatges fotogràfiques, ja que aquestes no només es van utilitzar com a descripció o publicitat de les terres per colonitzar sinó que també van ser “l'expressió d'un interès espiritual i místic, típic del dinou americà, pel paisatge”. Entre aquests pioners de la fotografia de paisatges cal esmentar a Henry Jackson que contribuí decisivament amb les seves fotografies a la constitució del primer parc nacional del món, el de Yellowstone.

La fotografia d'amplis paisatges que abastessin superfícies superiors a uns quants quilòmetres quadrats i arribessin a la cinquantena es va fer relativament fàcil gràcies a la fotografia aèria. A París Fèlix Tournachon “Nadar” fa fotografies des de globus aerostàtics i concebeix aquest mitjà com d'una gran utilitat per aixecar mapes topogràfics i subministrar informacions sobre l'enemic en temps de guerra. La fotografia aèria es desenvolupà àmpliament a partir de la primera guerra mundial i constitueix un element de primer ordre per a l'anàlisi dels paisatges.

L'expansió de la fotografia serà molt ràpida amb l'invent per George Eastman (1888) de la pel·lícula de rodet i la cambra Kodak. A partir dels anys trenta d'aquest segle i molt més en iniciar-se l'època del consum de masses -anys cinquanta-, les càmeres fotogràfiques han estat a l'abast del gran públic i arriben a les classes treballadores. La divulgació de la fotografia ha comportat la producció d'una infinitat de clixés entre els quals una bona part estan dedicats a la fotografia de paisatges, possiblement la temàtica més nombrosa després de les fotografies familiars.

A Catalunya, la primera fotografia en daguerrotip va ser també un paisatge urbà de l'any



1839, l'edifici de la Llotja -actual borsa- i la casa d'en Xifré, i dels anys cinquanta hi ha també les primeres fotografies de Montserrat. A començaments dels seixanta el fotògraf anglès Charles Clifford que acompanyà a la reina en el seu viatge a Catalunya realitzà també excel·lents fotografies de les poblacions i llocs que la reina visità i que es guarden en els àlbums del Palau Reial de Madrid.

Pel que fa al primer àlbum de fotografies de monuments i paisatges de Catalunya, aquest aparegué en dos volums els anys 1878 i 1879, amb el títol d' *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya. Aplech de vistas dels més notables monuments i paisatges d' aquesta terra, acompanyades de descripcions y noticias històriques y de guías pera que sían fácilmente visitats*, obra en la qual hi tingué un paper destacat el gironí Heribert Mariezcurrena i Corrons, membre de la "Sociedad Hidrogràfica Española" i de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques". Segons Pere Català i Roca (1965), Mariezcurrena "contribuí decididament a la introducció de la fotografia i del fotogratat a la península"...(i amb ell) "quedava oberta la porta de la Fotografia a l'Excursionisme català".

Aquests àlbums en paraules de C.A. Torras tenien per finalitat posar "la Catalunya pintoresca a l'abast de totes les intel·ligències i de totes les classes. Els plans principals són: publicacions de vistes fotogràfiques, itineraris i informacions de tota mena, tant artístiques, com històriques, científiques i pintoresques dels indrets notables de Catalunya..." (citada per J. Iglesias, 1964, pàg. 81)

En els volums de l'*Album Pintoresch* hi apareixen fotografies molt ben fetes i rellevants. La major part d'elles són de monuments que cal vetllar per conservar i van acompanyades de preciosos comentaris d'especialistes en l'arquitectura i l'art com Lluís Domènec i Montaner i Antoni Aulèstia i Pijoan, però també hi ha fotografies de paisatges sobre Sant Feliu del Recó i la vall del Tordera des d'on "s'hi oviran los mes delicats punts de vista y s'extenuen paisatges los mes variats, poétichs y sorprendents" (Martí, Martínez, Valverde, 1995). En la línia d'aquests àlbums el 1880 va aparèixer un altre aplec de fotografies titulat *Album històrich, pintoresch y monumental de Lleyda y sa província*, de la mà de diversos autors encapçalats per l'arxiver de Lleida Josep Pleyan de Porta.

Català i Roca exposa com els primers excursionistes sentien la necessitat de la fotografia i que en l'acta de la tercera excursió de l'Associació Catalanista es consigna l'acord de "comprar una màquina fotogràfica portàtil per a copiar els objectes..., com així mateix treure vistes de paisatges notables o de viles i pobles".

En aquells mateixos anys Cèsar August Torras clamava per la necessitat de vistes fotogràfiques, un clam que trobà ampli ressò en l'exposició organitzada per l'excursionisme l'any 1888, amb el títol de "Fotografies d'assumptes referents a Catalunya i antic reialme d'Aragó". Les exposicions fotogràfiques es succeeixen en els anys següents i a l'any 1902 es mostren 1.200 fotografies de tot Catalunya. Dos anys més tard es constitueix la Secció de Fotografia del Centre Excursionista de Catalunya, idea que s'estengué per altres centres. Les seccions fotogràfiques es decantaren cap a la tasca de realitzar inventaris gràfics de monuments, paisatges, activitats econòmiques i fins i tot retrats de tipus humans, la qual cosa convertí la seva tasca en una eina de treball per a la catalogació de monuments, l'etnografia, la geografia, la geologia, etc.

Un fet important per la divulgació de la fotografia de paisatges va ser l'edició a partir de 1907 i en fascicles de la *Geografia General de Catalunya* dirigida per Francesc Carreras i Candi. Aquesta obra en sis volums, un dedicat a la geografia general, un altre per cada província i un darrer per la ciutat de Barcelona, va incorporar la fotografia a les il·lustracions, i al costat de gravats, mapes i dibuixos hi ha nombroses imatges de poblacions, monuments i paisatges obtingudes per mitjà de les anomenades màquines de retratar. És important que a cada fotografia hi consta el seu autor, de tal manera que es una bona font per la història de

la fotografia a Catalunya. La llàstima és que el paper no és massa apropiat per les reproduccions fotogràfiques i algunes mostres són fosques i altres borroses.

Les targetes postals contribuïren també decisivament a divulgar el coneixement de llocs i paisatges. Igual que es feia a l'estranger s'editaven petits àlbums de butxaca o sèries de vistes fotogràfiques que a gust del consumidor podien convertir-se en targetes i ser trameses pels servei de correus. Montserrat, Poblet, Santes Creus, Barcelona i les altres ciutats catalanes van tenir aviat àlbums de targetes postals i ràpidament la moda s'estengué per la major part de pobles, santuaris, balnearis i llocs d'estiu. De tal manera que abans dels anys trenta d'aquest segle es disposa ja de notables sèries fotogràfiques de paisatges rurals i urbans. Àlbums de fotografies de diferents autors sobre un mateix lloc i fins i tot per les poblacions i paisatges de més interès d'àlbums distints en intervals d'aproximadament una desena o menys anys.

Sobre la importància de les postals en la divulgació dels paisatges remarco el que ha explicat el geògraf Joan Nogué sobre la percepció del paisatge olotí. Nogué explica com el paisatge olotí va ser aviat reverenciat pels estiuejants de la capital catalana i d'altres ciutats que sota la influència d'escriptors i de pintors paisatgistes locals veien en ell les essències del paisatge rural tradicional català. El paisatge és vist des d'una determinada concepció estètica que ressalta uns trets que esdevenen tòpics i en aquest procés la fotografia hi té un paper cabdal: "La fotografia -i més la fotografia en forma de postals de record- permetia a tothom d'emportar-se a Barcelona un tros, un racó d'aquest paisatge olotí, privilegi reservat fins aleshores als pintors paisatgistes" (Nogué, 1985).

No es tracta pas en aquesta ponència de fer una història de la fotografia del paisatge, però sí que ha semblat interessant remarcar-ne els seus inicis, perquè a partir dels mateixos és fàcil poder trobar fotografies d'un mateix paisatge en diferents èpoques i poder-ne fer l'anàlisi de la seva evolució.

Cal també ampliar que al costat dels retrats de paisatge, realitzades per ser editades i venudes, n'hi ha molts altres que formen part de col·leccions particulars, algunes de les quals han passat a formar part d'arxius històrics i fotogràfics. Els seus autors en la major part dels casos eren fotògrafs amateurs, apassionats per l'excursionisme i la història del país, i que per pur gaudi personal feien viatges i excursions i impressionaven clixés, per poder després fer àlbums personals i recordar els llocs i paratges recorreguts en altres moments. Aquest seria el cas, per exemple, de l'apotecari gironí Joan Masó i Valentí, quines plaques, positius i negatius formen avui part del fons Fontanet-Masó de l'Arxiu d'imatges de l'Ajuntament de Girona. Capellans, arquitectes, fabricants, escriptors, etc. entre molts altres professionals es dedicaren a recollir trossos de territori i monuments amb les seves màquines fotogràfiques, i hem de lamentar que moltes d'aquestes col·leccions particulars s'hagin malmès i només unes poques s'hagin pogut integrar en arxius d'imatges.

És necessari fer menció també a alguns arxius especials de fotografies com és el cas de l'Arxiu Mas, després "Instituto Amatller de Arte Hispánico", iniciat pel solsoní Adolf Mas amb la intenció de recollir imatges dels monuments i obres d'art de Catalunya i Espanya i impulsat per l'arquitecte Domènech i Montaner. L'arxiu que conté també nombrosos clixés de pobles i d'activitats humanes inicià les seves tasques l'any 1900 i encara funciona en l'actualitat.

En el cas de la fotografia aèria cal destacar el fons de fotografies obliqües que a finals dels anys vint realitzà el fotògraf d'origen manresà Josep Gaspar i Serra, fons de 106 clixés, retrobat a l'Argentina i que avui es pot consultar a la Cartoteca de Catalunya de l'Institut Cartogràfic de Catalunya. Les imatges de ciutats, pobles i conreus, tant de la zona de la costa com algunes altres de l'interior tenen avui un valor inestimable per a poder analitzar l'evolució del paisatge. En fotografia aèria cal destacar de després de la guerra l'anomenat vol ame-

ricà, realitzat en els anys cinquanta per les Forces Aèries dels Estats Units i que cobreix tot el territori de Catalunya, i a partir dels anys seixanta hi ha una nombrosa fotografia aèria recollida per l'Institut Cartogràfic de Catalunya, que també n'és productor, i a unes escales que solen oscil·lar entre l' 1:5.000 i l' 1:25.000.

### 3. L' anàlisi del paisatge

La recerca de les estructures, formes i evolució de paisatges per mitjà de la fotografia té un gran interès per diferents col·lectius científics, entre els quals el dels geògrafs, en el qual hi ha especialistes dedicats a l'estudi dels mateixos i de la seva evolució. Un teòric de la geografia Torsten Hägerstrand ha assenyalat que "no es pot aconseguir cap mena de profunditat de comprensió dels fenòmens llevat que el que esdevingui es consideri igualment en el decurs del temps... Els territoris de totes les mides solen estar sovint delimitats, parcel·lats, no sols en l'espai, sinó també en el temps" (Hägerstrand, 1973). I per analitzar l'evolució d'un espai en el temps es pot recórrer a obres literàries, cròniques històriques, memòries, documents notarials, cadastres, amirallaments, etc., però també als mapes a gran escala i a les fotografies.

La fotografia pot utilitzar-se per realitzar una anàlisi sistemàtica dels processos de canvi que hi han hagut en un territori, però també en la reconstrucció d'aquest territori en una època concreta, com pot ser a començaments de segle, o abans que s'iniciés la industrialització o aparegués el fenomen turístic. La geografia històrica del paisatge intenta fer reconstruccions geogràfiques en èpoques passades i per aquesta finalitat el comptar amb documents fotogràfics es essencial.

Els geògrafs que s'han dedicat a la geografia del paisatge l'entenen com un espai caracteritzat per un tipus de combinació dinàmica dels elements geogràfics diferenciats, abiòtics, biòtics i antròpics, encara que s'ha dedicat més atenció als dos primers elements que són els que caracteritzen els anomenats paisatges naturals, físics i vegetals. Georges Bertrand explica que els anteriors elements reaccionen dialècticament entre ells i formen "un conjunt geogràfic indisoluble que evoluciona en bloc, tant sota els efectes de les interaccions entre els elements que el construeixen, com sota l'efecte de la dinàmica pròpia de cada un dels elements considerats separatament" (Bertrand, 1969).

Pel que fa a la dimensió temporal dels paisatges, aquesta ja havia estat exposada a finals dels anys vint per Marcel Chevalier a la seva obra *Els paisatges de Catalunya* quan compara un paisatge amb el rostre d'un territori i escriu que, "el pas del temps hi és marcat com en un rostre humà; les transformacions successives hi han deixat senyals inesborrables, que hom troba a cada pas en l'arquitectura natural, en les formes i la constitució especial del terreny, en la naturalesa de les espècies vegetals i àdhuc en el conjunt de la coloració que caracteritza la contrada". Tots els paisatges són per Chevalier essencialment geològics i geogràfics i si se sap analitzar-los permeten explicar la història de la regió.

El geògraf alemany Passarge que exposa les seves idees en els anys trenta i que en part s'avança a la moderna teoria de sistemes, exposa que les vinculacions d'elements biòtics i abiòtics en un territori condueixen a unitats integrades que tenen una sèrie de característiques pròpies. Aquestes unitats integrades són paisatges i Maria de Bolós en recull les característiques principals (Bolós, 1992), que són les següents:

- Les unitats integrades no són mai la simple suma dels seus components, ja que de la interacció dels mateixos s'origina una estructura que els converteix en quelcom bàsicament diferent.

- Els conjunts integrats són relativament homogenis des del punt de vista intern, i a la vegada contrasten amb els altres. A mesura que les unitats es van fent més petites guanyen en homogeneïtat interna i en contrast entre elles. La qual cosa permet classificar-les.
- Els conjunts integrats presenten una clara delimitació, entre uns i altres. De la mateixa manera que es pot destriar molt bé un paisatge agrari d'un d'urbà.
- Els paisatges o unitats integrades presenten una dinàmica pròpia que consisteix bàsicament en processos d'intercanvi i transformació de la matèria i l'energia.
- L'estructura dels paisatges està relacionada amb el seu funcionament. L'estructura pot estudiar-se en diferents plans. Una estructura en pla vertical pel que fa a la distribució dels components, i horitzontal en el qual es refereix a la disposició d'elements i d'unitats integrades properes.
- Igualment existeix una estructura temporal perquè totes les unitats integrades varien a través del temps, fins i tot n'hi ha que ho fan de forma cíclica al llarg de l'any, com per exemple la variació deguda a les estacions en els paisatges agraris.
- Cada unitat posseïx el seu propi desenvolupament, és a dir, presenta una evolució que li és pròpia i que li porta a experimentar canvis en la seva mateixa estructura.

En correlació amb els pressupostos teòrics, l'anàlisi dels paisatges implica dividir els espais geogràfics en uns conjunts caracteritzats per una fisonomia homogènia i una evolució comuna. El paisatge primer es descriu, es busca el que és continu i discontinu, i després s'estudia la seva formació i evolució per descobrir-ne l'estructura i organització funcional. Jordi Ribas, en el manual de paisatge dirigit per la professora Bolós, ha recollit tota una sèrie d'elements a analitzar en un paisatge, des de la situació i el relleu als usos del sòl i les dades socio-econòmiques passant pel clima, així com diferents tipus de diagnòstic de paisatges (Bolós, 1992).

Maria del Tura Bovet en escriure a l'obra anterior de les tècniques a utilitzar en els estudis del paisatge (cartografia, dibuixos, ordinadors, cinema, etc.), exposa que la fotografia en blanc i negre, color, aèria, o satèl·lit, és un document indispensable, "aconsegueix mostrar l'angle adequat del paisatge, ressalta uns o altres elements i considera possibles localitzacions o impactes. En una paraula, la fotografia sola o, com sol succeir normalment, barrejada amb d'altres mitjans és pràcticament imprescindible en qualsevol cas". Maria de Bolós ve a manifestar el mateix en un altre apartat del llibre en què exposa que un dels problemes de la fotografia antiga és el de la seva datació, cosa que es pot fer per mètodes indirectes, "la seva utilització com a font d'informació pot ser d'extraordinari interès si es disposa d'una sèrie de fotografies del mateix lloc en dates diferents, cosa que permet establir comparacions i arribar a conclusions importants" (Bolós, 1992).

En els estudis de geografia històrica que tenen implicacions per l'anàlisi de l'evolució del paisatge són molt interessants les aportacions de l'anglès Clifford Darby en una obra dels anys trenta. Aquest autor proposa el mètode dels talls cronològics horitzontals o "cross-sections", que intenten reconstruir la geografia d'un espai geogràfic en un temps històric determinat. Una descripció i explicació d'un espai del passat com si l'haguessin fotografiat en aquells moments pretèrits, i naturalment si l'espai estudiat és posterior a la invenció i divulgació de la fotografia aquesta es converteix en un poderós instrument d'anàlisi. La comparació de diferents talls cronològics permet per altra banda d'analitzar els elements permanents d'un paisatge i aquells que han anat canviant en cada tall escollit. (Darby, 1936)

Un altre teòric en l'anàlisi històric de l'espai D. Whittlesey entenia, segons explica Joan Vilagrassa, que cada moment d'ocupació d'un territori comporta unes característiques paisatgístiques, algunes de les quals influencien l'ocupació en un moment posterior o següent "sequent occupance" i això de forma successiva. Els elements característics d'un paisatge en

un període condicionen el període següent i en ell es poden trobar les empremtes del període anterior (Vilagrassa, 1985). En una fotografia d'un paisatge present hi puc trobar elements essencials d'un paisatge pretèrit que em poden permetre d'explicar-lo, com és el cas de les restes de vinyes que es poden veure en un paisatge de bosc i matolls i que són un clar indicatiu de l'expansió de la vinya abans de la fil·loxera.

L'americà Carl Sauer, seguint a John Ruskin -teòric de l'art paisatgístic en pintura- considerava que un paisatge té un sentit més ampli que el d'una sola panoràmica contemplada per un espectador. El paisatge seria així la suma de moltes vistes sobre un mateix territori o regió i Sauer considerava que havien d'estudiar-se embastades, com una cadena de panoràmiques, seguint les etapes dels canvis importants introduïts per l'home en la transformació d'un paisatge definit pels seus trets físics i culturals. El paisatge no feia així referència a una escena en concret, sinó a "models idealitzats que incorporaven trets de moltes escenes amb la finalitat de comprendre la gènesi dels canvis introduïts per l'home" (Houston, 1970).

Per Sauer el medi natural és un element essencial en l'estructuració dels paisatges culturals, perquè conforma l'hàbitat i suscita respostes d'adaptació per part de l'home. Sauer afirmava que un paisatge cultural el forja un grup cultural a partir d'un paisatge natural, "la cultura és l'agent, l'àrea natural el medi; el paisatge cultural, el resultat. Sota la influència d'una cultura determinada que canvia amb el temps, el paisatge sofreix una sèrie de transformacions, passant per diverses fases, i probablement arriba, en darrera instància al final del seu cicle de desenvolupament" (Sauer, 1925). Amb la introducció d'una altra cultura un paisatge es pot rejuvenir i un nou paisatge es pot superposar al vell, del qual en permaneixen restes i empremtes.

Un deixeble de Sauer, Jan O. Broek, en un estudi sobre la vall de Santa Clara a Califòrnia (Broek, J.O.M., 1932) estudià quatre talls cronològics amb els seus paisatges corresponents per analitzar seguidament l'evolució entre el primer i segon tall, aquest i el tercer, i entre el tercer i l'últim tall. La combinació entre una anàlisi horitzontal estàtica i una de vertical dinàmica va introduir una gran riquesa, tant en la metodologia com en els resultats, per veure la correspondència i diferències entre paisatges i cultures. Naturalment que l'estudi de Broek no es basa solament en la fotografia, però aquesta s'utilitzà com a instrument de la investigació i ajuda a trobar indicis i proporcionar resultats.

En l'estudi dels paisatges rurals André Meynier exposa com la producció agrícola s'asenta sobre un medi físic amb unes característiques determinades, però es regula segons un règim social i jurídic, "sistemes de propietat, sistemes d'herències, sistemes de treball, col·lectiu o individual. El disseny cadastral, els tipus de tanques, la forma de l'hàbitat es relacionen estretament amb aquest règim social", i tot aquest conjunt forma un gènere de vida que es reflexa perfectament en el paisatge (Meynier, 1959). Un paisatge, que pot quedar expressat per tant en una panoràmica fotogràfica, o en tota una sèrie de diferents angles i enfocaments sobre un mateix territori, i aquestes fotografies actuen de document que ens mostra un mode de vida, una determinada utilització d'unes eines, d'uns recursos naturals, una particular distribució de les parcel·les, etc.

Els paisatges urbans han estat especialment treballats per arquitectes com Gordon Cullen i Kevin Lynch. El primer en la seva obra fonamental *Townscape* (1959) exposa les seves idees amb un gran recolzament de fotografies i el segon a *The Image of the City* (1960), també acompanyat de fotografies i esquemes gràfics, dona com a elements claus per a entendre la ciutat els senders, els marges o fronteres, els barris, els nodus i els mollons. Entre els geògrafs destaca el Grup de Recerca en Morfologia Urbana de la Universitat de Birmingham que té els seus inicis en el mestratge del professor alemany M.R.G. Conzen i que encapçala Jeremy W.R. Whitehand. Alguns treballs d'aquest grup han estat donats a conèixer per Joan Vilagrassa, i a més de l'obra de Whitehand destaca la de Peter J. Larkhan que

s'ha preocupat pel significat social, cultural i psicològic del paisatge i per la conservació de les àrees urbanes històriques. (Whitehand, Slater, Larkhan, 1989).

No conec anàlisi de paisatges en geografia històrica que únicament i exclusivament hagin utilitzat la fotografia, però sí que en molts casos el comentari de fotografies i la seva anàlisi és imprescindible i en altres constitueix la font principal de la investigació. Així regions industrials que han vist desaparèixer moltes instal·lacions fabrils poden reconstruir el seu paisatge gràcies a la fotografia i les imatges preses des d'un aeroplà en dades diferents tenen un indubtable valor per mesurar els canvis en espais rurals que sofreixen erosió o permeten detectar un important avanç de la massa boscosa. Igual que en altres casos permet d'analitzar els processos d'urbanització o els impactes produïts per les infraestructures.

Un exemple de la fotografia com a element per estudiar un paisatge del passat el constitueix l'estudi de Joan Nogué sobre la lectura humanista del paisatge de la Garrotxa que és el tema de la tesi doctoral. Alguns dels seus resultats els oferí en diferents articles i un d'ells va acompanyat de diverses fotografies, una de les quals mostra un carrer d'Oix l'any 1918, amb els sarrions dels carboners dalt d'un carro i a les portes d'alguna casa, cosa que demostra l'existència del carboneig en aquesta població, però també permet copsar l'aspecte del carrer, de les seves edificacions i de la muntanya, notablement deforestada, que apareix al fons. Igualment hi ha dues fotografies de la pedrera basàltica de Castellfollit del Boix, i una d'elles anterior a l'altra que està datada el 1918, representa la pedrera poc després d'iniciar-se la seva explotació, i Nogué comenta que: "L'interès d'aquest document no és tant per la pedrera en qüestió com perquè observem el desboscament total de la muntanya de Canadell, que s'observa al fons. Avui aquesta muntanya és un bosc pràcticament impenetrable" (Nogué, 1985).

La fotografia com a exemple de constituir la font bàsica per a l'anàlisi d'una evolució territorial és l'estudi de Gerda K. Priestley sobre la transformació del territori com a conseqüència del turisme als municipis de Tossa, Lloret de Mar i Blanes, entre 1956 i 1981. Per aquesta anàlisi Priestley compara les fotografies aèries del 1956 (el vol americà) amb una altra sèrie realitzada el 1981. A partir de les fotografies aèries es delimiten mapes d'usos del sòl (bosc, bosc degradat i matolls, erm, conreu de secà, regadiu i horta, zona urbana, urbanització, urbanització sense construir, zona industrial, càmping, etc.) i es comparen els resultats. De l'anàlisi se'n desprèn que les transformacions del paisatge varien segons el volum i el tipus d'oferta turística. A Lloret de Mar l'extensió del nucli urbà és més gran que a les altres dues poblacions, conseqüència de l'expansió del sector hotelier al redós del nucli. A Tossa són les urbanitzacions costaneres les que constitueixen el major element de transformació, mentre que a Lloret aquestes s'escampen també cap a l'interior i a Blanes l'expansió és més diversa perquè també hi ha el creixement originat per la indústria (Priestley, 1986).

#### 4. Experiències directes

En aquest últim apartat de la ponència es comenten algunes experiències directes que l'autor ha tingut amb la fotografia per poder explicar així d'una forma més viva la instrumentalització de les imatges com a document visual inestimable per a la recerca.

A la tesi sobre geografia històrica, "Indústria i desenvolupament urbà en una ciutat catalana de tipus mitjà: Manresa en el segle XIX" publicada gairebé íntegrament en dos volums en els anys 1985 i 1986, es fa un ús important de la fotografia i tal com s'exposa a l'apartat dedicat a les fonts: "Per a interpretar la ciutat de la dinovena centúria s'ha recorregut a l'examen de les fotografies més properes a l'època estudiada, en general les efectuades a finals i a principis de segle, així com a fotografies recents, realitzades la majoria pel mateix autor, sobre edificis i fàbriques que tenen el seu origen en els anys objecte de la investigació".

Les fotografies van ser extretes bàsicament dels fons d'imatges gràfiques -aleshores en vies d'organització- de l' Arxiu Històric de la Ciutat de Manresa i s'utilitzaren també la reproducció d'algunes fotografies aparegudes en revistes i de col·leccions particulars. També es realitzaren fotografies de plànols i projectes urbanístics guardats a l'arxiu i a l'Ajuntament de la ciutat.

Les fotografies, tant les velles com les noves, permeteren reconstruir el paisatge industrial de la ciutat del segle passat i començaments de l'actual. Les fotografies antigues, fossin vis-tes generals, com d'algun carrer, plaça o conjunt d'edificis permetien copsar com cap al 1890 o 1900 era exactament aquell indret, les fàbriques que hi havia, l'alçada dels edificis, els establiments comercials, etc.; i cada fotografia d'una època et donava indicis i rastres d'èpoques anteriors, fàbriques del XIX que havien estat manufactures a finals del XVIII, fàbriques que havien estat molins, etc. Sense les fotografies, el número de les quals va ser incrementat en la publicació de la tesi, la captació del paisatge per poder-lo explicar i interpretar hagués estat difícil. En alguns casos es realitzaren ampliacions, cosa que permeté observar millor detalls urbanístics o arquitectònics.

Especial menció la mereixen les fotografies noves que es van realitzar al llarg de l'elaboració de la recerca i que són testimoni directe i documental de les observacions "in situ" efectuades per l'autor. La fotografia tant testimoniava l'existència d'una terrassa fluvial descoberta en obrir-se un carrer, com d'un ramal de la sèquia que permetia subministrar força a les turbines hidràuliques, com d'habitatges tipus de pagesos i obrers. Algunes de les cases i fàbriques fotografiades avui ja no existeixen i aquelles fotografies en constitueixen un testimoni de notable importància històrica.

Naturalment, la fotografia no va ser l'única font documental, sinó només una font testimonial auxiliar i les fonts bàsiques de la tesi van ser les demogràfiques, econòmiques, protocols notariais, actes municipals, cartografia, periòdics, etc. Però les fotografies, a més a més de permetre identificar, explicar i comprendre determinats temes donaven a la tesi una força especial i un excel·lent valor afegit.

L'any 1986, l'autor va col·laborar com assessor en la realització d'un audiovisual sobre la industrialització del Llobregat realitzat pels fotògrafs Àngels Arrufat, Enric Casas i Joan Segon. Aquests aprofitaren una part del material conjuntament amb altres fotografies realitzades expressament per muntar una exposició sobre "L'estètica de la desindustrialització" que una fundació cultural d'una entitat financera va mostrar en diferents sales de poblacions catalanes. Aquí les fotografies no eren un simple document o testimoni gràfic útil a primer cop d'ull per l'investigador com en el cas anterior, les fotografies artístiques dels tres autors esmentats contenien tot un llenguatge estètic-simbòlic per ensenyar les restes d'un mon industrial que desapareixia.

Segons Arrufat, Casas i Segon l'exposició es centrava "en el punt de vista estètic d'aquests elements, els quals, havent perdut el sentit funcional pel qual eren dissenyats perden també el valor tecnològic, i l'esfera contemplativa entra directament a incidir en uns valors plàstics abstractes: vells edificis escrotonats amb parets tenyides de sutge, quadres elèctrics impotents a qualsevol connexió, estructures metàl·liques cobertes d'un rovell notari del desús,... restes de màquines enferritjades per sempre més,... vestidors on es guardava la singularitat íntima durant les hores en què hom formava part del col·lectiu impersonal de producció..."

Les imatges, simbiosi d'arquitectura-escultura-pintura, eren una veritable recreació estètica, "un passeig amb l'esperit obert per l'absurda bellesa de la decadència", però alhora tenien i tenen un notable interès per l'investigador ja que era un inusual paisatge industrial en fase d'enrunament, que mostrava detalls, indicis i símbols que per un reportatge fotogràfic amb objectiu documentalista haguessin passat desapercibuts. L'art i la bellesa de les fotografies les convertia també en testimoni simbòlic d'una època i alhora en una denúncia sobre la crisi de les indústries tradicionals i de l'oblidat patrimoni fabril.

L'escriptor Pere Fons exposava en el catàleg que hi havia a les fotografies "com una mena d'exaltació de presències endinsades al buit conduïdes per una tècnica efectiva, molt assumida i controlada. Els autors saben que, si bé l'art no és per definició una traducció de la realitat, tampoc no esdevé únicament o fonamentalment un exercici tècnic que deixa de bada el pàlpit de l'esperit o l'utilitza de forma gratuïta". L'estètica de la fotografia comportava una forta intencionalitat ètica i alhora la recreació d'un paisatge real que permetia ser analitzat.

Un tercer contacte amb la fotografia el va proporcionar l'encàrrec de Francis Fourneau, André Humbert i Manuel Valenzuela de treballar en un projecte de recerca patrocinat per la Casa de Velázquez del Ministeri francès de Cultura a Madrid. El projecte era el d'analitzar les transformacions sofertes per diversos paisatges espanyols a partir d'unes sèries de fotografies aèries obliques realitzades per A. Humbert, que a més a més de professor universitari de geografia a Nancy és pilot d'aviació i bon fotògraf. A l'autor conjuntament amb el professor Santiago Roquer se li va encarregar d'interpretar les fotografies aèries del litoral meridional de Catalunya, més o menys el que es correspon amb la província de Tarragona.

André Humbert treballava des de feia més de deu anys en fotografia aèria col·laborant amb diferents investigadors i especialment arqueòlegs, biòlegs, historiadors i naturalment geògrafs, i el 1983 va aparèixer publicat el fruit de les seves campanyes de recerca en una obra coordinada conjuntament amb A. Bazzana, *Prospections aériennes. Les paysages et leur histoire* on a més a més dels resultats obtinguts hi ha una important introducció metodològica. Per ell la fotografia aèria és un medi privilegiat de descobrir estructures confuses o amagades. La vista de conjunt d'un paisatge, d'una part del mateix, d'un lloc, permet la comprensió de la seva organització interna, per la percepció integral dels seus elements constitutius i la seva disposició. La fotografia aèria proporciona una sèrie de marques i indicis que es precis de descobrir, llegir i explotar.

La fotografia aèria obliqua dóna una dimensió de profunditat i relleu que no dóna la vertical i serveix de document de base que sol·licita la interpretació i suggereix hipòtesis de treball. Per altra banda també pot passar que davant de diferents informacions es recorri a la fotografia aèria per estudiar determinats problemes.

Per realitzar les fotografies es segueixen dos mètodes. El primer consisteix en realitzar vols rectilinis i paral·lels entre ells, examinant les bandes del terreny unes darrere les altres i realitzant les corresponents fotografies, al mateix temps que es fa el seguiment cartogràfic corresponent.

El segon mètode serveix per estudiar no un ampli territori, sinó un fragment de paisatge, un poblament, un lloc determinat. Inicialment es fan fotografies a una altitud relativament elevada i amb il·luminació per darrere amb la finalitat d'obtenir clixés generals de localització. Després a altitud mitjana es fan una sèrie de fotografies en ratxa i amb enfocaments diferents. Seguidament altre cop a més alçada i amb bona il·luminació es fotografien els indicis descoberts. Finalment a menys alçada es fan fotografies laterals, obliques i subverticals (angle de 80°-85°). Com a mínim es van utilitzar tres màquines de fotografiar provistes de lents focals variables (zoom 35/85 i 35/105), llarg focal fix de 135 mm, etc.

A partir de les fotografies i especialment de les més rellevants es fan croquis d'interpretació a base d'analitzar la fotografia i delimitar les diferents parts homogènies que hi apareixen. S'analitzen les funcions de les diferents àrees i les interrelacions existents entre elles per poder comprendre l'organització d'aquell espai.

En el cas del litoral meridional de Catalunya Humbert va subministrar tota una sèrie de diapositives, que s'analitzaren i s'escolliren les més representatives per demostrar les transformacions espacials ocorregudes com a conseqüència del desenvolupament del turisme, de l'aparició de la gran indústria petroquímica i de la colonització agrícola. De les diapositives rellevants s'en feren ampliacions fotogràfiques a partir de les quals es van fer els croquis d'in-



terpretació. S'aprofundí en l'anàlisi de l'ocupació de l'espai litoral i la regeneració de les platges, la desaparició dels aiguamolls, la incompatibilitat entre turisme-gran indústria i entre espai residencial-industrial, i finalment en les transformacions paisatgístiques i funcionals al delta de l'Ebre.

El resultat va ser el de poder interpretar molt bé la desorganització urbanística existent al litoral; els conflictes d'usos del sol entre indústria, agricultura, residència i turisme; la degradació dels espais naturals; i el paper de les infraestructures de comunicació que uneixen punts distants i fan de barrera i d'obstacle a les àrees properes. Per copsar aquests aspectes la fotografia aèria obliqua resultava molt més interessant que la fotografia vertical perquè et dona diferents aproximacions i profunditats.

Finalment una altra i recent experiència directa ha estat la realització d'un pròleg -"Els paisatges urbans de Manresa"- a un volum de la *Història Gràfica de Manresa* (1996) que edita amb molt encert una empresa local. Aquest volum coordinat per Joaquim Aloy i amb text de Ma. Gemma Rubí tracta del paisatge urbà en l'època de la Restauració (1875-1931). La col·lecció es va inspirar inicialment en aquella *Història gràfica de la Catalunya contemporània* de l'Edmon Vallès quin primer volum es va publicar l'any 1974 i que va contribuir decisivament a la recerca i publicació de fotografies antigues de moltes poblacions catalanes i a la realització d'històries gràfiques.

El volum que ens ocupa, no obstant, té l'interès de recollir només imatges de monuments i paisatges urbans. En total es recullen 396 fotografies de l'últim quart del segle passat i primers trenta anys de l'actual. Les imatges són agrupades per sectors i carrers de la ciutat i es dona prioritat a l'aspecte sectorial per damunt del cronològic, la qual cosa presenta algun problema, malgrat la dificultat en datar les fotografies. De cada sector es comença per les fotografies més generals i panoràmiques per acabar amb les fotografies més parcials i de detalls concrets. Per les fotografies de l'interior urbà es segueixen uns itineraris com si un foraster la volgués visitar i conèixer. Segons el coordinador "aquesta ordenació ens permet ara fer un viatge imaginari, entranyable i nostàlgic, per la Manresa del tombant de segle".

Les fotografies són de diferents autors i procedències, i algunes de les més interessants i desconegudes procedeixen d'aficionats a la fotografia, les quals han estat conservades pels seus descendents o bé per col·leccionistes particulars. En molts casos s'han hagut de fer revelats de nombrosos clixés de vidre per poder seleccionar les fotografies més adequades. Gràcies a una edició amb un paper molt setinat i envernissat, els positius han sortit molt ben reproduïts i en alguns casos han estat considerablement ampliat fins a grandàries d'una pàgina sencera (24 x 31,5) i a doble pàgina. Els resultats cal valorar-los com a extraordinaris i tenen un gran interès per a la investigació històrica i urbana, tant de la ciutat de Manresa en concret com de les ciutats mitjanes amb indústries tradicionals. A més a més, les fotografies estan convenientment comentades i hi ha una bona introducció històrica i urbanística.

En el pròleg s'afirma que l'anterior aplec de fotografies té un enorme valor, "perquè permet comparar un mateix paisatge en diferents anys i estudiar-ne l'evolució, els canvis que han sofert els carrers, els edificis, constatar l'ocupació de l'espai agrícola per l'espai edificat. La identificació d'una fotografia en una data determinada ens permet tenir unes idees sobre l'estructura i la forma del lloc que possibiliten la comprensió de l'escenari ciutadà, per exemple la plaça Major, però també permeten tractar amb detall la informació que la fotografia conté i endinsar-nos en el significat -la semiòtica- dels detalls, com la composició de les obertures en una casa pagesa... en relació a les d'una casa de comerciants...". És interessant també de constatar com hi ha uns paisatges i unes imatges que són repetides per diferents fotògrafs, com si fossin les oficials, les valorades, mentre altres paisatges són molt poc fotografiats o bé completament ignorats, en funció d'unes idees estètiques, unes modes o les idees i cultura de cada fotògraf.

## 5. A tall de conclusió

Al llarg d'aquesta ponència, i especialment a l'última part, s'ha intentat exposar l'interès que té la fotografia pels estudis del paisatge. El geògraf parteix de la descripció paisatgística per a poder explicar les formes i les estructures que existeixen en un territori, així com la seva evolució. De la comparació de paisatges en sorgeixen analogies i diferències que permeten copsar processos i enriquir l'explicació. La tècnica del zoom fotogràfic, permet igualment aplicada a l'estudi paisatgístic descobrir nous elements rellevants sense oblidar, però, que un canvi considerable en l'escala pot comportar l'anàlisi d'uns altres temes o problemes.

La conclusió és que la fotografia és un instrument imprescindible alhora d'estudiar un paisatge i la seva evolució. Les possibilitats de descobriments que ofereix als historiadors, geògrafs, botànics i altres treballadors de les ciències socials i de les ciències de la terra són molt altes. És ben cert que "el paisatge no existeix fins que un tros de l'espai terrestre rep una mirada humana que l'ordena i el converteix en tal" (Capel, 1973), però l'investigador ha de cercar aquesta ordenació i saber que tot paisatge porta les senyals del seu passat.

## BIBLIOGRAFIA

- ALOY, J. (coord.) (1996), *La Restauració (1875-1931)*. vol.I *El paisatge urbà*. Pròleg de J. Oliveras, Manresa, Edicions Parcir.
- ARRUFAT, A.;CASAS, E.;SEGON, J. (1986), «L' estètica de la desindustrialització». Catàleg de l' exposició de fotografies acompanyat de textos dels autors i de Josep Oliveras, Pere Fons i Eusebi Casanellas, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona.
- BAZZANA, A.; HUMBERT, A. (coord.) (1983), *Prospections aeriennes. Les paysages et leur histoire*, Paris, Publications de la Casa de Velazquez.
- BERTRAND,G. (1969), «Ecologie de l'espace géographique. Recherches pour une Cience de paysage», a *C.R. Société de Biogéographie*, 406, pàg. 195-205.
- BOLOS, M. (dir.) (1992), *Manual de Ciencia del Paisaje*, Barcelona, Masson.
- BRUNET,R.; FERRAS,R.(1993), «Paysage», a *Les mots de la Géographie, dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, RECLUS-La documentation Française, pàg. 373-375.
- CAPEL, H. (1973), «Percepción del Medio y comportamiento geográfico», a *Revista de Geografía*, t. VII, nº 1-2, pàg. 58-150.
- CATALA ROCA, P. (1965), «La fotografia considerada dins l'excursionisme», a *Enciclopèdia de l'excursionisme*, vol.II, Barcelona, Rafael Dalmau, pàg. 491-534
- CHEVALIER, M. (1928), *El paisatge a Catalunya*, Barcelona, Barcino.
- CULLEN, G. (1971), *Townscape*, London, Architectural Press. Hi ha traducció al castellà, *El paisaje urbano*, Barcelona, Editorial Blume, 1974.
- DIRECCIO GENERAL D' URBANISME. INSTITUT CARTOGRAFIC DE CATALUNYA (1994), *Atlas Urbanístic de la Costa Brava de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- DARBY, H.C., ed. (1936), *An Historical Geography of England before A.D.1800*, Cambridge, University Press.
- DOLLFUS,O. ((1976), *El espacio geográfico*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau.
- DUBOIS, Ph. (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- FOURNEAU, F.; HUMBERT, A.; VALENZUELA, M. (coord.) (1990), *Géographie d'une Espagne en mutation*, Madrid, Casa de Velazquez.
- GONZALES BERNALDEZ, F. (1993), «Paisaje», a *Diccionario de la naturaleza*, Madrid, Espasa-Calpe, pàg. 434-445.
- HÄGERSTRAND, T. (1973), «El terreno de la Geografía Humana», a - CHORLEY, R.J. (ED.), *Nuevas tendencias en geografía*, Madrid, I.E.A.L., pàg. 103-135.

- HOUSTON, J. (1970), «Paisaje y síntesis geográfica», a *Revista de Geografia*, IV,2, Departament de Geografia de la Universitat de Barcelona, pàg.133-140.
- IGLESIAS, J. (1964), «Història de l' excursionisme», vol.I de l' *Enciclopèdia de l' excursionisme*, Barcelona, Rafael Dalmau.
- INSTITUT CARTOGRÀFIC DE CATALUNYA (1985), *Catàleg de vols I*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- LAGUILLO, M. (1995), *¿Por qué fotografiar?*, Murcia, Mestizo A.C.
- LYNCH, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge, The Massachussets Institute of Technology Press. Hi ha traducció al castellà, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.
- MARTI,J.; MARTINEZ,R.M.; VALVERDE,M.C. (1995), *L'excursionisme a Lleida (1884-1936)*, Lleida, Ajuntament de Lleida.
- MEYNIER, A. (1959), *Les paysages agraires*, Paris, Armand Colin.
- NOGUE, J. (1984), «Un assaig de lectura humanista del paisatge tradicional de la Garrotxa a través de la literatura», a *Revista Catalana de Geografia*, 1, Barcelona, pàg. 9-25.
- NOGUE, J. (1985), *Una lectura geogràfico-humanista del paisatge de la Garrotxa*, Girona, Diputació de Girona-Col.legi Universitari de Girona.
- OLIVERAS, J. (1985), *Desenvolupament industrial i evolució urbana a Manresa (1800-1870)*, Manresa, Obra Cultural de la Caixa d' Estalvis de Manresa.
- OLIVERAS, J. (1986), *La consolidació de la ciutat industrial (1871-1890)*, Manresa, Obra Cultural de la Caixa d' Estalvis de Manresa.
- OLIVERAS, J.; ROQUER, S. (1990), «Le litoral méridional de la Catalogne», a FOURNEAU, HUMBERT, VALENZUELA (coord.), *Géographie d'une Espagne en mutation*, pàg. 53-72.
- PANAREDA, J.M. (1979), *Introducció a la Ciència del Paisatge*, Documents d'estudi 1, Equip universitari d' investigació del paisatge. Universitat de Barcelona.
- PRIESTLEY, G.K. (1986), «El turismo y la transformación del territorio: Un estudio de Tossa, Lloret de Mar y Blanes a través de la fotografía aérea 1956-1981», a *Jornades Tècniques sobre Turisme i Medi Ambient*, Sant Feliu de Guixols-Costa Brava, pàg. 88-106.
- SAUER, C.O. (1925), *The morphology of landscape*, Berkeley, University of California Press.
- SOUGEZ, M.L. (1981), *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- VILAGRASA, J. (1985), «La geografia històrica anglosaxona», a *Revista Catalana de Geografia*, 0,v.I, Institut Cartogràfic de Catalunya, pàg. 31-46.
- VILAGRASA, J. (1993), «Tradicions i enfocaments de la geografia històrica: una guia bibliogràfica», a *Estudi General*, 13, Universitat de Girona, pàg. 17-49.

WHITEHAND, J.W.R. (1977), «The basis for an historico-geographical theory of urban form», a *Transactions. Institute of British Geographers, New Series*, 2, pàg. 400-416.

WHITEHAND, J.W.R.; SLATER, T.R.; LARKHAM, P. J.(1989), *Morfología y paisaje urbanos: La perspectiva geográfica británica*. Introducció de Joan Vilagrassa, Publicacions del Departament de Geografia i Història, Facultat de Lletres, Universitat de Lleida.

## LA FOTOGRAFÍA I LOS ESTUDIOS DE PAISAJE: POSIBILIDADES PARA LA INVESTIGACIÓN

La ponencia parte del concepto de paisaje como un fragmento del espacio geográfico que nace de la contemplación humana. La fotografía está íntimamente relacionada con el paisaje porque lo puede reproducir. Las imágenes gráficas se hacen y se guardan para ser contempladas y como documento testimonial de que los objetos que aparecen en ellas eran reales en el momento de accionar el disparador. Por otra parte, la fotografía, tanto si es un documento como una obra artística, tiene un gran interés para el investigador del paisaje.

Los inicios de la historia de la fotografía están muy ligados a las imágenes paisajísticas, tanto en los países líderes europeos como en los Estados Unidos, y lo mismo pasa en Catalunya. Los primeros álbumes fotográficos estaban destinados a publicar imágenes de monumentos, poblaciones y paisajes pintorescos del país. Había un espíritu divulgador, pero también conservacionista, artístico y científico. Los inventarios gráficos realizados, y las series fotográficas de años diferentes, son un instrumento de trabajo muy importante para los estudiosos de la evolución del paisaje, geógrafos, urbanistas, historiadores, etnólogos, etc.

La fotografía puede utilizarse para realizar un análisis sistemático de los procesos de cambio que han habido en un territorio, pero también en la reconstrucción de este territorio en una época concreta, como puede ser a principios de siglo o antes de la aparición del turismo. En correlación con la teoría, el análisis de los paisajes implica dividir los espacios geográficos en unos conjuntos caracterizados por una fisonomía homogénea y una evolución común. El paisaje primero se describe, se busca lo que es continuo y lo que es discontinuo, y después se estudia su formación y evolución para descubrir su estructura y organización funcional.

El último apartado se dedica a comentar experiencias directas del estudio de paisajes por medio de las fotografías y en especial a las aportaciones de la fotografía aérea oblicua. La conclusión es que el investigador -en este caso, el geógrafo- tiene que explicar las formas y las estructuras que existen en un paisaje así como su evolución. Es preciso conocer como está ordenado un paisaje y separar los elementos contemporáneos de los que son huellas del pasado.

## PHOTOGRAPHY AND LANDSCAPES STUDIES: POSSIBILITIES FOR INVESTIGATION

The paper takes as its starting point the concept of landscape as a fragment of geographical space born of human contemplation. Photography is intimately related to the landscape because it can be reproduced. Graphic images are made and kept in order to be contemplated and as a testimonial document to show that the objects which appear in them were real at the time the photograph was shot. On the other hand, whether as a document or as an artistic piece of work, they are of great interest to the landscape researcher.

The beginnings of the history of photography in leading European countries and in the United States are closely linked to images of landscape, and the same applies in Catalonia. The first photographic albums were aimed at publishing images of monuments, towns and villages and picturesque landscapes of the country. There was a spirit of popularisation, and one which was also conservationist, artistic and scientific. The graphic inventories which were put together, and the photographic series of different years, provide an important working tool for scholars of the evolution of the countryside, for geographers, town planners, historians and ethnologists etc.

Photography can be used for carrying out a systematic analysis of the processes of change which have taken place in a certain territory, and it can also be used in the reconstruction of how this land was at a definite point in time, such as at the beginning of the century or before the appearance of tourism. In correlation with the theory, the analysis of landscapes implies dividing up geographic space into groups characterised by their homogeneous physiognomy and the evolution which they have in common. First of all, the landscape is described, that which is constant and that which is changing is sought, and then its formation and evolution are studied in order to discover its structure and functional organisation.

The last section of the paper comments on direct experiences of the study of landscapes by means of photographs and in particular on the contributions made by oblique aerial photography. It concludes that the investigator - in this case, the geographer - has to explain the form and structures which exist in a landscape as well as its evolution. Knowing how a landscape is organised is essential, as is being able to separate contemporary elements from those which are traces of the past.

## LA PHOTOGRAPHIE ET LES ÉTUDES DE PAYSAGE: POSSIBILITÉS POUR LA RECHERCHE

Le rapport part du concept de paysage en tant que fragment de l'espace géographique qui naît de la contemplation humaine. La photographie est en rapport étroit avec le paysage parce qu'elle peut le reproduire. On fait et on garde des images graphiques pour les regarder et parce qu'elles prouvent que les objets qui y sont représentés existaient réellement quand on a appuyé sur le déclencheur. De plus la photographie, qu'il s'agisse d'un document ou d'une œuvre d'art, est d'un grand intérêt pour le chercheur en paysages.

Au début, l'histoire de la photographie était en étroites relations avec les images représentant des paysages, que ce soit en Europe dans les pays à la pointe de ce mouvement ou aux États-Unis, et il en fut de même en Catalogne. Les premiers albums de photographies ont publié des images de monuments, de villes et de villages et de paysages pittoresques du pays. Il y avait à la base de ce phénomène un esprit de divulgation, mais aussi de conservation, artistique et scientifique. Les inventaires graphiques qui ont été réalisés, ainsi que les séries photographiques datant d'années différentes, représentent un instrument de travail d'une très haute valeur pour les spécialistes de

l'évolution du paysage, les géographes, les urbanistes, les historiens, les ethnologues, etc.

On peut utiliser la photographie pour réaliser une analyse systématique des phénomènes de changement subis par un territoire, mais aussi pour reconstruire ce territoire à une époque concrète, au début du siècle, par exemple, ou avant l'apparition du tourisme. Corrélativement à la théorie, l'analyse des paysages représente la division des espaces géographiques en ensembles caractérisés par une physionomie homogène et par une évolution commune. Tout d'abord, on décrit le paysage, on cherche ensuite ce qui est continu et ce qui est discontinu, puis on en étudie la formation et l'évolution afin d'en découvrir la structure et l'organisation fonctionnelle.

La dernière partie commente des expériences directes d'étude de paysages par le biais de photographies et surtout grâce aux apports de la photographie aérienne oblique. On peut en conclure que le chercheur, -dans ce cas, le géographe- doit expliquer les formes et les structures que l'on rencontre dans un paysage, ainsi que leur évolution. Il faut savoir comment est ordonné un paysage, et en séparer les éléments contemporains de ceux qui sont des vestiges du passé.

## L'EXPLOTACIÓ DE LA FOTOGRAFIA PROFESSIONAL I EL SEU CONTEXT

*Lluís Salom.*

*Coordinador de l'Equip Tècnic<sup>1</sup> de la  
Unió de Professionals de la Imatge i la Fotografia de Catalunya*

### Presentació

L'objectiu d'aquesta ponència és assenyalar quins són els principals problemes que afecten l'exercici de la fotografia professional a casa nostra (és a dir: la seva pràctica com ofici, a banda de les connotacions més àmplies i complexes que té com a camp de treball de l'art visual) i apuntar quina és, al nostre parer, la via d'afrontar-los.

Hem centrat l'exposició en el paper de l'administració, la responsabilitat dels professionals, i els drets d'autor. No cal dir, òbviament, que són aspectes interrelacionats i que no tenim resposta a tots els interrogants que es formulen. En aquest sentit, tant les propostes com les mancances s'han de considerar indicatives del grau de desenvolupament del nou tipus d'associacionisme que la UPIFC representa.

Convé precisar que, en atenció a la necessitat de síntesi, hem optat per un comentari "a peu d'obra" pel que fa a drets d'autor. Així doncs, hem prescindit de l'anàlisi detallat de l'extensa problemàtica jurídica i tècnica que la "societat de la informació" planteja, perquè la posició de la UPIFC sobre aquest particular ja ha quedat reflectida recentment a les respostes emeses, amb el suport tècnic de Josep Cruañas i Tor, al qüestionari adjunt al "Llibre Verd sobre Drets d'Autòr i Drets Connexs" de la Comissió Europea<sup>2</sup>.

Les línies generals d'aquest document han estat elaborades col·lectivament per un equip de treball, la redacció és de Lluís Salom, i la utilització del plural es correspon amb l'opinió de la Junta de Govern. Agraïm als organitzadors l'oportunitat de poder expressar el punt de vista de la nostra entitat en aquestes IV Jornades Antoni Varés sobre la imatge i la recerca històrica.

### 1. Introducció

La revolució tecnològica d'aquest fi de mil·lenni pel que fa al processament i transmissió d'imatges, reforça la dimensió de la fotografia en tant que producte universal, en un mercat sense fronteres en qualsevol professional por competir.

Nogensmenys, però, aquesta realitat té molt de virtual a casa nostra perquè, si bé és cert que la fotografia és present a quasi tots els àmbits de la vida social (no en debades, i en poc més de 150 anys, ha incidit mundialment en la comunicació, l'art, el coneixement científic, les polítiques culturals, i la recerca històrica), i que en tots aquests camps la digitalització de la imatge ha obert noves perspectives fins ara insospitades en un ofici que fins ara només havia conegut poques i lentes transformacions substancials, no es menys cert que la fotografia en totes les seves vessants (tècniques, comercials, gremials, acadèmiques, etc) ha crescut arreu al caliu de la indústria i, com és natural, no hi havia cap raó perquè a l'Estat espanyol la fotografia escapés al desastre polític, social, cultural i econòmic de quatre dècades del franquisme i la hipoteca de futur que això ha representat.

Les comparacions, per tant, són necessàriament abismals: als EUA les responsabilitats en fotografia del National Archives s'assumiren des del 1934<sup>3</sup>, l'Arxiu Nacional Francès va començar a adquirir obra fotogràfica des del 1941<sup>3</sup>, l'any 1964 ja hi havien 264 Universitats impartint estudis de fotografia als Estats Units<sup>4</sup>, la Universitat de New York va instaurar el doctorat en fotografia l'any 1971<sup>4</sup>, etc. etc.



No és un secret per a ningú (i ben sovint s'ha reflectit en les anteriors edicions d'aquestes Jornades) que d'altres aspectes relacionats amb la fotografia ofereixen un panorama igualment abrumador. El mateix "Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya", recentment editat pel Departament de Cultura de la Generalitat després de més de dos anys d'elaboració, conté abundants referències d'aquesta situació de decalatge en les seves conclusions, entre les quals, per la seva contundència, mereixen destacar-se les següents:

«A Catalunya no hi ha personal especialitzat ni recursos econòmics suficients per assumir les despeses que genera una conservació i una restauració correctes i, el que és més greu, ni tant sols hi ha la possibilitat d'accedir a una formació adient»<sup>5</sup>.

«La reflexió teòrica sobre el fet fotogràfic al nostre país és pràcticament inexistent i això es reflecteix clarament en la minsa bibliografia que hi ha en el mercat, composta en un 90% per traduccions. (...). Sens dubte la pobresa en aquest camp prové de greus mancances en els programes d'estudis universitaris.»<sup>6</sup>

«Les ajudes a la creació i a la investigació, pel que fa al camp específic de la fotografia a Catalunya, són pràcticament inexistent»<sup>7</sup>

La consciència d'aquest desfasament és tan generalitzat que la mateixa formulació de la pregunta de l'enquesta d'opinió del Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic «¿Per quina raó, segons vostè, la fotografia al nostre país no gaudeix encara d'una situació normalitzada?»<sup>8</sup> ja en constata, l'evidència. Com no podia ser menys, la pràctica totalitat de les respostes a aquesta genèrica pregunta des de les diferents vessants relacionades, estan en consonància amb aquest fet; per la seva brevetat, i en la mesura que apunten les múltiples causes d'una distorsió ben general, ens permetem assenyalar-ne les següents:

«(...) segons el meu parer, molts dels mals provenen de la tardança amb què la creació fotogràfica s'inicia a Espanya, ja que, llevat d'honroses excepcions (Gomis, Català Pic, Massana) es produeix en els anys setanta, amb cinquanta anys de retard». / Antonio Molinero. Fotohistoriador i crític de fotografia.<sup>9</sup>

«La fotografia ha estat percebuda durant temps com un art menor, subsidiari de les "grans" arts. Aquesta suposada complementaritat i la seva quotidianitat -tothom es veu capaç de fer fotografies- han estat elements que li han impedit una plena normalització en tant que pràctica professional amb perfil propi.» / Ramón Alberch. Arxiver en cap de l'Ajuntament de Barcelona<sup>10</sup>

«La situació normalitzada hauria de començar per una educació fotogràfica dels qui tenen el poder de decisió.» / Miquel Galmes. Responsable de l'Institut d'Estudis de Fotografia de Catalunya.<sup>11</sup>

«Per una manca total d'informació, és a dir per manca de cultura de bona part dels responsables de les institucions culturals i polítiques» / Toni Catany. Fotògraf<sup>12</sup>

«Pel desinterès de les institucions polítiques. Per la manca d'una bona Llei de mecenatge. Per la quasi nul·la participació de la fotografia en els plans d'estudi d'EGB i BUP». / Manel Ubeda. Responsable de l'Escola d'alts estudis de la imatge i el disseny IDEP<sup>13</sup>

«Bàsicament, per falta de voluntat política. I no n'hi ha (col·leccions, ajudes a la creació i a la investigació, difusió, etc.) perquè des dels sectors de la fotografia no es fa prou pressió». / Joan Fontcuberta. Fotògraf<sup>14</sup>

«Entre d'altres, manca d'unió d'esforços entre els diferents col·lectius implicats». / Joan Antó. Escola de Fotografia de la Fundació Politècnica de Catalunya.<sup>15</sup>

Com és natural, aquest desfasament general també es reflecteix en el dia a dia de l'exercici professional i des de la UPIFC podem donar fe d'un extens anecdotari tercermundista pel que fa a infraestructures tècniques i comercials, acreditacions, condicions laborals, etc.

I si hi ha aquesta àmplia coincidència sobre la necessitat de "normalitzar-se" ¿per què no s'avança significativament en aquesta direcció? Al nostre parer, perquè a diferència d'altres sectors de més pes econòmic i amb un corporativisme gremial important, la fotografia és l'última sardina del cove per a qualsevol calendari d'integració europea (a la qual, si més no, sembla que hi estem abocats). En aquest sentit, l'escassa tradició associativa del gremi i la pobra sensibilitat institucional i social, pel que fa al món de la imatge, són factors que es potencien mútuament i juguen un paper fonamental en aquest desfasament.

A l'anàlisi del paper de l'administració, dels professionals i dels drets d'autor en aquesta problemàtica, des del punt de vista associatiu, dediquem els següents apartats.

## 2. L'Administració

L'administració estableix la professionalitat en fotografia únicament en base al pagament d'impostos. Així doncs, per a l'administració, qualsevol que pagui el corresponent IAE es converteix, formalment i automàtica, en professional a tots els efectes; fins i tot en el cas que mai hagués fet una foto. El patetisme conceptual d'aquest criteri és tan evident que no cal abundar-hi. Però, a més, cal tenir en compte que l'extensió del NIF a tots els ciutadans i la possibilitat d'obtenir ingressos "atípics", a la pràctica d'una manera ilimitada, sense cap altre requisit que les retencions d'IRPF, elimina fins i tot el relatiu "filtre" del pagament de l'IAE. Això possibilita un tractament fiscal ben desigual per a l'exercici d'una mateixa activitat entre els que estan donats d'alta i els que no, esperona la picaresca i la competència il·lícita, i dibuixa un marc impossible per al normal desenvolupament professional.

Com no podia ser d'altra forma, en un context d'ampli desconeixement cultural del llenguatge fotogràfic a nivell general (que impedeix que el mercat pugui autoregular-se eficaçment en base a criteris de qualitat) la permisivitat administrativa combinada amb la sofisticació tècnica dels equips que són a l'abast del gran públic, les connotacions artístiques de la fotografia en un país en què són extraordinàriament abundants els que s'autoconsideren artistes, la influència de les versions cinematogràfiques de la professió, i la necessitat de buscar-se la vida, fan que la fotografia sigui considerada com una sortida professional factible, atractiva, i extraordinàriament accessible per a molts desinformats (de fet, la mateixa Conselleria de Treball de la Generalitat s'encarrega de promoure el trasvassament d'aturats d'altres sectors cap a la fotografia a partir de cursos fast-food de formació professional). El resultat d'aquest sistema de lliure accés a l'ofici és que a l'Estat espanyol hi ha percentualment més fotògrafs professionals que no pas a Alemanya<sup>16</sup>.

Aquesta situació absolutament irregular, que afecta en diferent mesura a totes les especialitats professionals de la fotografia, té en el món de la premsa un dels seus màxims exponents perquè una interpretació ultra-lliberal i sui generis de l'article 20 de la Constitució, que ampara cabalment el dret de transmetre informació veraç per tots els mitjans, permetria considerar indiscriminadament com a informador gràfic a qualsevol ciutadà que tingui una càmera; no cal dir que, en aquest context, el consegüent allau d'eventuals reporters col·laboradors free lancers que funcionen exclusivament en base a les retencions d'IRPF no es tradueix ni en una millora dels continguts gràfics dels mitjans de comunicació, ni en una major presència del fotoperiodisme d'aquí en el mercat internacional (la participació en les vuit edicions del "VISA pour l'image", el més important certamen del sector, no es pot considerar ni tan sols testimonial), ni tampoc en un major exercici de la llibertat d'informació. Ben al contrari, el que sí genera aquesta sobresaturació de "fotoperiodistes" són unes condicions contractuals, laborals, i de seguretat social, inacceptables en el que s'entén per món civilitzat.

Tret d'uns quants espavilats, aquesta situació esperpèntica no aprofita a ningú (ni tan sols a Hisenda) i no hi ha dubte que, tard o d'hora, serà revisada. Si més no perquè si es consoliden els estudis universitaris de fotografia de la Fundació Politècnica de Catalunya, d'on encara no ha sortit la primera promoció de llicenciats, cap suposar que plausiblement es constituirà a mig termini un Col·legi Professional interessat en acotar, deontològicament i pràctica, el mercat professional d'una forma diferent al que fins ara hem conegut.

Per els que des de l'associacionisme estem en contacte directe amb la realitat de l'ofici i treballem per a normalitzar un sector que és el més semblant a una selva, es tracta d'arribar a un "punt zero" que assenyali l'abans i el després en l'exercici d'una professió que, com totes, requereix d'una informació tècnica i ètica suficient per a poder practicar-se.

Per això, i per un estricte sentit pràctic i també de justícia, és necessari que l'administració assumeixi la caòtica situació que el seu desinterès i deixadesa ha conformat, tot establint les disposicions transitòries que calguin i comptant amb les associacions professionals com a part de la solució del problema: només amb unes regles de joc iguals i clarament establertes per a tothom, les lleis de l'oferta i la demanda poden reajustar el mercat professional.

Al nostre parer, el primer pas en aquesta direcció hauria de ser dimensionar el problema amb la participació dels diferents col·lectius afectats, mitjançant l'elaboració d'un Llibre Blanc de l'ofici que fi-a diferència del que ha succeït amb el del patrimoni fotogràfic- no tardi més de dos anys en concretar-se i que reculli molt particularment, entre d'altres, els aspectes fiscals i de seguretat social que pesen com una llosa sobre l'activitat professional dels fotògrafs, com ja va indicar<sup>17</sup> molt encertadament la Sra. Agnès de Gouvion St-Cyr, responsable del Fond National d'Art Contemporain de Paris, en la Jornada sobre el Patrimoni Fotogràfic (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona 24 de maig del 1994) que va celebrar-se per a presentar l'esborrany del Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya, tot i que finalment aquets importantíssims aspectes no van ser tinguts en compte en la seva confecció.

### 3. Els professionals

A ningú se li escapa que quan la previsible reconversió que hem apuntat es plantegi, és mouran interessos i el desenllaç no serà al gust de tothom. Ni tampoc que, després de tants anys de viure-hi d'esquena i a la vista del que acostumen a ser les intervencions neo-liberals en aquestes qüestions, res fa pensar que quan l'administració s'hi posi, no tendeixi a fer-ho d'una manera incongruent amb l'enorme responsabilitat que té en el submón de pàries de la imatge que al caliu de la seva inhibició s'ha creat.

Per això és important que, en la perspectiva dels canvis que el normal desenvolupament professional exigeix, l'associacionisme gremial<sup>18</sup> guanyem la representativitat suficient per a esdevenir un interlocutor necessari; perquè cal dir sense embuts que els que propugnem la racionalització consensuada de l'exercici professional i de l'accés a l'ofici, i constituïm un dels pocs reductes organitzats de la professionalitat i de la solidaritat professional existents, som la millor garantia de què, en la mesura que formem part de la solució del problema, l'adaptació a la transició es pot produir en unes condicions raonables.

Superar el handicap de l'escassa tradició associativa és, doncs, un repte prioritari que cal assumir amb urgència. Això explica el naixement de la UPIFC com a organització professional de dret públic amb entitat jurídica pròpia amparada per la Llei de Llibertat Sindical 11/1985, i la nostra proposta de vertebrar el més unitàriament que sigui possible als professionals de la imatge.

L'informe de la Junta de Govern de la UPIFC<sup>19</sup> que va ser aprovat per la II Assemblea

General Ordinària de l'entitat, celebrada el 28 de març d'enguany al Centre Internacional de Premsa de Barcelona, ho defineix d'aquesta manera:

«La UPIFC som una organització de fotògrafs professionals (entenent per tals els que viuen d'aquesta activitat) que es va crear a Catalunya la primavera de 1994. Actualment agrupem, a modus de mostra encara petita però representativa del conjunt de l'ofici, des d'editors gràfics dels principals diaris fins a col.laboradors free-lances de premsa comarcal, des d'els que treballen per a institucions, agències i arxius fotogràfics, fins els que fan foto de societat o d'estudi; en un ventall d'associats que abarca des de professionals "assentats" fins els que, en iniciar-se a la professió, són admesos a la UPIFC amb la condició d'acreditar ingressos professionals en els terminis que els Estatuts determinen.

Aquesta concepció global de l'ofici (que constitueix la principal característica diferencial de la UPIFC respecte a d'altres associacions de professionals de la imatge) no només es sus-tenta en tot el que objectivament ens uneix malgrat les diferents especialitats existents; sinó que també respon al convenciment que és imprescindible potenciar organitzativament a tot el col.lectiu professional si no volem perdre el tren dels canvis substancials que ens aporta la revolució tecnològica amb el canvi de segle.

Agradi o no, les conseqüències de la integració europea, i la digitalització i mundialització del mercat de la imatge, fan urgent (no tan sols per a tirar endavant en la professió, sinó fins i tot per a poder sobreviure-hi) la superació de l'anacronisme existent a casa nostra en nombrosos aspectes.

L'adequada regulació de l'ensenyament i de l'accés a la professió, l'adaptació de la fiscalitat i de la Seguretat Social a la realitat de l'ofici, l'aplicació efectiva de les normatives de propietat intel·lectual, i el mateix rol de les entitats de drets d'autor de gestió col.lectiva, són objectius que no es podran assolir convenientment des de la tradicional fragmentació i feblesa associativa dels professionals del sector. Només amb una organització professional prou àmplia, representativa, solvent, i unitària, podrem avançar en aquests i d'altres desafiaments amb una administració que, llevat del tema impositiu, sembla autista (no sap / no contesta) en totes les qüestions que ens afecten. Òbviament, la unitat és un factor que, més que sumar, multiplica; i tractant-se d'una cursa contrarelotge de tanta envergadura, aquest és un camí que la UPIFC no volem fer en solitari.»

Pel que fa a la plasmació del que podria esdevenir el gremi de professionals de la imatge a partir del col.lectiu de fotògrafs que avui configurem la UPIFC, tot dependrà del resultat del debat que intentem encetar amb d'altres associacions (sobretot amb les associacions de fotògrafs, que són les destinataries naturals de la nostra proposta unitària). No hi han fórmules màgiques que donin resposta a totes les possibles eventualitats que un procés d'aquesta mena comporta (i del que, d'altra banda i ben significativament, no hi han precedents a l'Estat espanyol); però no és menys cert que la necessitat i la urgència del tema obliguen a aventurar-se.

El que aportem la UPIFC són uns objectius que poden ser àmpliament compartits<sup>20</sup> i una proposta organitzativa concreta, que és fruit de les converses sostingudes de bon principi per la Comissió Gestora de l'entitat amb d'altres associacions de professionals del sector<sup>21</sup>, i que es resumeix en la reforma d'Estatuts aprovada per la l'Assemblea General Extraordinària el 28/03/95. Per l'especificitat del tema, i per no abusar de la seva atenció, remeto als interessats en els detalls tècnics a la «nota<sup>22</sup>» d'aquesta ponència.

#### 4. Drets d'autor

Per a cloure el repàs dels principals condicionants que afecten l'explotació de la fotografia professional a Catalunya (i per extensió a l'Estat espanyol), farem un brevíssim esment a

la situació dels drets d'autor perquè, juntament amb el paper de la l'administració i el grau de desenvolupament associatiu de la professió, constitueix el tercer peu del "trípode" que sustenta l'anormalitat del sector.

No cal insistir en la constatació de que la Llei de Propietat Intel·lectual és àmpliament ignorada, perquè això és sobradament conegut dels assistents a aquestes Jornades i l'anecdota-ri seria inacabable.

Les raons d'aquesta circumstància cal buscar-les, al nostre parer, d'una banda en què els drets d'autor són un concepte sobre el que culturalment només "sonen campanes" a nivell general, (cosa que també afecta a polítics i juristes, com és natural); i d'altra en què, a diferència del que passa en propietat industrial on hi ha abundant jurisprudència, els conflictes relatius a la propietat intel·lectual enfronten normalment a contraris de molt desiguals recursos econòmics i això, a l'hora d'iniciar processos judicials llargs i caríssims, determina quasi sempre la pràctica indefensió dels autors.

Analitzar el marc cultural que propicia l'escàs respecte als drets d'autor a casa nostra, depassa els objectius d'aquesta exposició i ens portaria novament a les consideracions inicials sobre les conseqüències de quaranta anys de franquisme: que TVE2 massacrí l'obra de coneguts pintors en les seves cortinetes de continuïtat, és només un exemple exponencial de la sensibilitat per el tema.

L'actual indefensió jurídica és, en canvi, un problema susceptible de solucions tècniques: n'hi hauria prou amb què les entitats de gestió complissin les seves funcions amb eficàcia pel que fa a la gestió secundària<sup>23</sup>.

Res més lluny d'això que la realitat que ens ocupa:

A l'Estat espanyol els fons de gestió col·lectiva corresponents als fotògrafs són monopoli de VEGAP<sup>24</sup>, entitat para-estatal que s'autoatribueix la representativitat global dels fotògrafs (globalitat que, entre d'altres, la UPIFC desmentim), que practica la cessió global de drets dels d'autor del seu catàleg (insistim que només pot fer-ho amb els seus representats) a diversos organismes culturals, i que no assumeix inequívocament la defensa jurídica dels drets de gestió secundària que té contractualment encomanats.

És per això que la UPIFC estimem necessària la pluralitat pel que fa a la gestió dels drets d'autor, en un marc de lliure competència que estimuli una millor prestació de serveis en benefici d'autors i usuaris. En conseqüència, hem arribat recentment a un acord de col·laboració mútua per dos anys renovables amb la Sociedad de Ayuda y Representación de Artistas (LARA), entitat que entre d'altres representa als hereus de Matisse i Picasso, per a la defensa dels drets dels associats que vulguin acollir-s'hi, i també per a la representació de la nostra organització davant dels diversos organismes nacionals i internacionals de drets d'autor.

Finalment volem destacar la gran importància que tenen i tindran els drets d'autor derivats de la injecció de fotografia (aproximadament un 80% dels continguts dels nous suport multimèdia) a les autopistes de la informació

«El sector audiovisual ha conegut en el decurs dels últims anys una tasa de creixement del 6% anual, en termes reals, que continua mantenint-se. Més globalment, la contribució d'activitats protegides pel Dret d'Autur i Drets Afins representaria del 3 al 5% del PIB de la Comunitat. (...) El mercat dels productes multimèdia (CD-ROM, CD-I, videodiscs, etc.) s'estima actualment en uns 1000 mil.lions d'Ecus anuals i s'espera veure'l progressar un 16% per any en el decurs dels pròxims 5 o 6 anys».<sup>25</sup>

La impossibilitat tècnica de controlar eficaçment la reproducció de còpia privada a les xarxes digitals de sistemes integrats, impulsa i justifica el pagament de cànon en concepte de drets d'autor col·lectius en la fabricació i distribució d'aparells reproductors (scàners, etc.) igual que ja succeix actualment, per exemple, amb les fotocopiadores.

Atesa la feble realitat associativa dels professionals de la imatge a Catalunya i la resta de l'Estat espanyol, i les nefastes conseqüències que se'n deriven a tots els nivells, res més lògic –ni més operatiu, just, i democràtic– que arbitrar fórmules perquè aquests fons, als que tenen accés les entitats de gestió i que han de repercutir (beques, programes assistencials, formació i reciclatge, etc.) en els col·lectius d'autors que els han generat, es canalitzin percentualment a través de les diferents organitzacions professionals que agrupem autors, de forma proporcional a la representativitat (verificable per el Registre d'Associacions corresponent) de cada una.

Al nostre parer aquí està la clau per desfer un peix que es mossega la cua, i en aquest sentit, i en el nostre àmbit, és a la Generalitat de Catalunya a qui li pertoca prendre les iniciatives legislatives que siguin necessàries en virtut de les competències (article 11.3 de l'Estatut de Catalunya) que sobre l'execució de la legislació en matèria de propietat intel·lectual li corresponen<sup>26</sup>.

#### NOTES

1. L'Equip Tècnic de la "Unió de Professionals de la Imatge i Fotografia de Catalunya" (UPIFC) és un conjunt variable de persones que s'encarrega de la gestió quotidiana de l'entitat sota la supervisió de la Junta de Govern.
2. *L'Agenda de la Imatge* núm. 6 (octubre-novembre-desembre 1996).
3. SANS i TRAVÉ, Josep M. en la «Jornada sobre el Patrimoni Fotogràfic a Catalunya». (Barcelona, 24/05/94).
4. TIBOL, Raquel. «Mercado de Arte Fotográfico ¿Liberación o enajenación». *II Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (México, 1981).
5. ZELICH, Cristina. 1996. «Conservació i Restauració del Patrimoni Fotogràfic». *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya* pàg. 37.
6. ZELICH, Cristina. 1996. «Historiografia, teoria i crítica fotogràfica». *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya* pàg. 55.
7. ZELICH, Cristina. 1996. «Ajudes a la creació, a la investigació i a la reflexió teòrica». *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya* pàg. 57.
8. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 69.
9. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 73.
10. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 69.
11. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 72.

12. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 70.
13. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 77.
14. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 71.
15. *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic*. Apèndix 1. pàg. 71.
16. LAGUILLO, Manolo. «¿De verdad que quieres ser fotógrafo?. reflexiones acerca de la formación y la profesión». *L'Agenda de la imatge* núm. 2 (octubre-novembre-desembre 1995). "Considerando que la población de España es de unos cuarenta millones de personas, y que en nuestro país hay aproximadamente unos 17.000 profesionales (el censo incluye a todos, desde los que hacen las fotos para el DNI, hasta los de prensa, publicidad, industrial y moda, pasando por los que trabajan "en negro"), ¿cómo se justifica que haya tantos sitios donde aprender fotografía? Los fotógrafos profesionales somos aproximadamente el 0,05 de la población, porcentaje que no esta nada mal (en Alemania hay 20.000 fotógrafos para un total de casi 100 millones de personas. (...) En Alemania concluyen anualmente unos 800 aprendices sus estudios de la profesión, y otros 2.000 más se licencian de las "Fachhochschulen" (Escuelas Superiores de Artes y Oficios). Casi todos los aprendices encuentran trabajo rápidamente nada más salir, cosa que casi ninguno de los 2.000 de las Escuelas Superiores consigue. Sirvan estos datos para establecer comparaciones entre Alemania y España. Allí está muy claro el camino que hay que seguir para poder practicar la profesión. Tras tres años de estudios en régimen dual, o sea, en la escuela y en la empresa, el aprendiz pasa el examen de oficial. Una vez aprobado éste deberá ejercer un mínimo de tres años antes de poder examinarse para conseguir el título de maestro, inscribirse a continuación en la asociación profesional, y así poder establecerse por su cuenta. Los estudiantes de las "Fachhochschulen" hacen lo que en Alemania llaman "Fotodesign". Sus salidas profesionales son la prensa, la moda y la publicidad, mercados de trabajo mucho más saturados que aquellos a los que se encaminan naturalmente los "maestros fotógrafos". Este camino, muy parecido al sistema de formación de los gremios medievales, no posee su equivalente en España. Aquí basta con sacarse la licencia fiscal, sin que a nadie le interese si el presunto fotógrafo posee efectivamente los conocimientos necesarios para atender las demandas de sus clientes.»
17. DE GOUVION ST-CYR, Agnès. en la «Jornada sobre el Patrimoni Fotogràfic a Catalunya». (Barcelona, 24/05/94).
18. Tot i les connotacions reaccionàries que el concepte de gremi ha tingut històricament, no hem trobat millor paraula per a definir al conjunt de persones que comparteixen una mateixa activitat professional.
19. UPIFC. Informe núm. 19, Barcelona 28/03/96 / «La Construcció unitària del gremi». *L'Agenda de la imatge* núm. 4 (abril-maig-juny 1996) pàg. 42.
20. ARTICLE 4 DELS ESTATUTS DE LA UPIFC. Les finalitats de la UPIFC són:
  - a) La representació i defensa dels interessos professionals dels associats, dins de Catalunya l'àmbit de l'estat i internacional.
  - b) Oferir als associats tota mena de serveis, inclosos els de caràcter tècnic, cultural i assistencial.
  - c) Promoure estudis de formació i reciclatge per a millorar la preparació dels socis.
  - d) Editar publicacions periòdiques, llibres, i en qualsevol altra mena de suport audiovisual, per tal de difondre les activitats de la UPIFC i l'activitat creativa dels associats.
  - e) Elaborar normes orientadores dels sous i honoraris professionals dels associats pel desenvolupament del seu treball.
  - f) Oferir serveis per tal de facilitar mitjans tècnics, materials, i de qualsevol altra mena de suport per a l'exercici de l'activitat professional dels associats.
  - g) Participar i establir col.laboració amb associacions similars de Catalunya, l'Estat espanyol, la Unió Europea i la resta de l'àmbit internacional.
  - h) Promoure actuacions en defensa de la llibertat d'informació dins de l'àmbit de l'article 20 de la Constitució.
  - i) Promoure la defensa dels drets d'autor, morals i materials, derivats de l'obra dels associats, d'acord amb la legalitat vigent i els tractats internacionals.
  - j) Totes les actuacions i activitats que acordi l'Assemblea general.
21. Les converses unitàries amb l'Associació d'Informadors Gràfics de Premsa i TV de Catalunya (AIGPTVC) van durar fins el 15/09/96; les sostingudes amb l'Associació de Realitzadors de Televisió de Catalunya (A.R.TV.C.) es van perllongar fins el 23/11/96. Ambdues van acabar sense resultats positius pel que fa a la unitat, però van

propiciar una proposta de reforma d'estatuts a la UPIFC que representa l'únic pas que mai s'ha fet efectiu, des de les organitzacions de fotògrafs professionals de Catalunya, en aquesta direcció.

## 22. FUNCIONAMENT I MARC UNITARI, ALS ESTATUTS DE LA UPIFC.

- La UNIÓ actuarà dins l'àmbit territorial de Catalunya aplegant els qui treballen per compte d'altre o per compte pròpi, com a tècnics i professionals en el món de la imatge, tant sigui gràfica, fotogràfica, audiovisual, multimèdia o d'altra mena similar (art. 2).
- La UNIÓ adscriurà els seus membres en SECCIONS que apleguin als associats d'una o diverses especialitats, amb una mateixa o similar problemàtica professional, les quals tindran encomanat el tractament específic d'aquella problemàtica, tirar endavant iniciatives concretes i proposar-ne, i assessorar a la Junta de Govern de la UNIÓ. Quan en un determinat àmbit territorial hi hagi un grup de socis prou important es podrà crear una SECCIÓ, la qual tindrà definits l'especialitat o especialitats que s'hi aplegaran i l'àmbit territorial d'actuació (art. 5).
- Seran competència de cada SECCIÓ, pel que fa al seu àmbit específic, totes aquelles qüestions que no siguin atribuïdes a d'altres òrgans de govern de la UNIÓ en virtut dels presents Estatuts, i en concret l'establiment dels requisits professionals per a l'admissió de nous socis (art. 8).
- Cada SECCIÓ es dotarà de l'estructura organitzativa que cregui convenient, tant pel treball intern com pel que farà al sistema d'escollir els representants que formaran part de la Junta de Govern de la UNIÓ. Per això l'Assemblea de la SECCIÓ aprovarà un Reglament de Règim Intern d'acord amb els presents Estatuts (art. 7).
- Els òrgans de govern de la UNIÓ són la Junta de Govern i l'Assemblea General. Pel que fa a les SECCIONS, l'Assemblea de SECCIÓ i la Junta Directiva d'acord amb el que disposi el propi Reglament de Règim Intern (art.21).
- Podran integrar-se com a SECCIÓ si no n'hi ha una de similar de constituïda en el seu àmbit professional i/o territorial, qualsevol associació sindical que aplegui a professionals de la imatge i els seus estatuts s'adiguin als de la UPIFC. En aquest cas, els antics estatuts de l'associació tindran la consideració de Reglament de Règim Intern de la nova SECCIÓ en tot el que no s'oposin als presents Estatuts. El seu President i la resta de càrrecs de l'antiga junta, d'acord amb el nombre de vocals que els presents Estatuts els dona, seran vocals de la Junta de Govern de la UNIÓ (art. 9).
- La Junta de Govern de la UNIÓ és l'òrgan que executa els acords de l'Assemblea General i es fa càrrec de l'administració de l'entitat. La Junta de Govern està formada pel President, Secretari, Tresorer, i un màxim de cinc vocals. També en formaran part un vocal en representació de cada SECCIÓ que tingui menys de 100 inscrits, i un segon vocal per cada una de les SECCIONS que tinguin més d'aquesta quantitat (art.26).
- La Junta de Govern de la UNIÓ és formada pels càrrecs i vocals d'elecció directa general de tots els socis, i pels vocals que son elegits per cada SECCIÓ d'acord amb el previst en el règim electoral d'aquest article i el Reglament de Règim Intern respectiu. El President, Secretari, Tresorer i fins un màxim de cinc vocals, són elegits cada dos anys per tots els socis de la UNIÓ (art. 38.1).
- L'aprovació de quotes que afectin a una SECCIÓ determinada per poder acomplir els seus programes d'actuació particulars, ho seran per l'Assemblea de la SECCIÓ corresponent amb el vot favorable de 2/3 parts dels assistents. L'aprovació s'haurà de fer abans de la celebració de l'Assemblea General Ordinària de la UNIÓ, per tal que siguin incorporades en el Pressupost General. De la mateixa manera s'hauran d'aprovar les derrames extraordinàries que afectin a una SECCIÓ, prèvia notificació a la Junta de Govern de la UNIÓ. Aquesta hi donarà el vistiplau o, si considera que la nova despesa té una repercussió per al conjunt de la UNIÓ, convocarà una Assemblea General Extraordinària de la UNIÓ per a tractar l'assumpte (art.42).
- La gestió dels recursos econòmics de la UNIÓ i de les seves SECCIONS es farà d'una manera consolidada pels òrgans de la UNIÓ (art. 40.1).
- Tota SECCIÓ es podrà desvincular de la UNIÓ si així ho acorda l'Assemblea de SECCIÓ amb el vot favorable de 2/3 parts dels assistents. La UNIÓ seguirà mantenint la secció de la qual sen n'hagin acordat desvincular els seus membres, sempre que s'hi vulguin mantenir un mínim de 40 associats (art.11).
- A l'Assemblea de SECCIÓ hi podran participar també, amb veu però no amb vot, els membres de la Junta de Govern de la UNIÓ i els membres de la Comissió de Greuges que no estiguin adscrits a aquesta (art.36).
- En cas que una SECCIÓ es desvinculi de la UNIÓ segons el previst a l'article 11 dels presents Estatuts, es crearà una comissió mixta entre la Junta de Govern de la UNIÓ i els òrgans de govern de la SECCIÓ que es desvinculi, per a fer una liquidació del patrimoni que li correspongui. Se li atribuirà els béns i serveis adscrits exclusivament a la SECCIÓ i una part proporcional dels generals de la UNIÓ. També se li atribuiran els deutes que li corresponguin, tant dels que siguin exclusius de la SECCIÓ com la part proporcional dels generals de la UNIÓ (art.43).
- Els presents Estatuts podran ser modificats per acord de l'Assemblea General de la UNIÓ, amb el vot favorable de 2/3 parts dels assistents. El projecte de modificació serà proposat per la Junta de Govern de la UNIÓ o per 1/3 dels associats. La proposta es trametrà amb la convocatòria de l'Assemblea General Extraordinària, d'acord



amb els presents Estatuts, al menys 15 dies abans de celebrar-se. El mateix procediment es seguirà per a la proposta de fusió amb d'altres entitats (art. 44).

23. La gestió primària dels drets d'autor és la que fa directament el fotògraf en cedir drets d'explotació de la seva obra a un client per a una utilització determinada. Qualsevol altre utilització ha de ser negociada amb l'autor. Pel que fa a les utilitzacions no autoritzades d'obra gràfica entren en joc les entitats de gestió. Aquestes entitats estan habilitades contractualment per a efectuar totes les reclamacions pertinents en representació de l'autor.
24. "Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos" (VEGAP) és una entitat autoritzada per a actuar com entitat col·lectiva dels drets d'autor dels artistes plàstics d'Espanya per Ordre del Ministeri de Cultura de 5 de juny de 1990 (BOE 13/06/90). Posteriorment, i d'igual manera (BOE 19/08/92), es va ampliar la gestió de VEGAP a les obres de creació gràfica, disseny i fotografia. La constitució de VEGAP va ser financada amb un préstec de la SGAE, la devolució d'aquest crèdit s'efectua actualment a càrrec de les quantitats que li corresponen a VEGAP com a conseqüència del Conveni entre SGAE i VEGAP de 9 de maig de 1995 per a la gestió de còpia privada en el bloc audiovisual. Exceptuant-ne Madrid i Barcelona la gestió de VEGAP es realitza a través de la infraestructura de la SGAE en la resta de l'Estat.
25. Llibre Verd sobre els Dret d'Autor i els Drets afins de la Comissió Europea.
26. CRUAÑAS i TOR, Josep. 1996. «Marc legal. Aspectes legals lligats a la fotografia: propietat intel·lectual i drets d'autor». *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*. pàg. 63.

## LA EXPLOTACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA PROFESIONAL Y SU CONTEXTO

El objetivo de esta ponencia es el de señalar cuáles son los principales problemas que afectan el ejercicio de la fotografía profesional desde el punto de vista de su práctica como oficio, y apuntar cual es, a nuestro parecer, la vía para afrontarlos, analizando el papel de la administración, de los profesionales y de los derechos de autor.

En cuanto al papel de la administración, en un contexto general de amplio desconocimiento cultural del lenguaje fotográfico (que impide que el mercado pueda autoregularse por criterios de calidad), la permisividad administrativa en materia fiscal y de acceso al oficio combinada con la sofisticación técnica de los equipos que están al alcance del gran público, las connotaciones artísticas de la fotografía en un país en el que abundan los autoconsiderados artistas, la necesidad de buscarse la vida... hacen que la fotografía sea considerada como una salida profesional factible, atractiva y accesible para muchos desinformados.

En el ámbito profesional, la normalización del sector requiere una información técnica y ética suficiente. Por eso es importante que, en la perspectiva de los cambios que el normal desarrollo profesional exige, el asociacionismo gremial gane representatividad para llegar a ser un interlocutor necesario.

Así pues, superar el handicap de la escasa tradición asociativa en nuestro sector profesional es un reto prioritario, y éste es un camino que no queremos hacer en solitario. Eso explica el nacimiento de la UPIFC como organización profesional de derecho público, con entidad jurídica propia, y nuestra propuesta de vertebrar lo más unitariamente posible el sector de la imagen.

En relación a los derechos autor, cabe decir que la Ley de la Propiedad Intelectual se ignora, por una parte porque los derechos de autor están culturalmente poco asumidos, y por otra porque no hay jurisprudencia establecida sobre el tema. Para resolverlo consideramos que sería suficiente con que las entidades de gestión cumplieren sus funciones en un marco de pluralidad y libre competencia que estimule una mejor prestación de servicios a autores y usuarios. Cabe remarcar especialmente el papel que estas entidades tienen que jugar en relación a las autopistas de la información porque la imposibilidad de controlar las reproducciones justifica el pago de canons en concepto de derechos de autor que repercutiran en beneficio de los colectivos que generen imágenes a través de becas, planes asistenciales, etc.

Vista la débil realidad asociativa de los profesionales de la imagen en nuestro país, sería preciso

arbitrar fórmulas para que estos fondos a los que tienen acceso las entidades de gestión se canalicen porcentualmente a través de las diferentes organizaciones de profesionales que agrupan a autores.

En nuestro ámbito, es a la Generalitat de Catalunya a quien corresponde tomar las iniciativas legislativas que sean necesarias en virtud de sus competencias.

## THE EXPLOITATION OF PROFESSIONAL PHOTOGRAPHY AND ITS CONTEXT

The purpose of this paper is to highlight the main problems affecting the practice of professional photography from the point of view of its practice as a profession, and to point out the ways in which, in our opinion, they can be dealt with, while at the same time analysing the role of management, professionals and royalties.

With regard to the role of management, and in a general context of the widely disregarded cultural context of photographic language (which prevents the market from self-regulation by means of quality criteria), the easy administration in fiscal terms and in relation to the accessibility as a profession, combined with the technical sophistication of the equipment available to the general public, the artistic connotations of photography in a country where self-proclaimed artists abound, and the need to earn a living etc, causes photography to be considered a professional opening which is feasible, attractive and accessible to many uninformed people.

In the professional field, standardisation of the sector calls for the required technical and ethical information. For this reason, it is important, from the perspective of the changes a normal development demands, that guild membership gains representation in order to become a needed interlocutor.

Thus, the ability to overcome the handicap represented by the sparse guild tradition in our professional sector is a challenge which takes priority and is one which we do not wish to take on alone. This explains both the birth of the UPIFC as a professional organisation which is accessible to the public and which has its own legal body, and our proposal to open out the sector as consistently as possible.

As for the issue of royalties, it must be mentioned that the Law of Intellectual Property (Ley de la Propiedad Intelectual) is largely unknown, partly because there is no established jurisdiction relating to the matter. In order to resolve this, we believe that all

that is needed is for the administrative bodies to carry out their duties within a framework of plurality and free competition, encouraging a better service to authors and users alike. The role that these organisations ought to play in relation to the information highway should be especially noted, since the impossibility of controlling reproductions justifies the payment of levies by way of royalties, thus benefitting the collectives which produce the images via grants, help schemes etc.

Given the low level of association membership of image professionals in our country, it would appear necessary to find formulas so that the resources which the managing bodies have access to can be channelled, by percentage, into the different professional organisations which bring authors (of a photographic work) together.

In our field, and by virtue of its powers, it falls to the Generalitat of Catalonia to take the legal initiatives necessary.

#### L'EXPLOITATION DE LA PHOTOGRAPHIE PROFESSIONNELLE ET SON CONTEXTE

Ce rapport cherche à indiquer les principaux problèmes que rencontre l'exercice de la photographie professionnelle du point de vue de sa pratique en tant que métier, et comment, à notre avis, les affronter, en analysant le rôle de l'administration, des professionnels et des droits d'auteur.

En ce qui concerne le rôle de l'administration, dans un contexte général de vaste méconnaissance culturelle du langage photographique (ce qui fait que le marché ne peut pas se régler tout seul en fonction de critères de qualité), la permissivité administrative du point de vue fiscal et de l'accès à la profession, ainsi que la sophistication techniques des équipements à la portée du grand public, les connotations artistiques de la photographie dans un pays où abondent les soi-disant artistes, le besoin de se débrouiller pour vivre, ... tout ceci fait que la photographie soit considérée comme un débouché professionnel possible, attirant et à la portée d'un grand nombre de personnes qui en fait sont bien mal informées.

Du point de vue professionnel, la normalisation du secteur demande une information technique et éthique approfondie. Il est donc important que, dans la perspective des changements imposés par le développement normal professionnel, les associations corporatives gagnent en représentativité afin de devenir un interlocuteur valable et nécessaire.

Nous nous trouvons donc face à un défi prioritaire: surmonter le handicap d'une faible tradition associative de notre secteur professionnel, et nous ne voulons pas faire ce chemin seuls. Tout ceci explique l'apparition de l'UPIFC en tant qu'organisation professionnelle de droit public, possédant une personnalité juridique propre, et voilà pourquoi nous proposons d'articuler le secteur de l'image de la façon la plus unitaire possible.

En ce qui concerne les droits d'auteur, il faut signaler que la Loi sur la Propriété Intellectuelle est tout simplement ignorée, en partie parce que les droits d'auteur sont culturellement peu assumés, et aussi parce qu'il n'y a pas de jurisprudence en cette matière. Pour résoudre ce problème, nous pensons qu'il suffirait que les organismes de gestion assument leurs fonctions dans un cadre de pluralité et de libre concurrence stimulant une meilleure prestation de services auprès des auteurs et des usagers. Signalons en particulier le rôle que ces organismes doivent jouer par rapport au monde des autoroutes de l'information car il est impossible de contrôler les reproductions, ce qui justifie le paiement de redevances en tant que droits d'auteur. Cela aura des conséquences positives et permettra de mettre en place des actions au profit des collectifs créateurs d'images par le biais de bourses, de plans d'aides, etc.

Vu la faible réalité associative des professionnels de l'image dans notre pays, il faudrait trouver la manière de canaliser d'une façon équitative ces fonds auxquels ont accès les organismes de gestions par le biais des différentes organisations de professionnels qui regroupent les auteurs.

En ce qui nous concerne, en vertu de ses compétences, c'est la Generalitat de Catalogne qui doit prendre les initiatives législatives.

## LA MANIPULACIÓ DE LA FOTOGRAFIA

*Joan Fontcuberta*

La tribu que mai no va ser

En 1966 un caçador nòmada de la tribu dels Manubo Blit anomenat Dafal es trobava col·locant trampes per a cérvols al cor de la selva verge de les esquerpes muntanyes de South Cotabato, al sud de Mindanao, l'illa més meridional de l'arxipèlag de les Filipines. De sobte va veure tres individus d'una tribu que desconeixia i que van fugir espantats en advertir la seva presència. Els va seguir mentre cridava que no havien de témer res; un moment donat els tres homes es van aturar i van balbucejant unes paraules d'una llengua no gaire diferent de la seva. Dafal havia descobert els Tasaday, els "homes de la selva", uns nadius que vivien en un nivell de civilització de l'edat de pedra.

La notícia va arribar a orelles de l'antropòleg Manuel Elizalde Jr., que va començar una tasca d'aproximació i observació discreta, fins arribar a localitzar l'hàbitat dels Tasaday. De fet es tractava d'una petita comunitat de 24 ànimes que vivien a l'interior de grutes rodejades de la jungla més feréstega i inaccessible, amb arbres de 60 metres d'alçada. Totalment endogàmics, no tenien cap contacte amb els pobles del voltant, tot i poder-ne ser una escissió dataada de quatre o cinc segles abans. Els Tasaday no coneixien els metalls, no caçaven, no conreaven la terra; la seva dieta es reduïa a arrels i fruits, granotes, crancs, i unes apetitoses larves gegants que niuaven dins de troncs podrits. Encenien foc fregant un pal dins d'una fusta foradada. No feien ceràmica ni cap tipus d'artesanía; els seus únics utensilis eren de bambú. Desconeixien les paraules "armes" i "guerra". No tenien cants ni religió. Eren monògams tot i que a la tribu només hi havia cinc dones, i, com a única vestimenta, es tapaven púdicament els genitals amb fulles de plàtan.

La primera menció pública de l'existència dels Tasaday va aparèixer al Daily Mirror el 8 de juliol de 1971. Però el gran rebombori arribaria amb la publicació d'un extens reportatge a National Geographic l'agost de 1972; una mica abans, el desembre de 1971, la mateixa revista ja havia produït un documental emès a la televisió. La commoció que es va produir a la comunitat científica va ser majúscula i els mitjans de comunicació es van encarregar de traspassar l'entusiasme al gran públic. Aquest cop no es tractava de soldats japonesos meitat babaus, meitat herois, que ignorant la rendició del seu país s'havien passat tres dècades amagats a la selva i un bon dia deixaven el seu amagatall per a devenir curiositats mediàtiques. Aquest cop era molt més gros: es pot dir que s'havien trobat aborígens equivalents a l'home de Cromagnon. Els historiadors, antropòlegs, arqueòlegs, sociòlegs, etc. es fregaven les mans de satisfacció: ja no caldria interpretar vestigis i aventurar explicacions especulatives sobre la vida dels nostres ancestres; n'hi havia prou amb visitar els Tasaday, observar i eventualment preguntar.

Sota la temença d'un allau d'investigadors i amb la missió de preservar aquella riquesa etnogràfica vivent es va crear el Panamin, una agència governamental dedicada a la protecció de les minories ètniques, el cap de la qual era Elizalde. Es va obtenir, a més, per part del president del país, Ferdinand Marcos, la declaració d'una zona d'unes 20.000 hectàrees com a reserva protegida per al territori vivencial dels Tasaday. L'accés al parc natural estava absolutament restringit i només es permetia el pas en comptades excepcions a petits equips de periodistes i estudiosos, que havien de ser transportats en helicòpters i desembarcats sobre ínfimes plataformes construïdes sobre les capçades dels arbres. A poc a poc les cadenes de televisió i les revistes il·lustrades van anar difonent imatges de la idíl·lica vida dels Tasaday. El món occidental, en plena eferescència del hippies i a l'albor dels moviments ecologistes,

crystal·litzava en els Tasaday aquella utopia de retorn a la natura i d'harmonia amb l'entorn que havien lloat Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau i Walt Whitman, dels que National Geographic n'era hereu espiritual. En els succesius reportatges oferts per aquesta publicació veiem unes imatges plenes d'aquesta exaltació romàntica de la naturalesa salvatge; a la portada d'agost de 1972 se'ns presentava un vailet que trepava per una liana com un mono en la més genuïna representació que ens puguem imaginar d'un Mowgli al "Llibre de la Selva".

Els Tasaday esdevingueren una atracció a escala planetària i les peregrinacions a les seves grutes van començar a incloure gent famosa encuriosida, com l'actriu Gina Lollobrigida. Però totes les atraccions perden tard o d'hora la seva actualitat i al cap dels anys la gent també se'n va anar oblidant de l'existència d'aquells homes de les caveres. La pèrdua de vigència del tema, així com les tensions polítiques que vivia el país —en febrer de 1986 Cory Aquino, vídua de l'assassinat líder demòcrata Ninoy Aquino, prenia el poder i Marcos havia de marxar a l'exili—, feren que el Panamin baixés la guàrdia. Així el març de 1986 el periodista filipí Joey Lozano i l'antropòleg suís Dr. Oswald Iten van aconseguir penetrar en la reserva sense el permís de rigor. I què van trobar? Doncs van trobar els membres de la tribu vivint tranquil·lament en una casa allunyada un quilòmetre de les coves, vestint camises i pantalons convencionals. Somric pensant que hagués estat fantàstic pescar-los bebent Coca-Cola i escoltant el darrer hit de Michael Jackson. Recuperats de la sorpresa d'una visita il·legal i imprevista, van reconèixer que tot havia estat un muntatge i que fou l'Elizalde qui els havia obligat a actuar.

Quines eren les raons que impulsaren aquesta extraordinària impostura? Probablement es tractava d'una operació de propaganda adreçada a l'opinió pública internacional. En un moment de repressió de les llibertats i de persecució de l'oposició democràtica, Marcos s'adonava de l'impacte positiu de desviar l'atenció cap a la salvaguarda d'una minoria ètnica en perill d'extinció. No només constituïa una intel·ligent cortina de fum darrere la qual s'amagava la cara bruta de la tirania, sinó que, invertint els termes, el règim passava a presentar-se com el gran protector dels drets de les minories. Els estrategues del màrqueting presidencial llençaven igualment un missatge paternalista a la població interior: si ens preocupem tant per dues dotzenes d'indígenes perduts a la selva, ¿què no farem pels ciutadans que paguen impostos i gràcies als quals ens mantenim esplendorosament en el poder?

### Teorema de l'ànec

La clau de tot aquest engany no radicava en uns bons actors. (De fet no es tractava d'"actors" sinó d'indígenes d'una tribu veïna que havien canviat la vestimenta habitual per un convincent "taparrabos" de fulles). L'èxit es basava en la imatge. Les fotografies i les filmacions permetien difondre les excel·lències dels Tasaday en compensació a la impossibilitat de l'experiència directa, però ho feien facilitant un control absolut de la informació i, sobretot, conferint-hi tota credibilitat. Tal vegada sigui aquesta la principal qualitat de la imatge tecnològica en l'ordre de l'epistemologia: imposar un sentit. Quan la imatge té un origen tecnològic, com la fotografia i el cinema, tendeix a vèncer molts prejudicis i molta reticència per part de l'espectador en general i de l'espectador dubtós en particular. La tecnologia esdevé una garantia d'objectivitat.

Com a exemple del pragmatisme empíric dels nord-americans hi ha una màxima que ha estat molt celebrada i que tendeix a emmudir les veus discordants dels que busquen tres peus al gat. Diu així: si ens trobem davant d'un animal que sembla un ànec, que té plomes com un ànec, que neda com un ànec, i que fa "cu-cuac" com un ànec, llavors el més probable és que,

no hi donem més voltes, ens trobem davant d'un ànec. Aquest principi de l'evidència de les aparences fonamenta bona part de la pràctica de la vida quotidiana i de fet la fotografia tendeix a contribuir-hi generosament. Però, si convenim que és un principi que estadísticament funciona, i precisament per això contribueix a crear una rutina de lectura de la realitat, o si més no, un esperit ingenu i desprevingut, també convindrem que el més interessant són les excepcions, és a dir, els casos on les expectatives basades en les aparences han quedat frustrades. Per exemple, parlem de Jacques Vaucanson, un dels més famosos constructors d'autòmats, que ideà enginyers mecànics autònoms que feien de criats i lacais, i paraven taula i servien als convidats, amb safata, les menges i les begudes amb delicades cristalleries. L'any 1738 Vaucanson exhibí tots els seus autòmats en un gran acte públic, on sobresortí Le Canard, un ànec que imitava la vida orgànica, els batecs i els moviments de les ales. Les cròniques expliquen que l'efecte il·lusori era tan gran que a una certa distància el públic, reaci a acceptar que estava en presència d'un simulacre d'ànec, havia de fregar-se els ulls.

Es obvi que cal entendre l'episodi dels Tasaday com un cas de flagrant manipulació. Però què vol dir exactament "manipular", més enllà del seu sentit etimològic d'"operar amb les mans". El Fabra hi dóna diverses accepcions i la que ens interessa apareix només en l'última posició: "obrar sobre algú o alguna cosa amb maneigs fraudulents, subreptícs, etc.". Aquesta accepció del terme va cobrar vigència a partir dels anys 60, amb la irrupció dels moviments estudiantils i de contestació al poder. Tant els vells marxistes com els líders de la nova esquerra, els filòsofs i els estudiosos de la comunicació de masses, desenvoluparen un discurs crític que contenia tot un nou mostrari de conceptes clau i el de manipulació n'ocupava certament un lloc privilegiat. Resulta evident, però, que ens movem en el terreny de l'ètica, de la valoració d'uns propòsits que considerem reprovatoris. L'acció de manipular arrossega, doncs, unes connotacions pejoratives: es tractaria d'actuar en benefici propi i en perjudici d'altri i, a més, de fer-ho amb deliberació i traïdoria.

### La manipulació com estil

Més enllà d'aquesta noció de sanció moral, dins la història de la fotografia la idea de manipulació s'ha utilitzat d'una altra forma, més emparentada amb l'estètica. Sovint la crítica especialitzada contraposava les categories de "fotografia directa" versus "fotografia manipulada". En realitat es referia a programes operatius que donaven respostes pràctiques a les dues doctrines del vell contenciós històric Purisme/Pictorialisme. La "fotografia directa" implicava l'acatament d'unes regles de joc dins dels límits del que es considerava la tècnica fotogràfica genuïna. Per exemple, sortir al carrer, topar-se amb un tema interessant, enquadrar i disparar. Implicava per tant, d'una banda l'espontaneïtat i imprevisibilitat de l'acció, i de l'altra, el respecte a la visió optico-mecànica del mitjà. La "fotografia manipulada", en canvi, manllevava efectes plàstics conreats per altres disciplines (el dibuix, la pintura, les tècniques d'estampació, etc.) i pressuposava un control quasi absolut del resultat, donant legitimitat a qualsevol recurs que el fotògraf volés introduir. Ambdues categories, a més, situarien de retruc dos corrents fotogràfics generalment enfrontats, les pràctiques "documentals" i les pràctiques "artístiques", i en el fons dirimirien estrictament qüestions d'estil.

El que cal afegir immediatament és que si bé aquestes oposicions han convingut en algun moment pel seu caràcter clarificador, es tracta de conceptes terriblement ambigus i discutibles i que de fet no permeten cap classificació rigurosa. En efecte, la "fotografia directa" es fonamenta en un model d'imatge fotogràfica que arrela en l'observació d'un codi semiòtic realista. Els seus límits són doncs imprecisos i ens aboquen a un territori totalment "flou". Segons aquesta interpretació, l'essencialitat pretesa de la fotografia dependria de criteris ideològics i

de teories de representació; per tant, contingents i en constant qüestionament. Des del daguerrotip a la càmera digital, el mitjà fotogràfic ha evolucionat de forma dramàtica. Però, a part de la gènesi tecnològica d'un producte que anomenen "fotogràfic", també les funcions socials han canviat, decantant la definició cap un lloc o un altre. Els fotogrames abstractes de Moholy-Nagy entraven en la data de realització dins de la "fotografia manipulada"; avui en canvi ens semblen el paradigma de la "fotografia directa", la quinta essència de la creació fotogràfica més pura: només un objecte, llum i paper fotogràfic, res entremig, res que s'interposi "manipuladorament". Per la seva part, la "fotografia manipulada" es converteix justament en "manipulada" després de quantes "manipulacions"?

### Creació i manipulació

En un llibre que vaig fer en coautoria de Joan Costa, Foto-Diseño (Ediciones CEAC, Barcelona, 1987), en un capítol em vaig entretenir a indexar les opcions que ofereix el repertori de la creació en fotografia. L'acte de creació d'una imatge podia ser entès com una seqüència de decisions que afectaven la configuració del resultat gràfic final (tria del tema, il·luminació, objectiu, filtre, enfoc, diafragma, obturació...). L'esquema procedia d'un text clàssic del teòric, fotògraf i pedagog alemany Otto Steinert que en 1965 va publicar "Sobre les possibilitats de creació en fotografia". En aquest assaig Steinert proposava designar com "elements de la creació fotogràfica" els mitjans que tenim als nostres abast per a l'elaboració d'imatges. En el procés de formació d'imatges es condicionen recíprocament i, sempre segons Steinert, caldria reconèixer els passos successius:

1. L'elecció de l'objecte (o motiu) i l'acte d'aïllar-lo de la natura.
2. La visió en perspectiva fotogràfica.
3. La visió dins de la representació foto-òptica.
4. La trasposició en l'escala de tons fotogràfics (i en l'escala de colors fotogràfics).
5. L'aïllament de la temporalitat a causa de l'exposició fotogràfica.

En el meu cas intentava detallar d'una manera força exhaustiva el desglossament possible de cada una d'aquestes opcions. I seguidament analitzava el tipus d'elecció a fer, sovint obert a una infinitat de respostes (enfoc a un metre, a cinc metres, a infinit, etc.), i amb la necessitat a més de combinar totes aquestes opcions entre elles. En conseqüència, la combinatòria resulta realment infinita. Realitzar una fotografia requereix prendre totes aquestes decisions dotant-les d'un contingut expressiu, o sia, construint una retòrica. Però en el límit, cada cop que escollim entre diverses possibilitats representa una petita "manipulació", i la combinació de totes elles, la imatge resultant, ja és producte d'una manipulació amb totes les de la llei. La noció de "manipulació" quedava aquí rehabilitada, desproveïda d'intenció malèvola, passava a assumir un to ostensiblement neutre, i en definitiva era proposada com una condició sine qua non de la creació.

Molts fotògrafs, però, encara arrossegueu aquesta sensació de que la fotografia manipulada és l'antítesi de la fotografia honesta. Sobretot en l'àmbit del fotoperiodisme, on les qüestions de veritat i de mentida solen ser crucials. Hi ha però nombrosos casos detectats de grans mestres de la fotografia documental que no van tenir cap mena d'objecció en passar per alt la suposada normativa deontològica i van incórrer en la "manipulació" per ser justament honestos. Des dels paisatges obtinguts per sobreimpresió de dos o més negatius en el segle XIX fins a les composicions escenificades de grans advocats del documentalisme social i de la fotografia humanista, com Robert Doisneau, Eugene Smith o Sebastiao Salgado. Ningú

els recrimina res: per aquest conducte van aconseguir algunes de les imatges més emblemàtiques dels esdeveniments històrics transcorreguts els darrers 150 anys. Aquests fotògrafs es van adonar que la seva tasca no consistia en donar forma a la veritat sinó a la persuasió. La veritat sol ser un tema escabrós; la versemblança, en canvi, ens resulta molt més tangible.

I la versemblança no està renyida amb la manipulació. Cal evitar d'un cop el fariseisme: "fotografia manipulada" és un terme tautològic. Totes les fotografies són, com hem vist, més o menys manipulacions. Crear significa endinsar-se en el cor d'aquesta problemàtica. Més encara: no existeix acte humà que no impliqui manipulació. La manipulació per tant està exempta per se de valor moral i el fet de que tingui encara incrustrades components negatives és un prejudici que cal revisar. El que sí que està subjecte al judici moral són els criteris o les intencions que guien la manipulació. I el que està subjecte al judici crític és la seva eficàcia. Ètica i estètica convergeixen un cop més.

### Genealogia de la manipulació

Fins ara hem parlat de la fotografia com a imatge exclusivament. A continuació convé observar el fet fotogràfic des d'una perspectiva més àmplia que abasti tot el procés de comunicació en el qual intervé la fotografia. Intentem aquí dilucidar els tipus d'accions manipuladores més genèriques. En primera instància tenim la mateixa manipulació del missatge, és a dir, del suport de la imatge fotogràfica, de la qual ja n'hem parlat. En qualsevol cas, quan entenem la manipulació en el sentit d'intentar variar el contingut original de la imatge, els procediments clàssics per antonomasia són el retoc, el Reenquadrament i el fotomuntatge. El retoc comprèn una sèrie d'intervencions del negatiu o del positiu encaminades a modificar petits detalls (trets cosmètics d'un rostre, elements destorbadors d'un paisatge, etc.). Reenquadrament vol dir el tall o la delimitació de l'espai visual que donem a l'espectador. Segons el punt de vista i la composició podem fer que un auditori sembli buit o ple, o segons a quin bàndol ens situem, podem mostrar simpaties vers el policies o els manifestants. La tensió entre camp (el que veiem) i contracamp (el que ens ha estat vedat) és una forma primària però eficaç de controlar la informació. Per la seva banda, el fotomuntatge ha constituït una de les pràctiques inherents de les avantguardes històriques, tot i que de fet havia estat una descoberta estètica de la fotografia d'art victoriana. Segons la pauta utilitzada n'hi ha de moltes menes: sobreimpressions, sandwich, collage, etc. fins arribar a la incorporació de la tecnologia digital, que no inventa res però ho fa tot més fàcil i ràpid. Conceptualment hi ha dues grans línies: el fotomuntatge narratiu i el simbòlic. El narratiu explica una història, per exemple, les composicions al·legòriques de Robinson o Rejlander; el simbòlic contraposa dialècticament enunciats icònics amb una forta càrrega significativa, per exemple, els de Heartfield o de Renau.

Voldria fer un incís aquí per deixar clar que el fotomuntatge no és necessàriament una eina de tergiversació com sovint es creu. Renau qualificava el cicle *The American Way of Life* de "realisme radiogràfic": una descripció de la situació política que penetrava com els raigs X en la seva realitat més íntima. Un altre exemple que ens apropa a la vida quotidiana: el fotògraf i historiador Manuel Sendón explica el cas de les fotografies de grups familiars que era costum de col·locar en un lloc d'honor com la repisa de la xemeneia. Com que a Galícia molts parents havien emigrat i era impossible reunir-los a tots davant de la càmera, solia recorre's al fotomuntatge. Un fotògraf feia el retrat col·lectiu del conjunt de membres de la família més nombrosos possible i la resta enviava el seu retrat, que era integrat a la imatge del grup. Aquesta imatge ja havia estat concebuda deixant els espais buits ad hoc. La fotografia resultant (fotomuntatge o no, què més donava?) reafirmava els lligams i la unitat simbòlica de la



família passant per alt la petita vicissitud que uns visquessin a Lugo i els altres a Buenos Aires i a Caracas. Constituïen una família com Déu mana i allà hi havia el retrat de tots junts com una orgullosa certificació d'existència i com un llegat per als descendents.

La segona instància és la manipulació de l'objecte. Representa un modus operandi més subtil que trascendeix el simple bricolatge del fotomuntatge. Aquí pot tractarse de la construcció de ficticis, és a dir, de simulacres que suplanten altres objectes (com els dobles cinematogràfics, que són la substitució d'una substitució), o d'escenes més sofisticades com serien les "reconstitucions" que fan molts noticiaris televisius i que han estat objecte de fortes polèmiques. En italià diríem: "Si non e vero, e ben simulato". El cinema i la fotografia han estat però els que han veritablement adobat el terreny. Maquetes de paisatges, de ciutats, de naus espacials o del que sia estalvien moltes hores de trucatge de laboratori i permeten assolir una major qualitat. En la meua sèrie Herbarium (1982-85) presentava una col·lecció de pseudo-plantes, d'espècies botàniques inexistents, fruit de la imaginació i no de la biologia. Els híbrids presentats no són la conseqüència d'una manipulació en la seva transmissió genètica sinó en la informació fotogràfica: els elements davant l'objectiu eren petites escultures efímeres construïdes a base de detritus industrials; no hi havia res d'orgànic en elles i no obstant aquesta hagués estat la convicció dels profans.

La tercera instància de la manipulació afecte al context, a la plataforma institucional en la qual la imatge adquireix el seu sentit. Recordem McLuhan: el mitjà és el missatge. Bé, doncs es tractaria de transgredir les condicions del mitjà, a la manera del ready-made dels dadaïstes, per incidir en la natura del missatge. El mass-media ens subministren infinitat d'exemples. A la Guerra del Golf quasi totes les cadenes de televisió van oferir les imatges d'un ocell, un cormorà, amb el plomatge cobert de petroli. Sadam Hussein havia ordenat incendiar els pous petrolers de Kuwait i aquella imatge simbolitzava més que no pas cap altre el desastre. Però resulta que aquell cormorà havia estat filmat amb ocasió de la catàstrofe ecològica provocada pel vaixell Exxon Valdez a les costes de Bretanya i no tenia res a veure amb el conflicte de l'Orient Mitjà. Tant se val, hi anava bé! Durant la guerra Iran-Irak, un conflicte també caracteritzat per la manca d'imatges i la reaparició de la censura militar, dos periodistes francesos, Serge Daney i Christian Caujolle, van fer un experiment: van publicar al diari Libération dos fotografies quasi idèntiques, l'una al costat de l'altra. Una era de la batalla de Verdun, durant la I Guerra Mundial, i l'altra, realment de la guerra entre els dos països islàmics. Les trinxeres, la fatxenda dels pobres soldats, de barbes sense afaitar i aspecte de profund esgotament, l'estructura icònica de les dues imatges era quasi idèntica, totes dues responien fidedignament a les expectatives del lector, que no van advertir cap anomalia. No calia, doncs, enviar reporters; n'hi havia prou amb enviar algú a remenar l'arxiu. No necessitem fotoperiodisme d'actualitat; n'hi ha prou amb estereotips gràfics que responguin a un índex de models de notícies.

## Les ciències de la falsificació

Voldria tot seguit continuar il·lustrant aquest tipus de manipulació del context de les imatges amb projectes personals meus, dins del que podríem anomenar estratègies artístiques de contrainformació. La meua obra gira a l'entorn de la natura, la ciència, la veracitat, l'ambigüïtat i el trompe-l'oeil. Reunint aquests ingredients, sembla lògic, doncs, que els treballs que porto a terme tinguin un suport eminentment fotogràfic: la càmera se'ns presenta com un dispositiu generador d'evidències. Com a primera mostra, voldria proposar un treball al voltant de l'antropologia, presentat a Rochester, als Estats Units, el juliol de 1993 dins el context del festival Montage'93 que va ser dedicat a les arts i les noves tecnologies, amb una atenció espe-

cial cap a manifestacions que reflexionaven sobre les nocions de coneixement, memòria i història.

Durant els darrers anys, la part més significativa del meu treball ha consistit en fabricar diferents presentacions que parodien la retòrica expositiva dels museus i de les institucions científiques, al voltant de disciplines com la botànica, la zoologia, la història, l'antropologia o l'astronomia. Fonamentalment es tracta, per un costat, de falsificar "documents" i, per tant, d'incidir en els processos culturals que ungeixen de veritat determinats objectes i en els mecanismes autenticadors que es serveixen (per exemple, el que deia abans de la fotografia com a prova presumptament objectiva); i, per un altre costat, incidir críticament sobre la suposada autoritat institucional del museu, que en la seva condició de santuari del saber arriba a arrogar-se el ministeri de la veritat.

El cas Tasaday m'havia fet rumiar força. Era obvi que s'havia creat un gran teatre, però, no hi ha a l'origen de tota ciència uns principis (històrics, culturals, ideològics, etc.) que condicionen els resultats posteriors? La presentació d'aquestes premises fundacionals com a absolutes i inamobibles, no constitueix també un frau? L'antropologia, per exemple, no és sinó la recerca de l'altre per poder-se trobar a si mateix, o l'estudi de pobles "salvatges" per poder afirmar la nostra pròpia civilització. Amb algunes d'aquestes idees al cap, a Rochester vaig voler preparar un projecte que involucrés diferents aspectes de la història de la regió i de les creences dels seus antics habitants. Per aquest fi vaig inventar el següent fil argumental: els Retseh-Cor (que equival a Rochester llegit al revés) eren un poble instal·lat al sud del Gran Llac, fins que a mitjans del segle XVII va desaparèixer aniquilat en les guerres contra les tribus veïnes i contra els exèrcits colonials. Els Retseh-Cor van desenvolupar un alt nivell de civilització com ho palesa per exemple les pintures i petroglifs trobats a les excavacions de Smashed Toe Creek. De la seva rica mitologia destaca la figura del Frishkin-Gargamel-Cor, un estrany monstre que vaguejava en les zones pantanoses. Però les investigacions posteriors d'un veterinari francès, el Dr. Gaston Ducroquet, van revelar que efectivament existia un animal híbrid, anomenat popularment Cocatrix (o Porcatrix Autosite segons la denominació científica), que es corresponia amb exactitud a la morfologia descrita pels Retseh-Cor. Amb els materials que il·lustren aquesta història, el RIPA (Rochester Institute of Prospective Anthropology) —òbviament també inventat— presentava una exposició monogràfica sobre el tema.

Aquesta exposició, per tant, no apareixia com una iniciativa artística sinó com una mostra de divulgació científica que havia de confrontar l'espectador amb el seu propi nivell de credibilitat. La mostra incloïa fotografies de les excavacions arqueològiques en els altra volta assentaments Retseh-Cor, fotografies de restes pictòriques i escultòriques, dibuixos d'artistes Retseh-Cor anònims sobre cuir o escorces d'arbres, cartes manuscrites i croquis d'antics exploradors, fotografies i radiografies del Cocatrix, una banda sonora amb els brams de l'animal, diferents panells explicatius, un vídeo i una vitrina amb mostres d'artesanía Retseh-Cor. El vídeo presentava la recerca del Dr. Ducroquet i mostrava durant uns breus instants el Cocatrix en acció, resolt amb una animació digital que volia retre homenatge a Meliès. Els utensilis que omplien la vitrina eren en realitat petits objectes trobats al carrer, souvenirs comprats a les mateixes botigues dels museus locals o articles diversos obtinguts en els encants i mercats de vell dels suburbis de Rochester.

La instal·lació es va presentar en l'ampli espai interior d'unes grans galeries comercials, que paradògicament estava presidit per un tòtem monumental (encarregat per la direcció del centre a un artista nadiu per a determinada commemoració). Com apropiació adicional de l'entorn, un rètol en la instal·lació indicava: "Degut a la nostra limitació d'espai, el tòtem Retseh-Cor ha estat col·locat a l'altre extrem de la sala". Tanmateix, hi havia a prop una tenda de quincalla kitsch i falsa artesanía; també en aquest cas un altre rètol indicava: "No deixi de visitar la tenda del RIPA situada...".

Per donar més verosimilitud al muntatge, el meu nom no apareixia enlloc com a autor de la instal·lació. Aparentment, l'organitzador de la "mostra" era el propi RIPA, del qual es va penjar una placa amb la llista de patrons i trustees tal com solen fer aquestes institucions, així com una llista d'agraïments a persones i entitats col·laboradores (aquí, al costat d'alguns noms inventats, era l'únic lloc on sí que apareixia el meu nom, així com el de les persones que realment m'havien facilitat algun tipus d'ajuda).

Per enfortir, a més, el convenciment general en l'autoria del RIPA, vaig publicar un prospecte sobre els Retseh-Cor, que es distribuïa gratuïtament com a full de mà en l'exposició i que de fet constituïa un dels seus elements primordials. Els meus primers passos a Rochester s'havien encaminat a visitar diversos museus locals, agafant mostres de les seves publicacions i retenint exemples de l'estil en la redacció dels seus enunciats. El follet del RIPA, així, tenia el mateix format, qualitat d'impressió, estructura gràfica, etc. del material similar editat pels altres museus. Fins i tot, seguint també aquesta imitació, incorporava una butlleta per a permetre els interessats de fer-se socis i gaudir de grans avantatges (que alguns visitants innocentment ompliren i enviaren).

El llenguatge, tant en els panells de text com en el prospecte i en el catàleg general, va merèixer molta atenció, no només en la mímesi de l'estil institucional —amb les seves frases tòpiques i el seu to pompós— sinó també amb l'ambigüitat deliberada respecte a la història dels Retseh-Cor. A cap lloc es mencionava Rochester, ni es referia a una localització geogràfica concreta; tots els noms propis de personatges així com els topònims eren inventats, però guardant sempre una certa similitud fonètica amb denominacions originals. La narració, per altra banda, s'aprofitava a vegades de l'estructura d'algunes llegendes aborígenes autèntiques, tot i que mai s'apel·lava als Retseh-Cor com "indis", "nadius" o altres termes convencionalitzats i amb fortes connotacions polítiques com Native-American o First Nations. No em guiava tant l'afany de defugir els tints ideològics dels termes lingüístics i aparentar un respecte (politically correct) envers una minoria (per a la qual, no cal dir-ho, em sento profundament respectuós), sinó sobretot per propiciar que el públic projectés el seu bagatge cultural, els seus propis prejudicis i la seva pròpia memòria col·lectiva davant d'un text vague del que senzillament emergien uns estímuls clau: unes pistes falses.

En definitiva, tots els elements pretenien confrontar l'espectador amb les rutines i automatismes d'interpretació de la realitat, i amb el pobre esperit crític amb què habitualment aquests processos tenen lloc. El treball aspirava, en una paraula, a instaurar el dubte raonable. Per mi, per tant, l'objecte de la pràctica artística és doble: donar una certa visió personal del món, o sia, comunicar una experiència de coneixement, però també alertar dels paranys en què s'incorre en l'adquisició i transmissió d'aquest coneixement.

La instal·lació dels Retseh-Cor va ser creada per a una comunitat específica —la de Rochester— amb la qual, per mitjà de diversos continguts, intentava establir una certa complicitat. A un altre indret se'n perd part d'aquesta complicitat i la lectura del treball per part del públic, com ara aquí, requereix d'un cert marc de referència. Un projecte, en canvi, de comprensió més directa i més genèrica es el de Fauna, fet amb col·laboració de Pere Formiguera. L'estructura és semblant, amb un doble vessant plàstic i literari, però l'envergadura, més ambiciosa. Després de 1987 en que va debutar al Folkwang Museum d'Essen, s'ha presentat en una trentena de museus i institucions. Es tracta, doncs, d'un treball prou conegut que ironitza igualment sobre l'arrogància del discurs científic i el monopoli que sembla detentar de la veritat. En aquesta ocasió, la invenció d'un personatge inexistent, el Professor Peter Ameisenhaufen, permet recrear la biografia i les suposades investigacions d'un naturalista alemany nascut a principis de segle, i que al llarg de nombroses expedicions als confins més remots de la terra va descobrir i catalogar raríssimes espècies d'animals desconegudes fins aleshores. Vida i obra van romandre envoltades de misteri fins que el seu

arxiu, que es considerava perdut, va ser trobat casualment per nosaltres i divulgat des de llavors.

Davant d'aquest material el públic és induït a evaluar algunes interpretacions: es tracta de monstres "naturals" deguts a sistemes biològics i ecològics tancats? Són criatures "prehistòriques" que per raons desconegudes no van evolucionar segons les lleis darwinistes? Es tracta de mutacions degudes a factors artificials (contaminació, radioactivitat, etc.)? Era el Dr. Ameisenhaufen un precursor de la biotecnologia o de la enginyeria genètica? En definitiva, és aquest bestiari morfològicament possible? Cal que l'espectador respongui i tant de bo arribi a comprendre que fotografies, sons i textos són missatges ambigus el sentit final dels quals només depèn de la plataforma cultural, social, institucional o política en què es troben inserts. Aquesta ambigüïtat, aquesta indefinició del sentit, és justament el que permet el joc de la manipulació. La mirada de l'espectador recrea sempre la significació, però aquesta mirada pot ser ben o mal orientada...

Fauna va ser exhibida al Museu de Zoologia de Barcelona entre maig i desembre de 1989. Els animals fantàstics dissenyats per nosaltres i construïts per un taxidermista (que ens serviren per realitzar algunes de les fotografies) van ser col·locats entre els animals dissecats i els esquelets de la col·lecció permanent del museu. Les nostres fotografies van ser barrejades amb d'altres de monstres autèntics, éssers anormals de naixement i mutacions reals, per provocar la confusió. Amb aquestes circumstàncies el Departament d'Educació del Museu va portar a terme una enquesta entre el públic (realitzada els mesos d'estiu per evitar comptabilitzar les nombroses visites escolars al llarg del curs lectiu i prioritzar l'audiència adulta). De la lectura dels resultats, la dada més colpidora era que un 28% dels visitants creia que el propòsit de Fauna consistia en "mostrar material zoològic rar i desconegut d'existència possible". Quasi una tercera part de l'audiència, doncs, pensaren que la documentació proveïda per un museu no calia ser qüestionada i per tant aquells animals (sí, una mica estrambòtics!) podien haver existit.

Aquesta xifra ens ha d'alegrar o d'entristir? Que quasibé un terç dels visitants deixi l'exposició completament enganyat no és alentador però legítima en canvi aquest tipus d'accions. Vol dir que en el joc de la informació hi ha estafadors davant d'una audiència crèdula. Sovint els estafadors no són ni conscients de ser-ho; sovint s'estafa amb la més bona voluntat a la majoria d'àmbits pels quals discorre la nostra vida: a les famílies, a les escoles, a les esglésies, als mitjans... Perquè estafar vol dir decidir pels altres, amagar la diversitat d'opcions de què es disposa. "Governar vol dir fer creure" escriu Régis Debray (i el doble sentit de "creure" en català va com anell al dit en aquesta sentència). Fer creure per tant, vol dir controlar els mecanismes de manipulació. La consciència adulta, madura i democràtica ha de saber correspondre amb el mateix coneixement.

## LA MANIPULACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

La ponencia contrapone diferentes puntos de vista al entorno de la manipulación de las imágenes y el componente ético que de ésta se deriva. Se parte de la base de que los medios tecnológicos de la fotografía y la cinematografía no presuponen la objetividad de la imagen, más bien al contrario. Para poder ilustrar esto, se utilizan ejemplos extraídos de las hemerotecas y archivos, como el falso descubrimiento de una tribu perdida en el tiempo, los Tasaday, en Filipinas, y la reutilización de imágenes fuera del contexto de la Guerra del Golfo; o también de la propia experiencia en la realización de exposiciones, Herbarium, los Retseh-Cor y ironiza sobre las "bases objetivas e inamovibles" de las ciencias con el objetivo de "instaurar la duda razonable".

En relación a la visión tradicional de la manipulación ligada a la contraposición entre Purismo y Pictorialismo, se huye de los conceptos estereotipados de fotografía directa y fotografía manipulada. Bajo este planteamiento se defiende la tesis de que todas las imágenes han estado en mayor o menor grado manipuladas porque la manipulación es inherente a la propia creación, mediante retoques, reenquadramientos o fotomontajes, en la misma selección del campo y contracampo de la imagen, etc. Por otra parte, se argumenta que algunos grandes maestros de la fotografía han hecho uso de la "manipulación para ser justamente honestos" como "grandes abogados del documentalismo social y de la fotografía humanista".

Por todo eso cabe plantearse si realmente es o no lícito manipular las imágenes y reivindicar la revisión del concepto de manipulación en tanto que no necesariamente debe vincularse a una intención malévola, porque el concepto en sí mismo no tiene un valor moral. En este sentido, se usa el concepto de manipulación, para "confrontar al espectador con su propio nivel de credibilidad" y "con las rutinas y automatismos de interpretación de la realidad, y con el pobre espíritu crítico con que habitualmente estos procesos tienen lugar".

## THE MANIPULATION OF PHOTOGRAPHY

This paper compares different points of view regarding the manipulation of images and the ethical factors derived from it. It takes as its starting point the fact that, with technological and cinematographical mediums, the objectivity of an image cannot be assumed, but rather the opposite. To illustrate this, examples taken from periodical collections and archives are used, such as the false discovery of the tribe lost

in time, the Tasaday, in the Philippines, and the Gulf War images which were re-used out of context, as is personal experience in setting up the Herbarium and the Tetseh-Cor exhibitions, highlighting the irony behind the "objective and immovable bases" of science with the aim of "establishing reasonable doubt".

As regards the traditional viewpoint of manipulation being linked to the clash between Purism and Pictorialism, the stereotypical concepts of immediate photography and manipulated photography are shunned. In this way, the thesis that all images have been manipulated, to a greater or lesser extent, is defended, since manipulation is inherent in creation itself, via re-touches, re-framing or photomontages, or in the selection of the foreground and background of the image etc. On the other hand, it is argued that certain great masters of photography, such as those who are "staunch advocates of social documentaries and of humanist photography", have used "manipulation in order to be justly fair".

For these reasons, the question must be asked whether or not the manipulation of images can be justified and a claim made for the concept of manipulation to be revised, given that it is not necessarily linked to evil intent since the concept in itself does not have any moral value. In this way, the concept of manipulation is used to "confront the audience with their own level of credibility" and "with the routines and automaticity involved in interpreting reality and the poor critical spirit in which these processes are usually undertaken".

## LA MANIPULATION DE LA PHOTOGRAPHIE

Le rapport présente différents points de vue contradictoires concernant la manipulation des images, ainsi que les aspects éthiques qui en dérivent. On considère d'entrée que les moyens technologiques dont disposent la photographie et le cinéma ne présupposent absolument pas l'objectivité de l'image, et que c'est parfois même le contraire. Pour pouvoir illustrer ce point de vue, on prend un certain nombre d'exemples tirés des hémérothèques et des archives, tels que la fausse découverte d'une tribu perdue dans le temps, les Tassaday, aux Philippines, ainsi que la réutilisation d'images de la Guerre du Golfe situées en dehors de leur contexte; ou l'expérience personnelle de l'auteur au cours de la réalisation d'expositions, Herbarium, les Retseh-Cor; celui-ci ironise alors sur les "bases objectives et inamovibles" des sciences cherchant à "instaurer le doute raisonnable".

En ce qui concerne la vision traditionnelle de la manipulation par rapport à l'opposition entre Purisme

et Picturalisme, l'auteur fuit des concepts stéréotypés: photographie directe et photographie manipulée. À partir de ce point de vue initial, il défend la thèse selon laquelle toutes les images ont été plus ou moins manipulées, parce que la manipulation est inhérente à la création, par le biais de retouches, de recadrages ou de photomontages, par le choix même du champ et du contrechamp de l'image, etc. De plus, il avance que certains grands maîtres de la photographie ont utilisé "la manipulation justement pour être honnêtes", en agissant alors comme de "grands avocats du documentarisme social et de la photographie humaniste".

Cela nous conduit obligatoirement à nous demander si l'on a le droit ou non de manipuler les images et de revendiquer la révision du concept de manipulation car on ne doit pas nécessairement y rattacher une intention malveillante. En effet, le concept en soi ne contient aucune valeur morale. À cet effet, on utilise le concept de manipulation pour "confronter le spectateur à son propre niveau de crédibilité" ainsi qu' "aux routines et aux automatismes d'interprétation de la réalité, et avec le faible esprit critique que l'on utilise normalement au cours de ce genre de processus".

## LA TRANSMISIÓN DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

Alfonso Gutiérrez Escera,  
Gerente de AGE FotoStock

Convertir la imagen fotográfica en información digital y enviar esa información a través del hilo telefónico no tiene más de 10 años de historia y su desarrollo práctico ha ido paralelo a los avances técnicos que lo han hecho posible: procesadores de datos cada vez más rápidos, memorias informáticas a precios más accesibles, almacenamiento en discos magnéticos cada vez más barato, una digitalización de la imagen cada vez más eficiente, una compresión de la información digital muy eficaz, visualización en pantalla de las imágenes cada vez con más alta calidad y suficiente ancho de banda telefónica por donde enviar las fotografías. Pero si nos remontamos a los orígenes de todo eso nos quedaremos sorprendidos al descubrir que, a efectos prácticos, todo empezó realmente a principios de los noventa. Tan sólo seis años atrás.

Sin embargo, en nuestro país el futuro del tema está por escribir ya que aunque existen innumerables proyectos hay todavía escasas realizaciones y, vista la calidad de las pocas existentes y por muy institucionales que éstas sean, es obligado pensar que cuando sean historia -en unos pocos años-, será duro descubrir que habrá que empezar con ellas de nuevo.

Durante muchos años era habitual descubrir que muchos archivos fotográficos acababan vendidos a una empresa de recuperación de plata sin tan siquiera pensar si tenían algún valor histórico, cual era su temática o si poseían valores documentales.

Afortunadamente en los últimos tres años la tendencia se ha invertido notablemente. Se ha pasado de no concederles ninguna importancia a almacenar cualquier cosa. Y a ello han contribuido diversas circunstancias: la toma de conciencia de que la fotografía contiene nuestro pasado más inmediato y consecuentemente merece ser conservado, el interés social creciente por los medios audiovisuales, la necesidad cada vez mayor de producir contenidos visuales precisamente para esos medios audiovisuales, la disminución de los costes informáticos y el interés de determinados grupos económicos (industria del entretenimiento, grupos telefónicos, etc.) para cambiar la forma en que la sociedad recibe la información.

Todo eso ha hecho que, bruscamente, se haya convertido en urgente la transformación de los archivos fotográficos en información digital que pueda ser almacenada en sistemas informáticos inicialmente y, luego, transmitida o puesta en disposición de serlo de forma que las imágenes fotográficas estén al alcance de un mayor número de personas sin el riesgo de deteriorar los originales de una forma irreparable.

Enviar una imagen por una línea telefónica es un ejercicio sencillo que cualquier persona con un ordenador, un módem y un programa barato puede realizar siempre que sólo le preocupe que lo que sale de su ordenador (que llamaremos servidor) llegue, sin especificar cuando, a otro (que llamaremos cliente) sin otras consideraciones. Esta arquitectura tan simple define el inicio de la transmisión de fotografías.

Sin embargo, adivino que más que transmitir fotografías de una forma escueta lo que más nos interesa será *consultar* la existencia de una o varias fotos determinadas a través de una línea telefónica y poderlas visualizar en una pantalla remota, esa consulta involucra, como veremos más adelante, la transmisión constante de datos y fotos entre dos puntos de una red telefónica.

*Consultar* requiere que exista en uno de los extremos, además de las fotografías, una cierta cantidad de datos que se relacionen con ellas, por lo que parece adecuado decir que no existirá consulta de fotografías si no existe una base de datos que tenga la suficiente información que nos permita identificarlas.

La generación de bases de datos que contengan fotografías es una asignatura multidisciplinar a veces no muy bien entendida por todos los participantes en su proceso de creación. Una fotografía que se digitaliza y se incorpora a una base de datos consultable por medios informáticos implica la participación de, por lo menos, tres especialistas con un perfil muy bien definido: un documentalista, un informático y un experto en fotografía con profundos conocimientos en digitalización de la imagen.

El documentalista deberá definir de forma rigurosa el procedimiento de clasificación, descripción e indexación de las fotografías teniendo en cuenta que, precisamente en ese campo, la tecnología está evolucionando de una forma espectacular y que la obsesión por la búsqueda de la ficha de clasificación racional y solemne está perdiendo parte de su sentido en beneficio de la simple captura de información. Es más importante actualmente transcribir contenido a una base de datos bien diseñada que rellenar campos estáticos y jerárquicamente relacionados, especialmente si tenemos en cuenta la forma en que fenómenos como el Internet están moldeando el método que sus usuarios utilizan para buscar la información que desean.

Por su parte el informático deberá decidir que gestor de base de datos usar así como desarrollar las aplicaciones necesarias para que las fotografías aparezcan en pantalla de acuerdo con los criterios de búsqueda precisos. Sin embargo, el resultado de la búsqueda puede ser decepcionante si lo que nos aparece en la pantalla del ordenador tiene poco que ver con lo que ha de ser una fotografía que merezca ese nombre y, desgraciadamente, este tipo de sorpresas es frecuente.

El experto en fotografía digital debería definir cual será el mejor método a utilizar en la digitalización de las fotografías en base al tipo de las mismas, su formato, su soporte, etc. y establecer los varios parámetros que toda digitalización implica de forma que la posterior visualización del documento se haga sin sobresaltos y con el mejor aprovechamiento de todos recursos informáticos.

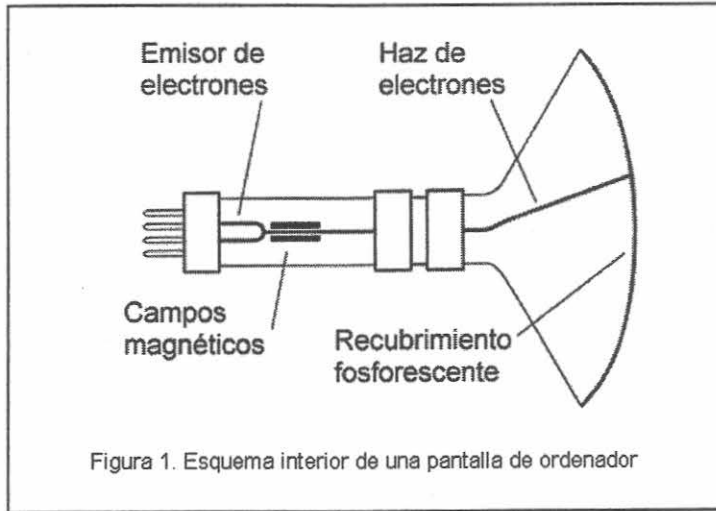
Transmitir fotografías a través de una línea telefónica no es en definitiva una misión especial, sin embargo precisa buenas herramientas: ciertamente un sistema informático con una buena forma de representar las imágenes, una base de datos que las administre y un protocolo de red que gestione la transmisión. Sencillo y complejo al mismo tiempo.

La pantalla de un ordenador es un dispositivo semejante a un monitor de televisión: La pantalla muestra imágenes gráficas así como interfaces con otros programas informáticos como procesadores de texto, hojas de cálculo, etc. Las pantallas son, generalmente, tubos de rayos catódicos en cuyo interior tres emisores de electrones lanzan de forma controlada haces de ellos que son recibidos por una superficie compuesta por numerosos y diminutos puntos fosforescentes que recubren el interior del tubo que ejerce las funciones de pantalla (figura 1).

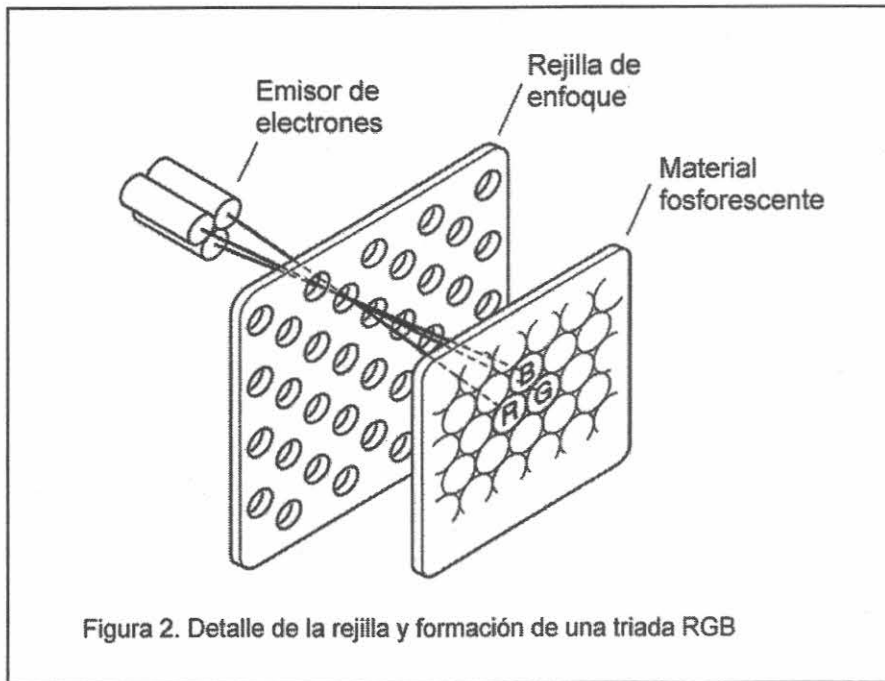
Las pantallas en color de nuestros ordenadores muestran imágenes por medio de una combinación de tres colores primarios: rojo, verde y azul. Este sistema aditivo de producción del color conocido como RGB (por red, green and blue) se basa en la suma controlada de diversas cantidades de esos tres colores para reproducir una imagen en colores reales. Las bases teóricas que explican el porqué de la elección del rojo, el verde y el azul como colores primarios está fuera del objeto de esta comunicación, pero a los efectos de lo que estamos hablando nos bastará saber que uno de los conceptos básicos de la teoría aditiva para la producción del color se basa en que el ojo humano tiene sensores cromáticos que muestran una elevada sensibilidad a la luz roja, verde y azul.

Cada uno de los puntos de substancia fosforescente que recubren el interior de la pantalla es en realidad una triada de ellos capaces de emitir luz roja, verde o azul cuando es excitada adecuadamente. Los emisores de electrones que existen en el interior del monitor se





encargan de esa excitación lanzando haces de electrones que son perfectamente enfocados por medio de una *rejilla* existente en el interior de la pantalla sobre la substancia capaz de producir el color determinado (figura 2).



Producir el color que vemos sobre la pantalla conlleva ajustar la intensidad eléctrica de los respectivos haces de forma que podamos controlar la excitación luminosa relativa producida en la substancia fosforescente. Dado que las triadas son muy pequeñas y sus tres componentes están muy juntos entre sí el ojo del observador tiende a mezclarlas teniendo la ilusión óptica de ver el color resultante como una mezcla uniforme de los tres.

Estas triadas emisoras de color están agrupadas en la pantalla de cualquier monitor formando puntos relativamente más grandes denominados *pixeles* que son los que definitivamente forman las imágenes, o los textos, que vemos en un monitor. Todo ese proceso que hemos descrito está controlado por un dispositivo que posee el ordenador denominado *controlador de vídeo* o *tarjeta gráfica*, que es la que se encarga de recibir las instrucciones del programa informático que se está ejecutando y reproducir el color de cada pixel y las intensidades relativas de cada color para producir la imagen deseada en la pantalla del monitor. La imagen resultante está formada, pues, por una rejilla geoméricamente rectangular de puntos que denominamos en su conjunto como imagen *raster*. No debemos entrar aquí a hablar de como se mantiene esa imagen permanentemente en la pantalla del monitor, pero la realidad es que lo hace.

Hemos hablado antes de que el controlador de vídeo o tarjeta gráfica del ordenador controla el proceso de producción de la imagen en la pantalla, veamos como lo hace.

Toda tarjeta gráfica contiene una cantidad de memoria RAM (vídeo RAM), diferente de la memoria RAM del propio ordenador. En la memoria de la tarjeta gráfica se almacena la información sobre el estado de todos los pixeles de una imagen raster en todo momento (figura 3).

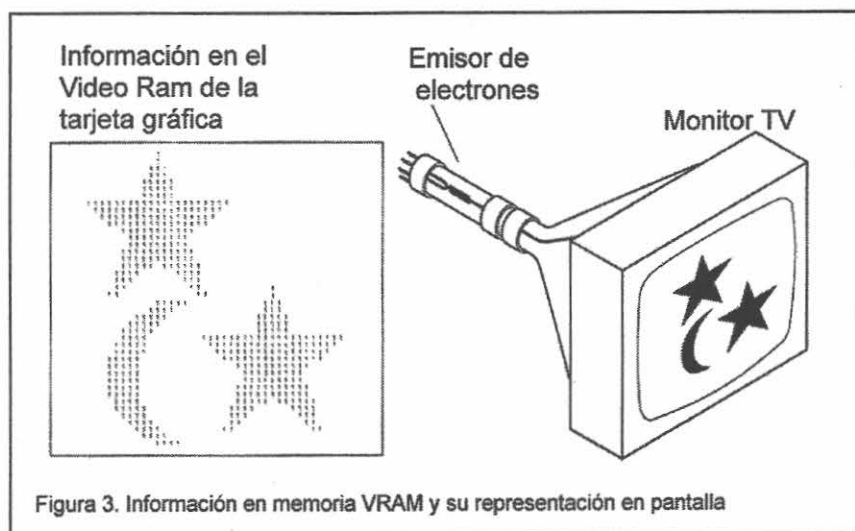
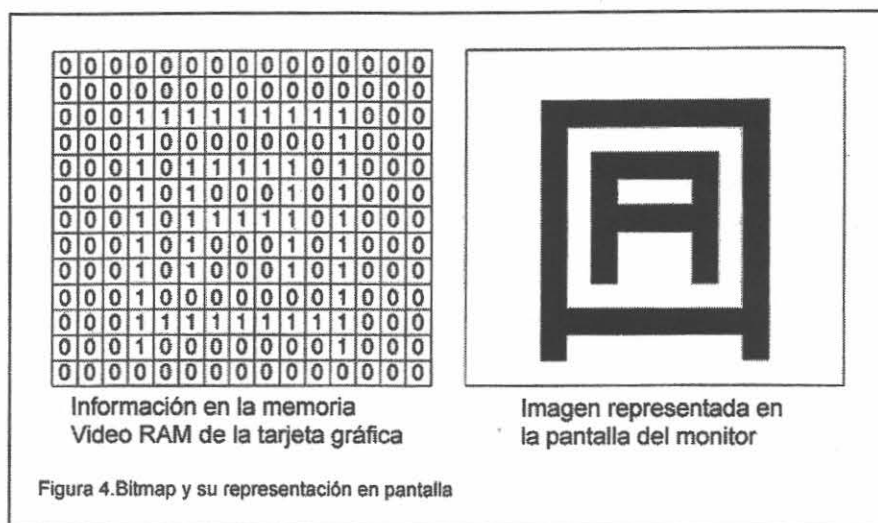


Figura 3. Información en memoria VRAM y su representación en pantalla

Esa información está almacenada en unidades de información: *bits* (abreviatura de *binary digits* o dígitos binarios). Cada uno de esos bits tienen la característica de poder adoptar un valor único eléctrico único: estará eléctricamente activo, es decir estará a "1" o no estará eléctricamente activo y estará a "0". En la pantalla de un monitor monocromo, que es el dispositivo que representa las imágenes raster más sencillas posibles, tiene un bit por cada pixel de pantalla y puede mostrar sólo dos valores para cada pixel, "0" (blanco) y "1" (negro) (figura 4).

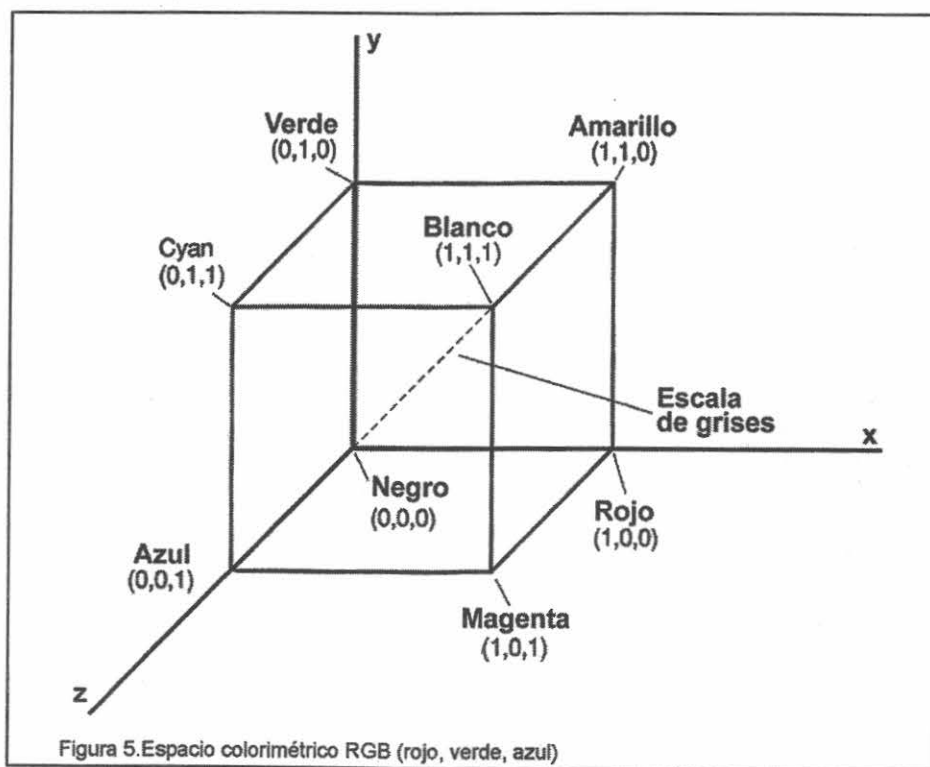
Así que la matriz de valores que conservamos en la memoria vídeo RAM de nuestra tarjeta gráfica la denominamos *bitmap*, porque contiene el mapa de la posición y el estado de cada uno de los bits que configuran la imagen vista en pantalla.

Como hemos dicho antes, en el sistema aditivo RGB especificamos una mezcla de rojo, verde y azul para crear el color buscado. Este espacio colorimétrico se representa fácilmente por un cubo en un sistema de coordenadas tridimensionales x, y, z. El cubo tiene tres ejes, o dimensiones, por que este espacio de color tiene tres colores primarios, pero en realidad



representa las seis tonalidades de color básicas existentes: rojo, verde, azul, cian, magenta y amarillo, más el blanco, el negro y la escala de grises (figura 5).

Consecuentemente para poder representar en pantalla imágenes con una gran calidad y riqueza tonal necesitamos que nuestros pixeles en pantalla puedan presentar algunos valores más que el simple 0 o 1 que hemos indicado en el cubo RGB, en realidad necesitamos no menos de 8 bits por pixel en cada color para obtener más colores de los que el ojo humano puede distinguir.



Así, si por cada pixel de color primario consideramos 8 bits de información, tendremos (28) un total de 256 posibles tonalidades para cada color: podremos representar imágenes que tengan hasta  $256 \times 256 \times 256 = 16,7$  millones de colores posibles siempre y cuando hagamos variar cada color dentro de los valores comprendidos entre 0 y 255. Llegados a este punto es importante destacar el esfuerzo informático que cualquier tarjeta gráfica en un ordenador debe realizar para que podamos ver una imagen en pantalla:

Píxeles en y	Píxeles en x	Píxeles por color	Colores RGB	Bytes totales	K's	Colores representados
640	480	307.200	3	921.600	900	16.777.216
768	512	393.216	3	1.179.648	1.152	16.777.216
800	600	480.000	3	1.440.000	1.406	16.777.216
1024	768	786.432	3	2.359.296	2.304	16.777.216

Es decir que representar una imagen pantalla de 768x512 píxeles a millones de colores nos obliga a tener una tarjeta gráfica que tenga no menos de 2 megabytes de Vídeo RAM.

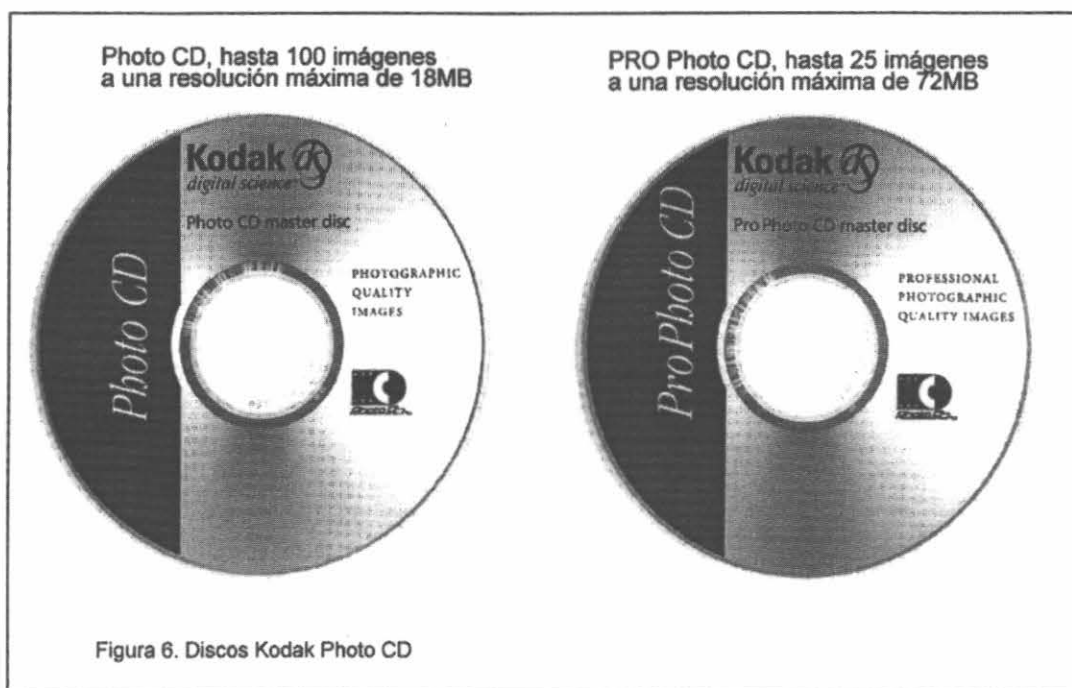
Consecuentemente si nuestra base de datos va a ser de acceso telefónico público deberemos tener en cuenta los tamaños deberán tener nuestras imágenes digitalizadas si queremos que los posibles clientes al otro lado del teléfono puedan ver lo misma riqueza cromática que nosotros vemos y no tengan que esperarse una eternidad para poder contemplarlas.

La primera operación a realizar en todo sistema integrado de transmisión y consulta informática de fotografías es digitalizar (escanear) las imágenes, es decir, convertir la información analógica que representa una fotografía en información digital capaz de ser procesada informáticamente. Existen diferentes formas de digitalización de imágenes aunque estas se resumen finalmente a tres sistemas principales: escáners planos, cámaras de vídeo (alternativamente cámaras digitales) y Kodak Photo CD. De los tres sistemas, el más rápido de captura es la cámara de vídeo, el segundo el Kodak Photo CD (figura 6) y el más lento de todos es el escáner plano. Aunque está fuera de esta comunicación debatir las ventajas e inconvenientes de cada uno de esos sistemas valga decir que, por el momento, no existe en el mercado mundial nada que combine, como el Photo CD, tres ventajas fundamentales: calidad, precio y longevidad en el almacenamiento de la información; no es por casualidad que existen en el mundo mas de 70 millones de imágenes ya digitalizadas en discos Kodak Photo CD y que se considere como el estándar *de facto* a aplicar cuando se trata de generar bases de datos que contenga fotografías en numerosos Museos y Galerías de Arte.

El sistema Photo CD es un sistema de escaneado excepcionalmente rápido (unos 4 segundos para un/a negativo/diapositiva de 35 mm.) de fotografías y grabación de la información digital obtenida en un disco CD-ROM (denominado Photo-CD) y aunque la información digital así almacenada lo está en el formato PCD éste es actualmente un estándar que lo manejan la totalidad de paquetes de software convencionales.

Los discos Photo CD (existen el Master y el PRO) puede contener 100 ó 25 imágenes respectivamente por disco y al ser *multisesión* no necesitan almacenarse todas de una sola vez, si no que a un mismo disco pueden añadirse imágenes en otras tantas sesiones de grabación hasta que se complete su capacidad máxima. Cada imagen del disco aparece virtualmente como con cinco resoluciones diferentes:

**128x196** píxeles, denominada **Base/16** (con un tamaño descomprimido de unas 70K), es la mas baja de las cinco y sólo se utiliza para visualizar al mismo tiempo muchas fotos en pequeño formato en la pantalla de un ordenador.



**256x384** píxeles o **Base/4** (con un tamaño descomprimido de unas 300K), empieza a ser un formato utilizable directamente para propósitos prácticos. Es la resolución utilizada por algunas bases de datos.

**512x768** píxeles es la resolución denominada **Base** (con un tamaño descomprimido de 1MB), también es el formato utilizada por algunas bases de datos que no deben contener grandes cantidades de imágenes.

Y los formatos de mayor tamaño **1024x1536** píxeles, (**Base x4**): 4,5MB descomprimidas; **2048x3072** píxeles (**Base x16**): 18MB descomprimidas; **4096x6144** píxeles (**Base x64**): 72MB descomprimidas que requiere, este último, para su almacenamiento, otro tipo de disco: el **PRO Photo CD**.

Una vez las fotografías están recogidas en discos Photo CD deben exportarse a nuestro sistema informático donde tendremos el gestor de base de datos. Esta importación comporta la selección de las resoluciones elegidas de entre las cinco/seis existentes en el Photo CD/PRO Photo CD. Generalmente las resoluciones de trabajo elegidas son la Base/16 (128x196) y la Base/4 (256x384) o en según que casos la Base (512x768), y su transformación, desde el espacio colorimétrico YCC el modelo utilizado por Kodak para la generación del color en los discos Photo CD, al nuevo espacio RGB que deberá ser comprimido utilizando el estándar JPEG, u otro, para disminuir la ocupación en los discos magnéticos que mantengan el gestor de base de datos. Durante esas operaciones de exportación y compresión un buen sistema informático de esta naturaleza debe aplicar a la imagen diversas rutinas de equalización de forma que la calidad de las imágenes resulte la óptima en el momento de su visualización.

Una vez las fotos están exportadas al gestor de base de datos debemos pasar a una nueva fase en la que añadiremos contenido textual a todas y cada una de las fotografías importadas.

El diseño de una base de datos que contiene fotografías es un ejercicio singular donde entran en conflicto numerosos intereses contrapuestos dependiendo del uso que deba darse

a tales bases de datos. Si las bases de datos deben ser públicas y por lo tanto de libre acceso a estudiosos e investigadores deberán cumplir todas las normativas reguladoras que definen las bases de datos de esa naturaleza; sin embargo no importa que normativa deban cumplir, estas no pueden estar mal diseñadas ni olvidarse que la fotografía es algo más que "un conjunto orgánico de documentos que una persona produce en el ejercicio de sus actividades." Las fotografías no son documentos escritos, poseen un lenguaje propio, definen conceptos y desarrollan emociones utilizando una semiótica propia completamente distinta a la de los documentos escritos por lo que su codificación, especialmente los fondos más contemporáneos, deben verse con ojos algo menos lineales que los de un simple punto de vista estrictamente archivístico.

Me gustaría traer aquí los componentes básicos mínimos que debería tener una base de datos que contuviera fotografías. Este modelo cuyos orígenes se remonta a 1980, ha sufrido diversas alteraciones a lo largo de los años, pero la teoría de su estructura sigue existiendo y hay algunos detalles como el tratamiento del código numérico de las fotografías que aún y habiéndose diseñado en 1979 sigue siendo la base actual de un sistema informático que mueve más de un millón fotografías: las que componen los archivos de A.G.E. FotoStock.

La estructura de la base de datos se compone de cuatro bloques perfectamente determinados que relacionamos a continuación.

### Bloque 1: "Identificación de la Imagen"

+++ Código identificativo de la foto

*Ejemplo:*

4-PLL-234567-0

Estructura del código utilizado por A.G.E. FotoStock:

**N-NNN-NNNNNNNN-NN**

<u>N-</u>	<u>NNN-</u>	<u>NNNNNNNNN-</u>	<u>NN</u>
1er. campo	2º. Campo	3er. Campo	4º campo

Cada campo del código indica lo que sigue:

1er. campo (**N**): Indica el formato de la foto de acuerdo con la siguiente lista de formatos:

<b>1</b> - 35 mm.	<b>2</b> - 4X4 cm.	<b>3</b> - 6,5X4 cm.
<b>4</b> - 6X6 cm.	<b>5</b> - 6X7 cm.	<b>6</b> - 6X9 cm.
<b>7</b> - 9X12 cm./4X5 inch.	<b>8</b> - 13X18 cm./5X7 inch.	<b>9</b> - 18X24 cm./8X10 inch.
<b>0</b> - Otros formatos		

2º campo (**NNN**): Identificador del autor. Pueden ser letras o una combinación de letras y números hasta tres dígitos.

3er campo (**NNNNNNNNN**): Número individual de la fotografías que lo suministra el ordenador automáticamente si no se ha suministrado previamente por el operador. Este campo acepta cualquier código identificativo hasta nueve dígitos (letras/números/caracteres) suministrados por el autor. Si el código suministrado por el autor es más largo de nueve dígitos, aparecerá en la columna "Orig.Pic.Num" del registro de inventario.

4º campo (**NN**): Dígitos de repetición. 1, 2, 3, 4, etc. significa que existen fotografías idénticas, o tan similares que pueden entrar en conflicto unas con otras cuando se cedan para aplicaciones que garanticen "derechos en exclusiva". El cero indica la presencia de una foto original y única.

- +++ Código original de la imagen
  - Número asignado por el autor o derechohabiente
- +++ Número de disco Photo CD
  - Número genérico del Photo CD
  - Posición que ocupa dentro del Photo CD
- +++ Número de duplicados (o copias iguales o suficientemente similares)
  - El número de duplicados que hemos producido de ese original o el número de originales que el autor nos ha enviado y que son muy similares entre sí.
- +++ Fecha de introducción en el sistema
  - Fecha del sistema.

### Bloque 2: "Información de la Imagen"

- +++ Nombre del autor
  - Nombre y apellidos
- +++ Colección a la que pertenece
  - Derechohabiente que nos envió la foto
- +++ Colección a la que pertenece
  - Cuando se trata de colecciones suministradas en bloque por una empresa, persona física/jurídica, organismos público, etc.
- +++ Derechos a Terceros
  - Sobre personas físicas, sobre obras (monumentos en la vía pública), sobre propiedad privada (casas, edificios, etc.)
- +++ Es necesario contrato?
  - Sí
  - + NO
    - (NO, inhabilita el siguiente campo)
- +++ Tenemos el contrato/autorización/pago de derechos?
  - + Sí
    - Lo gestionamos nosotros en su día
    - + Está en poder del autor
      - + Tenemos copia
      - + Hemos visto copia
    - + Lo dice el autor
      - Sí/No
    - + Lo firma contractualmente
      - Sí/No
  - + NO
    - + Lo gestionamos nosotros
      - Se le pide al autor
      - Se le pide al propietario de la obra/monumento/persona
      - No es posible obtenerlo
    - + Lo gestiona el cliente final
      - Se le pide al propietario de la obra/monumento/persona

- +++ Historia de cesión de derechos
  - + Resumen
    - Veces cedida
      - Por Cliente
      - Por DP
      - Por Mercados
      - Por País
  - + Detalle
    - Detalle de las cesiones

### Bloque 3: "Características Intrínsecas de la Imagen"

- +++ Característica cromática de la imagen
  - + Películas en color
    - Transparencias (Diapositivas)
      - Materiales históricos (anteriores a aprox. 1970)
      - Materiales contemporáneos (posteriores a 1970)
    - Negativos
      - Materiales históricos (anteriores a aprox. 1970)
      - Materiales contemporáneos (posteriores a 1970)
    - Positivos
      - Materiales perecederos
      - Cibachrome
  - + Películas especiales
    - Infrarroja
    - Aérea
  - + Películas en blanco y negro
    - Negativos
      - Película
      - Vidrio
    - Positivos
      - Papel
        - Fibra
        - Resina
      - Película Infrarroja
      - Otras películas
        - + Polaroid, Polachrome, Pola Blue, Polagraph
  - + Colores especiales generados por procedimientos añadidos
    - + Virados
      - Cobalto, Cobre, Sepia, Selenio, Oro, etc.
    - + Tratamientos especiales
      - Diapositiva como negativo
      - Negativo procesado como positivo
- +++ Color predominante en la imagen fotográfica
  - + Por sensaciones
    - + Cálidos
      - Amarillo
      - Naranja



- Rojo
- Rosa
- + Fríos
  - Azul
  - Púrpura
  - Verde
- + Neutros
  - Blanco
  - Bronceado
  - Gris
  - Marrón
  - Negro
- + Por aspecto visual de la imagen
  - Brillantes
  - Mates
  - Metálicos
  - Multicolores
  - Neón
  - Pastel
- +++ Contexto espacial de la imagen
  - Al microscopio
  - Bajo el agua
  - En el espacio exterior
  - En Exteriores
  - En Interiores
- +++ Origen de la iluminación en la imagen
  - Luz de Día
    - Amanecer
    - Atardecer
    - Crepúsculo
    - Por la mañana
    - Por la tarde
    - Puesta de sol
  - + De Noche
    - Artificial
    - Luz de Luna
  - + Luz artificial
    - + Tungsteno
      - Halógena
      - Incandescencia
    - Fluorescente
    - Flash electrónico
    - + Lámparas de descarga
      - Vapor de mercurio
      - Vapor de Sodio
    - Arco voltaico
- + Formato de la imagen
  - Cuadrado
  - Históricos

- Ovalados
- Redondos
- Horizontal
- Panorámica
- Vertical
- + Punto de vista en la toma de la imagen
  - + Posición de la cámara respecto al sujeto
    - A nivel
    - Aérea
    - Alta
    - Baja
  - + Distancia del sujeto a la cámara
    - Plano americano
    - Plano largo
    - Plano medio
    - Primer plano
- + Tipo de óptica empleada en la toma de la imagen
  - Angular
  - Normal
  - Objetivos con control de perspectiva
  - Objetivos macro
  - Ojo de pez
  - Super granangular
  - Super teleobjetivo
  - Teleobjetivo
- + Espacio Negativo que contiene la imagen
  - + Arriba
    - grande
    - medio
    - pequeño
  - + Abajo
    - grande
    - medio
    - pequeño
  - + Izquierda
    - Grande
    - Pequeño
  - + Derecha
    - Grande
    - Pequeño
  - + Angulos
    - Abajo derecha
    - Abajo izquierda
    - Arriba derecha
    - Arriba izquierda
  - Centrado
  - Perímetro
- + Técnica artística utilizada para realizar la imagen
  - + Fotografía

- Creada por cualquier método
- + Impresión
  - Cualquier técnica de Artes gráficas: litografía, grabados, madera, etc.
- + Dibujo
  - Aerógrafo
  - Lápiz
  - Pincel
  - Tintas
- + Pintura
  - Acrílica
  - Acuarela
  - Oleo
- + Técnicas mixtas
  - Collage
  - Fotocopias
  - Iluminado
- + Imágenes de síntesis informática
  - Diseño 2D
  - + Diseño 3D
    - Modelización
    - Render
- Manipulación informática
- + Tratamiento gráfico de la imagen
  - Acción repetitiva
  - Alta velocidad de obturación
  - Collage
  - Detalle
  - Escalas diferenciadas
  - Exposiciones múltiples
  - Flou
  - Fotografía de alta velocidad
  - Geométrico
  - Lineal
  - Iluminación tangencial
  - Movido
  - Re-encuadre
  - Reflexiones
  - Repeticiones
  - Siluetas

#### Bloque 4: "Información Documental de la Imagen"

- +++ Ubicación física de la imagen en el archivo
  - Localización exacta a través de la interrogación fonética al archivo de localizaciones
- +++ Título de la Obra
  - Contiene aquellos casos que, en la historia de la fotografía, a determinadas fotos

se le ha asignado un título como por ejemplo "Domingo en las riberas del Marne" de Henry Cartier Bresson o "New Mexico Moonrise" de Ansel Adams, etc.

- En el caso de que sean las fotos reproducciones de cuadros, aquí irá el título del cuadro, por ejemplo "La Maja Desnuda" de Goya.

+++ Descripción de la imagen, contiene:

- Aquella parte de la descripción de la fotografía que va en la etiqueta que lleva la misma.

+ Criterios de búsqueda, contiene:

- Descripción de la foto
- Una cantidad exhaustiva de textos adicionales

+++ Conceptos subjetivos de la imagen

- Acción
- Afecto
- Amabilidad
- Amor
- Belleza
- Cambio
- Compartir
- Competencia
- Confidencia
- Conflicto
- Cuidado
- Desastre
- Destacar
- Divertido
- Eficaz
- Esfuerzo
- Éxito
- Felicidad
- Fortaleza
- Futurista
- Liderazgo
- Orgullo
- Paz
- Poder
- Riqueza
- Saludable
- Servicio
- Ternura
- Trabajo en equipo
- Global
- Velocidad
- Vencer

+++ Contenido

- Edificios
- Monumentos arquitectónicos
  - El Golden Gate
  - El Parque Güell
  - La Estatua de la Libertad

- La Sagrada Familia
- etc.
- + Monumentos naturales
  - Ayers Rock
  - El Cañón del Colorado
  - El Torcal de Antequera
  - La Ciudad Encantada de Cuenca
  - etc.
- Personas con renombre
- +++ Gente
  - Observaciones:* Es una ayuda al proceso de selección de imágenes que necesiten tener gente en la foto, pero no tienen que ser relevantes en la imagen.
  - + Sí
    - Cuando la foto contiene gente, cualquier gente.
  - + NO
    - Cuando la foto no contiene gente.
  - + ALGUNA
    - Cuando hay algunas personas sueltas
- +++ Número de personas
  - Una
  - Dos
  - Grupo
  - Muchedumbre
  - Uno con muchos
- +++ Género
  - Masculino
  - Femenino
  - + Cualquiera
    - Observaciones:* En bebés cuando no se conoce el género, o en personas muy a lo lejos
- +++ Edades
  - Adolescentes
  - Adultos
  - Bebés
  - Mayores
  - Niños
  - Tercera edad
  - + Personas solas
- +++ Grupos de personas
  - Adultos y niños
  - Familias
  - Generacionales

Tenemos ya un ordenador con un monitor capaz de enseñar fotografías con 16,7 millones de colores, nuestra base de datos está creada, las fotos existen en ella y los descriptores de las mismas pueden encontrar las que necesitamos, aunque de hecho lo hacen en forma local.

Si queremos que alguien en otro edificio, en otra ciudad, incluso otro continente, vea nuestras fotos, sólo nos faltará disponer de los recursos para que eso sea posible: un software-cliente de nuestro software-servidor, un módem o una línea telefónica RDSI y un protocolo

que haga posible la conexión entre ambos ordenadores o ambas redes a las que los ordenadores pertenecen.

Las aplicaciones informáticas se comunican entre sí por medio de lo que denominamos como *protocolos*. Los protocolos son reglas preestablecidas que coordinan el intercambio de mensajes haciendo ese intercambio mas eficiente. Dada la complejidad en el intercambio de información entre dos sistemas informáticos, no es muy práctico ejecutar todos los requerimiento de ese intercambio en un sólo protocolo y por lo tanto se tiende a ejecutar, en cada intercambio de información, toda una serie de ellos simultáneamente pero con diferentes funciones cada uno de forma que cooperen a establecer la comunicación y a realizar la transferencia de información.

Una base de datos que contenga fotografías y que deba ser accedida libremente, tanto localmente como de forma remota a través de una línea telefónica deberá usar una serie protocolos que por motivos de heterogeneidad de las plataformas que la accedan y por otras conveniencias acostumbra a ser el denominado como TCP/IP (Transfer Control Protocol/Internet Protocol).

TCP/IP nació a finales de los 60 en los Estados Unidos como un esfuerzo (¿dónde si no?) para crear una red informática que permitiera enlazar varias organizaciones que recibían fondos del Departamento de Defensa de los Estados Unidos a través de el ARPA (Advanced Research Project Agency). Estas organizaciones investigaban de una forma muy loable la manera de hacer las guerras mucho más expeditivas. Esas instituciones, en su mayor parte Universidades, tenían la necesidad de intercambiar información entre ellas, o mejor dicho entre los ordenadores centrales en los que se almacenaba la información que los diversos equipos de investigación generaban, todo lo cual provocó la necesidad de enlazar de una forma eficaz los ordenadores utilizados por los diversos grupos de investigación. Había nacido la necesidad de crear un protocolo de comunicaciones que mejorara notablemente la mentalidad jerárquica y temiblemente propietaria de todos los protocolos de comunicaciones existentes en aquellos momentos.

Las premisas básicas para la creación de un nuevo protocolo de comunicaciones entre redes eran esencialmente dos. La primera, que el protocolo tenía que ser "abierto" y aunque la palabra tiene muchos sentidos, en este contexto significa que no debía ser propiedad de ninguna empresa u organización en especial, de forma que pudiese funcionar en, y con, cualquier ordenador de cualquier fabricante. Y la segunda, que el protocolo no debía ser, al contrario de todos los que existían en esos momentos, jerárquico, es decir que no debía depender de ningún ordenador central si no que, todo lo contrario a lo que sucedía hasta entonces, todos los ordenadores dentro de la red, usando el mismo protocolo cooperarían a intercambiarse informaciones y datos. Al mismo tiempo que se establecían estas premisas se definían tres competencias mínimas a realizar por el protocolo a diseñar: a) cualquier terminal debería acceder a cualquier ordenador de la red y no sólo al que estuviese físicamente conectado (acción que se conoce como "conexión remota"); b) cualquier fichero informático se debería poder copiar a través de la red entre ordenadores conectados remotamente (acción que se conoce como "transferencia de ficheros" y c) cualquier par de usuarios deberían poder intercambiar mensajes a través de la red (acción que se llama "e-mail"). Las primeras características del TCP/IP fueron explicadas por primera vez por Cerf y Kahn en 1974. En los años 90, el grupo de protocolos agrupados bajo las siglas TCP/IP se utiliza como el protocolo idóneo para conectar ordenadores o redes heterogéneos/as entre sí. Más del 80% de los PC's instalados en la empresa privada actualmente forman LAN's (Local Area Networks) o "redes" (figura 7).

Estas redes pueden ser conectadas entre sí aunque estén separadas físicamente por muchos kilómetros de distancia para facilitar una conexión entre cualquiera de los PC's que

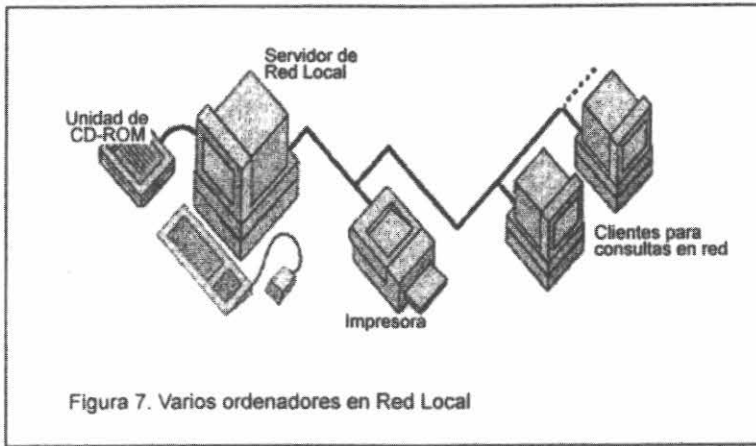


Figura 7. Varios ordenadores en Red Local

las componen. Esta conectividad es necesaria hoy día para reflejar el hecho que la información no está concentrada en la cúspide jerárquica de un ordenador monumental, si no que, mejor, distribuida entre literalmente docenas o centenares de ordenadores en una organización, algunos de los cuales pueden estar separados entre si por fronteras, mares, incluso océanos. TCP/IP cumple todo lo necesario para interconectar redes de forma que puedan desarrollar el modelo informático "cliente/servidor."

Bajo el modelo cliente/servidor todos los PC's de una organización están conectados entre sí formando una red local. Algunos de esos PC's tienen personas delante que, aparentemente trabajan con ellos, son los PC's denominados "clientes." Otros no sólo no tienen a nadie delante de ellos, puede que sus pantallas estén en silencio y haya carteles encima de sus teclados con la advertencia de "No Tocar", estos son los "servidores" que solamente deben ser utilizados por las personas etiquetadas como "administradores" de la red. En este modelo informático cualquier cliente en la red puede conectarse a un servidor y ejecutar programas, acceder a datos, ver fotografías; así mismo cada "cliente" de la red puede comunicarse con cualquier otro "cliente" que exista en la red.

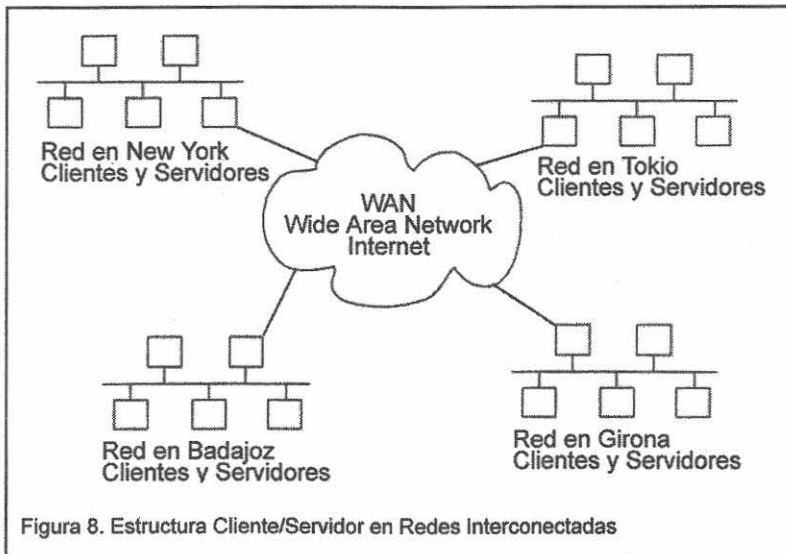
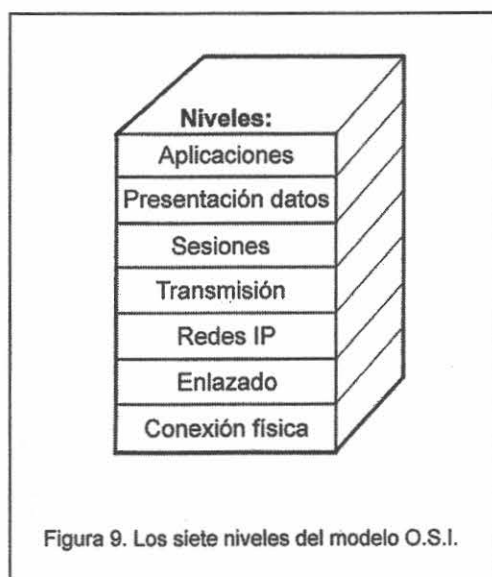


Figura 8. Estructura Cliente/Servidor en Redes Interconectadas

La necesidad de la comunicación entre redes se basa en el hecho de que, tal vez, el servidor con el que deseamos conectar para ver fotografías, está, a lo mejor en Badajoz, y, para mayor complejidad forma parte de otra red por lo que tendremos que crear una WAN (Wide Area Network) o una red más amplia (figura 8) que por medio de algún protocolo (TCP/IP) nos permita enlazar redes locales entre sí.

Con objeto de facilitar una forma uniforme de entender las funciones que se ejecutan durante la utilización de un protocolo para conectar redes u ordenadores entre si, la ISO (International Standardization Organization) propuso en 1984 un modelo en capas que permiten entender cuales son los componentes de un protocolo que como el TCP/IP tiene una estructura muy democrática en su funcionamiento (figura 9).



Este modelo en capas en el cada una de ellas en realidad representa programas informáticos (otros protocolos) se basa en el principio de que cualquier capa en el modelo puede utilizar los servicios de la capa inmediatamente inferior independientemente de como vaya a realizar el servicio. Someramente las capas indicadas realizan lo siguiente cuando describen la serie de protocolos TCP/IP.

**Conexión física.** Controla la velocidad de transmisión, bits de control, estado de la conexión, etc.

**Enlazado.** Se encarga de que la transmisión se haga correctamente y que los ordenadores estén correctamente enlazados.

**Redes IP.** Controlan que se establezcan los adecuados canales virtuales entre los ordenadores de la red. El protocolo IP reside en esta capa.

**Transmisión.** Esta capa es responsable del transporte de la información y que esta llegue correctamente. El protocolo TCP es residente en esta capa.



**Sesiones.** Controla el intercambio de información realizado por la capa inferior (transmisión) redireccionándola si cambia la dirección de destino o reiniciándola si hubo una interrupción.

**Presentación Datos.** Regula la forma de codificar los datos a transmitir entre diferentes sistemas.

**Aplicaciones.** Mantiene los programas que deberán ejecutarse durante la transmisión.

La simple visión teórica del modelo OSI resulta inicialmente bastante áspera por lo que es conveniente dulcificar la teoría trasladando el modelo a lo práctico (figura 10), de tal forma que pongamos como las piezas de un rompecabezas algunos nombre mas familiares a algunos de sus componentes de forma que se vea que por el nivel de Aplicaciones del modelo OSI transitarán componentes familiares como el "telnet", el "correo electrónico" (e-mail), etc.

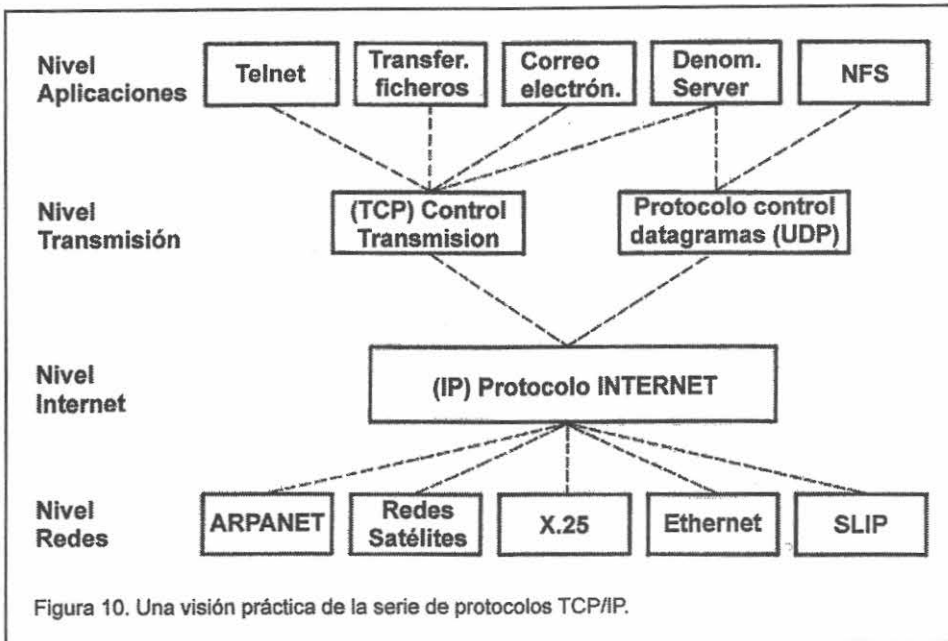


Figura 10. Una visión práctica de la serie de protocolos TCP/IP.

La funcionalidad del TCP/IP en la conexión de redes entre sí viene dada por el hecho de que cualquier protocolo de comunicaciones funciona bajo uno de los dos principio siguientes: a) debe establecerse primero una conexión física entre dos ordenadores antes de enviar/acceder información o, b) la transferencia de información se hará independientemente de que la conexión física entre sistemas informáticos exista.

En todos aquellos protocolos que están orientados hacia la conexión física esta necesidad de establecerla consume tiempo y bloquea recursos dentro de la red. Por el contrario en un protocolo de comunicaciones como el TCP/IP, que funciona con independencia de que exista una conexión física entre el ordenador origen y el ordenador destino, las ventajas son notables: lo único que se debe realizar es presentar una información a una conexión a la red y la red deberá encargarse de entregar la información sin que exista ninguna garantía de que lo haga, de que el receptor este disponible en la red o, todavía más, que éste ni tan siquiera exista.

Aunque lo anterior parece, ciertamente abstracto, lo cierto es que, por ejemplo, las conexiones a BBS's, o a servicios "on-line" como CompuServe, American On-line, etc. están orientadas (cada vez menos) a que se establezca una comunicación primero y luego podamos acceder a la información que nos ofrece; por el contrario las redes, en su gran mayoría, funcionan sin establecer conexiones protocolarias: las redes Ethernet, Token-Ring, etc. son ejemplos de este tipo.

Cuando los ordenadores están conectados entre sí por medio de redes y cuando estas redes están construidas bajo el modelo cliente/servidor, estas a su vez pueden estar interconectadas entre sí. Si estas redes están muy próximas, un simple dispositivo físico denominado "repetidor" nos permite conectarlas siempre que ambas sean idénticas. Si esas redes están a muchos kilómetros de distancia se pueden conectar entre si usando un "bridge", un puente. Ciertamente muchas redes pueden conectarse entre si de esa manera formando grandes WANs, sin embargo existen limitaciones a esta forma de conectar redes dado que la dirección física de cada componente de la red no tiene una ubicación implícita por lo que estos puentes deben conocer a cada uno de los componentes de la red, en cada red, de forma que tarde o temprano el sistema de puentes se vuelven inmanejable.

La tercera posible forma de interconectar redes es utilizando los dispositivos denominados "routers", enrutadores. Un router es un dispositivo que recibe a través de la red a la que está conectado un paquete de información procedente de otra. Este paquete contiene la dirección de una red y lo encamina (enruta) al ordenador cuya dirección es la de destino o lo devuelve al siguiente "router" de la red. Este sistema de enrutado es el más conveniente para enlazar redes entre sí, por lo que podría decirse que las redes que no utilizan el sistema del router son la excepción actualmente. Un buen ejemplo de ello es la red Internet tan popular actualmente. El protocolo (o serie de ellos) usado para interconectar redes basadas en enrutamiento es, como puede deducirse, el TCP/IP. Y por descontado el ejemplo mas paradigmatico del uso de esa serie de protocolos democráticos, abiertos y baratos es la red INTERNET.

Consecuentemente, deberíamos pensar que la mejor forma de transmitir imágenes, es y será la utilización de la red Internet como el vehículo de transmisión con todas las ventajas y grandes problemas en cuanto a la protección de la información que eso puede conllevarnos. Pero eso es materia de otra comunicación.

Nuestras fotos ya tienen pantalla, hemos decidido una forma de convertirlas en información digital, están en una base de datos y se mueven con un protocolo a través de una red. Eso es todo lo que lleva transmitir imágenes fotográficas.

## LA TRANSMISIÓN DE LAS IMÁGENES FOTOGRAFICAS

Convertir la imagen fotográfica en información digital y enviar esa información a través del hilo telefónico no tiene más de 10 años de historia y su desarrollo práctico ha ido paralelo a los avances técnicos que lo han hecho posible: procesadores de datos más rápidos, memorias informáticas a precios más accesibles, almacenamiento en discos magnéticos cada vez más barato, una digitalización de la imagen más eficiente, una compresión de la información digital muy eficaz, visualización en pantalla de la imágenes cada vez con más alta calidad y suficiente ancho de banda telefónica por donde enviar las fotografías.

La ponencia parte de estos avances técnicos para explicar como se captura y se visualiza una imagen fotográfica en un ordenador, las posibilidades de almacenamiento y calidad de imagen que ofrece el sistema Photo CD y los fundamentos básicos para su transferencia entre cualquier tipo de ordenador y de redes. La conexión remota, la transferencia de ficheros y el correo electrónico son los servicios que ofrece el protocolo TCP/IP, que permite el intercambio de datos de forma abierta, barata y democrática en un sistema de redes como INTERNET.

Previamente al intercambio de imágenes fotográficas es necesario la definición de una estructura correcta para la base de datos que las gestiona. La ponencia pone como ejemplo la experiencia de AGE FotoStock, que gestiona más de una millón de fotografías a partir de una estructura que divide la información relativa a las fotografías en cuatro grandes apartados: identificación de la imagen, información de la imagen, características intrínsecas de la imagen e información documental de la imagen.

### THE TRANSMISSION OF PHOTOGRAPHIC IMAGES

Converting a photographic image into digital information and sending this information via the telephone line has only been in existence for 10 years and its practical development has gone hand in hand with the technological advances which have made it possible: faster data processing, computer memories at more affordable prices, cheaper storage on magnetic disk, more efficient digital information, more efficient compression of digital information, higher quality visualisation of screen images and telephone band wide enough for sending photographs.

This paper begins by using these technological advances to explain how a photographic image is captured and visualised on computer, to explain the possibilities for storage and the image quality offered by the Photo CD system, and the basic foundations

for its transference between any type of network computer. Remote connection, the transference of records and electronic mail ore the services offered by the protocol TCP/IP, which allows for the exchange of data in an open, cheap and democratic format on a network system such as the INTERNET.

Previous to the exchange of photographic images it is necessary to define a correct structure for the database which manages them. The paper proposes as an example the experience of AGE FotoStock, which manages more than a million photographs by means of an arrangement which divides the information relating to the photographs in four large sections: identification of the image, information of the image, intrinsic characteristics of the image and the documented information of the image.

## LA TRANSMISSION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES

Il n'y a que 10 ans que l'on sait transformer une image photographique en information digitale et la transmettre en utilisant les cables téléphoniques. Le développement pratique de cette méthode a été parallèle aux progrès techniques qui l'ont rendue possible: des processeurs de données plus rapides, des mémoires informatiques à des prix plus abordables, un stockage sur disque magnétique de moins en moins cher, une meilleure digitalisation de l'image, une compression de l'information digitale plus efficace, une qualité de visualisation des images sur écran de plus en plus élevée et une largeur de bande téléphonique permettant d'envoyer les photographies.

À partir de ces progrès techniques, le rapport explique comment on saisit et comment on visualise une image photographique sur ordinateur, les possibilités de stockage et la qualité d'image obtenue grâce au système Photo CD, ainsi que les principes fondamentaux du transfert sur n'importe quel type d'ordinateur et sur les réseaux. Le protocole TCP/IP offre un certain nombre de services: le branchement à distance, le transfert de fichiers et le courrier électronique, ce qui permet d'échanger des données d'une façon ouverte, économique et démocratique en utilisant un système de réseaux tel qu'INTERNET.

Avant d'échanger les images photographiques, il faut créer une structure correcte pour la base de données qui va les gérer. Le rapport présente un exemple, l'expérience d'AGE Fotostock, qui gère plus d'un million de photographies à partir d'une structure qui divise les informations concernant les photographies en quatre grands blocs: l'identification de l'image, les informations concernant l'image, les caractéristiques intrinsèques de l'image et l'information documentaire contenue par l'image.



## **COMUNICACIONES**



## EL DOCUMENTALISTA I LA RECERCA AUDIOVISUAL PER TELEVISIÓ

*Montserrat Bailac i Puigdemívol*  
*Documentalista TV3*

Aquest article és fruit de la col·laboració que he realitzat en el programa de contingut històric "Cambó" que ha produït Televisió de Catalunya sota la direcció de la periodista Dolors Genovès. La meua contribució en aquest projecte ha estat la de documentalista, amb la tasca de realitzar la recerca documental, tant d'informació escrita, gràfica com audiovisual.

La feina del documentalista en la recerca audiovisual suposa la localització de determinades imatges per a un projecte en concret. Per poder ser utilitzades en televisió, aquestes imatges es poden trobar en diferents suports com ara fotografia, film o vídeo. L'objectiu de la recerca audiovisual pot ser molt variat, des de camps de blat a la primavera per un espot publicitari, material d'arxiu de la I Guerra Mundial per produccions històriques, fins a declaracions concretes d'algun personatge per a un informatiu de la televisió. En la recerca audiovisual, encara que sembli una paradoxa, el visionat de les cintes és normalment l'última etapa. En el procés d'anàlisi, els arxius audiovisuals elaboren unes fitxes que contenen la sinopsis del material. Aquesta sinopsi informa tant del contingut conceptual com visual. Molt sovint és aquesta descripció de plans el primer punt de contacte del documentalista amb el material que es busca. Si l'anàlisi documental de les imatges s'ha realitzat correctament, el fet de no visionar-les no ha de ser cap impediment a l'hora de la recerca. Al contrari, una bona catalogació i anàlisi del material facilita i agilitza tot el procés.

### 1. Mètode de treball: informació i temps

En començar a treballar per un programa de televisió és molt interessant que el documentalista s'involucri des d'un inici en l'elaboració del projecte, formant part de l'equip del programa. Això li permet, d'entrada, disposar de més informació i de més temps per intentar localitzar les imatges del programa. Aquest factor és imprescindible en el cas de reportatges històrics. Treballar prop del director del reportatge et fa avançar al mateix temps que ell en la història, conèixer des de quin punt de vista es vol explicar un fet concret i disposar de més recursos i idees a l'hora de pensar en arxius on efectuar la recerca. Quan més coneixement disposes sobre la història o el personatge sobre el que es vol fer el programa, més fàcil és reconèixer quan unes imatges són necessàries pel documental. Hem de tenir present que el testimoni audiovisual aporta una informació molt valuosa i complementària a la que ens està explicant el guió. Sovint, com en el reportatge sobre Cambó, unes imatges trobades poden modificar el guió per tal d'incloure-les pel seu valor inèdit i gràfic.

La circulació d'informació entre els membres de l'equip és, per tant, un instrument de gran ajuda. La predisposició de l'equip, especialment el director i realitzador del programa, és fonamental. Si el documentalista sap perquè es necessiten unes imatges i com es pensen utilitzar, disposarà de més recursos a l'hora de seleccionar uns fragments concrets o de suggerir imatges alternatives. El factor important és dotar al documentalista dels criteris necessaris per poder seleccionar el material i estalviar, en la mesura possible, el visionat posterior dels membres de l'equip.

Un altre factor a tenir present és el temps, si es vol obtenir un producte de qualitat. Disposar de temps permet al documentalista visionar molt material colateral que, en un moment determinat pot servir per il·lustrar episodis concrets del documental. Si no es disposa de temps la recerca resultant és més pobre i es concentra en les imatges impres-

cindibles del reportatge. A més a més, amb el temps limitat, la recerca tan sols es pot efectuar sobre material ja catalogat i per tant susceptible d'haver estat utilitzat en anteriors ocasions. Per tant, es perd la possibilitat d'enriquir el reportatge amb noves aportacions de material més precís i fins i tot inèdit. El documentalista esdevé la persona de l'equip de producció que més material ha visionat i pot, per tant, col·laborar donant idees del que ha vist i analitzat.

## 2. La recerca en els arxius

El documentalista hauria de tenir un cert coneixement previ dels arxius audiovisuals que haurà de consultar i quin tipus de material hi pot trobar. Si la recerca s'efectua en el centre de treball habitual, sobre una base de dades que es domina i amb coneixement a fons dels criteris amb els que s'han elaborat les fitxes catalogràfiques, el documentalista treballa sobre segur. Sap si el material que precisa pot trobar-lo entre el seu fons. En canvi, quan la investigació es realitza sobre material dipositat en d'altres centres, no es disposa d'aquest coneixement previ. En aquests casos l'ajuda dels responsables dels arxius és molt valuosa a l'hora d'orientar la recerca del documentalista. Molts arxius audiovisuals disposen de catàlegs sobre el que es realitza la recerca però, sovint, els punts d'accés al material són tan sols títols orientatius. Arribat aquest punt el visionat de les imatges és imprescindible i insubstituïble.

A part del coneixement del tipus de fons dels arxius, és necessari també una planificació de les consultes. Una preparació prèvia de la recerca als arxius pot estalviar temps i diners del pressupost final del reportatge. Molts arxius d'audiovisuals, públics i privats, disposen de certes normes i reserves per accedir als documents. Tots aquests condicionants modificaran la planificació i poden fer allargar el procés de recerca. El documentalista es pot trobar amb certs materials, interessants per la producció, que no es puguin consultar per carència de medis del centre on està conservat, per deficiències tècniques, per impossibilitats d'inventari i catalogació o per manca de recursos econòmics. També es pot trobar material que estigui sotmès a certes restriccions d'ús. Això es pot donar pel tipus de format en que es troben les imatges (nitrats, 9'5 mm ...) o bé pels drets de propietat intel·lectual. Aquests supòsits poden fer créixer les despeses previstes inicialment, especialment si algun del material audiovisual necessari s'ha de restaurar pel seu deficient estat de conservació. La restauració de materials per la seva exhibició dona un valor afegit al reportatge, donat que les imatges tractades aporten nova informació. I, a més es contribueix a la conservació del material fílmic.

Cal preveure que la negociació dels drets per utilitzar les imatges també pot portar un cert període de temps, especialment quan l'arxiu on es troben dipositades en desconeix la procedència. El documentalista haurà d'iniciar llavors una tasca d'autèntica investigació intentant esbrinar qui detenta els drets d'aquell material o bé si ja es troba en situació de domini públic. En cas que la recerca no doni fruit, sempre serà convenient redactar un acord contractual, assessorats per un advocat, amb l'arxiu dipositari en que aquest manifesti el desconeixement del detentor dels drets. Per intentar localitzar els drets d'un determinat material és útil examinar d'entrada la cinta, l'envoltori en que es presenta l'original intentant trobar qualsevol pista que indueixi a una futura investigació (lloc, noms, catàlegs etc.). En aquesta recerca els registres de propietat intel·lectual, si existeixen, són instruments útils, ja que registren tota la producció d'un país. La situació dels drets d'autor depèn molt dels països i de les legislacions vigents. El cas d'Espanya ha estat força patètic amb un gran parèntesi legal. De totes maneres, l'absència total d'informació sobre un treball en matèria de propietat intel·lectual no vol dir que l'obra no en tingui. Tal i com sabem, els drets d'autors són inherents a la creació de l'obra. Per tant no és necessari per part de l'autor/creador/detentor dels drets fer cap tipus d'ac-



ció per expressar-ho. No hi ha cap tipus d'obligació d'enregistrar les obres a l'Oficina de Propietat Intel·lectual. La investigació de la Propietat Intel·lectual es complica quan la realitzem en diversos països. Les legislacions són diferents i els terminis d'expiració dels drets també. Per tant, un material pot ser de domini públic (sense drets coneguts o expirats i per tant de lliure utilització) en un determinat país, però no es pot utilitzar lliurement en la resta. En qualsevol cas sempre serà interessant disposar d'un text escrit en que s'autoritzi l'ús del material per la finalitat d'emissió. No seria recomenable utilitzar les imatges sense haver negociat prèviament els drets d'utilització. En cas de problemes podria suposar haver de refer el documental per suprimir les imatges en qüestió del programa o haver de pagar una quantitat important de diners.

### 3. Dificultats en la recerca: combinació de recursos

En els reportatges històrics un dels principals problemes en què es pot trobar el documentalista és el d'haver de datar unes imatges neutres o identificar personatges de poca rellevància pública. Contrastar maneres de vestir, edificis, paisatges, rètols amb fotografies o imatges de llibres o d'altres pel·lícules pot ajudar a situar unes imatges en un determinat període de la història. La col·laboració d'especialistes, historiadors, coetanis o familiars pot ajudar també a la identificació de personatges i indrets. Un recurs addicional pot ser la informació mateixa que ens ofereix el suport original en què es troben les imatges. Els suports han anat canviant al llarg del temps i, tot i que molts han coincidit en els anys, n'hi ha que van ser utilitzats en uns determinats períodes de la història. Qualsevol aproximació en la datació de les imatges ajudarà en la utilització posterior del material.

El documentalista ha d'esgotar totes les possibles fonts abans de donar una recerca per infructuosa. Aquestes no hauran de ser únicament els arxius públics i privats. Molt sovint els arxius particulars poden oferir material sorprenent i amb el valor afegit de ser pràcticament inèdit, sinó ho és realment. Aquí de nou la localització d'imatges privades pot portar a històries i vivències personals molt interessants que poden complementar el reportatge. En el programa sobre Francesc Cambó la recerca audiovisual es va iniciar sobre l'advertiment que es desconeixia l'existència d'imatges en moviment d'ell. Cambó era una persona a qui no agradava aparèixer en filmacions públiques. La complexitat del personatge ha portat a la realització final d'un programa en dos capítols. Les imatges no han estat cap impediment. La recerca en arxius particulars ha permès localitzar una important quantitat de material inèdit. Els aficionats al "cinema domèstic" de l'època ens permeten veure Francesc Cambó en diferents activitats públiques i privades. La qualitat tècnica de les filmacions passa a segon terme quan les imatges que contenen són de gran valor històric i documental.

A tot això s'hi ha d'afegir que, amb aquesta localització, es contribueix a la recuperació del patrimoni fílmic del país. Molt sovint ni els mateixos propietaris són conscients del valor del material de que disposen. Filmacions que es consideren familiars esdevenen un testimoni d'una època, d'uns costums o fins i tot de fets de rellevància política.

Ara bé, la recerca en els arxius particulars requereix un altre tractament per part del documentalista. Les persones que conserven el material són, molt sovint, les mateixes que l'han produït. Aquí ens trobem amb algú implicat sentimentalment amb les imatges que necessitem. No és el mateix quan realitzem una transacció comercial amb un arxiu de materials audiovisuals que disposa d'uns fons i els explota econòmicament. En els casos d'arxius particulars és convenient intentar donar la màxima informació a aquestes persones, explicar amb quin objectiu es faran servir les imatges i sempre redactar un compromís per escrit sobre la cessió d'utilització i condicions d'ús.

Tot aquest material que el documentalista va visionant pel programa en concret ha de ser analitzat correctament ja des d'un inici. Unes imatges visionades al principi de la recerca i que es van considerar innecessàries per qüestions de guió poden ser necessitades amb posterioritat. Si el documentalista no ha realitzat una bona catalogació de les imatges, amb descripció dels plans, amb informació de la qualitat tècnica, durada i ubicació del material visionat, podria suposar haver de fer la recerca de nou. És per això que un ordinador portàtil amb una base de dades documental esdevé un instrument imprescindible pel documentalista. D'una banda li permet anar analitzant el material visionat incorporant tots els comentaris i qualificacions que les imatges han suscitat en aquell moment. I, d'una altra, poder realitzar, en un moment donat, una recerca sobre la base de dades i disposar de tota la informació del material localitzat abans de decidir adquirir-ne de nou.

Massa sovint es prescindeix del documentalista per qüestions de pressupost o fins i tot per desconeixement de la feina d'aquest. La recerca d'imatges és assumida llavors per algun altre membre de l'equip que compartirà aquesta tasca amb d'altres de producció. L'experiència ha demostrat que la participació del documentalista és fonamental en el camp de la producció audiovisual. Amb temps i recursos suficients el documentalista podrà aportar elements que milloraran la qualitat de l'obra audiovisual, i al mateix temps, col·laborarà en la localització i preservació d'imatges en moviment que formen part del nostre patrimoni històric.

## LA INTERVENCIÓ SOBRE GRANS FONS D'IMATGES: EL FONS NARCÍS SANS DE L'ARXIU D'IMATGES DE L'AJUNTAMENT DE GIRONA COM A EXEMPLE

*Lluís-Esteve Casellas, Georgina Freixa, Joan Boadas  
Arxiu Municipal de Girona*

### 1. Narcís Sans i el seu fons

#### *Les seves activitats professionals*

El 1994 Narcís Sans i Prats deixava a la seva mort, als 74 anys, tota una vida dedicada a la fotografia i la cinematografia, les quals havia centrat pràcticament en exclusiva en la ciutat de Girona i també en les comarques gironines. La major part d'aquesta activitat fotogràfica resta reflectida en la premsa escrita des dels anys cinquanta, en què treballava tot sol, fins a principi de la dècada dels vuitanta, quan ja comptava amb un equip de col.laboradors, especialment en les planes de *Los Sitios*, *Diari de Girona*, del qual n'era col.laborador habitual.

Paral·lelament, i a partir dels anys quaranta començà la seva tasca com a realitzador cinematogràfic i com a col.laborador de Televisió Espanyola. Aquesta col.laboració es concretà l'any 1965 en ser el primer corresponsal de TVE a Girona, fins i tot abans que aquesta figura existís a la demarcació de Barcelona. En aquesta circumstància hi tingué molt a veure el ressò arreu de l'Estat de les impressionants imatges de l'aiguat de Girona, enregistrades el 1962. Així mateix, cal remarcar la seva activitat cinematogràfica per tal promocionar turísticament la Costa Brava i desvetllar l'interès pel seu món submarí.

En la seva activitat periodística realitzà reportatges sobre tota mena d'actes i temes i, també, tingué l'oportunitat de fotografiar personatges reconeguts com Salvador Dalí, Josep Pla o Josep Tarradellas. Tanmateix, tampoc deixà de banda altres aspectes relacionats amb la fotografia d'encàrrec, com la fotografia publicitària o la fotografia comercial, que propicià que bona part dels gironins passessin almenys un cop a la seva vida per "can Sans".

#### *El seu fons*

Atesa la seva activitat professional el fons es compon tant de fotografies com de pel·lícules. De les pel·lícules, que sumen prop d'un miler i abracen des del 1940 fins a 1986, s'ha realitzat un primer inventari de 195 registres i actualment s'està procedint al seu estudi per tal d'establir prioritats de tractament i duplicació. Bona part d'elles són en format de 16 mm, amb un clar predomini de les cintes en blanc i negre.

Pel que fa a les fotografies, objecte d'aquesta comunicació, s'estima que el seu nombre pot superar fàcilment les 500.000 i abasten una cronologia similar a la de les pel·lícules. Pràcticament la seva totalitat són negatius en suport plàstic de diferents formats (135 mm, el més nombrós, 135 mm de mig format, 120 mm i d'altres de mida superior), la majoria dels quals són en blanc i negre. Els positius en paper són escassos i rarament en color.

L'estat de conservació d'aquestes fotografies és relativament bo, és a dir, una part important del fons presenta un estat de conservació acceptable, considerant la seva inestabilitat en tractar-se d'acetats, mentre que la resta i especialment el color es troba en un estat força precari, sinó preocupant en algun cas. Tot i que la major part dels negatius es troben en els sobres corresponents, també hi ha rotlles encara per tallar, la qual cosa ha agreujat el seu estat de conservació. D'altra part, algun dels elements que incideixen negativament en el seu estat de conservació prové d'origen pel fet de ser, en bona part, fotografia de premsa: revelat ràpid, ratllades de l'ampliadora, etiquetes adhesives o clips metàl·lics incorporats al negatiu, tires de negatiu amb indicis d'haver estat tallats a mà, etc.

La forma com s'han generat les fotografies permet, d'entrada, distingir entre dos grups, l'un més o menys organitzat i l'altre sense cap mena d'ordre aparent. El primer grup correspon, bàsicament, a fotografia de premsa i publicitària des de l'any 1965 al 1982, suposen poc més de 300.000 imatges i es troben enregistrades manualment en llibres per ordre cronològic. Aquesta operació de registre concorda, generalment, amb la seva ordenació física, en capses planeres homogènies on consta la corresponent cotació. La resta es presenta en continents diferents i diversos, no normalitzats, i es tracta sobretot de fotografia comercial de qualsevol cronologia, però també de premsa i publicitària anterior a 1965.

El tipus d'informació contingut en aquestes imatges és tan divers, dintre de l'àmbit geogràfic esmentat, que podem afirmar que pràcticament és impossible no trobar cap imatge per a il·lustrar qualsevol aspecte de la vida política, social, cultural, religiosa, esportiva, lúdica, etc. És per això que l'interès informatiu del fons és realment altíssim i més si pensem que, a nivell fotogràfic, es tracta d'uns anys pels quals encara no se n'ha despertat prou l'interès i que bona part d'aquestes imatges es complementen amb documentació hemerogràfica. En conseqüència, el potencial d'explotació del fons ofereix moltes possibilitats, des d'edicions de divulgació com la carpeta d'imatges que s'ha presentat en aquestes jornades, a treballs d'investigació de qualsevol mena, exposicions o activitats pedagògiques a les escoles, per citar els exemples més habituals.

Val a dir que aquesta valoració de l'interès del fons és plenament compartida per la família Sans i per aquest motiu en realitzà la donació a l'Ajuntament de Girona, per tal de posar aquestes imatges a disposició pública. Tanmateix, i atès el caràcter peculiar del fons, s'han estipulat les condicions per les quals l'Ajuntament de Girona s'obliga a:

- \* No dividir el fons en diferents entitats amb l'objectiu de no perdre el seu valor documental i històric.
- \* Mantenir el fons en les condicions de seguretat i conservació idònies.
- \* Guardar i conservar degudament el fons, procedir a la seva informatització i organització, l'elaboració dels instruments de descripció per facilitar-ne la consulta i la difusió, així com la seva instal·lació definitiva.
- \* Lliurar una còpia a la família dels diferents instruments de descripció que es realitzin.
- \* No posar cap impediment per a l'obtenció de còpies per part de la família, que s'atindrà a la normativa i procediment de l'Arxiu d'Imatges.
- \* Duplicar de comú acord amb la família el material fílmic especialment interessant i que el seu estat de conservació ho aconselli, així com lliurar una còpia a la família de tota primera reproducció d'aquest material. El sistema de duplicació també s'ha adoptat de comú acord.

Per altra part, la família Sans admet la possibilitat de noves ampliacions del fons en el futur (l'activitat fotogràfica i cinematogràfica la segueixen els fills) i s'obliga a pactar de comú acord amb l'Ajuntament de Girona les condicions concretes per a l'ús i reproducció del contingut d'aquest fons, així com l'explotació dels drets que se'n derivin. D'aquesta manera es garanteixen uns ingressos destinats a contribuir a les tasques de gestió i conservació de l'Arxiu d'Imatges.

## 2. La intervenció sobre el fons

### *Objectius*

L'objectiu principal de la intervenció és dotar el fons d'una organització mínima per tal de posar-lo el més ràpidament possible a disposició pública. Per aquest motiu ens ha calgut, pri-

mer de tot, establir les prioritats en el seu tractament: definir sobre quina part del fons calia iniciar els treballs de descripció i, en funció de l'estat de conservació, les necessitats bàsiques de reubicació i instal·lació del material.

Pel que fa a la descripció, es pretén la realització d'un instrument senzill però que ens permeti obtenir, en un sol tractament genèric, diversos nivells de lectura. És a dir, quant al contingut icònic de les imatges, la descripció es limita a la identificació dels assumptes principals de les imatges, es defuig la descripció del context i, en principi, la identificació dels personatges perquè es considera una primera intervenció. Tanmateix, tenim especial cura de remarcar individualitzadament els diferents elements que poden afectar la seva conservació i que són bàsics per tal de prioritzar actuacions al respecte, perquè entenem que no es poden deixar per a més endavant.

### *Recursos humans i materials*

El volum de fotografies del fons aconsellava, en el moment d'iniciar els treballs, una intervenció decidida d'almenys una persona durant un període de temps continuat. Amb aquesta finalitat es proposà un conveni amb l'INEM, dins del marc de col·laboració amb les corporacions locals, que fou acceptat i ens permeté la contractació d'un tècnic per un període de quatre mesos. Posteriorment, aquests treballs han tingut una continuïtat fins ara, de forma més o menys intermitent.

Davant la problemàtica d'intervenir en la reubicació i instal·lació del material d'una forma correcta però que abastés la globalitat del fons amb els recursos disponibles, hem optat per substituir els continents primaris, els sobres de negatius, només quan és estrictament necessari, mentre que normalitzem totes les capses a mesura que avancem en el tractament.

Quant a mitjans tècnics hem preferit treballar en una base de dades estandard (FileMaker Pro) en la qual nosaltres mateixos poguéssim dissenyar l'aplicació. Aquesta solució ens permet garantir la interconnexió amb tots els instruments de descripció de l'Arxiu Municipal i també la transferibilitat de les dades a l'aplicació específica de l'Arxiu d'imatges, Apclmatge.

### *Fases d'actuació*

Ara per ara, el projecte consta de cinc fases d'actuació, que són les següents:

- \* Neteja i reubicació bàsica del fons i descripció manual de la part més o menys organitzada, unes 300.000 fotografies. Aquesta actuació va tenir lloc l'any 1995 i es descriviren 8.500 registres. Paral·lelament, es realitzà una primera valoració sobre mostreig de les característiques i estat de conservació del fons, com a part d'un projecte més ampli de diagnosi sobre els fons de l'Arxiu d'imatges de l'Ajuntament de Girona.
- \* Informatització de les fitxes descriptives en dues etapes. La primera ha estat realitzada aquesta primavera passada i suposa el control de 4.250 registres (147.697 fotografies), mentre que la segona es portarà a terme a principi d'any.
- \* Documentació de les imatges a partir de la premsa de l'època, actualment en curs.
- \* Transferència a nous suports per tal de facilitar-ne la disposició pública. Es preveu iniciar aquests treballs l'any vinent en funció dels recursos disponibles i considerant el conjunt de l'operació a llarg termini.
- \* Intervenció sobre el material encara no tractat. L'execució d'aquests treballs es preveu per a 1997 i 1998.

Una vegada realitzades aquestes actuacions, que ens han de proporcionar un coneixement global del fons, també pretenem procedir a la seva avaluació i tria com a mitjà per garantir l'optimització dels recursos en el seu tractament i conservació.

### 3. La descripció del fons

#### *La fitxa descriptiva*

L'estructura de la fitxa descriptiva s'adequa als paràmetres més o menys habituals de descripció però tenint en compte les necessitats específiques de tractament del fons. Els camps, doncs, s'estructuren en dades d'identificació, dades de descripció física i dades de descripció de contingut (veure annex).

#### • Dades d'identificació

Número de registre:	Un per reportatge prenent com referència mínima un sobre de negatius
Ordre intern:	Numeració correlativa d'ordre de diversos sobres de negatius en relació a un mateix registre
Referència:	Cotació orgànica del fons. Normalment és per cada sobre de negatiu i en algun cas per reportatge
Total d'unitats:	En relació al conjunt del registre
Unitats:	En relació a cadascuna de les referències
Localització:	Signatura topogràfica
Unitat d'instal·lació:	Continent

#### • Dades de descripció física

Imatge:	Positiva o negativa
Suport:	Plàstic (més tipus), paper, vidre...
Color:	Blanc i negre o color
Format:	135 mm, 120 mm...
Marca:	Casa comercial i tipus concret de pel·lícula
Conservació:	Bona, dolenta, regular

#### • Dades de descripció del contingut

Descripció:	Referència molt breu de l'assumpte. Ocasionalment pot incloure també cites literals dels llibres de registre, sobretot si no s'identifica el contingut icònic
Datació:	Any en relació al registre
Data exacta:	Dia i mes en relació a la referència
Topònims:	Es parteix del municipi com unitat bàsica, amb la possibilitat de concretar més com "Municipi, topònim específic", o d'utilitzar delimitacions més àmplies
Topònims (Girona):	La naturalesa del fons i l'especificitat de l'Arxiu aconsella organitzar-los separatament de la resta de topònims. Corresponen a espais públics (carrers, places, jardins...) i a indrets o zones de la ciutat.
Antroponònims:	A més de les persones representades també s'inclouen aquelles persones que són el referent per a la identificació d'un acte, una activitat o un artefacte, com per exemple "Franco, Francisco (enterament)", "Dalí Salvador (obra)", o "Sans Prats, Narcís (cotxe)"
Institucions / Entitats:	S'utilitza el mateix criteri que pels antroponònims
Conceptes:	Denominacions específiques amb entitat pròpia, per exemple "Diada de Catalunya. Onze de setembre" "Marxa dels quaranta km de Banyoles"
Temes:	Descriptors de diferent nivell. Actualment s'està treballant en la seva jerarquització i adequació al sistema de descripció de l'Arxiu d'imatges.

Els camps de Referència, Localització, Unitat d'instal·lació i Unitat, corresponents a dades d'identificació, s'han interrelacionat amb cadascun dels camps de les dades de descripció física per tal de disposar d'aquesta informació de manera individualitzada per a cada sobre de negatiu.

### *La descripció*

Actualment els treballs de descripció es porten a terme només sobre una part del fons. Aquesta part correspon al grup de fotografies que figura als llibres de registre i que originàriament ja comptaven amb una mínima ordenació. Les raons són, òbviament, una major facilitat a l'hora d'organitzar i realitzar més ràpidament els instruments de descripció. D'altra part, el coneixement adquirit sobre el fons en aquesta primera intervenció possibilita la identificació de les sèries bàsiques i la realització d'un quadre de classificació. Aquest ha de permetre afrontar la classificació i descripció de la part restant, unes 200.000 imatges, de la qual no disposem d'excessiva informació.

- Els llibres de registre

La descripció parteix bàsicament dels llibres de registre. La informació que contenen és la data, la referència (registre antic), que també consta en el sobre de negatiu, una breu descripció o títol del reportatge i un signe que equival al format de la pel·lícula. A vegades també contenen anotacions marginals o inclouen notes soltes com per exemple el programa d'una visita del governador civil, etc. És interessant remarcar l'intent, a l'any 1971, per sistematitzar el tipus de reportatge registrat que es produeix a partir d'una classificació per temes que es distingien per una lletra afegida a la referència (registre antic).

- Què es registrava en els llibres

La dinàmica a l'hora de registrar les fotografies canvia al llarg dels anys i, fins i tot, no sempre se segueix de manera rigorosa. Generalment es registra individualment cada sobre de negatiu, el qual correspon, la major part de les vegades, a un mateix reportatge. Tanmateix, sovint trobem més d'un reportatge en un sol número de registre i sobre de negatiu, dels quals no hi ha descripció en els llibres.

Observem que, quan va començar a utilitzar els llibres, l'objecte del registre era el reportatge i no el sobre de clixé se i, per tant, existeixen força sobres de negatius amb més d'una referència (registre antic).

- Què registrem nosaltres

En principi, la descripció que s'està portant a terme es basa en els reportatges, però considerant com unitat mínima el sobre de negatiu. És a dir, les dades de descripció del contingut es tracten individualitzadament, mentre que en les de localització i les de descripció física aquesta operació es realitza conjuntament.

Per exemple, una mateixa fitxa (per tant un sol número de registre actual) pot contenir informació de dos reportatges: el primer consta de quatre sobres de negatius amb les seves corresponents referències (registres antics), mentre que el segon es troba en un dels sobres de l'anterior, compartint número de referència. En tots dos casos els criteris de consulta remeten a la mateixa fitxa. La informació concreta d'un o altre reportatge consta a les observacions, on s'explicita la referència i el número d'ordre intern que permeten localitzar el sobre o sobres de negatiu on es troba un i altre reportatge.

En algun cas una mateixa referència pot agrupar més d'un sobre de clixés. El resultat, evidentment, és que hi ha més sobres que números de referència.

Els avantatges que suposa aquest sistema són:

- \* Reduir el volum global de registres.
- \* Simplificar del tractament de les dades d'identificació i, en la majoria dels casos, de la descripció física. En conseqüència, s'obté una major rapidesa en la realització d'aquestes operacions.
- \* Evitar que en un mateix sobre constessin diversos números de registre i que això dificulti la localització d'aquests, ja que el número de registre s'utilitza com a complement de la localització topogràfica. Aquesta circumstància no és una simple banalitat, perquè cal tenir present que hi ha reportatges molt extensos (de fins a vint-i-cinc sobres) que n'inclouen d'altres d'intercalats. A més a més, algun d'aquests darrers formen part de reportatges més amplis que compten amb fotografies realitzades en d'altres formats o en color i que poden ser catalogats més endavant i ubicats en llocs diferents.
- \* Datar o contextualitzar aquells reportatges o fotografies aparentment desconexes no referenciades en els llibres de registre i que es troben incloses en d'altres que sí ho estan.
- \* Refer informàticament els llibres de registre a partir de la referència (registre antic) i, per tant, l'ordre original.

Com a inconvenient cal esmentar que una possible substitució dels sobres de negatius per un altre tipus de continent implicarà mantenir la unitat de registre, o bé desdoblar els registres en altres de nous. Aquesta darrera possibilitat no sempre podrà tenir una correspondència amb la seva instal·lació física, a no ser que es procedeixi a la discutible operació de tallar algunes tires de negatius.

- Dificultats a l'hora de descriure

D'entrada cal esmentar els problemes que comporta fer la descripció de les imatges a partir dels negatius, principalment quan es tracta majoritàriament de 135 mm estàndard o de 135 mm en mig format. No cal dir, que això és especialment greu si en determinats casos es pretén identificar llocs o persones. El grau de dificultat augmenta quan la descripció o el títol del reportatge dels llibres de registre és ambigu, amb la utilització de genèrics com "Costa Brava" o "Empordà", o bé s'omet tota referència.

En la utilització dels genèrics abans esmentats s'ha comprovat que en algun cas correspon a l'itinerari realitzat pel fotògraf. Forçosament això ha d'implicar una certa prudència en el seu tractament per tal de no perdre la contextualització de les imatges en relació amb alguna circumstància que encara no hem esbrinat.

Altres aspectes a tenir en compte són les errades de l'enregistrador quant a repetició o buits en la numeració, referències inexistents o perdudes, no concordança entre la informació dels llibres i la dels sobres de clixés, especialment en la data, que pràcticament mai no coincideix, sobres de negatius referenciats que no consten enlloc, etc. S'observa, doncs, una gran diversitat de criteris motivada per abastar un llarg període de temps i, principalment, pel fet d'haver-hi intervingut de més d'una persona.

Una altra dificultat, ja esmentada, és l'existència de reportatges en diferents formats, en color i blanc i negre i, fins i tot, en paper. L'objectiu és que una mateixa descripció els aglutini, malgrat puguin localitzar-se separatament. Evidentment, això suposa assumir que alguns d'aquests casos no es podran detectar fins la finalització de tot el procés d'informatització.

#### 4. Valoració de la intervenció i possibles extrapolacions a d'altres fons

El conjunt de la intervenció la valorem com a molt positiva perquè, d'una banda, podem accedir a una part important del fons després d'un termini de temps relativament curt, i per l'altra, hem sistematitzat alguns aspectes de la descripció.



D'altra part, l'experiència ens ha permès concretar una sèrie de consideracions a tenir en compte que ens seran d'utilitat en la intervenció en d'altres fons:

- 1 La necessitat, prèvia a qualsevol intervenció, d'analitzar la dinàmica de funcionament del fotògraf i la seva traducció en l'organització física del material, sobretot si es tracta de fotografia de premsa, ja que generalment suposa un volum important.
- 2 La definició de criteris que permetin un tractament accelerat del fons. Aquests es basaran en descriure el contingut icònic de forma concisa i en l'aplicació, més o menys normalitzada, de descriptors, amb especial concreció en aquells vinculats a l'àmbit territorial de l'arxiu, és a dir, el municipi de Girona.
- 3 La prioritització d'una part representativa del fons és de molta utilitat per a la definició de sèries i la seva jerarquitització en un quadre de classificació. Aquest quadre servirà de base per a la intervenció en el fons d'una manera més global o en aquelles parts de les quals no es disposa d'informació sobre el contingut.
- 4 La definició de la unitat bàsica de descripció condicionarà el tipus de tractament. Cal precisar que entenem "reportatge" en un sentit ampli i no només com una seqüència d'imatges que correspon a un discurs amb un principi i un final. És a dir, l'entendem com una "unitat documental complexa". Això suposa, per exemple, donar el mateix tractament a un reportatge de cinquanta fotografies sobre la inauguració d'una exposició, que a dues o tres fotografies d'un mateix carrer i en un mateix moment.
- 5 La integració del sistema de descripció utilitzat en el sistema general de l'arxiu. Això voldrà dir tenir clar la utilitat de cada nivell de descripció en relació al fons i al conjunt de l'Arxiu d'imatges, és a dir, el tipus de consulta que realitzarem a partir de l'estructura de descriptors i el que es farà a partir del quadre de classificació específic del fons.
- 6 El tractament més aprofundit dels aspectes referits a la conservació és de molta utilitat perquè pot condicionar futures actuacions de cares a la seva preservació. Aquesta part de la descripció, almenys pel que als aspectes externs del material, no es recomanable realitzar-la en diferents fases. En aquest sentit, el fet que hàgim registrat la casa comercial i el model exacte de la pel·lícula ens permet preveure els possibles deterioraments de forma individualitzada per a cada conjunt de negatius.

Atès el volum de fotografies aquesta dinàmica de treball ens ha estat de molta utilitat en el tractament del fons. Tanmateix, ara per ara, ens queden per resoldre qüestions de difícil solució, sobretot des d'un punt de vista econòmic, com poden ser el positivat massiu a un suport que faciliti l'accés del públic a la consulta, la duplicació en aquells casos que la seguretat del suport ho recomani o l'adopció i prioritització de mesures globals que permetin una instal·lació idònia i definitiva.

1. Vegeu l'article de Josep Pérez i Pena «L'estudi diagnòstic per a arxius d'imatges», en aquestes mateixes actes.



## LA FOTOGRAFIA EN EL MARC D'UN MUSEU ETNOGRÀFIC, EL MUSEU D'ARTS, INDÚSTRIES I TRADICIONS POPULARS DE BARCELONA

*Carme Cazalla i Ocaña*

*Tècnica de Cultura. Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars*

L'objectiu d'aquesta comunicació és donar a conèixer el meu treball al Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars de Barcelona.

Quan vaig començar a treballar al Museu i em van assignar l'arxiu fotogràfic vaig trobar moltes imatges de molt diversa procedència, però totes responien a la manera de fer de l'antropologia a Catalunya. Em refereixo al concepte folklorista de la Renaixença i a la vocació normativista del Noucentisme, a través del qual es recuperava la tradició que es perdia.

El meu treball com a tècnica de cultura i antropòloga visual d'un museu és el de classificar, conservar i crear instruments de descripció coherents per donar a conèixer millor el seu fons gràfic i poder restituir-lo a la societat.

Socialment coneixem la importància que la imatge en les seves diferents manifestacions (dibuix, fotografia, cine, vídeo i realitat virtual) té en el camp de la comunicació, i de quina manera la seva existència ha modificat actituds i conceptes tradicionals que ara són objecte d'estudi i reflexió; la meva exposició afegirà a aquesta línia un fet més immediat: la pràctica i tècnica quotidianes en referència a aquestes imatges.

Al museu, estudio el document audiovisual (documents d'imatges fixes, d'imatges en moviment amb o sense so). Centro el meu estudi en les imatges fixes (dibuixos, fotografies i diapositives), especialment en la fotografia. I això des del punt de vista de l'arxivística, de la finalitat del museu, i més concretament del museu que conté col·leccions etnogràfiques.

### 1. La fotografia: arxius i museus

La fotografia és una font d'informació, tant de caràcter històric com artístic, estadístic, social o antropològic.

A l'arxiu, perquè aquesta informació no es perdi el paper de l'arxiver és fonamental. L'arxiver o arxivera no és només la persona que posseeix els estudis sobre la mateixa i treballa com a tal, sinó també qui protegeix, conserva, investiga i facilita l'accés del públic a la documentació.

Al museu, el tècnic o tècnica de cultura que s'especialitza en arxiu fotogràfic ha de tenir en compte aquestes qüestions, així com la definició de museu donada per L'ICOM (International Council of Museums): El museu és una institució permanent, sense ànim de lucre, oberta al públic, i que adquireix, conserva, investiga, comunica i exhibeix productes materials de l'activitat de l'humanitat i del seu entorn amb finalitat d'estudi, educació y delectança". Analitzaré les funcions del museu que, com veiem, coincideixen amb les de l'arxiu: adquirir, conservar, investigar, comunicar i exhibir-difondre i les aplicaré al món del museu, de l'arxiu i de l'antropologia, amb relació al món de la fotografia. Els resultats queden determinats pel tipus de museu i de material, per l'enfocament de la investigació, per la direcció de la institució i per l'entorn social.

#### 1.1 Funcions del museu respecte a l'arxiu fotogràfic

Els tipus de fotografies que podem trobar en un arxiu d'un museu d'antropologia són:

- a. Fotografies documentals: instruments amb finalitat de recuperar el passat o el present que l'investigador o la investigadora tem perdre.
- b. Fotografies d'objectes de la mateixa institució: instruments per a documentació, restauració, exposició i difusió.
- c. Fotografies de museus: instruments imprescindibles per conèixer la història del museu, així com la seva distribució espacial i els criteris de museografia i museologia utilitzats.

L'especialista en antropologia visual, davant aquestes col·leccions de fotografia, començarà per analitzar cadascuna de les funcions del museu.

#### 1.1.1 Adquirir

És l'ingrés d'objectes-documentos al museu per ampliar-ne la col·lecció.

Destaquem les següents formes d'ampliació de l'arxiu fotogràfic:

- a. La realització de fotografies per un fotògraf o fotògrafa de la institució. Aquesta persona és normalment professional de l'antropologia però poques vegades és fotògraf o fotògrafa professional. És molt difícil trobar les dues especialitzacions en la mateixa persona. Crec que aquest és un tema que hauríem de solucionar, millorant la formació teòrica y pràctica de l'especialista en antropologia visual en mitjans audiovisuals.
- b. Fotografies realitzades per professionals i que són majoritàriament encàrrecs de la institució.<sup>1</sup>
- c. Donacions. Normalment de fotografies d'èpoques anteriors. En general són de tipus familiar i constitueixen la mateixa quotidianitat de la persona donant o dels seus avantpassats.
- d. Còpies de fotografies d'altres institucions que s'adquireixen per a estudis i investigacions d'un tema concret<sup>2</sup>. Aquests estudis suposen un enriquiment de l'arxiu del museu.
- e. Seguiment d'àlbums fotogràfics familiars i la seva possible donació o realització de còpia del material que per al personal professional del museu i segons les seves línies d'investigació, sigui interessant. Definir les línies d'investigació de cada professional és impossible, ja que l'interès de cadascú és diferent. Tot és susceptible de ser estudiat i fotografiat. Tot i així, al museu se segueixen línies d'actuació com l'arqueologia urbana, els oficis, la indumentària, l'etnomusicologia, la restauració, escenes de vida quotidiana, la utilització de la fotografia com a recurs educatiu, expositiu i de restitució social que veurem més endavant.

#### 1.1.2 Conservar

Dins aquest apartat hem de distingir entre conservació i restauració.

La conservació, també anomenada conservació preventiva, tracta de crear les condicions adequades que procurin la no degradació o pèrdua del document. És una acció passiva sobre un document determinat. En la restauració, al contrari, passem a una actitud activa. Així, apliquem unes tècniques que suposen retornar a l'objecte la seva estructura primigènica, el seu significat, la seva doble polaritat històrica-estètica i fins i tot la seva funció, segons el criteri adoptat pel restaurador.<sup>3</sup>

Per entendre les condicions en què es troben les fotografies hem d'entendre primer quina ha sigut la importància d'aquestes en el terreny científic, així com el buit legal o el poc interès demostrat per organitzacions oficials, com la Unesco, màxima representant en el tema de la preservació del patrimoni cultural.

La fotografia i l'antropologia han anat unides des de la invenció d'una i la creació de l'altra: recordem Klemm (que ja va utilitzar el dibuix com a mitjà de difusió del seu estudi etnogràfic) a la primera meitat del segle XIX, a Salzmann, James T. Barclay i A. Frish, a la segona meitat del segle XIX, els antropòlegs físics (Philippe Potteau, J. Lamprey, etc.). En el seu estudi la fotografia era essencial com a mitjà per poder establir les seves teories estandarditzades sobre els diferents tipus que configuraven la raça humana. O, entrant ja al segle XX, E.S. Curtis, Robert Flaherty i Franz Boas (que utilitzà la fotografia al museu), Malinowsky, i Carreras i Artau que creà l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, Ramon Violant i Simorra, o Joan Amades i Gelats (aquests dos últims conservadors del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars de Barcelona), Gregory Bateson i Margaret Mead o Lévi-Strauss. Actualment, tenim August Sander, Walker Evans, Dorothea Lange, Cristina García Roderó, etc. L'antropologia ha utilitzat sempre la fotografia com un instrument del seu treball etnogràfic.

Tot i així, per als investigadors i les investigadores socials en general (història, història de l'art, sociologia o museologia) la fotografia ha tingut poc valor testimonial, ha sigut poc valuosa com a document històric. Fins als anys 20 del segle XX no s'estableixen fons de documents audiovisuals (França, Holanda, Alemanya i Gran Bretanya). La Unesco no regula la situació fins que al 1978 no recomana la protecció i preservació dels béns mobles culturals i dins la categoria de béns d'interès artístic, la fotografia. Es crea la FIAF (Federació Internacional d'Arxius Cinematogràfics), l'ACCE (Associació d'Arxius de Pel·lícules de la Comunitat Europea), i l'ICA/PAV (comité especial que s'ocupa dels documents audiovisuals al Comité Internacional d'Arxius). Aquestes són algunes de les mesures legals preses per a la conservació del document en imatge. Tot i així encara, a l'agost-setembre de 1995 el director general de la Unesco fa una crida mundial per salvar el patrimoni cinematogràfic del segle XX. El fet que la seva reglamentació no hagi estat feta fins als anys setanta, combinat amb la poca importància donada a la imatge pels investigadors, ha fet que encara avui dia no existeixin les condicions correctes de tractament del document audiovisual.

No tractaré el tema de la conservació pel que fa a l'aspecte tècnic, tot i que recomano el control dels principals agents destructors. Per a això, a l'arxiu hi ha d'haver la creació d'un microclima en el qual han d'estar controlats, sobretot, la humitat relativa, la puresa de l'aire, la llum i la temperatura.

### 1.1.3 Documentar

Documentar una fotografia al museu significa posar-hi un número, inscriure-la al llibre de registre i fer-ne una fitxa de documentació fotogràfica. Al Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars tenim dos tipus de fitxa: una d'antiga i una de nova, la informàtica. Les dues tenen com a objectiu l'ús de la classificació genèrica i la interrelació amb les col·leccions que custodia el museu, els objectes i els documents. La fitxa antiga té molts més criteris que la nova. Això és perquè l'opció informàtica ens obliga a seleccionar només la documentació necessària, limitada pel volum del fons que cal informatitzar. D'aquesta manera aconseguim informació d'un màxim de registres en un mínim de temps. La seva funció és el servei als usuaris del museu. He triat uns criteris molt més precisos i he realitzat una tasca de síntesi en el moment de documentar, d'acord sempre amb uns conceptes antropològics i de tradició heretats pel museu. A la fitxa informàtica, hi he recollit la classificació genèrica del museu i l'he adaptada a l'arxiu fotogràfic, també hi he recollit el número de registre antic i nou i les característiques del document: si és positiu o negatiu, mesures, posició a l'arxiu, estat de conservació i altres que no sempre es coneixen: autor, data, lloc, etc.

#### 1.1.4 Investigar. Estudiar

Investigar és la recerca d'informació sobre les col·leccions del museu, aprofundint en el seu coneixement, per mitjà del qual s'estudia també la societat que els ha produït i que ens rodeja.

A l'Arxiu fotogràfic del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars existeixen dues línies d'investigació:

- a. L'arxiu fotogràfic pròpiament dit: reflexions sobre el seu condicionament, documentació i informatització, conservació, creació d'instruments de descripció, el seu ús i projecció social i l'homogeneïtzació de criteris entre les diferents institucions, així com entre els diferents professionals.
- b. L'estudi dels seus continguts en relació amb l'antropologia. Crec que aquest apartat està en relació amb l'apartat a, tot i que no considero el seu estudi sistemàtic i genèric bàsic per a la persona encarregada de l'arxiu fotogràfic.

#### 1.1.5 Comunicar. Exposar. Exhibir

Exposar és un dels mitjans que té el museu per comunicar-se amb la societat. És un dels temes sobre els que més s'ha reflexionat en els últims anys, i consisteix a apropar al públic les seves col·leccions i els seus serveis. Un museu ha de complir una funció social; De quina manera aprofitarem, comunicarem la nostra experiència i tot el que aquesta comporta de riquesa, de cultura i de educació?

El museu ha sofert un procés d'obertura. Fins al primer terç del segle XX va ser considerat com un museu santuari, ple d'objectes morts descontextualitzats. Progressivament, es va convertir en un organisme viu, amb la seva pròpia dinàmica interna i externa. L'objectiu final és la síntaxi de l'objecte (donar-li significat i pensar de quina manera el comuniquem).

En un esquema molt senzill, tenim un emissor (fotògraf) i un receptor entre els quals es troba un mitjà de comunicació (en aquesta ocasió la fotografia) i un codi. Sense deixar de banda el context en què vivim, l'important a la fotografia és arribar a entendre aquest codi: què és el que l'autor (emissor aficionat, comercial, investigador) vol expressar, quin tipus de receptor és el nostre i quines són les seves reaccions.

He parlat de reaccions, Giacomantonio<sup>4</sup> distingeix 3 nivells d'atenció que vull exposar breument, i que marquen la comprensió i defineixen, des del meu punt de vista, el tema de la comunicació en fotografia. Aquests nivells són<sup>5</sup>:

- a. El nivell instintiu. Està vinculat al mecanisme de la percepció, anomenat per Cirici el codi icònic, que jo relaciono amb la preiconografia i el treball de camp. Són les primeres impressions que rep el cervell i són elements emotius per excel·lència: color, forma, expressió, etc.
- b. El nivell descriptiu. L'ull passa a analitzar els elements que componen la imatge. Rebem més informació: línies de perspectiva, plans, camps, masses de llum, etc. Jo identificaria aquest nivell amb la iconografia i l'etnografia. En aquest nivell podem descriure el tema i la seva representació.
- c. El nivell simbòlic. De la lectura dels elements continguts a la imatge, l'observador pot treure'n un simbolisme que identifiquem amb el codi simbòlic (intel·ligible com a mínim per a dues persones), en primer terme, i el codi formal, en segon. En aquest nivell l'anàlisi s'efectua d'acord amb la psicologia experimental (si ens agrada o no una cosa, quin fons temàtic té, etc.). Jo l'identifico amb la iconologia i l'etnologia. S'hi inclouen els continguts més importants de la imatge, i pot ser la fase principal de la clau del missatge.

### 1.1.6 Restituir

A més de les funcions esmentades per l'ICOM, afegixo una altra funció al museu, relacionada amb el tema de la difusió; és la restitució. És una funció que han de complir els museus actuals<sup>6</sup> d'antropologia i que es basa en la idea de tenir en compte l'objecte de l'exposició de les seves col·leccions.

Restituir és retornar la memòria historico col·lectiva a una comunitat. Retornar les seves arrels, reforçar la seva memòria i la seva identitat, valorar allò que els ha format i que avui desconeixen. El museu actual ha d'anar cap a un model de museu-societat, conscient de la restitució de la memòria de la seva comunitat.

Aquesta funció la pot realitzar a través de la comunicació.

Entrem aquí dins un tema apassionant que és el de la memòria visual. En un museu i, més concretament, en un museu d'antropologia fem servir el treball de camp per als nostres estudis. Fem dibuixos, fem fotografies i gravem vídeos. Aquest material constitueix la memòria visual. La fotografia permet evocar el passat i ens fa passar per sobre l'espai i el temps. Ens atura el temps i ens diu de quina manera van ser les coses una vegada. El llenguatge expositiu ha de realçar i omplir de contingut aquestes fotografies perquè compleixin la funció de restitució social.

## 2. Reflexions entorn a la societat i la imatge. Perspectives de futur

La meua trajectòria personal al Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars de Barcelona ha passat per sentir la necessitat de complir cada una d'aquestes fases-funcions: he documentat, he investigat, he procurat per a una millor conservació, i ara em trobo a la fase-funció de difusió-restitució social. Què puc fer per arribar a un públic més ampli que no sigui l'investigador, l'universitari, l'editor, el publicista o l'estudiant que busquen un tema concret?. Són moltes, les idees, però la publicació d'un catàleg, la presentació de comunicacions, la participació en exposicions en les quals la fotografia no només documenti l'objecte, sinó que sigui ella mateixa la que creï el llenguatge expositiu, potser no és suficient per aconseguir elevar la nostra disciplina al nivell que desitgem.<sup>7</sup> Possiblement necessitem també canviar l'actitud del receptor. Estem en un món que veu, receptiu, moltes vegades autista, en un món de *voyeurs* en potència. Els que ens dediquem en la nostra professió a la imatge, hem de despertar el sentit de la vista, no com sentit de la vista sinó com a acció de mirar. Hem de convertir les persones que miren la televisió i els cartells publicitaris (atacats visualment) en persones que triïn allò que miren, persones que tinguin una mirada participant, que siguin capaces de pensar i extreure les seves pròpies conclusions. No només amb una actitud evocadora, nostàlgica, sinó també amb coneixement objectiu. I això només ho aconseguirem si creem una ciència amb criteris i metodologia propis. Si definim què i com ho volem.

Per acabar, és interessant definir quin és el perfil del tècnic o de la tècnica de cultura que té cura d'un arxiu fotogràfic en un museu. Són tres els punts que destacaré:

- a. Complir cadascuna de les funcions definides per l'ICOM: adquisició, documentació, conservació, investigació, difusió i restitució de l'arxiu fotogràfic.
- b. La incursió en el moviment intel·lectual actual que reflexiona sobre què és la imatge i què és la fotografia. Preguntes que permeten aprofundir i enriquir el tema del perquè la imatge és necessària, important en la investigació social actual.
- c. La formació en arxivística.
- d. La necessitat d'una formació tècnica, a més d'una formació teòrica. El tècnic o la tècnica de cultura ha d'entendre la limitació de comunicar una teoria sense conèixer la

manera de fer-ho. És a dir, ha de comprendre la importància de la formació tècnica a més de la formació teòrica per poder aprendre el que és la fotografia en tota la seva riquesa: la fotografia documental, la pictòrica, la compulsiva, la d'aficionat, la comercial o la professional.

Aplicant tot l'exposat al Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars de Barcelona ens trobem amb un fons d'imatges de més de 10.000 originals de temàtica etnogràfica: ramaderia, agricultura, pesca, oficis (taper, vidrier, cisteller, terrisser, etc.), comerç, fires i mercats, dona, vida quotidiana, indumentària, transport fluvial, de motor i de sang, raiers, patrimoni natural, arquitectura urbana i rural, festa, dansa, música, entremesos, actes religiosos, imatgeria, jocs, etc.); sèries com la de la matança del porc o la de l'extracció del suro donen idea de la seva riquesa. També destaquem un fons de fotografies de caràcter museològic i museogràfic: peces del museu, exposicions, sales de reserva, actes commemoratius són també una part important del nostre arxiu fotogràfic. Els fotògrafs i les fotògrafes, normalment anònimes, deixen entreveure alguns noms importants de la fotografia catalana d'aquest segle: Jordi Gumí, Claudi Gómez i Grau, Joan Ramírez i Segarra, Román, Estorch, Cuyàs, Montserrat Manent, Marta Povo, etc. Els serveis que ofereix el Museu en relació a la matèria són: el taller de fotografia, l'atenció al públic, el duplicat de fotografies per a publicacions, les exposicions, l'assessorament sobre el tractament de la imatge i la creació d'instruments de descripció, que ens permet crear diferents catàlegs: d'autor, geogràfic, temàtic, etc.

A manera de conclusió, penso que cal dir que el cinema i la fotografia han estat una eina més en les investigacions dels antropòlegs. És una important font de registre i anàlisi en el camp de l'antropologia. A l'actualitat la necessitat de crear criteris al voltant del material gràfic ha deservocat en la disciplina que ocupa la comunicació: L'antropologia visual.



## NOTES

1. Tot i que a i b són fotografies contemporànies dels professionals que les feien, poques estan documentades.
2. En aquesta línia, Núria Casas, conservadora del Museu, ha coordinat un treball al voltant de l'Esmolet de la Barceloneta, del qual jo he estat la responsable de la documentació gràfica. Així, també destaco l'exposició "Dona i treball: imatges i representacions", el treball etnogràfic del taller de l'escultor Josep Maria Brull i de la ganiveteria del Sr. Toll. La fotografia ha estat un instrument important de documentació, d'exposició i de divulgació als projectes del Museu.
3. Vegeu bibliografia, 1993, BRANDI, C.
4. Marcello Giacomantonio (Lipari, 1947) ensenya teoria i tècniques dels mitjans audiovisuals a l'Escola de Comunicacions Audiovisuals, ENAIP, a Itàlia.
5. Vegeu bibliografia, 1985, GIACOMANTONIO, A.
6. Al diari El País, del dissabte 24 de febrer de 1996 apareixia la notícia de l'obertura del primer museu europeu de la fotografia a París, i s'exposava la preocupació del Govern francès per conservar la imatge de l'efímer.
7. En aquest sentit, tenim notícies, l'exposició sobre l'Afganistan, que es va organitzar al Moesgaard Museum a Højberg, Dinamarca, en la qual podem veure el mercat de la ciutat, una botiga de quincalla i una dona afgana moderna. Organitzada per museòlegs, juntament amb estudiants i mestres del Departament d'Etnografia i Antropologia Social de la Universitat Aarhus, l'exposició es proposava presentar una anàlisi antropològica de la societat afgana. A la primera part, el mercat de la ciutat intentava ser la realitat no pas la interpretació de l'antiga ciutat de Kabul. Els seus carrers estrets van ser reconstituïts, i amb fotografies i sons de fons s'aconseguia l'impacte desitjat sense l'ajuda de textos escrits. Al Tropenmuseum d'Amsterdam també s'han organitzat exposicions de fotografies sobre la vida quotidiana al Vietnam, les barriades pobres de Karachi i l'apartheid a Sud-àfrica. (revista *Museum*, núm.139). Aquest és un fenomen que s'està donant contínuament a la nostra societat: exposicions en què la fotografia es converteix en objecte d'exposició, en llenguatge expositiu i en tema central d'estudi.

## BIBLIOGRAFIA

(1995), «Crida del director general de la Unesco: Salvar el Patrimoni cinematogràfic del segle XX», *El Correu de la Unesco*, (agost-setembre), p. 84-85.

JACKNIS, Ira (1985), «Franz Boas and Exhibits», a *Objects and Others essays on museum and material Culture*, edited by George W. Stocking Jr. Wisconsin.

DIVERSOS (1995), *Temps d'ahir, Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya 1915-1930*, ed. Fundació "La Caixa", Barcelona.

ALBERCH, R; FREIXAS, P.; MASSANAS, E. (1988) *L'arxiu d'imatges. Propostes de classificació i conservació*, Ed. Direcció General del Patrimoni de la Generalitat de Catalunya, col.lecció Museus Documentació, Barcelona.

ALCINA FRANCH, José (1982) *Arte y antropología*, Alianza Editorial, S.A. col.lecció Alianza Forma, núm. 28, Madrid.

ARDEVOL PIERA, Elisenda (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación visual de las culturas a la cámara de vídeo como técnica de investigación etnográfica*, UAB, Barcelona.

BRANDI, Cesare (1993) *Teoría de la restauración*, Alianza Editorial, S.A., col.lecció Alianza Forma, núm. 72, Madrid.

CORONADO E HIJON, Diego (1995), «La conservación de los documentos fotográficos III», a *Boletín informativo*, núm. 10, (marzo), pág. 50-55.

EGETER-VAN KUYK, BC, Robert (1994), «Els documents audiovisuals: un repte per als arxius», a les ponències i comunicacions *3es. Jornades Antoni Varés La imatge i la recerca històrica*, (novembre), pág. 9-36.

GIACOMANTONIO, Antonio (1985), *La enseñanza audiovisual*, ed. Gustavo Gili, S.A., col.lecció Punto Línea, Barcelona

LIGHTFOOT, Fred (1983), «Los museos de Europa: una nueva mirada sobre las cultura», a *Museum. Museos etnográficos*, núm. 139, pág. 139-144.

LOWIE, R.H. (1981), *Historia de la Etnología*, ed. Fondo de Cultura Económica, México.

MARTI, Octavi (1996), «Una mansión parisina del XVIII alberga el primer museo europeo de la fotografía», a *EL PAIS*, 24 de febrer.

PRATS, L; LLOPART, D; PRAT, J. (1982), *La cultura popular a Catalunya*, ed. Altafulla, col.lecció Fundació Serveis de Cultura Popular, Barcelona.

SAURI I PUJOL, María (1994), *Notes per a la documentació de les col.leccions etnològiques del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars*, col.lecció Documentació, núm. 1, Ajuntament de Barcelona.

SAURI I PUJOL, María (1995), «Adquirir, conservar, investigar, comunicar i exposar. Les funcions del museu», a la *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 7, (juliol), ed. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (CPCPTC), p. 30-35.

## LA MULTIPLICITAT DE FOTOGRAFIES DINS DE L'ARXIU

*Sílvia Domènech i Fernández*

*Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric Ciutat de Barcelona*

En qualsevol arxiu fotogràfic, gran, petit o mitjà, és normal que ens trobem amb una problemàtica comuna: la multiplicitat de fotografies.

Entenc per multiplicitat<sup>1</sup> un conjunt de fotografies de contingut iconogràfic idèntic, totes elles procedents (directament o indirectament) d'una mateixa matriu, reproduïdes en diferents fotografies amb característiques físiques iguals o diverses. És a dir, un conjunt múltiple de fotografies seria un aplec de fotografies amb uns trets comuns, els quals ens permeten formar aquesta agrupació i amb d'altres de diferents que ens obliguen a crear unes distincions.

Atès que aquesta és una definició molt densa, però alhora és bàsic i essencial entendre-la per tal de poder copsar l'objectiu de la comunicació, a continuació desglossaré el seu contingut.

El primer que cal tenir clar és quines característiques tenen en comú les fotografies que formen cadascun dels conjunts. Aquestes són tres:

1. La primera seria el contingut iconogràfic. Els objectes i subjectes representats en les imatges contingudes en totes les fotografies són els mateixos. És a dir, la imatge reproduïda en cadascuna d'elles és idèntica. Per tant, tenim diferents fotografies amb una mateixa imatge.
2. La segona característica comuna seria l'autor de la matriu. És a dir, la persona física responsable del contingut artístic, intel·lectual i tècnic del document primer és la mateixa i és única.
3. I la tercera i darrera característica comuna seria la data de la presa de la matriu. Cada document primer té una data única, tret que ens permet no confondre'ns i encabir dins d'un mateix conjunt dues fotografies amb contingut iconogràfic i autor idèntics, però captades en diferents moments físics.

Si apliquem aquestes tres característiques als fons d'un arxiu fotogràfic, agruparem fotografies múltiples, és a dir haurem definit els diferents conjunts. El següent pas serà saber quins trets diferencien els elements de cada conjunt, per tal de procedir amb el tractament més adient. Podríem dir que els principals elements diferenciadors són 8, evidentment no són els únics, però sí els més importants:

1. La tipologia documental<sup>2</sup>. Cadascuna de les fotografies de cada grup pot presentar una tipologia documental diferent. És a dir, cada document pot pertànyer a una classe específica distinta. Podem trobar negatius i positius, independentment que siguin originals o duplicats.
2. El suport, que és el material on es presenta la imatge fotogràfica pot ser igual o diferent en cadascuna de les fotografies. Podem trobar documents en paper, en vidre, en metall i en plàstic, més usualment.
3. El format. La mida o les dimensions de les fotografies poden variar o ser les mateixes: 24 x 36 mm, 6 x 6 cm, 180 x 240 mm, 90 x 70 mm, etc.
4. La presència o absència de color. És a dir, la pigmentació o tonalitat de les imatges. És possible que la matriu sigui en blanc i negre i a l'hora de fer una reproducció aquesta hagi utilitzat un material en color o a l'inrevés. Això ens presenta la possibilitat de trobar material en color i en blanc i negre dins d'una mateixa agrupació de fotografies.
5. L'emulsió, que és la matèria que adhereix el compost que forma la imatge a la capa del suport. El tipus d'emulsió emprat en cadascuna de les fotografies pot variar. Així podem trobar positius o negatius amb gelatina, albúmina, col·loidió, etc.

6. L'autor que ha reproduït el document. Tot i que l'autor de la matriu és únic, els autors que han originat les diferents còpies poden ser diversos, entre ells i respecte al fotògraf de l'original. Així per exemple, podem trobar positius fets per diferents fotògrafs, o reproduccions en diapositiva disparades per persones distintes.
7. La data de la reproducció del document. Una cosa és la data en què s'ha disparat la matriu i l'altra, molt diferent, la data en què s'ha positivat o reproduït cada document. Així per exemple, podem trobar un negatiu original de 1890, un positiu paper de la mateixa data, un altre positiu de 1920 i una diapositiva de 1980. Totes quatre fotografies representen una imatge de 1890, però són documents generats en tres èpoques diferents, cosa que fa que presentin unes característiques físiques i tècniques molt concretes i distintes entre elles.
8. La forma en què se'ns presenta el document. És a dir, si la fotografia es presenta amb suport secundari o sense, si conté segells, si està escrita, si està continguda en un àlbum, etc.

Ara, que ja sabem què vol dir la multiplicitat de fotografies dins d'un arxiu i com determinar-la, es pot entendre molt millor que aquesta planteja una problemàtica de cabdal importància, perquè afecta a totes o quasi totes les tasques que es realitzen en un arxiu. És per això que cal tenir resolta i ben resolta aquesta problemàtica abans de realitzar qualsevol feina arxivística.

Anar explicant pas a pas com procedir en un arxiu fotogràfic, tenint en compte aquesta problemàtica, pot ser la forma més pràctica i entenedora i menys teòrica d'aclarir, si més no, una mica la qüestió.

En primer lloc i seguint els criteris anteriorment exposats, cal determinar dins dels diferents fons de l'arxiu si tenim conjunts de fotografies múltiples o no i definir-los.

Un cop definits els conjunts, dins de cada agrupació, cal distingir quin és el document original i quins són duplicats, còpies o tiratges<sup>3</sup>.

Per poder saber quin és el document original, cal tenir clar què vol dir original i què vol dir duplicat, fotogràficament parlant, i què considerem original i què considerem duplicat a nivell arxivístic i per què.

A nivell fotogràfic l'original hauria de ser l'original de càmera (negatiu o diapositiva). Si tenim una diapositiva original de càmera, aquesta serà l'únic original que hi pot haver i la resta de documents fotogràfics extrets a partir de la diapositiva original seran duplicats. Ara bé, quan es tracta d'un negatiu, ens trobem amb el problema afegit que el negatiu no serveix per ser vist, només és una matriu d'on es reproduiran altres fotografies positives que es podran visualitzar. Aquestes poden ser moltes i variades quant a característiques físiques (suports, formats, emulsió), poden haver estat fetes per l'autor de l'original o per d'altres fotògrafs i poden tenir tant o més valor que l'original de càmera. Tenint en compte tot això, es pot dir que fàcilment ens podem trobar amb més d'un original, perquè els positius extrets de la matriu podrien tenir aquest qualificatiu.

Arran d'aquesta descripció se'ns plantegen tot un seguit de preguntes necessàries de respondre per tirar endavant. És possible trobar més d'un original dins d'un conjunt múltiple de fotografies? Què passa quan no tenim la matriu i només tenim positius, vol dir que no hi ha original? Què fem quan no tenim l'original de càmera? És necessari diferenciar entre original i còpia? Per què? I un llarg etcètera de preguntes.

Aquest caos o confusió ens obliga a ser més pràctics i coherents i trobar una fórmula de treball que resolgui totes aquestes preguntes i ens permeti treballar sobre segur. És clar que, com més dificultats i subjectivitats trobem en qualsevol tasca, més important es fa la necessitat de tenir una norma de treball a seguir. És per això que, arribat a aquest punt, considero

essencial plantejar una forma de treball que ben bé podria ser una via per tirar endavant i no aturar-nos davant les dificultats que planteja la problemàtica de la multiplicitat.

Una possibilitat, bastant senzilla i pragmàtica, seria considerar que només tenim un original dins de cada grup de fotografies i que la resta són còpies. Això ens permet tenir com a base del nostre treball una única fotografia sobre la qual desenvolupar, correctament, qualsevol tasca arxivística i fer-ho amb la certesa que sempre procedim de la mateixa manera.

Una proposta per definir què considerem original a nivell arxivístic, podria ser la següent: dins d'un conjunt de fotografies iguals, considerarem original, en primer terme, l'anomenat original de càmera o matriu (sigui negatiu o diapositiva). En cas que aquest no estigui en possessió de l'arxiu, l'original podria ser la còpia més antiga (sigui negatiu, diapositiva o paper).

Aquesta premisa facilita i agilitza les tasques de l'arxiu (es veurà més endavant), però en cap cas infravalora els documents que nosaltres hem considerat no originals. És obvi i voldria que quedés molt clar que tant fotogràficament com arxivísticament el valor dels documents considerats no originals pot ser el mateix o fins i tot superior (una còpia paper a l'albúmina pot ser considerada no original, però sens dubte tindrà tanta vàlua com ho pot tenir un negatiu original).

Definit el conjunt i establert l'original, cal valorar quins documents no considerats originals cal que es quedin a l'arxiu i quins no. És a dir, és inútil i innecessari registrar, signaturitzar, organitzar i descriure un document que no té cap valor per l'arxiu. Això suposaria una considerable pèrdua de temps i de cost per qualsevol entitat.

Per poder realitzar aquesta tasca, prèviament s'han d'establir uns criteris, que poden variar segons l'arxiu. Exposar en aquesta comunicació uns criteris únics a tenir en compte a l'hora de decidir quines còpies cal que es quedin a l'arxiu i quines no, seria absurd, perquè molt possiblement no serien vàlids en tots els casos i a més a més estaria fora de lloc ja que l'avaluació de les fotografies no és l'objecte de la comunicació. No obstant això, però, no està de més apuntar quins aspectes cal valorar per redactar els principis de cada arxiu:

1. El contingut històric de la fotografia.
2. El possible valor fotogràfic del document amb totes les seves variants (rarsa de procediments, estat de conservació).
3. El fet de tractar-se d'un tiratge fet o no per l'autor de l'original.
4. L'originalitat del document (entès no en el sentit d'original, sinó d'únic).
5. La utilitat que pugui tenir la còpia per l'arxiu, és a dir l'ús que se'n faci.
6. Etc.

Afegir només que no considero còpies amb vàlua per l'arxiu les anomenades còpies de consulta, que només serveixen perquè l'usuari pugui visualitzar-les i quan es fan malbé es tornen a reproduir.

Arribats en aquest punt, és a dir un cop establerts els conjunts, assignada la categoria d'original o còpia als diferents elements de cada conjunt i havent avaluat i triat quins documents es queden a l'arxiu per tal de ser descrits i conservats i quins no, ens resta per dur a terme el més important: la realització de les tasques pròpies de l'arxiu. Amb d'altres paraules, allò que fa que un conjunt desorganitzat de documents passi a anomenar-se arxiu.

Com és sabut, les principals tasques que es realitzen en un arxiu fotogràfic<sup>4</sup> són el registre, la signaturització, l'organització i la descripció. Seguidament exposaré com tractar els diferents elements d'un conjunt en cadascuna de les quatre tasques.

1. El registre: registrar vol dir donar a cada document un número correlatiu per ordre d'arribada a l'arxiu i posteriorment fer-ho constar en un llibre de registre (en suport paper o informàtic). L'objectiu bàsic i primer del registre és el de control, és a dir saber la quantitat de documents que existeixen en un arxiu i tenir-los identificats d'alguna manera.

Tenint en compte l'explicació anterior, és obvi que cadascuna de les fotografies que formen part d'un conjunt múltiple cal que siguin enregistrades separatament. És a dir, cal que cada fotografia tingui un número de registre propi i sigui enregistrada en el llibre de registre amb un assentament diferent i individualitzat.

La raó principal per la qual cal registrar totes i cadascuna de les fotografies és perquè, malgrat que totes elles contenen una mateixa imatge i tenen un mateix origen o avantpassat comú, són documents diferents amb un valor propi. Cal recordar que els arxius fotogràfics contenen, organitzen, descriuen, conserven i divulgen documents fotogràfics i no imatges. Les imatges no són més que representacions bidimensionals d'objectes reals contingudes en uns documents que són el producte de procediments fotogràfics.

2. La signatura topogràfica: és un codi que ens ubica físicament el document (fotografia) dins del dipòsit de l'arxiu. És a dir, és una identificació que ens permet localitzar físicament la fotografia.

Per tal de seguir unes normes de conservació correctes i assegurar el màxim de vida per cadascuna de les fotografies, és necessari que aquestes es guardin amb els contenidors i mobiliaris adients en funció de la seva tipologia, suport, format, presència o absència de color i a vegades procediment.

Si seguim aquesta norma, cadascuna de les fotografies que forma part d'un conjunt múltiple tindrà una signatura topogràfica pròpia i diferent de les altres segons les característiques físiques que cadascuna d'elles presenti. Així per exemple, si tenim un conjunt format per: un negatiu de vidre b/n 13 x 18 cm, un negatiu de polièster b/n 9 x 12 cm, un positiu paper a l'albúmina 160 x 200 mm i una diapositiva polièster color 6 x 6 cm, i per raons justificades hem decidit conservar les quatre peces fotogràfiques, tindrem quatre signatures topogràfiques diferents, perquè ens trobem davant de quatre fotografies que contenen una mateixa imatge, però que tenen trets físics i/o tècnics diferents. Cadascuna d'elles s'haurà de guardar separatament de les altres, però juntament amb la resta de fotografies de la seva espècie (mateixa tipologia, suport, format, color i procediment).

3. L'organització: organitzar un arxiu vol dir classificar i ordenar els seus documents. D'entrada en un arxiu fotogràfic ens enfrontem amb un doble dilema: cal classificar els documents d'un arxiu fotogràfic o només cal descriure'ls? I si es fa, quin tipus de classificació és la més adient?

Resoldre aquestes qüestions suposaria desviar-nos del tema i desenvolupar una comunicació diferent, així doncs, tot i ser conscient dels dubtes que ens planteja la classificació en un arxiu fotogràfic, centrem-nos i pensem en el cas més generalitzat i més clàssic: l'adopció d'una classificació temàtica (és la més usual i més pràctica en un arxiu fotogràfic). A l'hora d'aplicar la classificació, si aquesta és temàtica, totes les fotografies d'un conjunt múltiple tindran el mateix codi del quadre de classificació, perquè encara que siguin peces diferents tenen el mateix contingut, la mateixa imatge i precisament en la imatge ens basem per classificar temàticament una fotografia.

Si, altrament, fem servir un quadre de classificació funcional o orgànic, i tenim un conjunt múltiple format per fotografies que procedeixen de diferents fons, diferents departaments o que responen a funcions diverses, a l'hora de classificar-les obtindrem un resultat contrari a l'anterior. És a dir, una mateixa agrupació respondrà a diferents codis de classificació. En qualsevol cas, però, aquest no és un cas gaire habitual, més perquè no s'acostuma a classificar orgànicament o funcionalment, que no pas perquè sigui difícil trobar fotografies iguals amb diverses procedències.

4. La descripció: descriure vol dir reelaborar i transformar el document original en un document de caràcter instrumental i secundari, amb l'objectiu de facilitar a l'usuari la seva

identificació precisa, la seva recuperació i la seva difusió. És a dir, en descriure creem un instrument de descripció. D'instruments de descripció n'hi ha diversos, però els més importants i elaborats en un arxiu fotogràfic són l'inventari i el catàleg.

Què passa amb l'inventari? L'inventari es fa sobre un fons i pren com a objecte de la descripció la sèrie documental, és a dir un conjunt de fotografies que prèviament han estat classificades. Això vol dir que una fitxa d'inventari no ens descriu una única fotografia, sinó diverses. Descriu una agrupació creada segons el criteri de classificació prèviament establert que, en el cas dels arxius fotogràfics, possiblement sigui temàtic. Així per exemple, totes les fotografies que representen en les seves imatges esglésies estaran sota una mateixa agrupació del quadre de classificació, cosa que vol dir que el conjunt d'aquestes fotografies respondrà a una única fitxa.

La fitxa d'inventari ha d'aportar informació sobre el contingut de l'agrupació temàtica (sobre la iconografia), però també ha d'informar-nos de les dades tècniques i administratives que presenten les diverses fotografies. Atès que l'inventari proporciona una descripció genèrica d'un conjunt de documents, no hi ha cap problema en incloure les diferents descripcions tècniques i administratives de cada fotografia del conjunt múltiple en una mateixa fitxa, igualment que es fa amb les diferents característiques que presenten les altres fotografies classificades sota el mateix epígraf del quadre de classificació. D'aquesta manera hem descrit tant el document considerat original com les còpies dins d'una mateixa fitxa i els hem donat el mateix nivell d'importància.

Si fem això, tenim resolt el problema, perquè la descripció de totes les fotografies hi consta. Ara bé, a través de l'inventari no podem saber quines fotografies de cada sèrie documental són còpies i quines no, però això no és problema ja que l'inventari no té perquè resoldre aquesta qüestió, simplement ens ha d'oferir una visió global i no específica del contingut i del continent de les fotografies d'un fons.

Altra qüestió que sí ens planteja un problema és què fer quan dues fotografies múltiples pertanyen a fons diferents, perquè això voldria dir que haurien d'aparèixer en inventaris diferents. Obviament caldria descriure-les separatament seguint les normes d'inventarització, tot i que hauríem de trobar la manera de relacionar-les.

Una altra cosa és el catàleg. El catàleg és, sens dubte, l'instrument de descripció més útil i necessari en un arxiu fotogràfic. Sempre que això sigui possible cal arribar a aquest nivell de descripció. El catàleg es fa sobre la totalitat dels fons de l'arxiu i la unitat documental objecte de la catalogació és la unitat arxivística, és a dir la peça fotogràfica, simple (una fotografia) o composta (un reportatge).

Atenent a aquesta descripció i pensant amb els conjunts múltiples, veiem que a l'hora de fer un catàleg tenim dues opcions: a) fer una fitxa catalogràfica per cadascuna de les fotografies del conjunt, o b) fer només una fitxa que descriu tot el conjunt sencer.

Si escollim l'opció a) vol dir que totes les fotografies del conjunt quedaran descrites i ben descrites en tots els nivells d'informació: tècnic, de contingut i administratiu. I això és bo, perquè com ja hem mencionat anteriorment les dades tècniques o de descripció física i les dades administratives de cada document poden ser diferents i per ser coherent i saber valorar el document en tots els seus aspectes, cal fer-les constar. Ara bé, hem de ser conscients que d'una mateixa imatge tindrem múltiples fitxes catalogràfiques.

Si, altrament, escollim l'opció b) i només fem una fitxa que descriu el conjunt, esdevé el contrari. Primerament, hem d'estudiar el conjunt i designar quin serà per nosaltres l'original (sigui de càmera, sigui la còpia més antiga). A partir d'aquest document farem la fitxa de catàleg. Les dades que ens descriuen el contingut seran les mateixes per qualsevol element del conjunt, per tant no hi ha cap problema, però les dades físiques, identificatives i administrati-

ves de les còpies molt possiblement variaran. Això vol dir que hem de ser capaços de dissenyar una fitxa catalogràfica suficientment completa com perquè ens doni la possibilitat de descriure totes aquelles dades físiques, identificatives o administratives que diferencien l'original de les còpies. És a dir, que a través d'una única fitxa puguem arribar a saber les diferents tipologies, suports, formats, autors, dates, procedències, etc. que presenten cadascuna de les fotografies que nosaltres hem considerat còpies.

Si ens veiem en cor d'aconseguir una fitxa tan completa, val la pena escollir l'opció b), perquè s'estalvia molt de temps. A més a més, en el moment de fer una recerca iconogràfica (la realitat demostra que el 90% de les consultes realitzades en un arxiu fotogràfic són de contingut), el nombre de fotografies trobades serà el real. Ara bé, si escollir l'opció b) vol dir no saber respondre a preguntes tècniques i/o administratives sobre les còpies del conjunt, és preferible triar l'opció a) i fer tantes fitxes com de fotografies estigui integrat el conjunt.

En tot cas, la millor opció està, sens dubte, en funció de la casuística de cada arxiu.

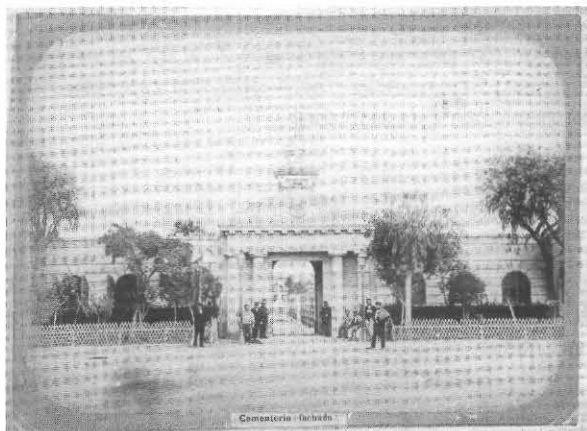
Si hem seguit aquesta fórmula de treball, arribem a la conclusió que dins d'un conjunt múltiple de fotografies tindrem tants números de registre com documents hi ha, tantes signatures topogràfiques com nombre de documents fotogràfics, freqüentment només un codi de classificació per totes les fotografies del conjunt, una única descripció d'inventari per tots els documents i una o diverses fitxes catalogràfiques (segons l'opció escollida) per cada fotografia.

Aquesta forma de treball, com ja he mencionat anteriorment, no és l'única norma vàlida per tal d'arribar a realitzar les tasques arxivístiques sense que ens destorbi el problema de la multiplicitat, perquè com en la majoria de feines que es realitzen en un arxiu fotogràfic, no hi ha solucions úniques. Crec, però, que es pot dir que, possiblement, aquest sigui un camí senzill i força segur per solucionar el problema que genera la multiplicitat de fotografies.

#### NOTES

1. Es fa servir la paraula multiplicitat i no duplicitat, perquè multiplicitat designa un gran nombre de coses de la mateixa espècie, mentre que duplicitat faria referència a la qualitat de doble, dues vegades una mateixa cosa.
2. Per tipologia documental en documents fotogràfics entenc negatiu o positiu.
3. S'utilitza la paraula còpia, duplicat o tiratge, indiferentment, en un únic significat de no original de càmera, tot i que tècnicament cadascuna d'aquestes paraules té un significat diferent.
4. Només es fa referència a les tasques d'organització de l'arxiu i no a les de conservació i difusió que, malgrat que formen una part important de l'arxiu, no suposen gaire problema per la multiplicitat de fotografies.





Cinc fotografies que contenen una mateixa imatge. Dos negatius 18 x 24 cm, suport vidre. Tres còpies paper de diversos formats, totes tres àlbúmes, contingudes en diversos suports secundaris.

## EL ARCHIVO FOTOGRAFICO DEL PATRONATO NACIONAL DE TURISMO (1928-1939)

*Teresa Muñoz Benavente*

*Subdirección General de Archivos. Ministerio de Cultura*

El fondo fotográfico del Patronato Nacional de Turismo objeto de este estudio se conserva en el Archivo General de la Administración.

El Archivo General de la Administración<sup>1</sup>, situado en la localidad madrileña de Alcalá de Henares, es uno de los archivos generales dependiente del Ministerio de Educación y Cultura. Creado por Decreto 914 de 8 de Mayo de 1969 como archivo intermedio, custodia entre sus fondos:

- \* La documentación producida por la Administración Central
- \* La documentación de las extinguidas instituciones franquistas
- \* Documentación de otros organismos que, en virtud de convenios firmados con el Ministerio, han sido depositados en el mismo
- \* Archivos privados adquiridos por el Ministerio y depositados en el Archivo.

Perteneciente al primer grupo al que nos hemos referido encontramos la documentación producida por el Patronato Nacional de Turismo integrada dentro del grupo de fondos de Cultura. Formando parte de esta documentación encontramos el archivo fotográfico producido por este Organismo<sup>2</sup>.

### 1. Evolución histórica del Patronato Nacional de Turismo

El Patronato Nacional de Turismo se creó por Decreto de 25 de Abril de 1928, refundiendo, en cierta manera, las actividades desarrolladas por la Comisaría Regia de Turismo que ya funcionaba desde 1911.

Dependiente del Consejo de Ministros se caracterizó por una actividad considerable desde los primeros años de funcionamiento. Respondía su creación, entre otros motivos, a la organización de las Exposiciones Universal de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla que deberían celebrarse en 1929.

Además, entre sus funciones, se encontraba el deber de divulgar el conocimiento de España en todos sus aspectos, favorecer y estimular las actividades hosteleras, la creación de centros de formación turística, apoyar la propaganda turística en el extranjero y, en general, respondía a la necesidad de prestar mayor atención a la organización turística en España. En este aspecto seguía la línea iniciada en otros países europeos de crear organismos oficiales encargados de la administración y fomento del Turismo iniciada al finalizar la Primera Guerra Mundial.

El Patronato estableció una administración central, con sede en Madrid, una administración regional con Delegaciones en la zona Centro; Cantabria; Aragón, Cataluña y Baleares; Andalucía y Levante, además de otras representaciones provinciales e incluso locales. A nivel internacional, en 1930, el Patronato tenía oficinas de información abiertas en Biarritz, Buenos Aires, Gibraltar, Munich, Nueva York, Paris y Roma.

Una vez puesto en funcionamiento, el Organismo sufrió varias modificaciones que cambiaron su estructura, como la sufrida tras el decreto de 2 de Julio de 1930 por el que se suprimían varias subdelegaciones regionales como la de Centro.

La proclamación de la II República trastoca nuevamente la estructura del Patronato. El decreto de 25 de Abril de 1931 reorganiza el mismo y creaba una Dirección General de Turismo, al menos en teoría, con la misión de examinar las actividades del Patronato realizadas hasta la fecha.

Esta Dirección General, que no llegó a funcionar en la práctica, fué suprimida meses más tarde, en Diciembre de 1931, restableciendo y organizando de nuevo el Patronato Nacional de Turismo, adscribiéndole a la Subsecretaría del Consejo de Ministros.

Trasladó su sede, a finales de este año, al madrileño Palacio del Hielo en la calle Medinaceli. El 12 de enero de 1932 se publica el Reglamento Provisional del Patronato que sustituía al anterior Reglamento General y de Régimen interior de 1929.

Hay que esperar hasta el comienzo de la Guerra Civil para encontrar algún cambio significativo en el funcionamiento del Patronato. La contienda civil hace desaparecer de hecho la actividad normal del Organismo. En cierta medida se cambió la propaganda turística por la propaganda de apoyo a la causa republicana<sup>3</sup>, aunque se mantuvo cierta normalidad en las actividades del mismo.

El Patronato Nacional de Turismo dependió temporalmente del Ministerio de la Propaganda. Creado tras la remodelación Ministerial de Largo Caballero, funcionó desde Noviembre de 1936 a Mayo de 1937.

En el bando rebelde se había constituido, apoyado por funcionarios que habían pertenecido al Patronato Nacional de Turismo monárquico, un Servicio Nacional de Turismo. Constituido en Dirección General de Turismo dependiente del Ministerio de la Gobernación, se instaló, al final de la Guerra, en la sede del Palacio del Hielo, asumiendo las funciones del Patronato que desaparecía definitivamente.

La vida del Patronato se extingue como tal en 1939, continuando, bajo su nueva denominación, una nueva andadura administrativa<sup>4</sup>.

## 2. El papel de la fotografía en el Patronato Nacional de Turismo

La importancia del fondo fotográfico del Patronato Nacional de Turismo radica, primero, en su contenido, volumen y calidad de las imágenes, y segundo por tratarse de uno de los primeros ejemplos del uso de la fotografía en el funcionamiento de un organismo y por constituir una unidad administrativa que añade a los expedientes textuales otra clase de documento administrativo: la fotografía.

La utilización de la fotografía en la tramitación de actos administrativos con fines oficiales se produce de manera casi inmediata a la presentación de la misma en París en 1839. Durante el siglo XIX, en España, encontramos ejemplos de fotografías incluidas en diferentes expedientes tramitados por el Ministerio de Fomento relacionados con la restauración o construcción de edificios públicos o las incluidas en los expedientes de expediciones científicas supervisadas por el Estado.

La realidad impuesta por el uso de imágenes llega a ser tan importante que se crean unidades dentro de la estructura de los organismos administrativos, encargadas directamente de la producción, conservación o difusión de las fotografías, y no sólo las encontramos formando parte del expediente como un documento más, sino configurando verdaderos archivos fotográficos.

Uno de los aspectos que propició la aparición de estas unidades fué precisamente el nacimiento del Turismo como actividad social y económica<sup>5</sup> y el uso de la imagen como propaganda turística por excelencia.

El Patronato Nacional de Turismo supo adaptar estas nuevas técnicas poniendo rápidamente en funcionamiento su Archivo Fotográfico.

### 3. Funcionamiento del archivo fotográfico

El archivo fotográfico del Patronato Nacional de Turismo dependía administrativamente de la Sección de Propaganda, Publicaciones y Prensa. Las funciones adscritas a esta sección se recogen en el Reglamento de Régimen Interior del Patronato, al que ya hemos aludido, que fué aprobado el 31 de Enero de 1929.

Debía ocuparse de la publicación y distribución de folletos, carteles y demás fuentes referidos al fomento de la curiosidad turística por España, además de mantener informado al Patronato de todas las noticias que se relacionaran con el turismo español.

El Patronato mostró desde el primer momento un especial interés por la fotografía como medio de propaganda y difusión de sus actividades.

En colaboración con la Sociedad de Amigos del Arte organizó una importante Exposición Fotográfica<sup>6</sup> de carácter turístico celebrada 1929 con enorme éxito. Se hizo un llamamiento a todos los fotógrafos, profesionales y aficionados, para que enviaran sus trabajos. De las casi dos mil fotografías recibidas se seleccionaron 891 representativas de toda la geografía española. A este certamen concurrieron fotógrafos de reconocido renombre como el Marqués de Santa María del Villar.

De estas fotografías, para la decoración del Pabellón que el Patronato prepara para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se seleccionaron aquellas que recogían las mejores vistas de España. Además de enviarse otros dos grupos a las Exposiciones de Praga y Francfort.

Podemos considerar estas actividades el comienzo del archivo fotográfico del Patronato<sup>7</sup>.

Desde un primer momento, el archivo fotográfico contó con una cuidada organización que le permitió adaptarse a los cambios sucesivos que le afectaron sin alterar de manera importante al mismo.

Las fotografías, positivas y montadas sobre una cartulina, se ordenan alfabéticamente por las provincias españolas, incluidas las provincias africanas. A cada provincia se le asignó un número: 1 para Alava, 2 para Albacete, 3 para Alicante, y así sucesivamente hasta completarlas todas. A este número de identificación de la provincia se le añade, separado por un punto, el número currens para cada fotografía<sup>8</sup>.

Dentro de cada provincia se clasifican las imágenes según su temática, variando de una provincia a otra. Así encontramos apartados, entre otros, como "Vistas Generales", "Aspectos Urbanos", "Monumentos Civiles", "Monumentos Religiosos", "Castillos", "Paisajes", "Patios y Jardines", "Pintura", "Escultura", "Arqueología", "Geología", "Escenas Callejeras", "Playas", etc. Lo que nos da idea de la riqueza del mismo.

La ficha de cartulina a la que va pegada la fotografía recoge los datos fundamentales para la identificación de la misma: localidad, provincia, tema, descripción del asunto, nombre del fotógrafo, dimensiones, fechas, además del número de referencia de la imagen<sup>9</sup>.

Al menos en los primeros momentos de la existencia del Patronato y de manera regular a lo largo del período que nos ocupa, las fotografías se adquirían directamente a sus autores<sup>10</sup>. Profesionales o no, los fotógrafos enviaban su trabajo para examen o era directamente el Organismo el que solicitaba sus servicios.

Por este sistema se conservan las mejores imágenes obtenidas por una larguísima lista de fotógrafos de toda España. Destacamos sólo unos pocos: Ruiz Vernacci, Archivo Mas, Moreno, Loty, Hauser y Menet, Wunderlich, Albero y Segovia, Zerkowitz, etc<sup>11</sup>.

A este sistema de obtención de fotografías hay que añadir el trabajo realizado por funcionarios de la Sección de Propaganda y Publicaciones, que alternaban su trabajo administrativo con la obtención y duplicación de fotografías, como son Prast y Lladó<sup>12</sup>.

El Patronato adquiría las fotografías, destinadas fundamentalmente a su publicación,

directamente a sus autores. Los trabajos de rotulado de las fichas, pegado, etc. se realizaban contratando los servicios de terceros ajenos a la Administración.

Además del uso que el propio Patronato daba a sus fotografías en sus publicaciones, etc., éste también prestaba sus imágenes a otros organismos e instituciones, siempre que sus actividades contribuyeran o pudieran contribuir a al conocimiento de España, dentro o fuera de sus fronteras. El Patronato editó una serie de copias de diapositivas con sus respectivos guiones referidas, tanto a aspectos artísticos como de folclore.

Estas copias fueron enviadas a distintos consulados y embajadas de España en el extranjero. Si alguien interesado necesitaba de estas fotografías con fines de propaganda turística, conferencias, exposiciones, etc., se dirigía a la representación diplomática española en su país y ésta, una vez estudiado el caso, procedía a su préstamo.

El grado de organización alcanzado por el archivo fotográfico del Patronato llegó a ser tan considerado que, incluso después de la Guerra Civil, diferentes organismos de la nueva Administración pidieron su asesoramiento para la puesta en marcha de sus respectivos archivos fotográficos, nos referimos a la Delegación Nacional de la Sección Femenina, la Dirección General de Regiones Devastadas, el periódico "Arriba", etc.

La riqueza de los temas tratados, la calidad de los autores y la facilidad en la consulta suponen para este archivo ser una importante fuente de investigación que pretendemos modestamente dar a conocer con el presente trabajo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para una mayor información sobre el Archivo, historia, servicios y cuadro de clasificación de sus fondos, puede consultarse la obra: *Archivo General de la Administración 1969-1995*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.

<sup>2</sup> Nos referimos al Archivo producido durante los años 1928 a 1939, años de existencia del Patronato. Este archivo se complementa y acrecienta con la actividad desarrollada por la Dirección General de Turismo, unidad heredera de las funciones del Patronato, hasta su ingreso en el Archivo General de la Administración.

<sup>3</sup> Sin querer profundizar en este tema, sí que es necesario hacer mención a la magnífica labor que, en el campo de la fotografía de propaganda, realizó el Patronato durante el período de la Guerra Civil. Nos referimos al archivo fotográfico conocido por "Archivo Rojo" custodiado igualmente en el Archivo General de la Administración, resultado del proyecto iniciado a instancia de la Delegación de Propaganda de Madrid con la colaboración de la estructura administrativa del Patronato Nacional de Turismo y, durante su existencia, de la Junta de Defensa de Madrid. Como resultado de este trabajo se conservan unas 3.500 fotografías de los mejores fotógrafos de la época que cubrieron la contienda española.

<sup>4</sup> En 1941 se crea la Vicesecretaría de Educación Popular que asume las competencias en materia de Turismo hasta su desaparición en 1944, fecha en la que pasa a depender del Ministerio de Educación Popular. En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo en el que se integra la Dirección General de Turismo hasta el cese de las funciones de dicho Ministerio en 1977, fecha tras la que, en pleno proceso de cambio político y administrativo, se transfiere la documentación producida a lo largo de la historia del Organismo al Archivo General de la Administración.

<sup>5</sup> Sobre este tema puede consultarse la obra de FERNÁNDEZ FUSTER, LUIS; *Historia General del Turismo de Masas*, Madrid: Alianza Universidad Textos, 1991.

- <sup>6</sup> Esta Exposición tuvo carácter itinerante recorriendo numerosas poblaciones españolas.
- <sup>7</sup> Con este sistema de concursos el Patronato se dotó de un importante número de fotografías. Este sistema fué repetidamente utilizado, también por la Dirección General de Turismo.
- <sup>8</sup> No podemos dar una cifra exacta de las fotografías que compone el fondo del Patronato. De manera meramente orientativa podemos hablar de unas 400.000 las imágenes que componen la totalidad del Archivo fotográfico de Turismo del Archivo General de la Administración (incluidas las de la Dirección General de Turismo).
- <sup>9</sup> Percibimos una constante preocupación por la normalización del tratamiento de las fotografías, tanto técnico como archivístico. Se confeccionaron normas y se enviaron constantes circulares a los fotógrafos y colaboradores del Patronato a fin de uniformar los trabajos y que se recogieran los mismos datos para la descripción de las imágenes.
- <sup>10</sup> En 1932 los precios máximos que pagaba el Patronato eran de 2'50 pts. para copias de 18 x 24 cm., de 1'75 para copias de 13 x 18 cm. y de 1'50 para las de 9 x 12 cm. Incluyéndose expresamente en estos precios los gastos de reproducción. Este es uno de los aspectos con los que se encontró con mayores inconvenientes el Patronato, destacando la demanda de Otto Wunderlich en 1935, exigiendo mayor claridad a la hora de utilizar las fotografías, los derechos de autor, reproducción y uso posterior por parte del Organismo.
- <sup>11</sup> Se conserva un importante número documentos referidos a la correspondencia mantenida con estos profesionales.
- <sup>12</sup> Para estos trabajos de laboratorio, la Sección estaba dotada de los medios técnicos necesarios para realizarlos. De la carestía de estos medios encontramos las quejas constantes de sus responsables.

## L'ESTUDI DIAGNÒSTIC PER A ARXIU D'IMATGES

*Josep Pérez Pena, llicenciat en Belles Arts (Imatge)*

*Tècnic en preservació de fotografies*

La gestió d'un fons massiu d'imatges sense tenir informació sobre la quantificació aproximada del que conté i sobre l'estat de conservació en què es troba pot plantejar serioses dificultats per a iniciar-hi qualsevol tasca, i fer malbé els esforços i diners que hi puguem invertir. És en aquests casos quan un estudi de la mena del que aquí es presenta pot permetre'ns emprendre la feina d'atendre l'arxiu.

L'estudi diagnòstic és un informe elaborat a partir d'un treball de camp on es recullen dades sobre la quantitat d'objectes continguts en un arxiu fotogràfic, el seu estat de conservació i les condicions en què es guarda. Serveix per establir un coneixement general dels conjunts que es guarden a l'arxiu. Conté recomanacions sobre les intervencions bàsiques o més urgents que requereixen els fons i informacions sobre les condicions mínimes de precaució que cal respectar en el treball quotidià amb els diferents tipus d'objectes fotogràfics custodiats. És útil també com a eina de presentació de les característiques i necessitats de l'arxiu en instàncies superiors que hagin de prendre decisions sobre dotació i gestió.

Suposa una aportació de dades que tenen a veure amb la condició física dels artefactes fotogràfics. Això pot enriquir les dades de catalogació i alhora, com ja hem dit, permet la planificació de la preservació de l'arxiu. En això darrer és cabdal el coneixement de les directrius de la institució sobre la gestió de l'arxiu i la informació sobre la disponibilitat de diners (Reilly, 1986). L'estudi ha de ser producte d'un treball específic per a un arxiu concret. Caldria evitar la generalització en recomanar tractaments, i especialment proscriure qualsevol automatisme en la seva realització.

Hauríem de fugir d'emetre judicis alarmistes. És ben normal trobar conjunts d'exemplars en un estat deplorable i de difícil recuperació, però sovint la majoria dels conjunts podrien ser atesos i preservats. Per això es poden fer moltes recomanacions, però si volem ser realistes amb el que permeti la dotació econòmica destinada a tenir cura dels materials, cal optimitzar els esforços a partir de les directrius marcades per la política de l'arxiu. Aquesta forma d'actuació, entesa com a oposada a una pretensió poc realista de cuidar global i immediatament un fons de grans dimensions és l'únic que pot possibilitar una correcta i acurada conservació dels objectes (Kurtz, 1995).

### 1. Metodologia

#### 1.1. El treball de camp

El primer pas a realitzar és un treball de camp als dipòsits i altres instal·lacions de l'arxiu, on recollirem dades sobre les característiques dels materials. Això comprèn la seva identificació i una valoració sobre la forma en què han estat afectats pels deterioraments (veure Hendriks, 1984, i Leary, 1985).

Aquesta part es realitza mitjançant la revisió d'un percentatge dels exemplars. Cal potenciar la disminució del marge d'error que pogués provocar l'estudi d'un tant per cent necessàriament baix amb el contrast de les dades per comparació, amb quantitats elevades d'artefactes on la qualificació s'efectua de forma molt més ràpida. Si unim a això la recerca d'altres informacions perifèriques, com ara l'explotació de dades aportades pels materials procedents dels estudis dels diferents autors (diataris, informació comercial sobre els materials,

etc.) (Kurtz, 1995); o també les entrevistes amb persones que haguessin treballat en intervencions anteriors als mateixos fons, podrem oferir uns resultats que l'experiència mostra com a suficientment vàlids.

Paral·lelament cal recollir dades sobre la forma en què es troba guardat el fons. Així s'observen des de les constants climàtiques de l'espai de dipòsit i el material que el mobla, la seva situació i els elements de risc potencial fins l'estat i qualitat dels materials de protecció íntima que es troben en contacte amb les fotografies.

És necessari revisar també les rutines de treball i intentar la detecció i correcció dels hàbits que puguin afectar negativament els materials. Tota aquesta feina es du a terme observant una estreta relació amb el que particularment presenta cada arxiu. De vegades cal enginyar solucions de recull de dades per a permetre l'atenció a fons excepcionalment massius (Lary, 1985) o establir moltes diferents formes d'oferir les dades finals de l'informe. Aquestes característiques també determinen el temps i l'ampliació del recull de dades de cada conjunt en funció de les valoracions que l'arxiu fa de cada fons o col·lecció.

Al llarg del treball de camp s'actua de forma acurada per evitar qualsevol alteració en l'ordre dels exemplars. Es preveu tot el necessari per evitar causar danys i les diferents anàlisis es realitzen sempre proscriuint qualsevol mena d'assaig destructiu.

## 1.2. L'informe

A partir del treball de camp s'elabora un informe final. Aquest ha de ser una eina entenedora que acosti els coneixements bàsics de preservació als tècnics i també als responsables polítics. Així, haurà de contenir explicacions per a iniciar els receptors en qualsevol qüestió tècnica o terminològica que pogués afectar la comprensió de les dades (Fuentes, 1994). Cal raonar les recomanacions i explicar cada nou element aportat des del llenguatge o les consideracions de la preservació fotogràfica.

Finalment, l'estudi hauria d'incorporar dades per establir contactes amb d'altres especialistes en preservació o conservació fotogràfica. Això facilita un directori de personal a qui recórrer pels encàrrecs i intervencions especialitzades de restauració o en el cas que es produïssin urgències.

## 2. Un exemple d'aplicació: l'estudi diagnòstic sobre l'Arxiu d'Imatges de l'Ajuntament de Girona

Aquesta intervenció realitzada el juliol de 1995 s'inicià amb un treball de camp, efectuat per una sola persona, que va durar sis dies. En aquest termini s'analitzaren dades referents a uns dos milers d'objectes fotogràfics, les quals recollien la seva identificació, format, contingut icònic i deterioraments que presentaven. L'anàlisi s'extengué en comparacions efectuades a quantitats extenses dins cada conjunt coherent. En l'intent d'acumular el màxim d'informació en un temps relativament curt es dissenyaren taules de control específiques i s'emprà la codificació de dades.

Paral·lelament s'establiren controls regulars en diferents zones dels dipòsits per oferir un estudi de les seves constants de temperatura i humitat, s'estudià l'acondicionament dels espais i els materials usats en mobiliari, emmagatzematge i protecció íntima dels materials.

Es recolliren dades en entrevistes amb persones que havien treballat en intervencions anteriors (difusió, ordenació i reubicacions del fons) i amb responsables de l'arxiu. També s'inventariaren parcialment i s'estudiaren les mostres amb informació tècnica d'època i la documentació escrita provinents dels estudis dels fotògrafs autors dels fons. Amb les dades



recollides es passà a la redacció d'un informe que s'entregà en el termini d'un mes. Aquest oferia conclusions ordenades segons un esquema topogràfic dels dipòsits, que permetés la identificació de cada conjunt. A les dades tècniques afegia, quan els fons ho requerien, avaluacions sobre l'excepcionalitat o l'interès d'algunes de les parts, dades sobre característiques i necessitats detallades d'alguns dels materials a partir de la seva identificació, informacions de caire general sobre preservació, explicacions de cadascun dels criteris dels deterioraments físics, químics i biològics i promptuaris puntuals de recomanacions sobre condicions i tracte per al treball diari. La intervenció constituí, a més, una ocasió per a contrastar diferents punts de vista.

### 3. Conclusions

Amb l'estudi diagnòstic, els arxius obtenen dades d'anàlisi de les seves instal·lacions i contingut, i recomanacions sobre les intervencions que calen per a la preservació, mitjançant una eina de cost relativament baix, bastida en un temps relativament curt.

Això permet l'eradicació de riscos per als materials en el treball diari i preveu un ordre d'operacions per al futur. Respecte a aquestes, facilita la defensa de les prioritats davant les instàncies polítiques.

Aquesta mena de treballs plantegen un inici per assolir la contenció del deteriorament en un fons massiu, però cal pensar en d'altres operacions a partir de la primera anàlisi, per tal de plantejar una política de preservació correcta. Molts cops és necessari aprofundir el coneixement de determinades parts de l'arxiu per recomanar-ne el tractament. Moltes intervencions precisen d'anàlisis prèvies i la direcció d'un restaurador especialitzat.

### BIBLIOGRAFIA

FUENTES DE CÍA, Ángel (1994), «El legado de Juan Mora Insa» a *Juan Mora Insa, archivo fotográfico de arte aragonés*, Saragossa, pàg. 11-15.

HENDRIKS, Klaus B. (1984), *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*, París.

KURTZ, Gerardo (1995), «Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas» a *II Jornadas archivísticas sobre la fotografía como fuente de información*, Huelva, pàg. 43-100.

LEARY, William H. (1985), *La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP con directrices*, París.

REILLY, James M. (1986), *Care and Identification of 19th. Century Photographic Prints*, Rochester.

## APROXIMACIÓ A L'ÚS ETNOGRÀFIC DE LA FOTOGRAFIA I EL CINEMA

*Joaquim Puigvert i Pastells*  
*Farmacèutic, fotògraf i cineasta amateur*

### 1. Introducció

Al principi dels temps prehistòrics l'home no actua sobre el seu entorn, només s'hi adapta. Són els elements naturals (aigua, vent) els que modifiquen el paisatge donant-li formes i colors característics.

L'home viu de manera nòmada als llocs elevats. A les planes, que moltes vegades són aiguamolls, només hi baixen a caçar i a pescar.

A l'època neolítica, amb la introducció de l'agricultura, l'home es va tornant sedentari i és a partir d'aquí quan incideix també sobre el paisatge modificant-lo artificialment. Arribaran les cabanes i cases que tot d'una es construeixen als punts elevats. Amb canalitzacions s'assecaran els aiguamolls que s'aniran convertint en prades, i els boscos s'artigaràn deixant pas als conreus.

En temps dels romans ja es construeixen vies de comunicació que primer tindran un ús militar, però aviat esdevindran element essencial pel desenvolupament de la vida rural.

Els petits hàbitats del turons, poc a poc, s'aniran agrupant en veïnats més a prop de les terres de cultiu i, més tard donaran lloc a les viles.

Aquest paisatge humà, però, resta subordinat a les forces de la natura i, com un rostre humà, va canviant també al llarg dels temps. L'acció de l'home sobre el seu entorn es va esborrant a poc a poc: així veiem com s'han de fer llargues i costoses excavacions per posar a la llum antigues muralles i hàbitats soterrats.

Al segle passat es produeixen transformacions molt notables amb l'arribada de la revolució industrial, la mecanització dels medis de transport i la construcció de carreteres i vies fèrries.

Dels canvis produïts al llarg del segle XIX ja en tenim referències fotogràfiques perquè la fotografia, del 1816 al 1900 evolucionà ràpidament. S'ha de reconèixer que aquestes fotos noucentistes són un bon material pels estudiosos actuals.

Si avui mirem els nostres camps veurem com es van poblant de pals elèctrics i de telèfon. Van desapareixent tanques i recs de drenatge per fer més extensos els camps i dedicar-los als monocultius.

Per augmentar la producció (més collites i més abundoses) cada dia es consumeix més aigua i, a vegades els rius es converteixen en clavagueres a l'aire lliure, portant només aigües residuals.

Per tot el que acabem de dir el nostre entorn s'omple de signes i senyals (Brunet 1985) que cada cop canvien a un ritme més ràpid. Hem d'aprendre a llegir-los i, si pot ésser interpretar-los i aquí és on la fotografia serà l'eina adequada per als nostres fins.

### 2. La fotografia i la investigació etnogràfica

La càmera fotogràfica ens serà molt útil per recollir i codificar les transformacions del paisatge: el seu objectiu, cosa que no pot fer l'ull humà, fixa un esdeveniment en el temps i en l'espai tot separant-lo del flux d'altres esdeveniments.

Ara bé, el que no pot donar-nos és un procés selectiu de la realitat. Per donar a una imatge fotogràfica un valor etnogràfic ens caldrà sempre juxtaposar-hi una intenció prèvia dirigida cap el fi de la nostra recerca. És a dir, situar-la dintre un context.

Per analitzar una fotografia i treure'n tota la informació possible hem de procedir a descodificar els seus components visuals per passar-los a formes verbals o escrites. La descodificació serveix de pont entre el visual (associat a la intuïció i a l'art) i el verbal, sempre més lligat a la raó i a la informació. És aquest procés de descodificació el que allibera les fotografies com a simples documents o meres il·lustracions, per a convertir-les en la base d'un coneixement sistemàtic. Per això s'ha de construir un sistema radial entorn de la fotografia (Berger 1987) de manera que aquesta pugui veure's simultàniament en termes personals, històrics, quotidians, polítics, econòmics, etc.

I generalment, a millor fotografia, més complet serà el context que li podrem crear.

Per usar la càmera fotogràfica en etnografia sempre serà necessària una acurada observació del medi en estudi, recollint la més extensa i detallada informació visual possible. Generalment l'home actual, a causa de l'agitació i fragmentació de la vida moderna, és un mal observador que només veu el que vol veure. Per arribar a tenir una visió de conjunt serà necessària una anàlisi de totes les dades visuals que, en realitat, (Collier 1948) es converteixen en una comunicació en dues direccions com en un treball de camp.

Un bon projecte comença sempre per una fase descriptiva i total del medi en estudi per a donar-nos una visió global. Podem començar fent una sèrie de fotos que, després d'amplia-les, les ordenarem segons una seqüència aproximada a les circumstàncies originals. Això ens donarà una visió panoràmica en dues dimensions, ja amb un cert contingut conceptual.

Una àrea agrícola, per exemple, fotografiada d'un lloc elevat ens servirà de comparació amb àrees dedicades a la ramaderia o amb zones de jardins. Podrem aprofundir l'estudi si comparem fotos del mateix lloc preses al llarg dels cicles estacionals. Si a més disposem de fotos antigues de la mateixa zona, comparant-les amb les actuals, podrem cercar-hi significats històrics o socials.

A un segon nivell podem fer i estudiar fotos preses de més a prop que ens donaran detalls per anar col·locant al lloc corresponent de l'estudi global. Si es tracta d'una població podem fotografiar un carrer i la gent que hi passa al llarg de la jornada a diferents hores del dia.

I, seguint amb el procés d'anàlisi, podríem fotografiar persones i, o objectes a l'interior de les cases.

És útil també crear llistes per categories d'informació per poder-les comptar, mesurar o reduir a una base estadística. Podem comptar els objectes, les persones, les habitacions, les finestres... Anotarem també la presència o absència de certs objectes o certes activitats.

Com que el treball fotogràfic produeix grans quantitats d'informació visual per aglutinar totes les dades recollides necessitarem d'una anàlisi molt sistematitzada per la que ens seran molt útils els ordenadors.

Després d'aquest procés, en què podran intervenir especialistes de diferents disciplines, a la fase final del nostre estudi serà necessària una acurada síntesi que ja ens servirà per a donar conclusions.

Abans, però, serà útil una revisió final de tot el material recollit: això ens servirà per a suprimir detallets sense importància, col·locant l'essencial en el seu més ample context i ressaltant el caràcter evident de les imatges fotogràfiques.

Fotografiar avui amb les facilitats de les càmeres automàtiques és molt senzill. Hem de procurar però, saber el que volem abans de prémer el disparador: fer fotografia (Dubois 1986) és tot el que precedeix i tot el que segueix al moment d'accionar la càmera.

Abans amb el procés de visualització que, segons Ansel Adams, és tot el procés mental i emocional necessari per a crear una fotografia. És l'habilitat per anticipar-se a la imatge final abans de fer l'exposició. Un cop impressionada la foto disposem de tots els controls tècnics i artístics que ens dona el coneixement del medi per arribar al resultat volgut. És tot un procés on hem d'equilibrar la raó amb la imaginació o el que és el mateix, el pràctic amb el creatiu.

### 3. El film etnogràfic

Hem vist abans com la fotografia és un bon medi per a recollir els canvis del paisatge i de l'entorn de l'home. Quan es tracta de registrar la seva vida i activitats, el cinema serà una eina vital. Es tracti dels diferents oficis artesanals o de les activitats lúdiques, culturals o religioses d'una població, el cinema serà l'útil indispensable per arxivar-ho tot en imatges vives.

El cinema etnogràfic podem dir que començà com a conseqüència del colonialisme amb l'afany de recollir imatges exòtiques, èpoques de canvis polítics o revolucions socials. Avui però, la càmera ja no mira tant a mons llunyans; el seu centre d'interés s'ha desplaçat cap a l'interior del propi entorn.

Podríem definir el film etnogràfic com aquell que reveli o posi de relleu certs patrons culturals. Com és natural aquesta definició pot englobar moltes tendències. De moment i per simplificar podem distingir tres tipus de pel·lícules etnogràfiques:

- a/ els films científics dirigits a la investigació i que tindran una difusió restringida als medis culturals
- b/ els films de divulgació per a fer participar més el públic dels coneixements antropològics. Aquests passen a vegades als circuits comercials com a documentals
- c/ els films destinats a l'ensenyament i educació dels futurs antropòlegs. En aquest cas han de deixar als estudiants en llibertat per a treure'n les seves pròpies conclusions.

En un bon film etnogràfic (Collier 1986) sempre caldrà mantenir una continuïtat cultural a través de l'espai i del temps si volem donar valor a la recerca, però també serà necessària una continuïtat visual per a facilitar al públic una comprensió intuïtiva i no verbal del tema tractat.

En una narració visual cada imatge és una paraula amb un determinat significat dintre la narració i si canviem l'ordre de les imatges el missatge visual pot canviar radicalment. Moltes vegades els antropòlegs a l'hora de filmar necessitaven d'un cineasta, donada la complexitat del cinema sonor. Avui però, això ha canviat amb les facilitats del vídeo per a gravar imatge i so i és corrent que molts antropòlegs esdevinguin cineastes. En aquest cas han de tenir cura en no deixar enrere els estudis crítics basant-se sempre en una profunda investigació visual i procurant sempre que el film no sigui una simple il·lustració d'idees preexistents.

L'etnòleg-cineasta ha de ressaltar aquells fets difícils d'apreciar a l'observació directa i també descriure els que amb el llenguatge escrit serien difícils d'explicar. Per exemple filmant els gestos i manipulacions d'un artesà en el seu treball, el flux de tots els seus moviments seran fàcilment assimilables per a l'espectador.

Aquest seguit de comportaments tècnics (Claudine de France 1991) es desenvolupa simultàniament a tres nivells: corporal (gestos i postures), material (l'entorn natural inseparable de l'activitat corporal) i ritual (els gestos i operacions materials estan físicament sotmesos al cos i al medi natural, però depenen també de regles subjectes a un sistema de valors que poden ésser aprehensibles en una exposició fílmica). Simplificant, podríem dir que una activitat corporal reproduïda en imatge pot tenir una doble lectura: com un acte material i com un ritu.

En un film no podem mai aïllar en el temps i en l'espai cada un dels gestos o fets corresponents a cada nivell del comportament tècnic. Això podríem fer-ho amb el llenguatge escrit o amb una fotografia. El cineasta el que pot fer, aprofitant les possibilitats del llenguatge cinematogràfic, és ressaltar un dels aspectes deixant els dos restants en segon terme: amb l'enquadrament, el punt de vista, les panoràmiques, els zooms, els travellings, amb moviments accelerats o filmats a càmera lenta, etc. Encara que l'etnòleg-cineasta subratlli un procés principal, sempre anirà acompanyat s'un seguit d'accions secundàries que en qualsevol moment podran envair el camp de l'enquadrament. I aquestes accions perifèriques moltes vegades

estan plenes de significats que sempre seran una font d'informació útil per a l'etnòleg per observar en diferit.

L'ús del cinema també dona lloc a una modificació de les relacions entre observació i llenguatge. Amb l'observació diferida de les accions fluents a càrrec de la imatge el llenguatge oral o escrit s'ha vist alliberat d'haver de descriure-les. Això sí, podrà dedicar-se a altres funcions com les d'analitzar detalls del comportament ritual. Podriem dir que el cinema serveix més per a donar imatges específiques o sigui per analitzar, mentre que per a generalitzar sempre serà més fàcil amb les paraules.

A la investigació etnogràfica, doncs, imatge i paraula no poden passar un sense l'altra, es necessiten mútuament.

El cinema, com també la fotografia, és una bona eina per a la recerca etnogràfica (Moore 1991) però és, al mateix temps, un producte de la investigació. Com a eina hem de procurar treure'n totes les possibilitats, i com a producte o resultat de les nostres investigacions hem de presentar-lo de la manera més digna possible, seguint les directrius pròpies del medi. Convé, doncs, a l'etnògraf-cineasta conèixer la tècnica del film per a facilitar a l'espectador una comprensió visual del tema. Una bona guia d'aprenentatge seran les lliçons del bon cinema mut dels anys 20. A les últimes obres del cinema rus d'aquesta dècada és on trobem plenament desenvolupades les teories sobre el muntatge que, en el fons, és la base de les imatges cinematogràfiques de qualitat.

No és gens estrany que, segons Jean Rouch, als anys 20 ja trobem dos precursors del cinema etnogràfic :

Un, Dziga Vertov, era un poeta futurista que sense pensar-ho feia sociologia quan filmava la revolució russa amb el seu cinema-ull.

L'altre, l'americà Robert Flaherty, era un geògraf-explorador que feia etnografia sense saber-ho quan filmava "Nanook" a la Badia Hudson; registrant la vida dels esquimals i la seva lluita diària per la subsistència en un medi hostil.

#### 4. Tendències del cinema etnogràfic

Dintre les moltes escoles del cinema etnogràfic hi ha diferents maneres d'enfocar la realitat. Citarem les més representatives:

Jean Rouch, procedent del moviment "cinema-verité" de França, és l'introduïdor de la càmera participant. Filma amb càmeres de 16 m/m i equips pràcticament amateurs i així, encara que no puguin igualar la qualitat d'un equip professional, les seves imatges tindran aquella humanitat insubstituïble del contacte directe entre la persona que filma i les persones filmades.

Jorge Preloran, un argentí afincat a USA, amb els seus "Conceptos éticos i estéticos en Cine Etnográfico" (1987) proposa la col.laboració entre cineastes i antropòlegs seguint les directrius del cinema observador. Vol captar la realitat sense intervenir-hi directament, de manera que l'espectador pugui construir la seva pròpia interpretació partint del que veu i no de la informació que l'antropòleg pugui afegir a les imatges.

A la dècada dels 80 trobem tendències participants ( David Mac Dougall ) i tendències reflexives ( Bárbara Myerhoff i Jay Ruby ). Aquest últim diu que ésser reflexiu és construir el producte de manera que l'audiència assumeixi que el productor (emissor-realitzador), el procés (filmació-metodologia) i el producte (film-text) formen un tot coherent. Aquest tipus de cinema es preocupa de descobrir a l'audiència la cara amagada de l'investigador amb les seves preocupacions teòriques i motivacions personals.

Sol Worth (1981) és un estudiós de la comunicació visual: es preocupa de quin és el procés per comunicar amb les imatges mòbils. Diu que un film no és etnogràfic per si mateix, sinó

per les seves intencions i per la manera com és utilitzat. És en relació amb el seu context quan adquireix tot el significat.

Claudine de France ("Corps, matière et rite dans le film ethnographique" 1991) diu que el cinema ens ofereix un tipus d'observació i de registre diferents de l'observació directa, de les descripcions escrites i de les representacions estàtiques. El cinema registra, abans de tot, les tècniques corporals i el comportament tècnic: és la confluència del gest i la paraula la que dóna al cinema la seva particularitat. A més té la possibilitat de repetir, accelerar o congelar les imatges visuals o sonores convertint-se en un suport persistent dels estudis fets per l'observació directa al llarg de la investigació.

Alexander Moore (1991) estudia les dues formes d'acostar-se a la realitat cultural : per l'escola de la paraula i per l'escola de la imatge. La paraula predomina als reportatges i entrevistes de televisió, mentre que la imatge i la seva primacia sobre la paraula té el seu origen en el cinema mut dels anys 20.

Frederick Wiseman centra les seves pel·lícules actuals en l'observació. Mai entrevista, només observa a través de la càmera; arriba i filma durant dies, setmanes o mesos. Després revisa el material i el munta. Per ell, la filmació és una forma de recollir material en brut per a la investigació. Finalment aquest material pot donar uns resultats que podrem exposar per escrit o bé editar en forma de film.

## 5. Consideracions finals

A la foto i al cinema les imatges existeixen físicament sobre un suport, la pel·lícula. Avui, en plena època videogràfica, les imatges ja no són més que senyals elèctriques invisibles que per les ones hertzianes podem transmetre instantàniament a distància. El passar de l'analògic al numèric ens obre una porta d'accés al món immaterial. La imatge infogràfica ja no ha d'imitar la realitat exterior; quasi podríem dir (Debray 1992) que és el producte natural el que haurà d'imitar les imatges numèriques per existir. Amb les imatges virtuals podem visitar mons o edificis que no existeixen.

La representació ja no té fronteres ni límits: les imatges es mouen en un univers impulsiu de senyals, dominant el cervell i convertint el pensament en un acte reflex. No hi ha temps per traduir en paraules les imatges de la pantalla; no donen temps a cadascú per elaborar la seva pròpia versió (Gauthier 1996). Pensar vol temps i les imatges sostreuen energia imponent-se al temps de silenci que és necessari per a crear idees.

Susan Sontag ("Sobre la Fotografia" 1981) diu que una societat es torna moderna quan una de les seves activitats principals és la de produir i consumir imatges; fem imatges i cada cop en necessitem més i més. Les consumim cada vegada a un ritme més accelerat i arriba un moment que ens costa ja de distingir entre imatges i coses, entre còpies i originals. Sontag es pregunta si s'haurà de pensar en un remei conservatiu: serà necessària també una ecologia de les imatges?

Deixant apart la postmodernitat que transforma les imatges en elements signalèctics, toquem de peus a terra i tornem a centrar-nos en l'ús etnogràfic de les imatges fotogràfiques i de cinema.

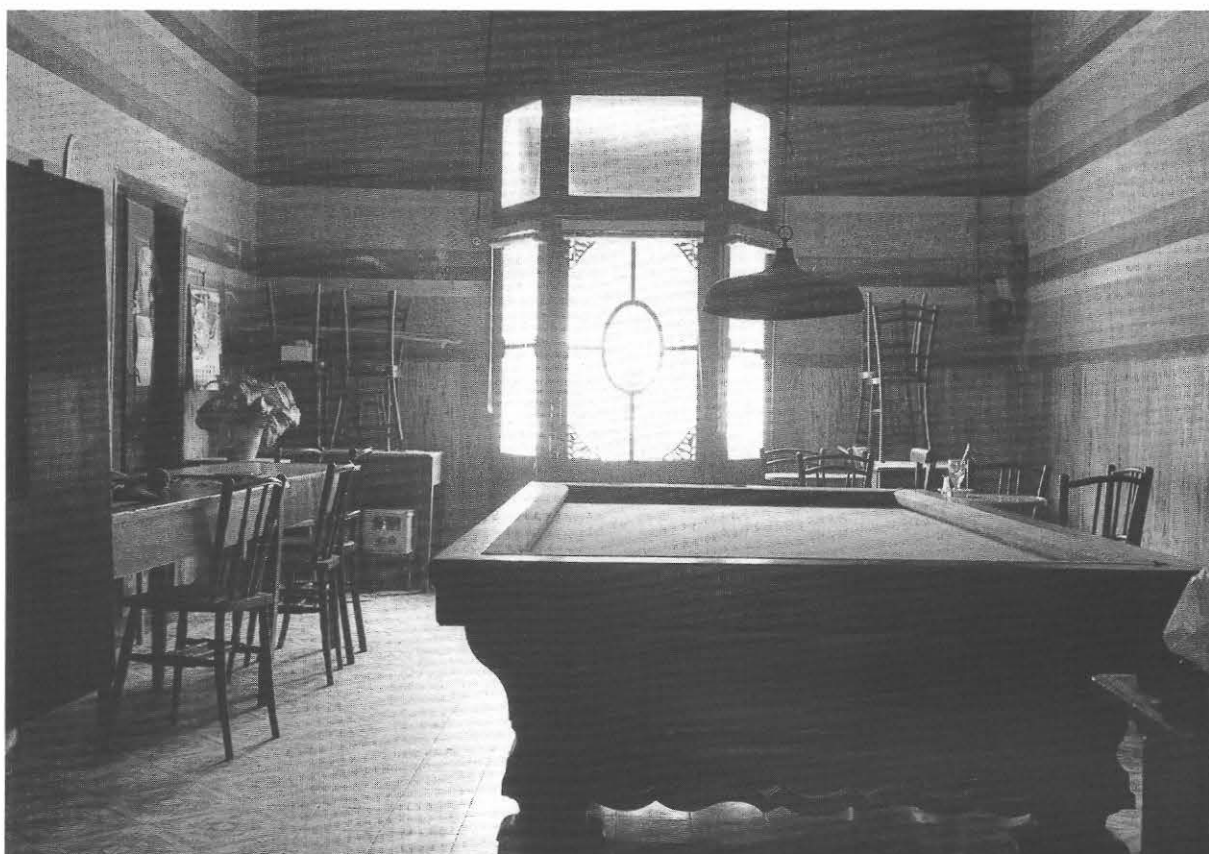
Hem de buscar aquella relació imatge/paraula que potencia a les dues tot respectant-se mutuament.

Una fotografia, pel fet d'interrompre el flux del temps, sempre representa el passat. Un instant fotografiat (Berger 1989) adquireix significat quan l'observador pot llegir-hi una durada, quan li donem un passat i un futur. I acabem amb una cita d'aquest autor del seu llibre "Another Way of Telling" :

«A la fotografia, irrefutable com evidència però fluixa en significat, li donem aquest per les paraules. Aquestes que existeixen a nivell de generalització adquireixen autenticitat específica per la irrefutabilitat de la fotografia. Així les dues esdevenen poderoses»

## ANNEX

Exemple d'una decodificació, de les moltes possibles, de tres imatges fotogràfiques.



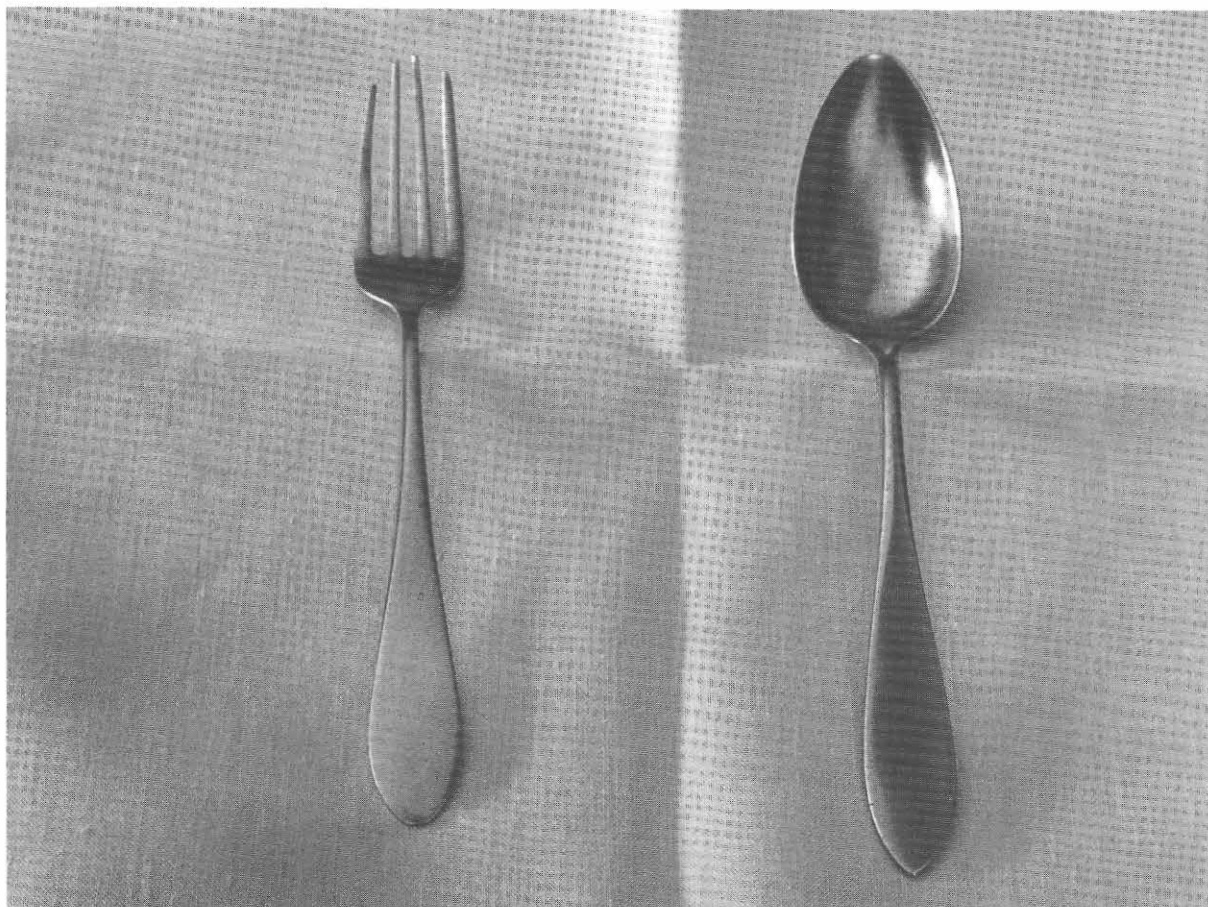
Per tot el poble s'esventà la notícia, s'emportaven el billar del cafè. El fotògraf, però, arribà a temps per fixar i retenir la seva imatge. Damunt la seva fusta noble hi havien posat les mans tres generacions de vilatans, tot colpejant amb el tac les boles d'ivori i tot escoltant els cops secs del seu entretocar.

Cops secs que sentiem retronir per les parets de la plaça al sortir del col·legi i que, com un imant, ens atrèien al voltant de la taula de billar. Allà contemplàvem tot el ritual dels jugadors, enguixant el tac mentre buscaven la posició òptima per colpejar la bola donant-li l'impuls decisiu.

Ja més grans hi vam jugar nosaltres i els petits del col·legi també hi venien a badar.

Després hi han jugat els nostres fills, mentre qualque marrec amb els ulls ben oberts els ha contemplat tot pensant que de gran també hi jugaria.

Al emportar-se'n el billar, però, es trencarà la cadena. Els últims vaillets hauran de buscar noves distraccions. Ja trobaran jocs més vistosos, acolorits i esbojarrats, però dubtem que puguin entretenir ni a una tercera part d'una generació.



Aquells coberts d'alpaca que les nostres àvies tractaven amb tanta cura, avui són un bon símbol del pas inexorable del temps.

Substituïren les culleres i forquilles de fusta, ara només reservades per remenar a la paella segons quins cuinats.

Eren un aliatge de coure, zenc i níquel amb bones propietats d'inalterabilitat i de duresa que, ben tractats, podien servir molt de temps. I tant que duraven: hem vist moltes vegades forquilles d'alpaca amb les puntes llimades i tortes, i culleres amb el cul tant gastat que semblava transparent.

Eren els temps de comprar les coses per tota la vida i una miqueta més, ja que quan s'esquèia també passaven d'una generació a la següent. No es parlava encara de societat de consum i tampoc s'havien inventat els objectes d'un sol ús, per servir-se'n i després llençar-los.





Si veiéssim passar sota l'alzina una euga o un cavall tirant de la tartana, tindríem una imatge idíl·lica del món rural d'altre temps. Les restes consumides del carruatge, però, la converteixen en pura nostàlgia.

Hi ha gent gran que encara recorda els viatges amb la tartana, quan les carreteres eren camins i els rius, sense ponts, es travessaven pels guals.

Avui els motors d'explosió han suplantat la tracció animal i les tartanes i els carros s'han convertit en cotxes i tractors. I n'hi ha tants que ja començem a veure arreu cementiris de cotxes vells convertits en ferralla.

Quin vehicle del futur passarà sota la centenària alzina? Bé, si aquesta pot resistir la creixent contaminació de l'aire i de les aigües, ja que tot incideix negativament sobre la salut del paisatge i del món vegetal.



En el cinema el flux de moviments d'un artesà és fàcilment assimilat per l'espectador encara que els seus gestos i manipulacions no vagin recolzats per la paraula. El text el podem reservar per a destacar les accions secundàries i els aspectes de l'entorn que passen més desaparebuts.

## BIBLIOGRAFIA

- ARDÈVOL, ELISENDA; PÉREZ TOLÓN, LUÍS, *Imagen y Cultura*. Granada: Biblioteca de Etnología, 1995.
- BARNOW, ERIK, *Documentary*. New York: Oxford University Press, 1974.
- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1990.
- BERGER, JOHN, *Mirar*. Barcelona: Herman Blume, 1987.
- BERGER, JOHN; MOHR, JEAN, *Another Way of Telling*. Cambridge: Granta Books, 1989.
- BRUNET, ROGER, «Reevaluation des Paysages» a *Paysages, Photographies*. DATAR, France, 1985.
- COLLIER, JOHN; COLLIER, MALCOM, *Visual Anthropology*. New Mexico: University Press, 1986.
- DEBRAY, RÉGIS, *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1994.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1976.
- DUBOIS, PHILIPPE, *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1986.
- EISENSTEIN, S.M., *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1955.
- GAUTHIER, ALAIN, *Du visible au visuel*. París: Presses Universitaires de France, 1996.
- MENDRAS, HENRI, «La fin des paysans» a *Vous avez dit rural?*. París: Centre Georges Pompidou, 1983.
- ROTHA, PAUL, *Documentary Film*. London: Faber and Faber LTD, 1952.
- SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Totes les fotografies i textos de l'annex són de l'autor:

- Interior de cafè, 1985.
- Coberts d'alpaca, 1994.
- Paisatge amb tartana, 1986.

Les imatges cinematogràfiques corresponen a la pel·lícula *Un rajoler* filmada per l'autor l'any 1956 a la rajoleria d'en Toni Bayé de Vilobí d'Onyar.

## FONS ESTEVE PUIG I PASQUAL DE L'ARXIU FOTOGRÀFIC DE L'ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA

*Montserrat Rector i Blanch*

*Arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*

### 1. Introducció

El fons Esteve Puig i Pasqual va arribar a l'Arxiu fotogràfic de Museus l'any 1990. Avui aquest arxiu forma part de l'Arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Aquest fons va ser donat al MHCB<sup>1</sup> el 5 d'abril de 1965 per la vídua del senyor Puig, Consol López. La importància d'aquesta donació va ser reflectida a la premsa de l'època, *La Vanguardia* de l'onze de maig de 1965.

Consta d'uns tres mil negatius i positius estereoscòpics de vidre. Les imatges daten des de 1910 a 1930 aproximadament i són de pobles i ciutats de Catalunya i de l'Estat espanyol.

En aquesta ocasió i seguint la política d'incorporació de nous fons a la consulta, s'ha treballat la part que fa referència a Barcelona Ciutat, que són en total 964 positius i negatius.

Hem optat per treballar aquest fons perquè teníem les dades administratives suficients i per tant sabíem com estava la qüestió legal referent als drets.

En sabíem la procedència i per això vam poder contactar amb la filla, Roser Puig, que ens ha ajudat a tenir més informació.

Una petita descripció en forma de títol, a la tapa dels contenidors de les plaques, ens ha permès en molts casos identificar les imatges.

La temàtica sobre la Barcelona del primer quart de segle respon a la demanda dels consultors.

### 2. Esteve Puig Pasqual (1896-1964)

Esteve Puig era fill del metge de Gràcia i l'economia familiar li va permetre viure de renda fins a la guerra civil. Era soci del Centre Excursionista de Catalunya i assessor teatral de l'Orfeó Gracienc.

El seu tarannà inquiet el va portar a viatjar per tot Catalunya, per tot l'Estat espanyol i fins i tot a les colònies d'Àfrica, acompanyat de la seva gran afició que era la fotografia.

Durant més de vint anys va realitzar més de vuit mil fotografies, totes en plaques de vidre estereoscòpiques, que van estar emmagatzemades durant trenta anys a les golfes de casa seva a la plaça del Diamant de Gràcia. Malauradament, d'aquestes plaques només se'n van salvar, d'un aiguat, unes tres mil, que van ser les donades al MHCB l'any 1965.

Segons la filla del senyor Esteve, Roser Puig, el seu pare tenia el laboratori a la part baixa de la casa i alguns amics anaven a demanar consell fotogràfic sobre materials i tècniques que podien emprar.

També hem pogut saber que s'havia presentat a concursos fotogràfics. En dues de les capses on són guardades les plaques a la tapa està escrit "premiades".

La necessitat d'obtenir ingressos a casa el va obligar a posar-se a treballar i ho va fer de representant de ventalls japonesos fets a mà. Més tard va aconseguir d'entrar d'inspector a la Delegació d'Hisenda, cosa que li va canviar el caràcter i li va fer deixar la fotografia definitivament.

De tota manera ens ha deixat un conjunt important d'imatges documentals de l'època. Es pot dir que és la típica fotografia del viatger encuriós que retrata els monuments que va trobant i cospa també la gent de la terra i les escenes de carrer. Això dona un cert sentit antropològic a les imatges.

L'obra fotogràfica d'Esteve Puig ha estat exposada en dues ocasions:  
"Museus i espais 1879-1935". Al Museu Tèxtil de la Indumentària. Barcelona, de maig a juny de 1991.

"Mallorca ahir". Fundació Barceló. Mallorca del 25 de setembre al 23 d'octubre de 1994.

S'ha fet també una publicació amb imatges d'altres fotògrafs, titulada "Balears ahir, una visió fotogràfica de les illes a començament de segle". Àmbit Serveis Editorials. Fundació Barceló i l'Ajuntament de Barcelona, 1995.

### 3. Característiques del fons

El fons, la part referent a Barcelona, està format per plaques de vidre estereoscòpiques de tres formats:

1. Plaques de 6 x 13 centímetres de les quals hi ha 626 negatius i 134 positius.

2. Plaques de 4.4 x 10.5 centímetres que consta de 163 negatius. Algunes d'aquestes plaques tenen imatges diferents a dreta i esquerra. S'han enregistrat amb un sol número, tot diferenciant la imatge de la dreta i la de l'esquerra amb una lletra (e = esquerra, d = dreta).

3. Plaques de 8.8 x 6.4 centímetres, només n'hi ha dues.

D'alguns dels negatius originals també hi ha positius amb vidre, extrets a partir de la matriu original. El resultat és que tenim dos documents diferents que contenen la mateixa imatge feta pel mateix autor. D'aquests positius que nosaltres n'hem dit duplicats s'han enregistrat i numerat amb números diferents que l'original i s'han inclòs dintre de la mateixa fitxa de catàleg.

No hi havia positius originals per la qual cosa s'han realitzat còpies de 18 x 24 amb paper plastificat per adjuntar a la fitxa de consulta.

### 4. Tractament del fons

Hem creat un llibre de registre específic per aquest fons que consta de sis assentaments: número d'inventari, suport, format, tipologia, estat de conservació i descripció.

La numeració és correlativa i s'ha col·locat al marge superior dret (amb retolador de color negre indeleble) en els casos en què el marge no estava impressionat o trencat.

El nivell de descripció és el catàleg. Les fitxes catalogràfiques estan formades per unitats arxivístiques simples (formades per una sola imatge) o per unitats arxivístiques compostes o reportatges que hem agrupat amb els següents criteris: mateix format, temàtica, tipologia i suport. A cada imatge, però, té un número de registre diferent.

Les fitxes descriptives han estat introduïdes a la base de dades documental anomenada BIMA.

La forma d'accés a la informació es fa a través dels diferents camps de la base de dades (autor, resum, títol, descriptors, etc.). Però el principal punt d'accés és el camp descriptor de matèries que ens permet recuperar la informació a través de les diferents representacions iconogràfiques que conté la imatge. Aquesta forma de recuperació ens ha permès no haver de classificar prèviament les imatges dintre del quadre de classificació que tenim a l'arxiu.

### NOTES

1. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

**APARIENCIA Y REALIDAD:  
EL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO ANTE EL TIEMPO HISTÓRICO**

*Bernardo Riego  
Universidad de Cantabria*

1. Presentación: Sobre la imagen fotográfica se superponen diversos discursos que deben ser fundamentados metodológicamente

Sí hubiese que precisar en un sola frase todo lo que significa la tecnología fotográfica, sin duda quedaría muy bien definida diciendo de ella que es *"una máquina del tiempo"*. Nada ha sido más seductor desde su aparición en 1839 que esa posibilidad de captar el mundo visible a través de la cámara y dejarlo registrado en un soporte, ya sea metal, cristal o papel. A partir de ese momento las imágenes fotográficas se convertían en objetos físicos que mostraban el aspecto temporal de una escena. La permanencia química de los registros fotográficos ha permitido que las fotografías sobrevivan a los años, y esa pervivencia hace que nos encontremos con imágenes del pasado, imágenes que nos muestran aspectos de otro tiempo que fueron captados por un fotógrafo en un momento distinto del nuestro. ¿Cómo podemos comprender hoy esas fotografías que nos llegan del pasado? A responder a esta pregunta voy a dedicar este texto. No tiene sentido dar *"recetas"* cerradas o *"formulas"* inalterables para que sean aplicadas mecánicamente. Una de las virtudes de las Ciencias Sociales es que podemos abordar los fenómenos desde diferentes puntos de partida y cada uno de ellos es perfectamente válido. Pero esta virtud, que a veces parece extraña a quienes se han formado en Ciencias Experimentales, entraña siempre un riesgo, y es que la libertad de posicionamiento, si no está basada en ideas claras sobre lo que estamos analizando, puede degenerar rápidamente en charlatanería. Es necesario que bajo cualquier heterodoxia conceptual se encuentre un *método* firme de trabajo. Gracias a una metodología bien fundamentada, es posible que los demás puedan entender y compartir nuestras ideas, porque comprenden lo que deseamos explicar. Solo de este modo las aportaciones son útiles ya que pueden confrontarse con otras visiones y perspectivas que no tienen necesariamente que ser convergentes con las nuestras. Una de las cuestiones más preocupantes en este momento, en el que diversos autores estamos haciendo un esfuerzo por insertar la Fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea, del Arte o en el ámbito de las Ciencias Sociales, es la persistencia de un tipo de literatura confusa que se está publicando por algún autor, sobrado de buenas intenciones pero sin una formación adecuada. Tras la lectura de estos textos se percibe que hay quien no ha comprendido todavía que la Historia no es la Fotohistoria. Que la Filosofía, la Semiótica, la Comunicación o la Historia del Arte aluden a problemas específicos que pueden plantearse sobre un mismo sujeto, pero cuyas explicaciones, todas ellas válidas en su contexto, no pueden ser mezcladas ni entendidas de manera unitaria, precisamente por la propia diversidad del punto de partida conceptual. No se puede hacer *"didáctica"* de la historia o de lo que sea sin método. Con ingredientes heterogéneos y a los que se maneja con tanta superficialidad, el resultado solo pueden ser extraños productos intelectuales que no ayudan a clarificar sino a enredar todavía más a quienes se inician en una temática que está ya pidiendo a gritos un riguroso trabajo de síntesis.

Como veremos a lo largo de este texto el concepto del *"tiempo"* es sin duda es uno de los aspectos *transversales* en la comprensión de las imágenes fotográficas. El tiempo es la base de toda lectura de una fotografía. Pero este concepto no significa lo mismo desde la historia, la semiótica, la creación literaria o la técnica. Dado que las Jornadas *"Antoni Vares"* tienen por horizonte *"La imatge y la Recerca Histórica"* y dada la necesidad existente en encontrar ins-

trumentos que sean de utilidad para el análisis histórico, el contenido fundamental de este artículo se centrará en el *"tiempo histórico"* y su significado en fotografía. Pero para acotar sus características tenemos que comenzar a explicar otros *conceptos de tiempo* que operan sobre el discurso fotográfico y que a menudo se confunden.

## 2. Diversos *"tiempos"* en el análisis de la imagen fotográfica: literario, semiótico e histórico

Ante unas fotografías antiguas la primera sensación que tenemos es que forman parte de algo que ha sido real. El acto técnico por el cual algo o alguien posó para un fotógrafo y su cámara y se produjo una determinada escena se entiende sin esfuerzo por cada uno de nosotros, sepamos mucho o poco de técnica fotográfica o de historia. Nadie duda de que lo que se posiciona frente a una cámara queda reproducido fielmente y con detalle; los vestidos que vemos en las personas eran así, los edificios eran de esa manera y la escena aunque no la hayamos conocido, responde a algo físicamente reconocible y de lo que no podemos dudar. Nuestra percepción cultural sabe que un dibujo es una representación imperfecta de lo real y que una fotografía, por su naturaleza fotoquímica es justamente lo contrario.

### 2.1. El *tiempo literario* o la proyección hacia el pasado de valores del presente

Cuando contemplamos imágenes fotográficas del pasado no es difícil sentir una cierta inquietud. Su presencia es tan fuerte que su explicación no puede limitarse a un mero reconocimiento físico del objeto y a una descripción de lo que se encuentra en su superficie. Nunca olvidaré la primera vez que me enfrenté, hace ya más de una década, a los álbumes fotográficos que se conservan en el Palacio Real de Madrid. Aquellas fotografías sobre Cantabria realizadas en el siglo XIX que contemplaba por primera vez me hacían sentir un fuerte desasosiego; ante aquellas escenas que mostraban una realidad a la vez tan cercana y tan distinta a la conocida, se hacía necesario formular explicaciones. Como le ocurre a todo el que trabaja con imágenes percibía que bajo aquella apariencia antigua se ocultaban aspectos y matices de una gran sugerencia que debían ser descubiertos y puestos en evidencia. El reto de descifrar las imágenes lleva a cada autor por caminos diversos. Uno de ellos es el literario. Las fotografías antiguas son tan seductoras que uno puede evocar su presencia por la vía de la creación poética; es lo que hace, por ejemplo, Anne Marie Garat, una autora francesa que describe las sensaciones que le producen las imágenes de los antiguos álbumes de fotos familiares.<sup>1</sup> Imágenes que ella colecciona e intenta confrontarlas con nuestra percepción del mundo, recordándonos hábitos del pasado:

*«En cada casa, existe al menos un libro, una novela. No se presta ni se vende, no tiene precio, no despierta emociones más que para los cuales cuenta su historia. La misma que la de todo el mundo. Diferente, única. Una historia de gentes ordinarias del tiempo que pasa, del recuerdo, del olvido, de la muerte, del amor. Vieja historia. Y siempre nueva»<sup>2</sup>*

Lo que hace esta escritora francesa es proyectar en las imágenes que nos muestra del pasado, valores culturales que pertenecen a nuestro tiempo. Esto no pretende ser historia sino un bello ejercicio de calidad literaria. Ella contempla los retratos de un álbum imaginario y a través de un texto poético alude a percepciones que forman parte de nuestra sensibilidad actual. Podíamos decir que Anne Marie Garat establece unas condiciones de *legibilidad cultural* de las fotografías antiguas de cuyas *convenciones* todos participamos en alguna medida.<sup>3</sup> Un libro como este pueden servir a los historiadores del futuro para entender como se

percibían hoy las fotografías familiares del siglo XIX. Algo parecido puede observarse en algunos libros que se han publicado con fotografías antiguas de una localidad. En muchas ocasiones las imágenes están acompañadas de textos que evocan un pasado idílico. Lo interesante es que en el propio siglo XIX se producen también este tipo de fenómenos literarios frente a las primeras imágenes fotográficas. Un buen ejemplo es un texto publicado en Madrid en 1869 que nos habla de las sensaciones que le produce un álbum familiar a un desconocido que lo encuentra en una almoneda.<sup>4</sup> La *legibilidad cultural* de las imágenes fotográficas era entonces diferente a la que poseemos en la actualidad. Diciéndolo muy rápidamente y sin apenas matices, un espectador del siglo XIX ve en una foto una especie de *espejo de la realidad*, mejor o peor elaborado, pero la concepción positivista que domina en la época no discrimina claramente la *realidad* del *realismo fotográfico*. Sin embargo, un espectador actual ve en una fotografía una *realidad transformada*. En nuestro siglo, y sobre todo en las últimas décadas, el concepto de *proceso* ha superado las antiguas percepciones objetivistas.<sup>5</sup> Pero es significativo que a ese autor del siglo XIX le inquietan ya esos rostros desconocidos que le contemplan desde la *“carte de visite”* y a los que intenta descifrar por la apariencia fotográfica. Aunque ha pasado más de un siglo entre un texto como el de Anne Marie Garat y este al que nos referimos, ambos demuestran la inquietud que las imágenes despiertan y como la literatura puede ser una aproximación cultural que nos puede servir para entender las ideas que un autor lanza a la sociedad en un momento concreto.

## 2.2. El tiempo *semiótico* o la *“doble presencia”* en cada imagen fotográfica: Roland Barthes y las aportaciones de la semiótica estructural

La idea de que lo que las imágenes fotográficas del pasado son un producto estético es sin duda hoy un discurso mayoritario pero no ha sido el único que ha operado sobre la visión de las imágenes. A partir de 1961, con un conocido texto de Roland Barthes *“El mensaje fotográfico”* se abrió una nueva senda para la interpretación de los significados de la imagen fotográfica en tanto que objeto que emite información.<sup>6</sup> Desde la revista *“Communications”*, Barthes se plantea analizar la fotografía de prensa en tanto que mensaje específico. Mensaje que se articula de modo diferente al del texto escrito, al de los dibujos y a otras formas de representación en las que se mezclan imágenes y textos como es el caso de los jeroglíficos. *«La foto -escribe Barthes- además de ser un producto y un medio, es también un objeto dotado de una autonomía estructural»*<sup>7</sup>

Y fue desde la semiótica estructural de donde surgirán algunas de las más influyentes interpretaciones sobre la imagen fotográfica y sus modos de emitir mensajes. Barthes inaugura una nueva visión con este artículo, que, releído hoy, se aprecia mejor su condición de hipótesis inicial de trabajo. Es un texto aun indeciso, pero en el que aparecen ya elementos de un enorme interés. Para Barthes la fotografía es *“un mensaje sin código”*, es decir, no existe *“transformación”* entre lo real y lo representado como ocurre con el dibujo. Ante la falta de términos establecidos que expresen sus ideas, Barthes recurrirá a la elaboración de una nueva terminología. Así, según él, entre la imagen fotográfica y la realidad lo que hay es un *“analogón”*. Barthes entiende que las imágenes tienen un doble nivel de interpretación. Un mensaje *“denotado”* (al que él se refiere precisamente como *“analogón”* en el caso de la fotografía) y es exactamente lo que muestra la imagen,) y otro *“connotado”* que es en sus propias palabras: *“el modo en que la sociedad ofrece su opinión”* [sobre lo que está en la imagen]. Esta dualidad de niveles interpretativos sobre una misma imagen fotográfica abría entonces unas posibilidades de estudio muy sugerentes.

En 1964, de nuevo en la revista *“Communications”*, Barthes afina sus reflexiones sobre la imagen fotográfica y su estructura signifiante. Lo hace centrándose en la fotografía publici-



taria como forma de comunicación especializada. El ejemplo elegido es un anuncio de pasta italiana<sup>8</sup> En este texto Roland Barthes muestra tres mensajes superpuestos a los que denomina *“mensaje lingüístico, mensaje icónico codificado y mensaje icónico no codificado”* En sus explicaciones aparecen algunas ideas que van a tener una gran trascendencia posterior. Como es la determinación de que *«toda imagen es polisémica, toda imagen implica subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás.»* Otra de las ideas que aporta este texto y que luego explorará con detalle en *“La Cámara Lúcida”* es la naturaleza inicial de la imagen fotográfica (mensaje sin código) y la paradoja temporal que cada imagen desata y permite que se convierta, (en palabras suyas) en una *“irrealidad real”*:

*«La fotografía instala, no una conciencia del estar ahí de la cosa, (lo que toda copia podría provocar) sino la conciencia del haber estado ahí. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da entonces una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces.»<sup>9</sup>*

Es imposible resumir en tan pocas líneas la riqueza intelectual de las propuestas de Roland Barthes.<sup>10</sup> En 1979, publicará *“La Cámara Lúcida”* donde reaborda su interpretación semiótica de la fotografía mediante una aproximación a las imágenes que a él le interesan por diferentes motivos. Una aproximación cargada de enormes sugerencias metodológicas.<sup>11</sup> De *“La Cámara Lúcida”* lo primero que hay que decir es que es un hermoso libro. El recurso a lo subjetivo y a la implicación personal se convierte en un método de explicación de lo que es la fotografía desde su perspectiva con una gran eficacia didáctica. Muchas de las ideas que desarrolla en el libro ya habían aparecido sus dos textos anteriores. Pero ahora algunas de sus teorías se hacen de más fácil comprensión gracias al artificio literario. En su preocupación por encontrar niveles de información en las fotografías, Barthes acuña una nueva definición, que matiza, pero a la vez redondea sus propuestas anteriores. De este modo introduce el concepto de *“estudium”* (Al que define como los signos culturales presentes en cada imagen y que, por este motivo, despiertan el interés para un espectador) y el *“punctum”* ( un término al que se refiere como una *señal, una punción*, solo perceptible para cada espectador y de carácter subjetivo, pero que reordena el significado total de la imagen) Junto a estas categorías de interpretación significativa de la imagen fotográfica, reaparece la paradoja del tiempo semiótico en cada imagen que contemplamos, al remitirnos ineludiblemente a la dualidad de asistir en el mismo momento una realidad actual y a una realidad que ya ha sido. *«Toda fotografía -escribe Roland Barthes en este libro- es un certificado de presencia. Ese certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes»<sup>12</sup>*

Esa doble conciencia ante la imagen fotográfica que Barthes definió como el *“vértigo del Tiempo anonadado”* tiene claras conexiones con la construcción literaria. Mirar una imagen fotográfica antigua desde la percepción semiótica es un ejercicio en el que se superponen dos visiones simultáneas que se expresan muy bien en la imagen del condenado Lewis Payne, estableciendo esa doble temporalidad que en el discurso semiótico de Barthes tiene plena validez: *“El ha muerto [en 1865] y el va a morir”* [para el espectador que hoy revisita la escena fotográfica] Sin embargo esta argumentación no funciona en el discurso histórico.

### 2.3. El *“tiempo histórico”* o la imagen fotográfica como un *“texto visual”*

El tercero de los discursos que opera sobre la imagen fotográfica es el que puede ser elaborado desde la Historia. En trabajos anteriores hemos discutido las limitaciones del modelo fotohistórico que ve en el fotógrafo, en tanto que autor singular, el sujeto central de la expli-

cación histórica, descontextualizando las imágenes y su autoría de las circunstancias en que se produjeron. Esta visión fotohistórica puede operar con cierta eficacia explicando el trabajo de autores del siglo XX, cuando se llega a un punto en el que la percepción de las imágenes fotográficas como fruto de un proceso creativo está socialmente admitida. Pero desde luego falsea las condiciones de realidad histórica vigentes en el siglo XIX, momento en el que la imagen fotográfica no se percibía en modo alguno como un *proceso transformador de la realidad* (tal y como hoy se admite desde el ámbito estético) sino como un *espejo de la realidad* en la que el papel del fotógrafo no era *transformar lo real* sino *captarlo con pericia* y de acuerdo a unas normas gráficas de las que fueran partícipes los espectadores.

Esa concepción especular de las imágenes fotográficas se aprecia perfectamente en el influyente libro que el redactor jefe de la revista fotográfica *“La Lumiere”* publicó en 1856 y en el que dedicó un extenso apartado a “la Fotografía histórica” relativa a la guerra de Crimea. Fotografía histórica entendida como una sucesión de escenas para uso de poetas, pintores o narraciones de los historiadores.<sup>13</sup> Lacan comienza describiendo álbumes de diversos fotógrafos, explicando lo que se ve en las imágenes, pero a medida que el texto transcurre se observa como Lacan deja de ser un espectador distante y lentamente se *introduce* en el espacio fotográfico; imagen fotográfica y escena real se funden y se confunden paulatinamente:

*«Estamos sobre esta colina a la cual los ingleses han dado el nombre del bravo general Cathcart, muerto gloriosamente en Inkermann. Ante nosotros, sobre la llanura, las tiendas y las barracas de la división ligera se agrupan, se aíslan o se alinean como los soldados en maniobra. A medida que el punto de vista se aleja, las tiendas se agrupan y forman una verdadera ciudad, llena de movimiento y de animación. Allá y acullá, a lo largo de los senderos, se distinguen soldados caminado en todos los sentidos, caballos en libertad, más lejos destacamentos que se agrupan frente al correo, patrullas que vuelven al cuartel. A más de un kilómetro se percibe una línea regular que se destaca en negro sobre el matiz del suelo. Si se coge una lupa se ve que esta línea no es otra cosa que un batallón en armas...»<sup>14</sup>*

En un reciente texto proponíamos una revisión de los conceptos básicos necesarios para la interpretación histórica de las imágenes fotográficas con el fin de utilizarlas como fuentes documentales válidas en el discurso historiográfico.<sup>15</sup> Es decir, las fotografías son también *textos visuales* con la misma validez que las fuentes impresas, las series económicas y cualquier otra evidencia que puede ser utilizada para comprender el pasado. Para que la imagen fotográfica pueda utilizarse adecuadamente en la Historia, es necesario elaborar estudios en los que quede perfectamente definido el papel que jugó la tecnología fotográfica y los múltiples usos en los que derivó. Para ello hay que dejar de repetir lo que dicen algunas interpretaciones que partieron de una comprensión superficial de la invención de la Fotografía. Es preciso visitar los archivos documentales para explicarnos como se percibía esta tecnología en cada momento histórico; que necesidades resolvía y que usos le dieron diversos agentes a lo largo del tiempo. Solo así perderemos el espejismo de que todos los fotógrafos eran artistas desde 1839 hasta hoy, y emergerá una realidad más rica y compleja. Comenzaremos a ver como la imagen fotográfica funcionará en el siglo XIX como un eficaz discurso de poder vinculado al Progreso, como la Ciencia encontrará un auxiliar descriptivo de gran eficacia en las imágenes, lo que permitirá reforzar la creencia en la objetividad positivista; como el retrato ayudará a desarrollar las condiciones de identidad social diferenciadoras de los valores que estaban vigentes en la sociedad tradicional, etc, etc, etc. El fenómeno fotográfico tiene su plaza en la Historia, millones de documentos fotográficos están esperando desde hace mucho a los historiadores, pero para que ese encuentro se produzca es preciso superar las limitadoras visiones fotohistóricas que hemos heredado, a la vez que hay que discernir lo que significa cada uno de los discursos que se lanzan sobre las imágenes, ya que, como hemos visto, aluden a cosas diferentes aunque utilicen términos similares.

Estamos ya en disposición de resumir en un cuadro los tres discursos principales existentes sobre las fotografías que hemos heredado del pasado.

## II

### LA APARIENCIA TEMPORAL DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: ALGUNOS PRINCIPIOS PARA SU ANÁLISIS HISTÓRICO

Establecido ya el marco general en el apartado anterior, vamos a centrar la segunda parte de este texto en el planteamiento de nuevas vías de interpretación histórica a través de los documentos fotográficos basándonos en la apariencia temporal de la imagen, un aspecto que no suele ser resaltado pero que tiene más importancia de la que se le atribuye. Todos y cada uno de nosotros, por influencia del cine tendemos a visualizar el pasado a través de elementos claramente falsificados que no se corresponden más que superficialmente con los datos que se van conociendo a través de la investigación histórica. Sabido es que el cine de ficción solo necesita suministrar apariencias de verosimilitud para que la escena sea creíble. En el caso de las reconstrucciones históricas el cine se sirvió en los primeros tiempos de recreaciones que ya estaban fijadas en el imaginario colectivo y se inspiró para ello en la pintura de historia, un género que, como sutilmente ha resaltado Carlos Reyero en un espléndido estudio, lo que plantea es "*el problema de la imagen como creación de una realidad ilusoria aparentemente verdadera*".<sup>16</sup> La cuestión se complica aun más en el caso del cine en el que existe una continua tensión entre ficción y documento<sup>17</sup> pero ingenuamente se puede pensar que este no parece ser el caso de la Fotografía, cuyo uso explícito en el siglo XIX es enfrentarse fríamente a la realidad dejando una huella de la escena registrada en el soporte fotográfico.

#### 1.1. El tiempo fingido: la "*reconstrucción*" del pasado y la perturbación del anacronismo

Ante algunas fotografías que nos han llegado del pasado no podemos mantener la idea de que representan "la realidad" tal y como era. Viendo, por ejemplo, la serie de imágenes que Luis de Ocharán hizo a principios de este siglo sobre "El Quijote" tenemos que introducir una nueva variable como es la recreación artística sirviéndose de la ficción con apariencia fotográfica. Ninguna cámara pudo captar jamás a D. Quijote de la Mancha, al que todos visualizamos hoy como un ser alto, enjuto y delgado. Cuando en los primeros años del siglo Luis de Ocharán reconstruye fotográficamente escenas de "El Quijote" con motivo del tercer centenario de la publicación del libro de Cervantes, en la localidad cántabra de Castro Urdiales sus imágenes se asocian inmediatamente con la pintura de historia,<sup>18</sup> los elementos visuales que conforman la escena tienen una apariencia verosímil, como lo tienen los temas de pintura histórica, en los que, para que funcione la ficción, no puede existir en la escena ningún elemento que nos parezca *anacrónico*, como ocurre, por el contrario, en el caso de esta fotografía de estudio aparentemente decimonónica que creó Kodak para anunciar una cámara instantánea en los años setenta. Aquí el anacronismo se usa como un elemento contradictorio que atrapa al espectador y le permite entender la continuidad existente entre los viejos y los nuevos equipos fotográficos. A nadie se le escapa que la foto es actual, la pose implicativa de la modelo no evoca, desde luego, la pose fotográfica del pasado siglo.

De nuevo el descubrimiento de la intencionalidad en la producción de la imagen nos aporta elementos de interpretación del documento fotográfico. Las fotos de Ocharán forman parte de una estrategia más general de reivindicación del pasado histórico tras el desastre del 98. Frente a las glorias que se exaltaban en la tradición decimonónica, los intelectuales que reac-

## DISCURSOS TEMPORALES QUE OPERAN SOBRE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

Discurso	Características	Formulaciones principales
<b>LITERARIO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➔Proyecta visiones culturales actuales sobre el pasado.</li> <li>➔Evoca un pasado idealizado.</li> <li>➔ "Presentismo" en el <i>tiempo interpretativo</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>☞La apariencia fotográfica del pasado permite la recreación literaria que suele tener un <i>aspecto historicista</i>.</li> <li>☞Establece unas <i>convenciones de legibilidad</i> para las imágenes fotográficas antiguas.</li> </ul>
<b>SEMIOTICO<sup>1</sup></b> (R.Barthes)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➔Estudia significados comunicativos en las fotografías.</li> <li>➔Establece una doble percepción temporal en la contemplación de las imágenes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>☞Doble presencia en las imágenes fotográficas. (Lo que <i>ha sido</i> y lo que <i>está siendo</i> ante el espectador.)</li> <li>☞La imagen fotográfica es un sistema de signos dotados de autonomía estructural que operan a varios niveles. (<i>Punctum</i> y <i>studium</i>, <i>denotativo</i>, <i>connotativo</i>, etc.)</li> </ul>
<b>HISTORICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➔La imagen fotográfica se estudia como parte de un <i>complejo cultural extenso</i> en el que debe engarzarse (Hª de la Tecnología, Historia de las Ideas, Hª del Arte, etc.)</li> <li>➔La producción fotográfica es el resultado de una <i>cadena institucional</i> cuya parte visible es el fotógrafo, pero cuyo origen y alcance deben ser puestos en evidencia.</li> <li>➔ El <i>tiempo interpretativo</i> se relaciona con los valores vigentes en el momento en que se produjo la imagen.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>☞La Fotografía es una <i>tecnología</i> que desarrolla <i>múltiples usos</i> en la sociedad de los siglos XIX y XX. (Sociales, científicos, estéticos, comunicativos, etc.) y <i>se adapta a los cambios</i> y necesidades que se suscitan desde su aparición pública en 1839.</li> <li>☞La imagen fotográfica es un <i>texto visual</i>, sujeto a una <i>metodología de interpretación histórica</i> compatible con otras fuentes ya validadas. (Documentos escritos, censos, series económicas, etc.)</li> </ul>

©Bernardo Riego(1990)

<sup>1</sup>.- Se excluye de este análisis a la *semiótica del index*, posterior a Barthes, defendida por Rosalind Krauss y Philippe Dubois entre otros autores.

cionan tras el 98 encuentran elementos de orgullo en figuras como las de Cervantes quien parecen responder mejor al "alma" nacional. "El Quijote" al igual que tantas obras literarias permite muchas lecturas en función de la sensibilidad del tiempo, pero existe, en el caso de Ocharán una clara vinculación a las interpretaciones que se dieron a comienzos de este siglo y que culminaron con una serie de homenajes a la figura de Cervantes y su obra literaria símbolo de "lo español". En el caso de la foto de Kodak el elemento que hace funcionar el interés reside en el hecho de que en la cultura del espectador exista el conocimiento previo de que esta compañía creó en 1888 la primera cámara de uso popular rompiendo el monopolio del fotógrafo especialista y segmentando la práctica fotográfica en toma de vistas -que podía hacerlo cualquier persona sin necesidad de grandes conocimientos -y producción técnica que era realizado en una producción a escala en laboratorios industriales atendidos por personal femenino. La fotografía popular fue una variante más de los sistemas capitalistas de producción en cadena que se pusieron a punto en la denominada "segunda revolución industrial"<sup>19</sup> y, de algún modo, lo que la tecnología que Kodak presentaba -por cierto, imitada de Polaroid- cerraba un ciclo al dejar en la manos del aficionado no solo la toma de vistas sino también una facilísima producción de laboratorio de la que se encargaba la propia cámara.

Podríamos mostrar innumerables ejemplos de evocación o reconstrucción de un pasado en los que la fotografía juega un papel diferente al tradicional. La imagen fotográfica no cumple solo una función documental en el que la *veracidad* es su mejor cualidad, existen otros fines que en ocasiones no están explícitos en la propia imagen. Hemos visto una utilidad estético-ideológica en la construcción fotográfica de Ocharán y una utilidad publicitaria en la fotografía de Kodak. En cualquier caso se hace imprescindible averiguar tanto como nos sea posible la intencionalidad inicial para la que se produjo la imagen que estudiamos.

## 2.2. La apariencia fotográfica ligado a valores temporales específicos

Existen muchos documentos fotográficos que nos permiten ver con mucha facilidad su capacidad de representar en la escena valores vigentes en un tiempo concreto. Precisamente por eso, hay que examinar las imágenes fotográficas más allá de las meras apariencias para entender mejor sus estrategias narrativas.

Un buen ejemplo lo tenemos en esta fotografía tomada en Cantabria a primeros de siglo en la que dos trenes atraviesan un puente mostrando toda la potencia que encierran, abajo a la derecha, a la orilla del río, unas mulas evocan el viejo mundo de tracción animal o "*de fuerza de sangre*" como se decía en la época. El fotógrafo aficionado que tomó esta imagen construyó un diálogo visual entre lo moderno (los trenes humeantes pasando por el puente) que está arriba de la imagen y lo antiguo que se encuentra en la parte inferior de la imagen. Pero uno de los "*indicadores*" de la modernidad en la imagen, curiosamente es un viejo recurso visual que ya tenía la misma lectura para el espectador decimonónico. Me refiero al humo, símbolo visual del Progreso. Comparemos esta fotografía con un grabado publicado en "*La Ilustración*" en 1851 con motivo de la inauguración del ferrocarril de Aranjuez: las locomotoras humeantes exaltan la importancia del momento en el discurso visual de este viejo grabado en madera. Pero ¿como leemos hoy un recurso visual de este tipo? Para nuestra conciencia de espectadores de finales del siglo XX influenciados por el *discurso ecológico* el humo es un elemento perturbador. Ninguna empresa que hoy quiera resaltar su potencia industrial resaltaría esta característica. Hoy los elementos visuales que sugieren *modernidad* pueden ser la automatización y la complejidad electrónica-informática de las instalaciones empresariales. Una complejidad vinculada casi siempre al control del equipo humano. Cada tiempo tiene sus valores que se evidencian en las narraciones fotográficas, porque, como ya hemos señalado en trabajos anteriores, una imagen es, desde el punto de vista histórico, un

*texto visual* a explorar y descifrar en relación con los valores vigentes en el momento en que fue producido.

### 2.3. La apariencia temporal y sus condicionantes técnicos

Otro elemento de análisis en la apariencia fotográfica es lo que podríamos denominar el *"tiempo técnico"* o dicho de otro modo, la forma en que se registra una escena como consecuencia de las posibilidades/limitaciones técnicas de la propia Fotografía. Sabemos que del daguerrotipo a la fotografía instantánea hubo un largo trecho en el que la propia tecnología fotográfica fue siendo cada vez más útil y eficaz. Aunque es algo que muy pocos autores han resaltado, hay que decir que la Fotografía durante una gran parte del siglo XIX fue más una esperanza que una realidad tecnológica. No deseo extenderme en este tema ahora pues nos llevaría por un camino extenso aunque muy revelador. Remito a algún texto publicado en el que se ve que a la Fotografía durante varias décadas del siglo XIX le ocurrió lo que hoy le está sucediendo a la *realidad virtual*. Todo el mundo *sabía* que la Fotografía era una tecnología con mucho futuro y unas enormes posibilidades pero durante un tiempo sus usos fueron mas bien discretos y con unas limitaciones evidentes.<sup>20</sup>

Por tanto no son de extrañar las expectativas que despertó la fotografía instantánea, cuyas nuevas potencialidades fueron rápidamente comprendidas en los años finales del siglo XIX. Así lo hará, por ejemplo, Alphonse Davanne en una conferencia en 1891, donde esbozó las etapas técnicas que hoy están vigentes en la historia de la fotografía. Davanne, al igual que otros autores que en estos años se ocupan del tema, sabe que con la placa seca de gelatino-bromuro ha comenzado una nueva forma de representar en Fotografía: *«todo sujeto móvil o inmóvil puede ser copiado por la Fotografía con un sello de verdad y de autenticidad, que es una de las más preciosas cualidades de este método»*, la tecnología fotográfica está desplegando con fuerza toda la potencialidad que desde los primeros tiempos ya se vislumbró pero que necesitaba de un desarrollo técnico que, por fin, ha llegado. Davanne siguiendo un discurso que ha sido muy reiterativo en los años anteriores proclama: *«la Fotografía completa la trinidad de estas maravillosas invenciones que han hecho grande a nuestro siglo y han transformado el mundo. Pero, mientras que el vapor y la electricidad representan las fuerzas mas poderosas y más delicadas puestas a disposición del hombre, la Fotografía toma un papel diferente, y es el de la inteligencia.»*<sup>21</sup>

Hasta el desarrollo de la imagen *instantánea* las imágenes fotográficas tomadas en el exterior o eran muy deficientes o tenían que ser mejoradas con recursos por parte del operador fotógrafo. A lo largo del siglo XIX se toman muchas fotografías en las que la escena ha sido *"congelada"* no por el dispositivo fotográfico sino por la necesidad de posar, que hoy asociamos con la *artificialidad*. El riesgo de no hacerlo son imágenes barridas, registros movidos de personas que aparecen en las escenas, introduciendo lo que ahora denominaríamos *"ruidos"* en el espacio fotográfico.

Los cambios que se van a producir serán de largo alcance y podemos verlos perfectamente reflejados en la construcción de las imágenes fotográficas de las décadas siguientes. Lo que se denomina *"nueva visión"* en Fotografía, y que tuvo su mejor expresión creativa en el período de entreguerras, sólo puede entenderse por una conjunción de circunstancias: por un lado mejoras en la tecnología fotográfica y en el fotograbado, pero también nuevas formas de comunicación social y política, que necesitarán un nuevo modelo informativo, y es ahí donde la veracidad fotográfica aportará un valioso argumento para esta nueva sensibilidad social y cultural que se fragua en el primer tercio del siglo XX alrededor de la sociedad de masas.<sup>22</sup>

Por eso es importante entender que hay una fisura entre los modos decimonónicos de

construcción de la imagen fotográfica y los que va a posibilitar la fotografía instantánea. Algo similar está comenzando a ocurrir ahora con la imagen digital que, tal y como ha ocurrido en otros casos históricos, sufrirá un proceso más o menos largo que llevará a nuevas formas de representación visual de la realidad, que serán aceptadas socialmente. Ante algunas de las potencialidades de la fotografía digital (como el hecho de ser una *imagen sin memoria*, es decir sin registro estable y por tanto continuamente modificable) ahora se da una enorme resistencia dada la fuerza de las convicciones que hemos heredado respecto a la naturaleza tradicional de la imagen fotográfica.<sup>23</sup>

En este contexto, y entre lo muchos ejemplos que podemos utilizar para estudiar una imagen fotográfica por la propia expresión técnica del tiempo en la escena, quiero mostrar una curiosa fotografía publicada en 1908 en la revista gráfica "*Actualidades*", que reconstruye un accidente con la escenificación visual típica del viejo grabado en madera y de la narración fotográfica decimonónica. Esta imagen se presenta a espectadores que están cambiando sus modos de ver las imágenes, pero ante los que aun son permitidas formas narrativas del siglo XIX. La fotografía informativa está en estos momentos buscando su propio lenguaje una vez que se ha despojado de la vieja protección del grabado en madera. Solo dos décadas más tarde este tipo de "informaciones" fotográficas serán anticuadas para unos espectadores que han educado su gusto visual y conocen nuevas formas de entender la instantaneidad.

### 3. A modo de breve resumen

El tiempo no es ya para nosotros un concepto lineal que pueda "*expresarse gráficamente por líneas rectas más o menos largas*" tal y como lo concebía Etienne-Jules Marey a finales del siglo XIX cuando publicó sus investigaciones sobre tiempo y movimiento valiéndose de registros fotográficos.<sup>24</sup> He intentado explicar como para un historiador *en una imagen existen diversos conceptos de tiempo* que puede descomponerse en capas de significado y cada una de ellas nos puede ayudar a explicar mejor un documento fotográfico. Me sentiría muy feliz si este intento que he acometido y que entiendo solamente como un punto de partida para incursiones mas profundas, despierta en el lector nuevas sugerencias y le permite ensanchar los horizontes de interpretación. No hay duda de que debemos seguir trabajando para que la Fotografía y sus imágenes se incorporen como otro elemento más de la realidad histórica. Esa tarea solo puede ser posible por el trabajo de los propios historiadores en su interrogación a las huellas que el pasado nos ha dejado.

#### CUADRO II

---

##### ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL "TIEMPO" OBSERVABLES EN UN DOCUMENTO FOTOGRAFICO

- I *Apariencia temporal*: La presencia de elementos **anacrónicos** en la escena fotográfica destruye la **sensación de credibilidad**.
  - II Elementos de la imagen que operan como **convenciones** cuya eficacia visual está asociada a **valores culturales** presentes en un tiempo concreto. *Ejemplo: el humo de las chimeneas símbolo del "Progreso"*.
  - III Tiempo "**técnico**": La posibilidad o no de **instantaneidad** decide **estrategias de pose**.
-

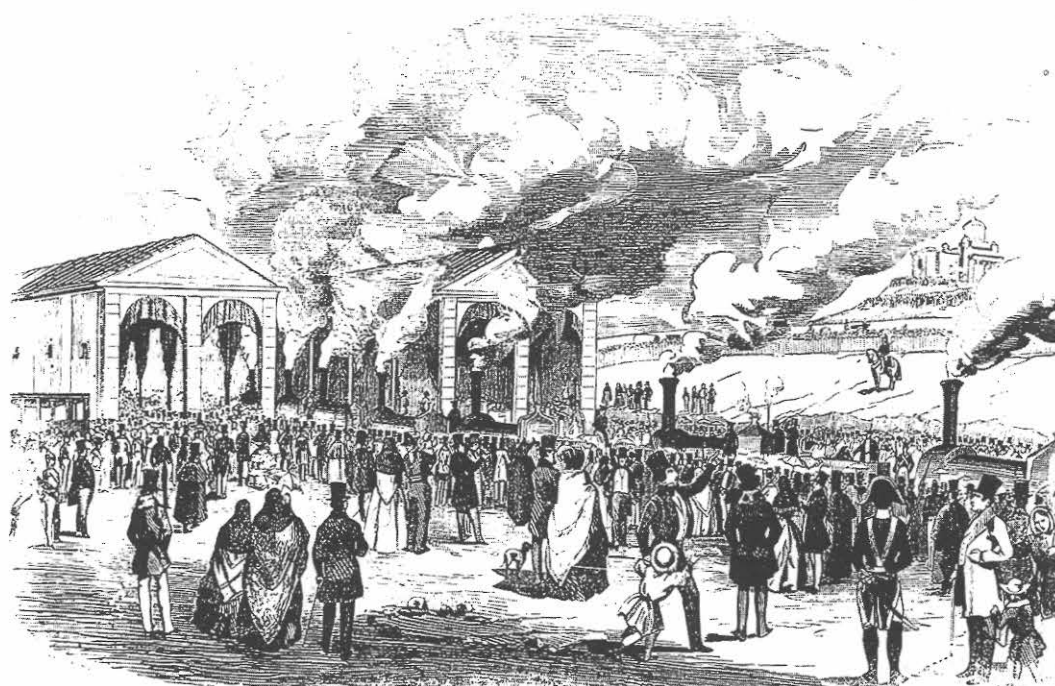
#### NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Anne-Marie GARAT. *Photos de familles*. Ed. Seuil. París 1994.
2. Anne-Marie GARAT. *Op. Cit.* Página 7.
3. Por ejemplo el aspecto sepia o amarillento con que se reproducen las fotos antiguas en algunos libros de fotografía es una convención que indica "antigüedad", aunque sabemos que no todos los registros fotográficos envejecen de ese modo.
4. Enrique FERNANDEZ ITURRALDE. «El Álbum de retratos» En: *El Museo Universal* Madrid 1869.
5. Para entender los cambios que se dan en la percepción del espectador desde el siglo XVIII hasta la actualidad, impulsados por el uso social de diversas tecnologías ópticas es de indispensable lectura el excelente trabajo de Jonathan CRARY. *Techniques of the observer*. Ed. MIT Press. Massachussets 1990. Traducción francesa: *L'art de l'observateur*. Vision et modernité au XIXe siècle. Ed. Jacqueline Chambon. Nîmes. 1994.
6. Roland BARTHES. «Le message photographique» En: *Communications* Nº 1. París 1961. Versión española en: LO OBVIO Y LO OBTUSO. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1992. 2ª Edición. Páginas 11-27.
7. Roland BARTHES. «Le Message...» Op. Cit.
8. «Rhétorique de l'image». En: *Communications* París 1964. Nº 4. Páginas 40-51. Versión castellana en *Lo obvio. Y lo obtuso...* Op Cit. Páginas 29-47. En esta traducción falta la imagen del anuncio que utiliza Barthes como modelo de análisis en la revista "Communications".
9. Roland BARTHES. «Rethorique...» Op. Cit. Página 47.
10. En 1992, la revista especializada *La Recherche Photographique* publicó las actas del Seminario que bajo el título "Roland Barthes, une aventure avec la photographie" tuvo lugar en París en 1990 y donde se revisó el pensamiento y se extractaron algunas entrevistas de este autor fallecido en 1980 en un accidente de circulación. Véase *La Recherche Photographique* Nº 12. Junio 1992. París.
11. Roland BARTHES. *La camera lucida*. Nota sobre la fotografía. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1982.
12. Roland BARTHES. *La camera...* Op. Cit.
13. Ernest LACAN. *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la Guerre d'Orient*. París 1856. Páginas: 155-183 (Reimpresión facsímil: Ed. Jean Michel Place. Colección Resurgences. París 1986.)
14. Ernest LACAN. *Esquisses...* Op cit. Páginas 170-171.
15. Véase: Bernardo RIEGO. La Mirada Fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica. En: *Las edades de la mirada*. Mario P. Díaz Barrado (Editor) Universidad de Extremadura. 1996. Páginas: 215-236. Sobre el modelo histórico más extendido en Fotografía en la actualidad: De la «Fotohistoria a la Historia con la Fotografía.» En: *Fotografía y métodos históricos*. Ed. Universidad de Cantabria/Universidad de la Laguna. 1994. Páginas 11-37.
16. Carlos REYERO. *Imagen histórica de España. (1850-1900)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1987. Página 17.
17. Véase de Salvador RUBIO MARCO una interesante propuesta de reflexión sobre esa tensión en: *Las edades de la mirada*. Universidad de Extremadura. Cáceres 1996. Cif. "La imagen de la realidad. Reflexiones sobre la pervivencia del binomio documentalidad/ficcionalidad en la historia de la imagen." Páginas 407-413.
18. Sobre el "Quijote" de Luis de Ocharan véase de Bernardo RIEGO: "Luis de Ocharan's Photographic "Quixote": Between the Spanish Historical Pictorial Tradition and the New Cinematographic Aesthetic" En: *Photography* 1900. Ed. National Museums of Scotland and National Galleries of Scotland. 1994 Edinburg Pages 69-73.
19. Como ocurre con tantas otras cosas referidas a la Historia de la Fotografía, la interpretación del fenómeno que



supone la fotografía popular sólo puede entender de modo satisfactorio en un contexto más extenso. en este caso se trata del desarrollo de nuevas formas de producción industrial aparecidas en el último tercio del siglo XIX. Es imprescindible la lectura de un libro ya clásico que estudia la industria fotográfica y cinematográfica norteamericana. Véase: Reese V. JEKINS. *Images and enterprise. Technology and the American Photography Industry 1839 to 1925*. Ed. Johns Hopkins University Press. Baltimore 1975.

20. Sobre las expectativas y limitaciones de la Fotografía en el siglo XIX véase de André ROUILLÉ: "La Photographie entre controverses et utopies" En: S. MICHAUD, et alli (Ed.) *Usages de l'image au XIXe siècle*. Ed. Créaphis. París 1992. Páginas 249-257. Desde una perspectiva diferente y con datos referentes a la actividad fotográfica española: Bernardo RIEGO. "Réalité, espoirs et apparences. La presence de la photographie dans le cadre culturel Espagnol du XIXème siècle." En: Symposium de la Association Européenne pour l'Histoire de la Photographie. Charleroi (Belgique) 1996. (En prensa)
21. Alphonse DAVANNE. «Inventions et applications de la Photographie» (Conference du 22 Novembre 1891.) Páginas 11-32. En: *Conferences publiques sur la photographie*. Ed. Jean Michel Place. París 1985.
22. Una visión de las transformaciones en la prensa española y el paso del viejo sistema de "prensa de partido" al "periodismo de empresa" con sus consecuencias y cambios en el trabajo ya clásico de Jesús TIMOTEO ALVAREZ. *Restauración y prensa de masas*. Los engranajes de un sistema 1875-1883. EUNSA. Pamplona 1981.
23. Para introducirse en lo que supone la imagen digital existen dos libros a mi juicio de necesaria lectura. En primer lugar, el ya clásico de Fred RITCHIN. *In our own image. The Coming Revolution in Photography*. Ed. Aperture. New York 1990. Una reflexión centrada sobre todo en el mundo informativo. Una visión panorámica del tema digital se encuentra en el desigual libro editado por Martin LISTER. *The photographic image in digital culture*. Ed. Routledge. Londres 1995. Son muy interesantes las reflexiones que Lister hace en el "Introductory essay" Páginas 1-26.
24. Étienne-Jules MAREY. *Le mouvement*. Ed. Masson. París 1894. (Reedición Ed. Jacqueline Chambon. Nîmes 1994. Página 19. Las investigaciones *cronofotográficas* de Marey o las secuenciales de Muybrigde remiten al uso de la Fotografía como instrumento científico plenamente aceptado por el método positivista. Si bien el libro de Marey es sobre todo una descripción de su sistema de trabajo, resulta de un gran interés un libro biográfico publicado en Francia que remite a toda la expectación científica de finales del XIX en la que la Fotografía tenía un lugar asegurado gracias a la instantaneidad. Véase: Denis BERNARD. André GUNTHER. *L'instant revé Albert Londe*. Ed. Jacqueline Chambon-Trois. Nîmes 1993.



Inauguración del Ferrocarril de Madrid a Aranjuez

Imagen 1ª. Inauguración del Ferrocarril de Madrid a Aranjuez. *La Ilustración*, Madrid 22-II-1851.



Imagen 2ª. Trenes de mercancías en Cantabria. Ca. 1915. (Colección particular).



Imagen 3ª. Reconstrucción fotográfica para la prensa de un accidente ocurrido en un cuartel de artillería. *Actualidades*, Madrid 1908.



Imagen 4<sup>a</sup>. Fotografía publicitaria de Kodak.

---

## **LA SELECCIÓN EN LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE PRENSA: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NECESIDADES ACTUALES Y FUTURAS**

*Jesús Robledano Arillo.  
Archivo Histórico Nacional*

### 1. Introducción

Los archivos fotográficos de prensa (también denominados fototecas de prensa) son sistemas de información que persiguen un propósito general bien definido: la captura, proceso, almacenamiento y distribución de la documentación fotográfica periodística a sus usuarios. Serán las necesidades de estos usuarios, determinadas a su vez por su actividad profesional, las que van a condicionar la estructura orgánica y de procesos de trabajo a implementar en este tipo de organizaciones. Podemos considerar fotografía periodística cualquier documento fotográfico susceptible de aparecer en un medio periodístico escrito o audiovisual con la finalidad de dar soporte gráfico a la información, sea de actualidad o no, difundida a través de ese tipo de medios en formato textual o sonoro. Se incluyen, por tanto, dentro de este tipo documental las fotografías que son recogidas, almacenadas y tratadas documentalmente en instituciones periodísticas con la intención de poder ser difundidas en los medios informativos en cualquier momento, hayan sido o no obtenidas con una finalidad primaria periodística.

La selección es un tipo más de proceso dentro de la cadena de actividades documentales que son llevadas a cabo en los archivos fotográficos de prensa. Su finalidad es permitir la conservación y recuperación óptima y rentable de los fondos documentales de mayor valor informativo. Este proceso, debido a la poca sistematización de que suele ser objeto en los centros de prensa, -explicable en parte por la carencia de estudios que aborden este aspecto desde perspectivas teóricas y prácticas lo suficientemente sólidas - se realiza en no pocas ocasiones guiado más por procesos intuitivos implícitos que por una metodología explícita, sistematizada, y bien adaptada a las necesidades concretas de cada centro documental. El objetivo básico propuesto a la hora de realizar este trabajo ha sido aportar un granito de arena que contribuya a hacernos reflexionar sobre esta problemática y sus posibles soluciones. Para ello se han distinguido cuatro propósitos: situar los procesos de selección dentro del contexto de los procesos documentales que son llevados a cabo en los archivos fotoperiodísticos; profundizar en la naturaleza de los distintos procesos de selección que son susceptibles de ser aplicados en archivos fotoperiodísticos; llevar a cabo una revisión del estado de la cuestión en cuanto a este tema, poniendo de manifiesto las necesidades actuales y futuras; y proponer una metodología para la selección fotográfica en este tipo de archivos fotográficos.

Siguiendo esta lógica se abordará en un primer lugar la naturaleza de la documentación fotográfica periodística y de las entidades encargadas de su preservación y difusión, pasando a continuación a conceptualizar los términos valoración y selección. Una vez acotados estos dos conceptos, se propondrán una serie de pautas metodológicas que pueden ayudar a la sistematización de los procesos de selección que es necesario llevar a cabo en este tipo de fondos documentales para el tratamiento de la fotografía de prensa.

### 2. Características de la documentación fotoperiodística

Desde el punto de vista semántico, consideramos documentación fotoperiodística aquel tipo de información en formato gráfico fijo con un origen fotográfico que es utilizada con la finalidad de vehicular información periodística. Esta clase de documentos se caracteriza por

ser sus medios de expresión dos tipos de texto: uno visual, la imagen fotográfica; y otro lingüístico escrito, el pie de foto que acompaña a toda fotografía de prensa (ROBLEDANO, 1996, p. 30-42). Desde el punto de vista físico, en un archivo fotoperiodístico podemos observar como las fotografías llegan en dos formatos distintos: *fotoquímico* y *electrónico*. Las fotografías de prensa aparecen en las páginas impresas de los diarios y revistas en un tercer tipo de formato al que vamos a denominar *fotomecánico*. Una imagen primigenia, reflejo de un instante de la realidad, puede llegar a nosotros, a causa de las múltiples transformaciones a que puede verse sometida, en una gran multiplicidad de soportes y formatos. Las técnicas empleadas para producir estas distintas formas de presentación de una imagen captada de la realidad configuran una gran variedad de tipos de lo que se denomina comúnmente como *procesos fotográficos*. A la hora de la selección el proceso fotográfico va a jugar un importante papel, ya que éste incide en cuestiones tales como: valor histórico, condiciones de instalación, tiempo de duración, o calidad visual de la fotografía; criterios que, como veremos más adelante, serán utilizados para llevar a cabo la valoración del fondo fotográfico, fase inmersa dentro del proceso de selección.

### 3. El valor documental de los archivos fotoperiodísticos

La necesidad de la preservación de los archivos fotoperiodísticos es más que evidente: "La demanda de imágenes (fijas y en movimiento) para recrear la vida y épocas de cualquier pueblo aumentará, sin dudas, a medida que aumenta nuestra dependencia de los medios visuales de comunicación." (LEARY, 1985, p. 5). Las imágenes son necesarias actualmente y la tendencia es que su demanda aumente en el futuro, con distintas finalidades: investigación científica, apoyo a la enseñanza, ilustración en el campo editorial, etc. Los centros documentales por excelencia en cuanto a volumen y variedad de imágenes, en nuestros días, son los archivos fotográficos de prensa, que, además de almacenar y preservar las imágenes que les llegan, las organizan de acuerdo a unas pautas que permiten su explotación intelectual coherente.

El objetivo principal de las instituciones que mantienen los archivos fotoperiodísticos es la venta de información. Su finalidad económica prima sobre la cultural, persiguiéndose un aumento de beneficios ya sea a través de la venta de fotografías, o a través de la reducción de gastos por compra de derechos a otros archivos, con la utilización de las propias fotografías para la elaboración de sus publicaciones. Los procesos de selección deben orientarse, pues, en la mejora de la explotación económica del fondo fotográfico. En realidad, cualquier actuación llevada a cabo sobre el fondo, debe ir en primer lugar dirigida a la consecución de este objetivo.

Cuando el valor económico de un grupo de fotografías de prensa decrece con el paso del tiempo (es decir, cuando su demanda desaparece o es casi insignificante, debido a la pérdida de actualidad de la noticia allí ilustrada), lo que justifica su preservación es el valor informativo como fuente para la ciencia que de forma intrínseca posee este tipo de documentos. El *status* de la fotografía como un documento con un valor informativo lo suficientemente importante como para ser explotado científicamente justifica la necesidad de su preservación permanente<sup>1</sup>. Este valor se ve incrementado en el caso de los fondos fotográficos periodísticos debido a su enciclopedismo, es decir, a que abarcan la práctica totalidad de campos temáticos del conocimiento humano. El hecho de la poca calidad visual que generalmente ofrece la fotografía de prensa no ha pasado desapercibido<sup>2</sup>. Esto es debido a la finalidad informativa de actualidad que persigue ésta, prioritaria, evidentemente, sobre su valor estético. Esta característica en ningún caso conlleva un menoscabo del valor cultural e informativo

del que es portadora. Habrá que considerar, por tanto, la fotografía de prensa como objeto a preservar desde una doble perspectiva. En un primer lugar como documento gráfico periódico, susceptible de vehicular información periodística —sea de actualidad o no—, o de servir de referencia visual al texto escrito que la vehicula; y, en un segundo lugar, como documento social, la fotografía de prensa se constituye en un documento informativo relevante para ser utilizado como fuente para diversas ramas del conocimiento, a saber, Historia, Sociología, Antropología, Medicina, Arquitectura, Historia del Arte,... En el primer caso, la preservación contribuirá a que la institución periodística cumpla sus objetivos; en el segundo, permitirá poder poner al servicio de la investigación y de la sociedad en general todo ese potencial informativo en cualquier momento. Esta doble dimensión del documento fotográfico periódico justifica plenamente la sistematización del acceso a los fondos fotográficos constituidos en los archivos de prensa (ROBLEDANO, 1996, p. 28). La selección contribuye a mejorar esta sistematización, como etapa importante del proceso documental de la fotografía de prensa.

#### 4. La naturaleza de los archivos fotoperiodísticos

El término “archivo fotográfico”, se entiende en este trabajo como no equivalente al término “fototeca”, comúnmente utilizado en la bibliografía para referirse a este tipo de centros. Un archivo fotográfico se ajusta al concepto de “archivo”, tal y como es entendido por la Archivística; y el término fototeca, al de “colección”<sup>3</sup>. Como muy bien señala M<sup>a</sup> Eulalia Fuentes i Pujol, los medios de comunicación periódicos generan grandes cantidades de información, muchas veces repetitiva, que crean en los servicios de documentación grandes problemas de espacio y tratamiento. Asimismo la pluralidad de contenidos suele provocar dispersión y redundancias (FUENTES, 1995, p. 137). A esta problemática debemos añadir, para el caso concreto de los archivos fotográficos, los problemas de conservación, cuyo origen reside básicamente en dos hechos: las fotografías de prensa no se hacen pensando en ser guardadas y conservadas para la posteridad en archivos fotográficos históricos o museos, por lo que no se suele incidir en la cuestión de su conservación; y la creencia generalizada de que la fotografía más actual es la más rentable económicamente, debiéndose concentrar los recursos en garantizar el acceso inmediato a este tipo de fotografía. Según este punto de vista la conservación del fondo “antiguo” es una cuestión accesoria. Esta situación impone con más urgencia, si cabe, la necesidad de selección de la documentación fotográfica que recibe el archivo.

A la hora de diseñar procedimientos documentales deberemos tener, pues, en cuenta, las especiales características de los archivos fotográficos de prensa frente a otro tipo de archivos fotográficos. Esta especificidad les viene dada debido a la tipología de sus usuarios. Como afirma Montserrat Quesada, estamos asistiendo en los últimos años a un desarrollo de la rama especializada del periodismo. Esto es debido a la “creciente heterogeneidad de las actividades sociales que, sumado a la también creciente especialización científica y laboral, ha llevado al público a precisar de una información cada vez más completa y exacta acerca de sus núcleos de interés” (QUESADA, 1995, p. 47). Este hecho está teniendo una fuerte incidencia en los archivos fotográficos periódicos, en especial en los de las agencias de prensa de tipo generalista. Podemos señalar como principales consecuencias:

1. El enciclopedismo que ha venido caracterizando a este tipo de archivos se va viendo cada día más acentuado debido a la necesidad de satisfacer las demandas tanto generales como específicas de toda la tipología de géneros periodísticos. Esto está provocando una

mayor diversificación y desarrollo de campos temáticos y un aumento cada vez mayor del volumen de fotografías del fondo. Es decir: mayor número de áreas temáticas, áreas temáticas cada vez más concretas y precisas, y mayor número de fotografías. La necesidad de profundizar en los contenidos informativos de ámbitos temáticos cada vez más precisos y complejos implica la necesidad de documentar visualmente esos contenidos de forma más exacta. Esto supone que el proceso de recuperación de los documentos gráficos deba ser cada vez más exhaustivo y complejo.

2. La fotografía de archivo se está revalorizando cada día más, debido a que su demanda es cada vez más alta (venimos denominando como tal a aquella fotografía que, debido a su alejamiento temporal del hecho noticioso que justificó su realización, ha perdido su valor primario de noticia de "actualidad candente"). La recuperación precisa que era característica de la fotografía de "actualidad candente", el pequeño grupo de fotografías que llegaron al archivo en las últimas 48 horas, se está extendiendo cada día con mayor profusión a la fotografía de archivo. Este hecho está provocando que el documentalista tenga que enfrentarse, cada día más, con la necesidad de una recuperación cada vez más precisa, rápida, compleja y frecuente sobre un fondo muy voluminoso, en continuo crecimiento, y cada vez más difícil de controlar. Los sistemas tradicionales que se han venido utilizando en este tipo de archivos se muestran cada día más incapaces de hacer frente a este tipo de demandas de una forma eficaz y eficiente.

## 5. El estado de la cuestión

Los archivos fotográficos de prensa han venido siendo considerados, con más frecuencia de lo deseado, como sacos sin fondo donde cabe todo lo que entra. Solamente cuando empiezan a acuciar los problemas de espacio y de pérdida de documentos, ya sea por una conservación inadecuada como por extravío, es cuando aparece en escena un sentimiento generalizado de concienciación sobre la necesidad e importancia de llevar a cabo procesos de selección. Llegado este momento, la ausencia de una política de archivo lo suficientemente explícita, y de unos criterios de valoración objetivos, explícitos y racionales, dificulta en gran medida la puesta en marcha de este tipo de procesos. Como muy bien pone de manifiesto Leary (LEARY, 1985, p. 7), debido al interés relativamente tardío respecto a los archivos fotográficos, el desafío inicial más urgente al que nos hemos venido enfrentando los archiveros que trabajamos en este campo ha sido el de conservar en las mejores condiciones posibles, con los escasos medios a nuestro alcance, la mayor parte del fondo fotográfico, tanto tiempo descuidado.

A pesar de la obviedad de la importancia de la selección fotográfica, este tema apenas ha sido abordado en la bibliografía archivística aplicado a archivos fotográficos de prensa, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros campos de la Archivística. Podemos comprobar, echando un vistazo a cualquier base de datos especializada en el campo de archivos, cómo este tema si que ha sido tratado con el debido detenimiento que merece respecto a otros tipos de documentación, especialmente en el caso de los documentos administrativos (de empresas y Administraciones Públicas).

Por si fuera poco, los archiveros tenemos una tendencia natural a evitar la selección para el expurgo, es decir, tendemos a conservar tantas fotografías como sea posible. Para todo archivero resulta un trance muy doloroso desprenderse de documentos, lo que además parece ir en contra de sus principios más elementales. Sin embargo, el incremento de la cantidad de fotografías que llegan a los archivos fotoperiodísticos que se está produciendo en los últimos años, nos hace ser conscientes de la necesidad imperiosa de seleccionar, ante la prác-



tica imposibilidad de tener todo el material accesible y bien conservado. Este fenómeno empezó a manifestarse a partir de mediados de los años 60 cuando el formato paso universal sustituyó a la placa de formato grande (LEARY, 1985, p. 51). Este cambio técnico contribuyó a multiplicar el número de tomas por imagen, y el número de imágenes distintas tomadas por el periodista. Las series gráficas son más extensas y llega al archivo un mayor número de ellas. También la generalización de la telemática, que facilita la adquisición y el intercambio de fotografías, está agravando de forma considerable esta situación. Otra dificultad a la que nos enfrentamos actualmente es la ordenación física e intelectual inadecuada que presentan buena parte de los fondos fotoperiodísticos. La excesiva duplicación de imágenes y la falta de originalidad (coberturas temáticas repetidas y problemas de copyright) tan presentes en este tipo de archivos contribuyen a agravar este problema.

Ante esta situación es necesario realizar un planteamiento encaminado a la consecución de una política de archivo que contemple la selección como una actuación fundamental para la gestión del fondo documental. La finalidad de esta política, respecto a los procesos involucrados en la selección, debe ser dotar a éstos de unos criterios de objetividad adecuados, evitando la subjetividad todo lo posible. Para ello es imprescindible el diseño y uso de una normativa lo suficientemente sistemática y que sea aprobada, antes de su puesta en marcha, por todas las personas que tengan alguna responsabilidad en la preservación del fondo documental de la institución periodística. La objetividad permitirá la necesaria unanimidad que debe darse en este proceso. La normativa debe ser flexible para permitir acomodar los cambios diacrónicos que puedan producirse en las definiciones de valor histórico de los documentos (BALLARD, 1991, p. 44). También es recomendable la cooperación entre las distintas instituciones que almacenan fotografía de prensa, tanto a nivel regional, como nacional o internacional. Esto permitirá el establecimiento de criterios uniformes y la cobertura adecuada de todos los temas, es decir "el archivo" universal (conjunción virtual de los fondos de todos los archivos de prensa), que tanta repetición innecesaria evitará, más aún en nuestros días con la generalización y facilidad de acceso y bajo coste de las telecomunicaciones.

## 6. La valoración: La naturaleza de la valoración y su necesidad

La valoración es una fase dentro del proceso de selección. Podemos definir este término, aplicado al campo de los archivos fotoperiodísticos, como aquella actividad que permite obtener los valores presentes o futuros de una parte o la totalidad de las fotografías del fondo. A partir de estos valores será posible tomar las decisiones oportunas de cara a la selección de los documentos que van a ser conservados o eliminados, y a los que van a ser objeto de una mayor dedicación por parte del archivero. La importancia de la valoración en los procesos documentales de la fotografía de prensa reside, pues, en dos circunstancias: la primera es que el proceso de valoración está en la base de los procesos de selección para la adquisición y para el expurgo, actividades imprescindibles en cualquier archivo de prensa voluminoso y en continuo crecimiento; la segunda es que el proceso del análisis documental debe partir, para su mayor optimización, de una valoración previa de los fondos documentales a analizar. La valoración es, pues, una fase más del proceso documental de la fotografía de prensa, y debe efectuarse en tres momentos: en el momento de la adquisición, en el del análisis, y en el del expurgo.

La base de un proceso de selección racional es una valoración adecuada del fondo documental. Una buena valoración evitará el trance de haber eliminado documentos que pasado el tiempo pueden ser reutilizados. A partir del estudio de la bibliografía relativa a archivos

fotográficos podemos diferenciar hasta diez criterios distintos de valoración: la antigüedad, el tema, la originalidad (en cuanto a copia u original), la duplicación física, la reiteración temática, la identificación icónica, la calidad, la cantidad, los derechos de autor, y el fotógrafo. Ciñéndonos al caso de los archivos fotoperiodísticos, podemos añadir dos criterios más: las posibilidades de multifuncionalidad de las fotografías, y las posibilidades de explotación económica. Para ambos criterios habrá que considerar el tipo de usuario del archivo, tanto al periodista de la propia institución (usuario interno), como al usuario externo (otros periodistas, y la sociedad en general). La naturaleza del fondo fotográfico y su sistema de acceso deberán ajustarse en todo momento a las necesidades de los usuarios del archivo, por lo que los estudios de usuarios se presentan como una necesidad ineludible. El momento de la valoración de un fondo es un momento muy oportuno para realizar un estudio sistemático de esta naturaleza.

### 6.1. La valoración dentro del proceso documental de la fotografía de prensa

No nos vamos a detener en la valoración para la selección y para el expurgo debido a que son los procesos de valoración tratados con más amplitud en la bibliografía, por ello remitimos al lector que quiera ampliar esta cuestión a las obras de Cilla Ballard y Rodney Teakle (BALLARD, 1991 p. 43-49), William H. Leary (LEARY, 1985, p. 30-40) y Joan M. Schwartz (SCHWARTZ, 1990, p. 25-27). Sí me gustaría resaltar en este apartado el valor económico de los fondos fotoperiodísticos, por ser el tratado con menor detenimiento en la bibliografía. La selección para la adquisición debe establecer una prioridad de criterios, que deben ser acordes con los objetivos de la institución de la que depende el fondo fotográfico. Los criterios de valoración para la adquisición de un archivo fotoperiodístico no deberán perder nunca de vista el objetivo prioritario de este tipo de fondos: las fotografías no se adquieren inicialmente por su valor informativo útil para la investigación científica o la educación (valor social), sino por su valor económico, es decir, por sus posibilidades de explotación comercial. Este criterio deberá estar a la cabeza del resto de criterios (valor estético, valor como fuente para la investigación científica, valor histórico a causa del fotógrafo o rareza del proceso fotográfico, etc.). El predominio del valor económico sobre los demás explica la avalancha de fotografías de escasa calidad y valor informativo que con tanto mimo son conservadas en los archivos de prensa. Un ejemplo de ello son las fotografías personales de personajes populares de moda (actores, cantantes, asiduos de las revistas del corazón, etc.), que suelen acumularse, en todo tipo de formatos y con gran reiteración informativa, un alto porcentaje del espacio de almacenamiento disponible en el depósito.

Un concepto apenas tratado en la bibliografía es el de la valoración como fase previa al análisis documental. Pienso que la forma en que se debe llevar a cabo la descripción de contenido temático de cada una de las fotografías de un fondo periodístico debe depender del nivel de profundidad descriptiva asignado a cada una de ellas, es decir la cantidad de información que se reflejará en la indización de la imagen. Aplicando esta idea será posible describir "correctamente" la totalidad de las fotografías que llegan a diario al archivo fotográfico, ya que de ese total (valor que se puede situar en varios cientos) es posible que sólo unas pocas decenas sean merecedoras de niveles de profundidad descriptiva altos. A mayor nivel de profundidad descriptiva, mayor riqueza en la indización y mayor tiempo en la descripción. Es necesario equilibrar estos dos parámetros de forma que se consigan los dos objetivos principales del sistema que estamos proponiendo: eficacia y rentabilidad (ROBLEDANO, 1996, p. 251-252). De esta forma sólo se describen en profundidad las fotografías que "lo merecen", con lo que aseguramos la posibilidad de archivar el total de fotografías que por obligación deben ser archivadas diariamente en un archivo de este tipo.

## 7. La selección: Naturaleza de la selección y su necesidad

La selección, aunque parezca paradójico, es una operación que tiene como finalidad principal mejorar las condiciones de conservación de un fondo fotográfico muy voluminoso y en continuo crecimiento, como es el caso de los archivos fotoperiodísticos. La labor del archivero encargado de la selección consiste en determinar si es posible reducir un conjunto de documentos especialmente voluminosos de manera eficaz mediante una depuración que no dañe la integridad del archivo, para poder así permitir la mejor conservación, gestión y difusión del fondo. La selección es imprescindible cuando se dan cuatro condiciones: falta de espacio, de recursos humanos, de recursos materiales y económicos, y redundancias de información graves. La selección mejora la accesibilidad al fondo fotográfico, por lo que facilita tanto la labor del periodista que trabaja para la institución, como el trabajo del investigador que acude a ese archivo en busca de información relevante para su estudio.

La selección implica el establecimiento previo de una política general de archivo que regule: la entrada y permanencia de los documentos en el archivo y una serie de criterios de valoración dentro de los límites de esa política (SCHUURSMA, 1981, p. 17). La valoración precisa de los documentos, ya sea de forma aislada o por lotes, en conjunción con esta política permitirá un procedimiento de selección racional que garantice la integridad del fondo fotográfico. En cuanto a la tipología de la selección documental en archivos de prensa es posible señalar tres tipos, que ya referimos al hablar de la valoración: selección para la adquisición, selección para el expurgo, y selección para el análisis.

### 7.1. La selección dentro del proceso documental de la fotografía de prensa

Según sea el caso podemos hablar de selección positiva y selección negativa. Todo proceso que traiga como consecuencia la eliminación de documentos entra dentro del campo de la selección negativa. La selección positiva incluye la selección para la adquisición y para el análisis documental. En estos casos el proceso consiste en una toma de decisiones a partir de un conjunto de información obtenida de: los resultados definitivos del proceso de valoración, el estudio de necesidades de usuarios, y el estudio de los recursos humanos y materiales disponibles por el archivo en el momento presente y a corto y medio plazo. La selección negativa incluye el concepto de expurgo (eliminación de documentos), aunque no siempre tiene que significar la destrucción física de las fotografías. Si no hay problemas de espacio los documentos desechados pueden ser almacenados en alguna zona del archivo hasta que se decida la forma más productiva de deshacerse de ellos. También pueden ser vendidos o regalados a otras instituciones de tipo educativo o cultural.

### 7.2. Propuesta de una metodología para la selección

Dentro de cada uno de los tipos de selección que hemos identificado se ofrecen muchas posibilidades de actuación que dependerán de las necesidades de los usuarios del archivo y la temática de los documentos en cuya adquisición esté especializado el archivo (SCHUURSMA, 1981, p. 21). Podemos distinguir dos metodologías de selección: selección por lotes, y selección por unidades. La primera consiste en seleccionar por grupos de fotografías, identificados por su pertenencia a una clase temática, una serie documental, etc. Con la segunda se seleccionan fotografías individuales, sin que la decisión tomada con lo que se va a hacer con una afecte a las fotografías que guardan algún tipo de relación, ya sea de tipo orgánico o temático, con ellas. En ambas metodologías se identifican, a continuación, una serie de etapas comunes, donde aparecen mezcladas tanto actuaciones de valoración como de selección:

1. Estudio de necesidades de usuarios. Finalizará con un informe donde se reflejará la tipología de usuarios, de demandas de fotografías al archivo, temas más demandados, volumen de peticiones por temas, y necesidades (presentes y previsión de necesidades futuras). Este informe dará idea de las posibilidades de explotación económica del fondo, así como del concepto de "cantidad de uso", es decir, los documentos con una mayor frecuencia de demanda.

2. Recuperación de documentos del fondo.

3. Análisis del fondo fotográfico (individual o por lotes). Habrá que determinar los valores del fondo agrupados en tres tipos:

a) Informativos. Habrá que recabar la siguiente información: áreas temáticas cubiertas y su grado de cobertura (especificidad o generalidad); cronología, períodos de tiempo cubiertos; reiteraciones útiles e inútiles desde el punto de vista informativo; fotógrafos, cobertura temática y cronológica. Se trata de explicitar el valor de originalidad del fondo fotográfico, tomando nota de dos variables: la identificación de documentos repetidos, copias repetidas de un mismo original de cámara, independientemente de los formatos en que se presenten; e información repetida, grupos de documentos originales pero cuya información es reiterativa, no representando su calidad o valor histórico (por su proceso o fotógrafo) un argumento lo suficientemente sólido como para justificar la conservación de la totalidad de esos documentos.

b) Técnicos. Especialmente importante para fotografías anteriores a la década de los sesenta de este siglo. Se recogerá información sobre: procesos fotográficos, su antigüedad, rareza y conservación; estado de conservación de las fotografías; reiteraciones en los tipos de procesos fotográficos cuyas imágenes tengan poco o nulo valor informativo; y procesos fotográficos por cada fotógrafo.

c) Probatorios. Hay que distinguir los valores institucionales (pruebas sobre las actuaciones llevadas a cabo por la institución) de los legales (fotografías que pueden ser utilizadas como prueba en una actuación de tipo judicial; para el caso español habrá que acudir al Código Civil y a la Ley de Enjuiciamiento Civil).

4. Registro de datos. Para ello se utilizan fichas estandarizadas en cuanto a formato y número y tipología de campos.

5. Devolución de los documentos al fondo a medida que van siendo estudiados.

6. Estudio de otros fondos que pueden ser utilizados como fuentes para obtención de fotografías. Estudio temático y de costes de adquisición de derechos. Posibilidades de coordinar los programas de selección entre instituciones similares.

7. Análisis de la información recabada. Su resultado es un informe de valoración.

8. Toma de decisiones. Valoración oficial refrendada por los responsables del archivo.

9. Completar las fichas de registro de datos según los resultados de las decisiones tomadas por los responsables.

10. Actuaciones de adquisición, expurgo, reindización o reinstalación de fondos. En el caso de la selección para el expurgo, es necesario conservar muestras de los lotes de documentos que se han decidido eliminar. Para ello se pueden utilizar técnicas de muestreo. Estas técnicas son útiles con fondos que presentan las siguientes características: volumen masivo, acumulación continua de documentos y homogeneidad (LEARY, 1985, p. 38). Una muestra es un conjunto reducido de unidades que componen un universo y se extraen de él como representativas de las demás. En Archivística se han venido utilizando los siguientes tipos de muestreo<sup>4</sup>:

a) Método de ejemplar único o testigo. Se selecciona un único ejemplar dentro de un conjunto amplio y homogéneo de documentos identificado en función de su afinidad temá-

tica y cuyos valores son tan escasos que no se justifica la conservación de la totalidad de éstos.

- b) Método cualitativo o selectivo. Es semejante al anterior con la diferencia de que en lugar de un único ejemplar se seleccionan varios documentos de cada uno de los conjuntos utilizándose un criterio subjetivo para realizar esa selección. Ejemplos de este tipo de conjuntos son las series de reportajes fotográficos de accidentes de aviación anteriores a 1990. Cada grupo puede constar de varios cientos de fotografías, pudiendo merecer la pena conservar cinco o menos fotografías por cada accidente en función de su calidad, estado de conservación, grado de información aportada, singularidad, etc..
- c) Método sistemático. Se establece un criterio de selección objetivo a priori realizando una selección sistemática sobre un conjunto de documentos valorado previamente y ordenado de forma cronológica, alfabéticamente según su temática, o por ambos criterios. Por ejemplo, del total de fotografías del cantante de pop X...(total = 2.500), se va a seleccionar por orden cronológico, dentro de cada campo temático en que se encuentran clasificadas, 4 fotografías por cada año natural (total = 400).
- d) Muestreo aleatorio. Se basa en el principio estadístico de la aleatoriedad, según el cual toda unidad de un conjunto homogéneo de documentos tiene las mismas oportunidades de representarlo (elección al azar). El tamaño de la muestra dependerá de la naturaleza de los fondos, un diez por ciento es lo normal, pero en el caso de fotografías con gran reiteración temática puede ser suficiente un uno por ciento.

11. Registro de las actuaciones llevadas a cabo en un informe definitivo. En cada proceso de eliminación de documentos habrá que realizar un informe donde se deberá incluir: la descripción individual o colectiva de la documentación eliminada; el dictamen de los responsables de la institución sancionando la eliminación de la documentación; una memoria del muestreo de los documentos a conservar; y el acta del expurgo.

## 8. Conclusiones: Necesidades futuras

A lo largo de estas páginas hemos podido comprobar la complejidad que presentan los procesos de selección de fotografías periodísticas. Los riesgos inherentes a los procesos de selección deben ser minimizados al máximo. Un proceso selectivo no debe nunca destruir la integridad del fondo. El establecimiento de una política de archivo que contemple la valoración y selección del fondo como parte importante de los procesos documentales, y que aporte unas directrices lo suficientemente racionales y ajustadas a la funcionalidad del archivo; unido al sentido común del archivero, contribuirá, sin duda alguna, a mejorar el estado de conservación y el acceso físico e intelectual al fondo gráfico, responsabilidades máximas del archivero de prensa. Todos somos conscientes de la dificultad que entraña el establecimiento de normativas objetivas de valoración tratándose de fotografía, pero el esfuerzo merece la pena. Como afirma William Leary, "nuestra responsabilidad como archiveros es hacer que el proceso de evaluación sea lo más racional posible" (LEARY, 1985, p. 8).

Habrà que adaptar las políticas de archivo a las nuevas condiciones que se nos avecinan en un futuro ya no muy lejano. El cambio está ya aquí: la generalización de la telemática, el auge de las redes transnacionales (a nivel individual e institucional), los periódicos electrónicos on line y en CD-ROM, las nuevas formas de intercambio de información, los nuevos interfaces de usuario, la fotografía digital... Los archivos de prensa, su forma de organización y sus procesos documentales deberán, algunos ya lo están haciendo, transformarse ante esta

nueva situación. Las necesidades de selección en este nuevo contexto también estarán presentes, y no serán muy distintas de las que tenemos en la actualidad; quizás almacenemos menos fotos en nuestros archivos y utilicemos más las fotos almacenadas a lo largo de todo el planeta, quizás almacenemos más información sobre fotos y menos fotos, a partir de una fecha no muy lejana es posible que no nos vuelva a llegar una sola fotografía en soporte fotográfico. La digitalización del archivo puede ser un buen momento para llevar a cabo un proceso de selección, si aún no se ha llevado a cabo.

#### NOTAS

1. La fotografía se configura como fuente de información relevante para la Ciencia, no sólo como mera ilustración de acontecimientos u objetos, sino como fuente de datos. Esta idea cada día cobra más fuerza en ámbitos tales como las Humanidades y Ciencias Sociales. Incluso en disciplinas como la Historia de la Medicina, Historia de la Ciencia y de la Técnica, o Arquitectura. La revalorización de la fotografía como fuente para la Ciencia aparece reflejada en los trabajos de Bernardo Riego (RIEGO, 1990); Riego, Marie-Loup Sougez y M. A. Sánchez (RIEGO, 1989), y Maria Lúcia Cerutti Miguel (MIGUEL, 1993), por citar algunos ejemplos.
2. Por ejemplo, Lorenzo Vilches (VILCHES, 1987, p. 72) señala como rasgo de la fotografía periodística su "pobreza artística y expresiva generalizada". En esta misma línea se expresa Maria Lúcia Cerutti Miguel (MIGUEL, 1993, p. 129): «A maior preocupação [de la fotografía periodística] é comunicar informações e transmiti-las. Não há uma preocupação uniforme com a estética».
3. Entiendo por el término "archivo" un conjunto orgánico de documentos producidos por una institución o persona física o jurídica en el ejercicio de sus funciones. A diferencia del anterior, el término "colección" es utilizado para designar a un conjunto de documentos reunidos con un criterio selectivo que les confiere una determinada unidad. Los fondos documentales de los archivos fotográficos de prensa destacan por su producción orgánica: una institución o una unidad dependiente de ésta (la Sección de Gráfica, normalmente) genera de forma orgánica fotografías con el fin de servir las a otras (el caso de las agencias de fotografías) o con el fin de utilizarlas para sus propias publicaciones (el caso de los rotativos). Aunque prima la organicidad, también podemos hablar de reunión selectiva, ya que, en no pocas ocasiones, estas mismas instituciones completan los fondos propios con fotografías adquiridas de forma selectiva a otras instituciones o personas ajenas a ellas. Así, considero más correcto utilizar el término archivo fotográfico.
4. Para un estudio más detallado de las técnicas de muestreo aplicadas a archivos administrativos puede acudir-se a la obra de Felix Hull (HULL, 1981).

#### BIBLIOGRAFÍA

BAILAC, Montserrat; CATALÀ, Montserrat (1995), «La fototeca» en M<sup>a</sup>. Eulalia Fuentes i Pujol: *Manual de Documentación Periodística*. Madrid: Síntesis (capítulo 9).

BALLARD, Cilla; TEAKLE, Rodney (1991), «Seizing the light: the Appraisal of photographs» en *Archives and Manuscripts: The Journal of the Australian Society of Archivists*, Vol. 19, Núm. 1, p. 43-49.

FUENTES, M<sup>a</sup> Eulalia (1995), «Características generales de la documentación periodística y características específicas de los medios de comunicación escritos» en M<sup>a</sup>. Eulalia Fuentes i Pujol: *Manual de Documentación Periodística*. Madrid, Síntesis (capítulo 7).

HULL, Felix (1981), *Utilización de técnicas de Muestreo en la conservación de registros: estudio del RAMP con directrices al respecto*. París, UNESCO.

LEARY, William H. (1985): *La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP con directrices*. París, UNESCO.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti (1993), «A fotografía como documento: una instigação à leitura» en *ACERVO*, Rio de Janeiro, v. 6, núm 01-01, p. 121-132.

QUESADA PÉREZ, Montserrat (1995), «Necesidades Documentales de la Profesión de Periodista», en M<sup>a</sup>. Eulalia Fuentes i Pujol: *Manual de Documentación Periodística*. Madrid, Síntesis (capítulo 2).

RIEGO, Bernardo (1990), «La Fotografía como Fuente de la Historia Contemporánea: Las dificultades de una evidencia» en *Actas de las Jornadas sobre "L'imatge i la Recerca Històrica"*. Ajuntament de Girona, (14 - 16 de Noviembre), p. 167-178.

RIEGO, Bernardo; SOUGEZ, Marie Loup; SÁNCHEZ, M. A. (1989), *La fotografía y sus posibilidades documentales*. Santander, ICE Universidad de Cantabria.

ROBLEDANO ARILLO, Jesús (1996), *El Proceso Documental de la Fotografía de Prensa en Entornos Automatizados: Propuesta de una Metodología de Análisis y Recuperación*. Trabajo de investigación de Fin de Ciclo del Doctorado en Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, Secretaría de III ciclo de la Universidad Carlos III de Madrid (Getafe) (mecanografiado).

SCHUURSMA, Rolf (1981), «Problems of selection in research sound Archives». En *PHOTOGRAPHIC BULLETIN*, Viena, v. 31, p. 17-31.

SCHWARTZ, Joan M. (1990), «The Challenge of acquiring contemporary photography» en *THE ARCHIVIST*, Ottawa, v. 17, núm. 6, p. 25-27.

VILCHES, Lorenzo (1987), *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós.

## FOTOGRAFIA, DRETS D'AUTOR I TRIBUNALS DE JUSTÍCIA

*Jordi Sànchez i Carrera*

*Fotògraf*

A principi d'octubre de l'any 1993 una revista d'àmbit local publicava en portada una fotografia que l'autor té editada en format de postal. La fotografia apareixia retallada i amb citació d'autoria però no comptava amb la corresponent autorització. El 15 d'octubre del mateix any fou presentada demanda d'Acte de Conciliació contra l'editor de l'esmentada revista. A l'Acte de Conciliació no es va arribar a cap acord. El demandat argumentà que no va demanar permís "perquè no sabia que s'havia de demanar", malgrat que en la postal i consta "(c) Jordi Sànchez Carrera" i en la seva revista hi figura la prohibició de realitzar qualsevol reproducció dels textos, fins i tot esmentant la procedència.

Atès el resultat de l'Acte de Conciliació el 7 de gener de 1994 es presentava demanda de Judici de Cognició. Aquesta demanda, de la qual es reproduïx l'argumentació, manifestava:

- \* El caràcter professional de la meva activitat.
- \* El caràcter de negoci de la revista, d'un tiratge de 36.000 exemplars, malgrat distribuir-se gratuïtament, ja que els ingressos es produïen per la publicitat.
- \* La manca d'autorització i contraprestació de cap tipus que permetés la publicació de l'esmentada imatge.
- \* La reclamació d'una indemnització de 100.000 PTA, basada en el preu d'una sessió fotogràfica, la difusió de la revista, la cotització de mercat de l'obra fotogràfica i els danys morals per no poder decidir la publicació i la integritat de l'obra.

Per contra, l'editor argumentava que ell havia adquirit la postal com a producte derivat de l'explotació comercial de la imatge original, per part del fotògraf, i que en podia fer el que vulgués. D'altra banda, mantenia que una postal no pot ser considerada com a fotografia original sinó com a simple reproducció fotogràfica i, per tant, no objecte de protecció per la llei de la propietat intel·lectual. En aquest sentit, la fotografia no reflectia la personalitat de l'autor i qualsevol la podia realitzar perquè no aportava cap tècnica objectivament novedosa. Així mateix, declarava que en la postal no constava la prohibició de no reproduir-la ni publicar-la i que el seu incompliment no havia comportat cap dany moral a l'autor.

El 29 de juliol s'emetia sentència per la qual l'editor havia d'indemnitzar el fotògraf amb 10.000 PTA. La sentència es fonamenta en el fet que es va vulnerar el dret de l'autor a autoritzar la publicació de la seva obra, però justificava la rebaixa en la indemnització pels següents motius:

- \* La revista tenia una tirada molt curta.
- \* La imatge publicada corresponia a una postal.
- \* Els danys morals a l'autor s'havien de demostrar, perquè en realitat la publicació de la postal li suposava una publicitat gratuïta.

Vista la sentència es feu recurs d'apel·lació. La nova sentència, de data de 20 d'octubre de 1994, admetia la indemnització estimada per l'autor atenint-se als següents punts:

- \* L'adquisició d'una postal només dona dret a un ús privat.
- \* La integritat de l'obra s'havia vulnerat.
- \* No s'havia respectat el dret de l'autor a decidir sobre la seva obra.



\* La remuneració a l'autor es podia realitzar per un cànon per còpia o bé aplicant el 2% sobre el preu de venda establert per la llei de la propietat intel·lectual.

\* Atesa la distribució gratuïta de la revista s'estimava correcta la sol·licitud d'indemnització, que suposava 2'7 PTA per exemplar, sobre un tiratge de 36.000.

Bàsicament, doncs, i a part del dret a decidir sobre la comunicació pública i transformació de l'obra, la sentència establia la indemnització com a remuneració dels drets d'autor que es derivaven de la fotografia, amb independència que es tractés d'una fotografia "original", en el sentit tradicional del terme, o d'una reproducció fotogràfica, el cas de la postal, que també és objecte de protecció per la legislació. Tanmateix, també esmentava la dificultat per a valorar econòmicament els danys morals a l'autor, qüestió que encara resta a les possibles interpretacions de la llei de propietat intel·lectual.



Imatge objecte de la reclamació per publicació i manipulació (Jordi S. Carrera).

## ANNEX 1

Fets de la demanda de Judici de Cognició (7 de gener de 1994)

### F E T S

PRIMER.- El meu representat Sr. XXX és des de fa molts anys fotògraf professional, havent guanyat a les comarques gironines un gran prestigi professional per la qualitat de les seves fotografies.

Un dels seus darrers treballs és precisament una col·lecció de postals amb vistes de la ciutat de Girona, degudament signades i registrades, i de què acompanyem unes quantes mostres com a *documents núm. 1 a 9*. No cal ser un expert en el tema per apreciar la qualitat del treball i les hores d'estudi de llum, color i distàncies que ha comportat l'obtenció de les fotografies aportades.

SEGON.- Doncs bé, malgrat que dites postals estan degudament signades i registrades (tal i com consta en el seu revers), el meu representat es va trobar amb la desagradable sorpresa que la publicació XXX, el passat mes d'octubre de 1993, va il·lustrar la portada de la seva revista núm. 1 amb una reproducció d'una de les fotografies realitzades per ell (concretament amb l'aportada com a document núm. 8), *sense el coneixement ni autorització de l'avui actor i sense cap mena de contraprestació*.

S'acompanya com a *document núm. 10* un exemplar del núm. 1 de la revista XXX, on s'aprecia l'esmentada foto que il·lustra la portada, elaborada pel Sr. XXX però reproduïda i publicada sense la seva autorització.

Dita publicació va tenir una ampla difusió (36.000 exemplars segons indica la portada de la pròpia revista), i si bé es distribueix gratuïtament als destinataris, constitueix un negoci pel seu editor-propietari a causa de les quotes que es cobren als anunciants, més altes quan més exemplars se'n distribueixen i quan més atractiva resulti la seva lectura. En aquest context no ha d'estranyar que la publicació de la fotografia del meu representat a la portada del núm. 1, fos un bon "esquer".

TERCER.- Per això, entenent que el seu treball havia estat indegudament utilitzat i econòmicament explotat per tercers, el meu representat va interposar DEMANDA D'ACTE DE CONCILIACIÓ contra el Director de la publicació Sr. XXX i contra el legal representant de la revista XXX. S'acompanya com a *document núm. 11* còpia de la demanda, segellada pel Jutjat el dia 18 d'octubre de 1993.

L'Acte de Conciliació es va celebrar davant del Jutjat Núm. 7 de Girona el dia 5 de novembre de 1993 (s'acompanya còpia de l'Acta com a *document núm. 12*), compareguent el Sr. XXX i reconeuent els següents extrems:

- que ell és el director de XXX (fet que, per altra banda, ja consta en el revers de la portada de la publicació),
- que la revista va il·lustrar la portada del seu núm. 1 amb una fotografia del Sr. XXX sense la seva autorització i sense pagar-li cap mena de contraprestació,
- que la publicació té ampla difusió, arribant pràcticament a totes les llars de Girona.

Malgrat el reconeixement d'aquests fets, no va ser possible arribar a un acord en l'Acte de Conciliació, perquè si bé el Sr. XXX es va comprometre a no publicar cap més fotografia del Sr. XXX sense el seu consentiment, no va accedir a pagar-li els drets corresponents a la fotografia ja publicada.

Volem remarcar que l'argument del Sr. XXX en l'acte de Conciliació de que "no pedí permiso porque no sabía que había que pedirlo", apart de no eximir-lo de respondre econòmicament, és del tot increïble si tenim en compte que, en el revers de la seva pròpia portada, XXX fa constar expressament que està "prohibida la reproducció total o parcial dels textos que apareixen en aquesta edició, fins i tot esmentant el seu lloc de procedència". Obviem tot comentari.

QUART.- Per això aquesta part es veu obligada a acudir a la via judicial en reclamació de la quantitat de 100.000-ptes. en concepte de drets per la fotografia reproduïda i publicada, atès:

- a) el *preu* d'una sessió fotogràfica,
- b) l'àmplia *difusió de la revista* que va publicar la fotografia del meu representat,
- c) la *cotització* que el mercat dona a les obres del sr. XXX en l'actualitat,
- d) dany moral que li suposa no haver pogut decidir la conveniència de que XXX utilitzés la seva fotografia, havent de conformar-se amb una remuneració (que a més s'ha de reclamar judicialment) "a posteriori", donada la impossibilitat d'impedir la difusió de la fotografia ja publicada, que, a més, es va retallar.

Dirigim la demanda contra el Director de la revista XXX com a responsable del seu contingut i contra el propietari-editor (XXX segons el revers de la portada) com a explotador del negoci que suposa la publicació, a l'empar del que estableix la *Llei de Propietat Intel.lectual de 11 de Novembre de 1987*.

Efectivament, aquesta Llei estableix en el seu *article 1er* que "la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al *autor* por el solo hecho de su creación" i en el seu *article 2on* que "la propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al *autor*. la *plena disposición* y el *derecho exclusivo a la explotación de la obra...*". Més endavant, en el seu article 10 especifica que "Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte... *comprendiéndose entre ellas:...h) las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía*. Iguament, l'*article 118* estableix que "quien realice una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquella, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras protegidas en el Libro I, goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la presente Ley a los autores de obras fotográficas".

Als efectes que aquí interessin, cal remarcar el contingut de l'article 14 "corresponde al autor...1º decidir si su obra ha de ser divulgada i en qué forma" i de l'*article 17* "corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley."

Per acabar, ens remetem al contingut de l'*article 125* i altres concordants de la repetida Llei de Propietat Intel.lectual, que reconeix el dret del perjudicat a ésser indemnitzat tant pels danys patrimonials com moral, prescribint als cinc anys, l'acció per a reclamar els danys i perjudicis.

## ANNEX 2

Fets de la contestació de la demanda (12 de maig de 1994)

### F E T S

PRIMER - Certament el meu representat (singularitzaré la figura dels demandats ja que recauen en la mateixa persona) va adquirir l'atzar una postal, en que es reproduïa una fotografia de l'aquí demandant, perquè sortint en portada de la publicació setmanal gratuïta que dirigeix i edita, anomenada XXX.

En concret, aquesta fotografia va ser reproduïda en el núm. 1 de la publicació, que tanmateix era la segona vegada que sortia a la llum pública donat que la primera va ser el núm. 0 com sol ésser habitual, i va ser comprada en el local d'Informació Turística situat a la Rambla de la Llibertat de la nostra Ciutat.

SEGON - L'objecte de la demanda és, doncs, el fet (ja reconegut en l'apartat anterior) de la publicació d'aquesta "reproducció fotogràfica", que no fotografia, a la revista del meu representat, emparant-se l'actora en la Llei de la Propietat Intel.lectual a fi de sol.licitar la quantitat de 100.000-ptes. en concepte de danys i perjudicis.

La petició de l'adversa ha de ser desestimada per dues clares raons:

1a. La postal o "reproducció fotogràfica" adquirida pel meu representat i publicada en la seva revista *no és objecte de propietat intel.lectual del demandant*.

Així, l'article 10 de la Llei 22/1987 d'11 de novembre, de la Propietat Intel.lectual, estableix que;

"Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas:

.....

h) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía"

La norma ens diu que les úniques obres protegides són les "*originals*" és a dir, *aquelles que l'autor ha produït literalment*. En aquest sentit també ho ha interpretat la doctrina jurisprudencial, per exemple, el Tribunal Suprem en sentència de data 26 d'octubre de 1992 apunta:

"La protección que concede la Ley de Propiedad Intelectual nace, de acuerdo con su art. 1, desde el momento de la creación de la obra sin necesidad de ningún otro requisito y desde ese momento se reconoce al autor y a los sucesivos titulares los derechos que en el texto legal se establecen, de ahí *la necesidad de que la obra se manifieste o se exteriorice a través de un soporte*, material o inmaterial, adecuado a la naturaleza de la obra y por ello la obra literaria, artística o científica objeto de protección *es un obra individualizada, la creada por el autor y no por los posteriores ejemplares o reproducciones realizados por aquel o por sus causahabientes en uso del derecho de explotación que les reconoce el art. 17 de la Ley*".

En el present cas, la mateixa part actora reconeix que la publicació correspon a una postal que reproduïx una fotografia del seu representat i, com és de suposar, deuen existir milers de postals amb aquesta reproducció fotogràfica circulant per tota la província, per cada venda

de les quals el demandant deu percebre un porcentage del preu, que per altra banda també va satisfer el meu principal quan va adquirir la seva postal.

Entenem, per tant, que essent objecte de la demanda una postal comprada pel meu representat fruit de l'explotació comercial de la fotografia feta per l'actor, desvirtua qualsevol empaquetament d'aquest darrer en la propietat intel·lectual de l'obra de la qual ja ha disposat, no podent-se parlar de l'originalitat que preceptua el mencionat article 10 de la Llei.

2a. Una segona poderosa raó és que, en el negat supòsit en què no es tinguessin en consideració les al·legacions anteriors, encara mancaria a la fotografia el requisit d'originalitat del qual fa esment la Llei de Protecció Intel·lectual.

Així, reiterant el criteri de la Sentència del Tribunal Suprem abans referida se'ns diu que:

“...El requisito de *originalidad* que ha de darse en la creación literaria, artística o científica para ser objeto de propiedad intelectual ha sido entendido por la doctrina en dos sentidos diferentes, *subjetivo* y *objetivo*. En sentido *subjetivo* se entiende que la obra es original cuando refleja la personalidad del autor... desde el punto de vista *objetivo* que considera la *originalidad* como *novedad objetiva*”.

En el nostre supòsit, prenent la imatge de la reproducció discutida (document núm. 10 de la demanda), es pot veure que es tracta d'una simple fotografia captada des d'un punt elevat, que recull el pas del riu Onyar amb la Catedral i Sant Feliu al fons. *No es pot considerar, doncs, que la foto reflecti la personalitat pròpia de l'autor, requisit subjectiu de l'originalitat de l'obra en tant que d'aquestes fotografies n'hi ha segurament a milions per a tot el món, havent pogut ésser realitzada inclòs pel meu propi representat o el subscript Lletrat.*

L'adversa, amb un intent de confondre al jutjador, ha esmentat en el seu escrit la professionalitat –que no neguem– del emandant, acompanyat d'un recull-exposició de fotografies que res tenen a veure amb el que és objecte de la litis, que és en concret la foto publicada a la revista del meu principal, que com diem és d'una simplicitat manifesta.

D'igual forma, tampoc es dona el requisit objectiu d'originalitat per quan *la fotografia de l'actor no constitueix cap “novedad objetiva”, és a dir, des del mateix moment en què existeixen milers o milions de fotografies del mateix tipus, amb la mateixa imatge i figures, no es pot parlar que estem davant una creació original de l'autor.* El contrari suposaria que el demandant ostenta el monopoli absolut sobre la imatge fotogràfica discutida, donant com a resultat no solament que els turistes l'estarien plagiant, sinó que li donaria dret a l'actor a demanar una compensació econòmica a d'altres professionals que haguessin reproduït la mateixa instantània.

TERCER - Per altra banda, el fet que la postal fos signada i registrada com esmenta l'actora, és sens dubte perquè el demandant està obligat a fer-ho donada l'explotació comercial de les seves reproduccions, però, tanmateix, *en el revers de la postal controvertida no es prohibeix la seva publicació o reproducció*, circumstància per la qual també el meu principal no va trobar inconvenient per a fer-ho a la seva revista.

QUART - Per últim, en el negat supòsit que fossin refusades les al·legacions anteriors i exhaurint el nostre dret de defensa, cal dir que la valoració dels danys i perjudicis efectuada per l'adversa és absolutament improcedent. Així, prenent com a base l'article de la Llei de la Propietat Intel·lectual, també invocat per l'actora, s'estableix:

“El perjudicado podrá optar, como indemnización, entre el beneficio que hubiere obtenido presumiblemente, de no mediar la utilización ilícita, o la remuneración que hubiera percibido de haber autorizado la explotación.

En caso de daño moral procederá su indemnización, aún no probada la existencia de perjuicio económico. Para su valoración se atenderá a las circunstancias de la infracción, gravedad de la lesión y grado de difusión ilícita de la obra”.

Doncs bé, en aquest cas ni la mateixa part actora ens diu quin perjudici econòmic ha suposat la publicació de la foto pel seu representat, òbviament perquè no n'hi ha hagut, emparant la seva reclamació sobretot *en un dany moral que és inexistent*, no solament perquè com he referit *no estem davant una creació original*, sinó perquè el meu principal va tenir *la delicadesa* de publicar juntament amb la reproducció fotogràfica discutida, el nom del seu autor, sense que *suposi cap desprestigi per a ell que una nova publicació surti a la llum amb una de les seves fotografies*, ans al contrari.

És més, el meu principal, amb l'edició del número on va sortir publicada la fotografia, va tenir unes pèrdues econòmiques xifrades en 549.362 ptes., ja que el nombre d'anunciants era molt reduït en aquella època i les despeses molt elevades segons acreditem documentalment de documents núm. 1 a 20. cis.

### ANNEX 3

Fonaments de la sentència del recurs d'apel·lació (20 d'octubre de 1994)

#### FUNDAMENTOS DE DERECHO

PRIMERO: El apelante D. XXX, tiene por ocupación la realización de fotografías de la ciudad de Girona. Ha autorizado la reproducción y venta como postales de sus fotografías. El apelado, demandado D. XXX, director y editor de la revista XXX, compró una de estas postales en un lugar de venta de postales para uso particular y la reprodujo en la portada del número uno de la revista que edita y dirige, sin respetar su integridad, dado que la redujo recortada (cotejar documento 8 y 10 de la demanda). Esta revista es gratuita. No obstante, su edición y difusión tiene finalidad lucrativa, dado que, si bien el destinatario final de la misma no paga ningún precio por ella, si lo han de satisfacer todos aquellos que solicitan que se incluya en ella publicidad de sus establecimientos, servicios o industria, u ofertas o demandas de trabajo por cuenta ajena. El número primero en el que se incluye la reproducción de una fotografía del apelante tuvo una tirada de 36.000 ejemplares (documento número 10). El apelado no solicitó ninguna autorización del autor de la fotografía, reproducida como postal, D. XXX.

SEGUNDO: Declarado, en el fundamento jurídico primero de la sentencia de instancia, que el demandado infringió los derechos de autor del apelante, la cuestión controvertida en esta alzada queda circunscrita a la valoración del daño moral y patrimonial cuya indemnización reclama D. XXX.

La sentencia de instancia, en su fundamento jurídico segundo, respecto del daño moral declara que “atendiendo a las circunstancias concurrentes, difusión de la revista, pequeña, y que es gratuita, así como el objeto, la reproducción de una postal, se estima ajustada la suma de 10.000 pts.”, y en cuanto al daño patrimonial, dice que “su existencia debe probarse y no puede presumirse en un supuesto como el presente en el que el demandado ha hecho cons-

tar el nombre del autor de la obra lo que ha comportado que su obra llegará al conocimiento de quienes no tenían noticia de ella ni de su autor, habiendo supuesto para el actor, una publicidad gratuita de difusión, procediendo en consecuencia desestimar tal petición, y, en consecuencia estimar parcialmente la demanda”.

El apelante, en su demanda, reclamó una indemnización de 100.000 pts. y apela la sentencia, alegando que la indemnización reclamada es moderada y únicamente persigue el interés de obtener una satisfacción moral por vulneración de sus derechos, entendiéndose que el demandado no puede reproducir una fotografía suya, recortada y, por tanto, sin respetar su contenido original, obviando el previo requisito de solicitar su autorización, cumpliendo, simplemente, con el pago “a posteriori” de la fotografía.

La valoración del daño moral queda al arbitrio del juzgador, atendiendo “a las circunstancias de la infracción, gravedad de la lesión y grado de difusión ilícita de la obra (o prestación artística)”, de conformidad con lo previsto en el artículo 125, párrafo segundo, de la Ley de Propiedad Intelectual.

Del derecho moral de autor, forman parte las siguientes facultades, irrenunciables e inalienables (artículo 14 de la Ley de Propiedad Intelectual): 1º decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma; 2º determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente; 3º exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; 4º exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alegación o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo de su reputación; 5º modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de Interés Cultural; 6º retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación; 7º acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

De otra parte el autor tiene el derecho a la explotación de su obra que incluye las facultades de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, siendo inoperante, o irrelevante respecto del monopolio del autor sobre su obra, la finalidad lucrativa o gratuita que se persiga con dicha reproducción, con tres excepciones: a) “Las obras ya divulgadas podrán reproducirse sin autorización del autor como consecuencia o para constancia en un procedimiento judicial o administrativo” (artículo 31.1º), “para uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa” y “para uso privado de invidentes, siempre que la reproducción se efectue mediante el sistema de Braille u otro procedimiento específico y que las copias no sean objeto de utilización lucrativa” (art. 31.2º y 3º); b) los titulares no podrán oponerse a la reproducción de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos, de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación (artículo 37); y c) ejecución de obras musicales en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones Públicas y ceremonias religiosas no requerirá autorización de los titulares de los derechos siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente y los artistas que en las mismas intervengan no perciban remuneración específica (art. 38)

Además del derecho de explotación, la Ley de Propiedad intelectual reconoce el derecho de remuneración, encuadrable en dos grupos: “canon por copia privada” (artículo 27) y derecho de seguimiento (artículo 24). La Ley de Propiedad Intelectual (artículo 25) dispone que los autores de obras publicadas en forma de libro, fonograma o en cualquier otro soporte sonoro o visual, juntamente con los editores o los productores de dichas obras y con los artistas, intérpretes o ejecutantes, cuyas actuaciones se hallen fijadas en los soportes sonoros y

visuales de las mismas, tendrán derecho a participar en una remuneración compensatoria por las reproducciones de tales obras, efectuadas exclusivamente para uso personal por medio de aparatos técnicos no tipográficos. Respecto del segundo, en caso de reventa de obras plásticas no aplicadas, efectuadas en pública subasta, el establecimiento mercantil o con la intervención de comerciante o agente comercial, el autor tendrá derecho a exigir del vendedor una participación de un 2 por 100 del precio de enajenación, si éste fuere superior a la cantidad que reglamentariamente se establezca.

De otra parte, en el libro segundo de la expresada Ley, se reconocen los derechos afines a los del autor, a los que realicen una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquella cuando ni la una ni la otra tengan el carácter de obras protegidas (por carecer de originalidad); entre ellos, el derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la Ley a los autores de obras fotográficas, por un plazo de duración de veinticinco años desde la realización de la fotografía (artículo 118).

TERCERO: Ponderando que el apelante, D. XXX, como autor de una fotografía o de su reproducción –postal–, goza del derecho en exclusiva de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, y que el apelado -demandado-, comprador de una copia de la postal de autos –reproducción de la fotografía de la que es autor el apelante–, a su vez, la reprodujo, no para su uso privado, sino para obtener un lucro con la inclusión de publicidad en la revista que difundía gratuitamente, y que no respetó la fotografía –o su reproducción, la postal–, original, recortándola, ni consideró la voluntad del autor respecto de que apareciera o no su nombre bajo su reproducción, y, de otra parte, que de esa revista distribuyeron 36.000 ejemplares, y que la propia Ley, reconoce al autor, en determinados casos, la participación de los rendimientos económicos de la utilización económica de la obra, bien obteniendo un “canon por copia”, o bien obteniendo un porcentaje del 2 por ciento sobre el precio de venta, por analogía con lo anterior, y visto todo lo expuesto, atendida la gravedad de la lesión, por el desconocimiento total que del derecho afín al de autor corresponde al apelante respecto de su fotografía y a la difusión de la revista (la indemnización reclamada equivale a 2,7 pesetas por ejemplar), procede revocar la sentencia de instancia y estimando el recurso de apelación, condenar al apelado a satisfacer la indemnización reclamada por daños morales y patrimoniales de 100.000 pesetas.

QUINTO: A tenor de lo prevenido por los artículos 523 y 896 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, procede imponer al apelado el pago de las costas procesales causadas en la primera instancia y en esta alzada.



**COMUNICACIÓ DE CINEMA RESCAT**  
ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA RECERCA  
I RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATogràFIC  
*M. Encarnació Soler i Alomà*

El propassat 18 d'agost vàrem tenir l'oportunitat de poder presentar la nostra associació en el marc immillorable de la Universitat Catalana d'Estiu, en la seva 28a edició. Tenim el goig de poder comptar, a la nostra associació, amb tres socis d'honor d'una gran categoria per a la història del cinema a casa nostra. En Miquel Porter, el primer promotor de la recuperació del patrimoni cinematogràfic a Catalunya, investigador incansable, mestre que ha sabut encomanar a molts dels seus alumnes la fal.lera per a aquesta feina, en Joan Francesc Lasa, un dels més prestigiosos historiadors dels pioners del cinema català, i en Tomàs Mallol, el col.leccionista de maquinària de precinema més important, podria dir-se sense equivocar-se, del món.

Fa un any, durant la celebració de les *Primeres Jornades sobre Patrimoni Cinematogràfic* celebrades a la Pedrera i organitzades per l'historiador Joaquim Romaguera, un grup de persones vinculades a la tasca comuna de la recuperació de patrimoni cinematogràfic, vàrem parlar de la necessitat de trobar un marc en el qual poder-nos reunir, coordinar i posar en comú les nostres experiències. Altres col.lectius amb una ocupació comú, disposen d'associacions que els possibilita el marc de trobada, de discussió, de col.laboració i d'ajut mutu, com és el cas, per exemple, de l'Associació d'historiadors cinematogràfics o la d'arxiviers. Per això, vàrem veure d'interès fundar aquesta associació.

El patrimoni cinematogràfic al nostre país, la seva recerca i recuperació de forma ràpida i diligent, vital per a uns materials que tenen la peculiaritat de ser enormement fràgils (especialment les pel.lícules de nitrat que sofreixen veritables problemes per a la seva supervivència), pateix d'una atenció encara molt migrada per part de les institucions del govern de Catalunya, que són les que haurien de vetllar pel patrimoni cultural del col.lectiu dels ciutadans i ciutadanes del nostre país, dels que ens han precedit, dels que hi som ara i dels que ens succeiran. Les imatges en moviment, les pel.lícules que s'han fet a o des de la iniciativa catalana, són massa valuoses perquè un país com el nostre es pugui permetre el luxe de perdre-les, donada l'escassetat de testimonis visuals que han quedat.

Les persones que hem fundat aquesta associació tenim ben clar que en cap moment volem substituir la tasca de la institució que té el deure de portar-la endavant al nostre país. Des de la nostra independència com a associació, pretenem impulsar projectes i tasques diverses, en col.laboració amb les institucions. Volem deixar palès que l'administració trobarà en nosaltres un grup de persones que no pretén moure's en el camp de la denúncia de la política cinematogràfica, especialment per la manera com es porta la relacionada amb el patrimoni, sinó que ha de veure en Cinema-Rescat un grup disposat a ajudar i col.laborar amb ella, i arribar quan calgui a llocs on li és més difícil moure's. (De vegades, des de la iniciativa privada hom té un marge de maniobrabilitat que en canvi, per les normes burocràtiques internes imposades, es fa difícil des de l'administració, sense menysprear que el contacte personal i proper facilita en aquesta tasca molt la feina).

Un dels desitjos d'aquesta associació és poder comptar amb gent de totes les comarques i terres catalanes, interessades pel cinema, tot tipus de cinema, perquè sovint els que treballen i viuen en aquests llocs tenen la possibilitat de conèixer els cineïstes i persones que tenen o han fet pel.lícules a la seva comarca i de les que moltes vegades no hi ha constància documental en llocs habituals d'investigació dels historiadors del cinema o només hi ha petites referències en publicacions locals de difícil consulta. Pretenem també connectar-nos amb

qualsevol associació del nostre país o de fora per a donar-nos ajut recíproc en totes aquelles activitats en què sigui possible i necessària la col.laboració.

Cinema-Rescat està oberta a tothom, qualsevol que sigui la seva ocupació professional, convençut que reivindicar les imatges cinematogràfiques que han contribuït a formar la nostra més recent història, és un deure important. Salvar aquestes pel.lícules és recuperar i conservar la memòria històrica de totes les terres catalanes, pel seu gran valor com a document, especialment pel que fa a la història local.

Des d'aquí volem fer una crida a totes les persones que creguin que val la pena salvar aquesta part de la nostra història, recollida en forma d'imatges en moviment, de pel.lícules, per a que col.laborin en aquesta tasca. També volem demanar a altres col.lectius que tenen com a objectiu comú la recuperació de la documentació històrica, sigui quina sigui la seva forma –fotografia, papers, pel.lícules, o altres vessants artístiques– vulguin donar-nos la mà i fer-se ressò d'aquesta tasca en la que creiem que tots hi tenim un interès compartit.

Josep Estivill, Ana Fernández, M. Pilar Mendoza, Pedro Nogales, M. Encarnació Soler i Lluís Valentí, socis fundadors de Cinema-Rescat.

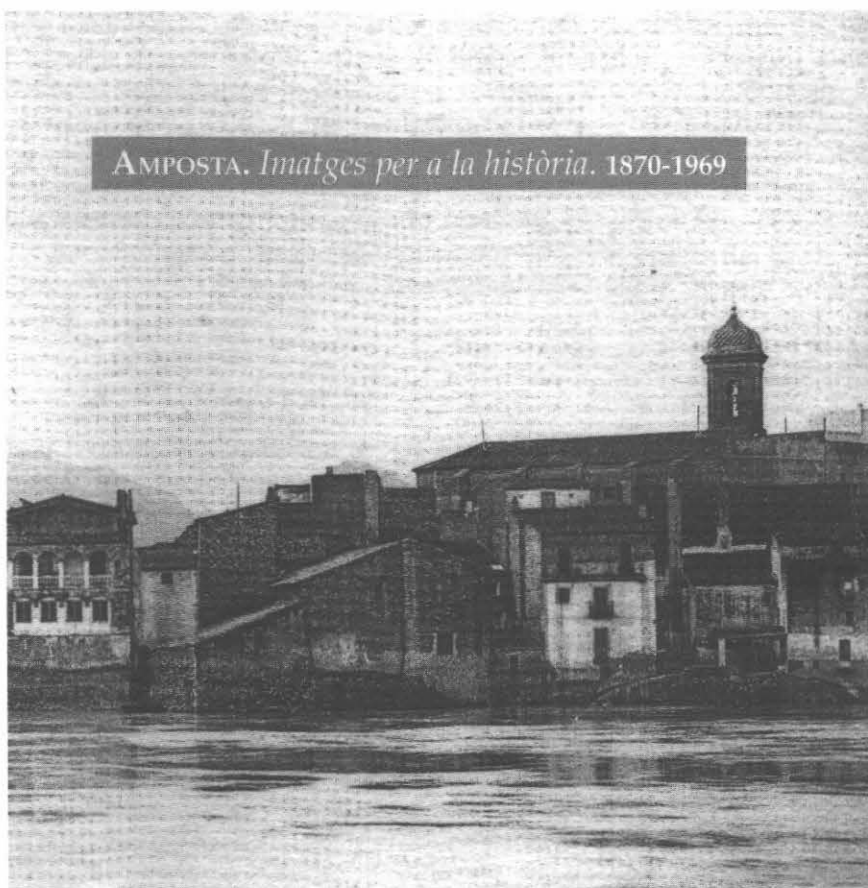
## EL PATRIMONI FOTOGRÀFIC I L'ESTUDI DE LA HISTÒRIA LOCAL. PUBLICACIÓ DEL LLIBRE *AMPOSTA. IMATGES PER A LA HISTÒRIA. 1870-1969*

*Maite Subirats i Argentó*  
*Museu del Montsià.*

### 1. Introducció

L'any 1994 es va iniciar el procés d'elaboració del llibre *Amposta. Imatges per a la història. 1870-1969*<sup>1</sup>, projecte sorgit per iniciativa de l'Associació de Veïns de la Vila d'Amposta, l'Ajuntament d'Amposta i el Museu del Montsià, presentat al mes de febrer de 1996, després de gairebé dos anys de treball. L'objectiu principal no era la simple recopilació de fotografies i la seva publicació, sinó encetar un treball exhaustiu de recerca, recopilació, documentació i avaluació històrica de les imatges, amb l'intent de fer un recorregut visual i escrit que fos significatiu de la història contemporània d'Amposta.

Aquest objectiu inicial anava lligat a una altra fita, la de recopilar el major nombre possible de documents fotogràfics de la població, i referents als més diversos temes, tasca en la qual el Museu del Montsià ja havia començat a treballar en la creació d'un fons fotogràfic, el qual s'ha anat nodrint majoritàriament de donacions, dipòsits i reproduccions de fotografies procedents de col·leccions particulars i arxius d'entitats i institucions de la comarca<sup>2</sup>.



Portada del llibre *Amposta. Imatges per a la història. 1870-1969*.

## 2. El procés d'elaboració

A partir d'aquest objectiu es van iniciar les tasques de recopilació de material fotogràfic, preferentment inèdit, a través de la revisió i buidatge dels fons de l'Ajuntament d'Amposta i del Museu del Montsià, del fons de l'Associació de Veïns de la Vila i d'algunes col·leccions privades locals, importants tant pel nombre de documents fotogràfics com pel seu contingut. Paral·lelament, es va anar efectuant la consulta i buidatge d'altres arxius públics i privats de Tarragona, Barcelona i de les comarques de l'Ebre, així com d'altres reculls i col·leccions de fotografies locals, cedits a partir de la crida pública feta en els mitjans de comunicació.

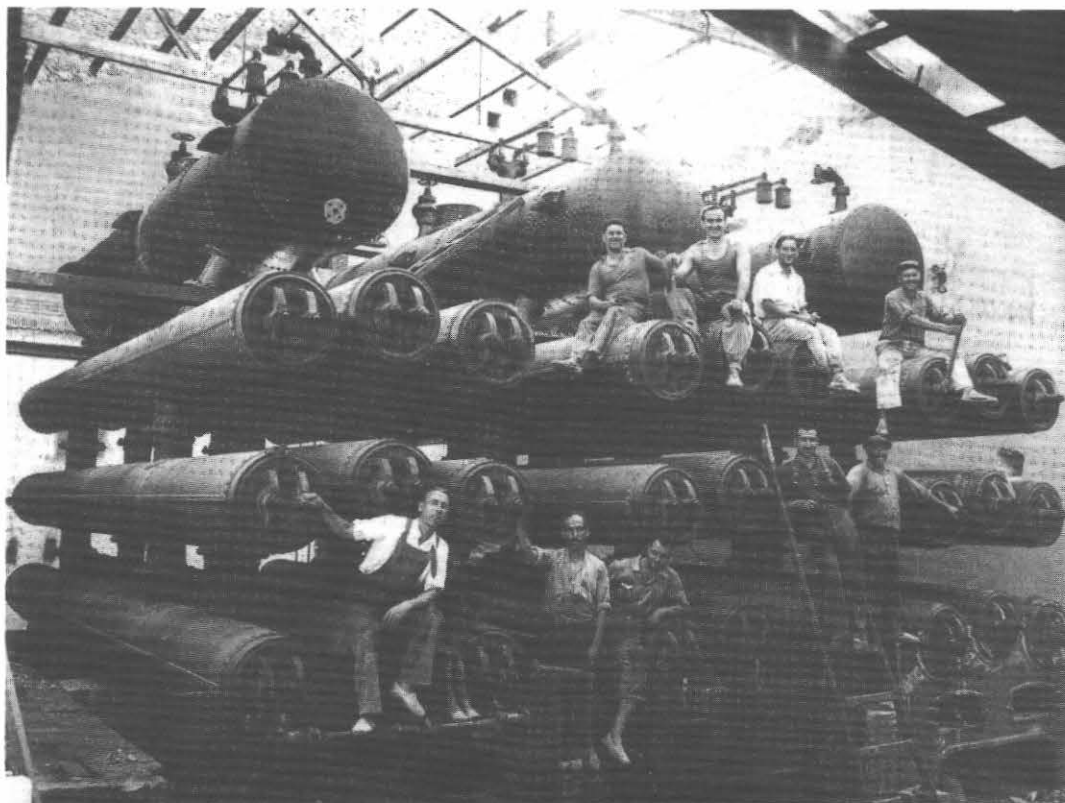
Un cop recopilat tot aquest material, i feta una primera selecció, es va procedir a la seva catalogació i documentació mínima, d'acord amb les dades que aportava la mateixa imatge, el propietari o el fons del qual procedia. Quan ja es disposava d'un bon nombre d'imatges controlades i de la informació bàsica, es van començar a fer successives seleccions de tot el material disponible, amb la previsió inicial de publicar unes dues-centes fotografies. La tria de les imatges va ser una tasca difícil, pel fet que s'havien d'escollir les que es consideraven més representatives d'entre un bon nombre de fotografies totes elles molt interessants. Els criteris de selecció han estat diversos, entre aquests el caràcter inèdit, l'antiguitat, la qualitat tècnica i estètica, i sobretot, el valor documental, que han anat units a un intens treball de recerca centrat en els temes que abasta el llibre, requisit que avalava resultar-ne una publicació amb interès historiogràfic.

En aquest procés de recerca (útil sobretot per a la documentació de les imatges) s'ha treballat especialment en l'estudi de fonts diverses: documentació arxivística (llibres d'Actes i altres documents de l'arxiu municipal, documentació cartogràfica...), estudis realitzats per investigadors i aficionats (publicats i inèdits), publicacions periòdiques (revistes, diaris, programes de festes...), i publicacions generals o de caràcter monogràfic d'autors locals o forans, de final del segle passat i de l'actual. També ha tingut un paper destacat la recollida d'informació oral, tasca que ens ha permès recopilar dades que desconèixiem o que ens han estat útils per complementar la informació aportada per altres fonts. Així doncs, l'avaluació de les imatges i de les fonts consultades ha permès difondre aquest patrimoni fotogràfic de manera rigurosa, esdevenint una veritable crònica dedicada a cent anys de la història de la població.

## 3. L'edició

En totes les imatges publicades (una per pàgina) es ressenya un breu títol o descripció bàsica, l'autoria, la datació i la procedència de la fotografia, informació que consideravem prioritària per identificar les imatges publicades. Els autors de les fotografies són fotògrafs forans, alguns d'ells ben coneguts per la seva àmplia obra, com L. Roisin, A. Toldrà Viazo, Thomas, Raymond, J. Salvany, etc.; i també locals, aficionats o professionals, com R. Borrell, I. Dasso, L. Barceló, Joan Roig, Joaquim Roig, F. Jové, J. Miguel, S. Ferreres, J. Arnal, J. Candaló, i molts altres. A més de les dades anteriors, les dues-centes fotografies publicades s'acompanyen també de textos complementaris que aporten informació d'interès, que ajuden a identificar i aprofundir en el contingut d'aquestes o a suggerir i desenvolupar aspectes que no transmeten per si mateixes.

Les fotografies són l'element central i fil conductor del llibre, el qual es divideix en diferents capítols temàtics: el desenvolupament urbà i històric, el món del treball i el món festiu (àmbits dels quals també s'inclouen textos de caràcter introductor en les primeres pàgines del llibre). El primer capítol aplega imatges i textos referents a l'evolució dels carrers, places i barris de la població, així com edificis i monuments singulars i emblemàtics, i als esdeveniments histò-



### LES MÀQUINES DE VAPOR

*Fot. desconegut, 1944. Cedida per Feliciano González.*

La roda hidràulica es va emprar fins a final del s. XIX com a font d'energia per moure les màquines dels molins. La servitud imposada pel cabal d'aigua captada del canal de la Dreta, obliga a diversificar les fonts per a l'obtenció d'energia amb instal·lacions auxiliars i alternatives, com la màquina de vapor, el gasogen, el motor de gasoil i l'elèctric. La introducció

del vapor com a energia per a fer funcionar els molins arrossers de la zona es dona en els primers anys del nostre segle. L'any 1944 es munten els dipòsits d'aigua de la caldera per fer vapor, en el molí de la Cambra Arrossera. El pallús de l'arros solia ser el combustible utilitzat per escalfar l'aigua de la caldera.

130

La informació oral i l'estudi dels antics molins arrossers de la població han estat fonts importants per documentar les imatges que sobre aquest tema es publiquen al llibre.

rics més importants (el procés de canalització, les Guerres Carlines, la Guerra Civil, etc.). El món del treball és l'apartat més extens, en el qual es recullen nombroses fotografies, que s'han agrupat d'acord amb l'àmbit socioeconòmic al qual fan referència (el món agrícola, la indústria, el comerç, els transports i les comunicacions, la sanitat, l'ensenyament, etc.): els antics molins arrossers, el transport i comunicació fluvial per l'Ebre a través de vapors, llaüts, mulettes i altres embarcacions, el dispensari antipalúdic, les fondes i els hostals, els càmalics, carreters i altres oficis ja desapareguts, etc. L'últim capítol, el relatiu al món festiu, segueix un fil ben clar, el del calendari festiu anual, des de les festes i celebracions del mes de gener fins

a les del mes de desembre, amb fotografies de diferents èpoques; són les festes de carrers i barris, les festes majors, les manifestacions populars de caràcter lúdic i festiu: les sales de cinema ja desaparegudes, les revetlles populars en antics locals de la població, els cantadors, les bandes de música, els bous...



#### L'EMBARCADOR

Fot. L. Barceló (?), ca. 1909. Cedida per Mari Chordà

El moll de la plaça de l'Aube ha estat un punt important en el tràfic de mercaderies i persones amunt i avall del riu, en el qual embarcaven i desembarcaven tota mena de gèneres i productes, des de pedra i terrissa, fins a porcs i altres animals per al consum (tocant a la plaça hi havia l'escorxador de porcs). Molta gent del poble solia anar a l'embarcador a veure com carregaven i descarregaven els vapors, els llaüts, les barques arrosseres, les muletetes i altres embarcacions més menudes que protagonitzaven aquest trànsit fluvial. Una mica més amunt, en el sector del Poadó, també hi solien atracar algunes de les muletetes que navegaven per l'Ebre.

60

El moll fluvial d'Amposta era un dels elements més significatius de la població i de les activitats entorn del riu fins a la dècada dels seixanta.

Finalment, la publicació inclou en les últimes pàgines un plànol representatiu de l'evolució del casc urbà de la població d'Amposta (1876-1964), així com un llistat dels autors de les fotografies i un altre dels arxius fotogràfics consultats, i una relació de les persones –més de 120– que han fet possible, d'una manera o altra, la publicació d'aquest llibre: propietaris de les foto-

grafies, informants orals, col.laboradors que han intervingut en les tasques d'elaboració del llibre (documentació, estudis complementaris...), etc.

#### 4. Consideracions finals

L'interès creixent actual per la recuperació i difusió dels fons fotogràfics i el reconeixement i valorització de les imatges com a patrimoni documental a conservar i difondre, ha donat lloc a la realització de diverses actuacions arreu entorn aquest patrimoni, per part de museus, arxius i altres institucions i entitats, des de la salvaguarda i conservació fins a la seva difusió, a través de diferents fórmules o mitjans (recerques, exposicions, publicacions, jornades, etc.). La publicació sobre la qual ha tractat aquesta comunicació esdevé un exemple de difusió de patrimoni fotogràfic complementat per un important treball de documentació historiogràfica que, al mateix temps, reforça el contingut documental de les imatges, la qual cosa converteix aquesta obra en una veritable història gràfica local.

#### NOTES

1. PUJOL i BERTRAN, Anton; PUJOL i BERTRAN, M. Teresa; SUBIRATS I ARGENTO, Maite (1996), *Amposta. Imatges per a la història. 1870-1969*, Ajuntament d'Amposta, Amposta.
2. Per a més informació sobre aquest fons fotogràfic veure la comunicació SUBIRATS ARGENTO, Maite (1995), «La cultura popular i tradicional en el fons fotogràfic del Museu del Montsià», presentada al *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*, 1995-1996, dins de l'àmbit de fotografia.

## CONSIDERACIONS SOBRE L'AVALUACIÓ I TRIA DE LES FOTOGRAFIES

M. Àngels Suquet i Fontana, *arxivera*  
Josep Pérez Pena, *tècnic en preservació de fotografies*

### 1. Objecte d'aquesta comunicació

La present comunicació intenta contrastar dues visions complementàries sobre l'avaluació de les fotografies: una que sorgeix de l'aplicació dels principis bàsics de l'arxivística, tot i que cal remarcar uns matisos específics diferencials de les fotografies respecte a la resta de documents; i l'altra que es planteja des de les característiques tècniques i d'estat de conservació dels materials.

L'objectiu perseguit és plantejar una sèrie d'observacions que serveixin principalment de punt de partida per a un debat sobre la qüestió. És aviat per a l'avaluació i tria de fotografies, si tenim en compte que amb els documents produïts per l'Administració Pública fa molt més temps que s'hi està treballant i encara s'estan definint criteris. L'avaluació de la fotografia a Catalunya encara no ha passat la fase compilatòria preliminar. Prova d'això és l'esborrany del *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*, editat recentment pel Departament de Cultura de la Generalitat, on la problemàtica de la fotografia es tracta en el debat des d'una perspectiva parcial, més com a objecte de museu que no tenint en compte la seva complexitat i riquesa de valors.

L'avaluació tradicionalment és l'operació prèvia a la tria i eliminació, si s'escau, dels documents. Per a l'avaluació dels documents administratius ha calgut un coneixement aprofundit de la documentació i unes disposicions on es regulés tot el procediment. En fotografia això encara no s'ha donat, per tant, entenem que no és possible procedir a l'eliminació. No obstant, s'ha intentat plantejar l'avaluació proposant unes línies que puguin ser d'utilitat pràctica a l'hora de planificar i establir un ordre —de prioritats en el tractament i gestió d'arxius fotogràfics. Això s'ha abordat conscients de dos condicionants: la limitació d'espai i el fet que cada arxiu, cada conjunt de documents, és peculiar i que no hi ha receptes universals aplicables de manera indiscriminada (Boadas / Puig, 1990).

### 2. L'avaluació i tria dels documents, concepte arxivístic

Al llarg de la història s'ha produït l'eliminació de documents, ja sigui de manera voluntària, per necessitats puntuals dels propis productors, o de manera passiva, per manca de cura d'uns béns que són especialment vulnerables a les circumstàncies ambientals (Sales, 1990). Tanmateix, des de la 2a Guerra Mundial, la compliació de l'Administració i l'evolució tècnica en el camp de la producció i reproducció ha fet que el volum de documentació comencés a créixer de manera desmesurada i, sovint, anàrquica. A causa dels problemes d'accés i conservació que plantegen els documents, els professionals dels arxius han anat plantejant solucions per tal d'eliminar documentació mitjançant uns procediments i criteris racionalitzats.

Avaluar és determinar en un conjunt documental els documents que presenten un interès permanent o històric d'aquells que només tenen o han tingut una utilitat administrativa, jurídica o informativa temporal. (Tarraubella, 1990). Per avaluar els documents, cal establir prèviament quina és la seva vigència administrativa (Vázquez, 1995). Un cop caducada aquesta, és el moment en què s'ha de decidir la seva conservació o no en funció del seu valor per a la investigació.



L'avaluació dona peu necessàriament a dues opcions: conservació total o tria. Pel que fa a la documentació de conservació permanent sempre se sol deixar de banda la seva avaluació en termes econòmics (apreuament o valoració) i la seva incorporació als inventaris de béns. Sembla que aquest és un aspecte que s'hauria de tenir en compte donat que els documents definits per la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català (articles 18 i 19), són béns mobles objecte d'una protecció especial (per a valoració de fotografies veure Casamar, 1995). A més, el seu apreuament pot constituir un argument de pes per fomentar el seu tractament i regular la seva gestió.

D'acord amb les Normes et procédures archivistiques des Archives nationales du Québec la tria de la documentació es pot dur a terme aplicant diferents sistemes:

- \* Eliminació total amb reserva d'exemplars de mostra.
- \* Depuració de documents inútils dins de cadascuna de les unitats d'una sèrie (veure també la circular 402/G154 del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).
- \* Mostreig de les unitats documentals d'una sèrie mitjançant unes pautes preestablertes. En funció d'aquestes pautes, el mostreig pot ser sistemàtic (cronològic, alfabètic, numèric o topogràfic) o aleatori, basat en tècniques de quantificació estadístiques. És aplicable només quan:
  - 1 El contingut d'una sèrie és homogeni i repetitiu.
  - 2 La relació entre el volum de documents i el contingut no justifica les despeses de tractament i instal·lació.
- \* Selecció de les unitats més representatives d'una sèrie en funció de la importància del seu contingut. És subjectiu i pot aplicar-se només per completar la informació recollida en el mostreig.

Molts autors han explicat quines característiques fan que un document tingui valor per a la investigació, una transcendència futura. S'ha mirat de donar barems que permetin reconèixer quan un document és digne de ser conservat. S'ha parlat, per exemple, que el valor primari o immediat pot ser administratiu, legal, comptable o tècnic; i el valor secundari: evidencial o informatiu. Fins i tot algú ha mirat d'*objectivar* la paraula important definint-la com a cosa que supera el nivell comú d'interès, com si fent aquesta filigrana semàntica hom pogués assegurar que les coses que avui han estat considerades importants han de ser per força suficients per a satisfer la curiositat de les futures generacions. Exceptuant uns casos concrets molt clars, no és possible recollir tota la casuística de documents amb valor per a la investigació. És com voler segmentar tots els components de la realitat i pretendre jerarquitzar-los en funció del seu valor.

Més que els criteris de conservació la qüestió se centra en els de tria, normalment molt més concisos, en saber què es pot eliminar amb unes garanties mínimes. A més, cal tenir en compte que el problema del volum i la superproducció documental probablement es relativitzarà en un futur proper gràcies a les noves tecnologies de la informació.

Les pautes per a la tria de la documentació de l'Administració pública catalana són les següents, d'acord amb l'ordre de 15 d'octubre de 1992, per la qual s'aproven els criteris generals d'avaluació i tria de documentació i el model de proposta corresponent:

1 Eliminació de còpies: les còpies són automàticament eliminables sempre que els documents originals estiguin localitzables i en bon estat de conservació.

2 Documents originals susceptibles d'eliminació:

\* Documents textuais les dades dels quals es recullen en documents recapitulatius i en publicacions.

\* Documents en una fase de deteriorament molt avançada i que no justifica la seva restauració.

- \* Documents o sèries de documents que presenten buits informatius que impossibiliten la seva comprensió.

Tradicionalment s'ha dit que eliminar és reduir el volum de documentació sense perdre informació. Les premisses anteriors permeten acostar-se a aquesta definició utòpica. L'operació de l'eliminació és absolutament necessària i només és rendible si permet alleujar els arxius de grans masses de documentació, i per això és inevitable eliminar també informació (Vázquez, 1995).

### 3. L'avaluació de les fotografies: diferències amb els documents textuais

Molts autors, entre ells William H. Leary (1985, p.10), coincideixen en afirmar que les fotografies no artístiques que es troben formant part de fons es poden avaluar seguint els mateixos procediments que els documents. No obstant, primer cal veure en quins punts es distingeixen les imatges de la resta de documents abans d'aplicar els procediments esmentats en l'apartat anterior.

Cal tenir en compte que l'avaluació i tria de fotografies no es planteja per la manca d'espai sinó per la despesa que representa el tractament de la seva informació, la seva conservació i, especialment, la seva restauració. Cal remarcar també que els conjunts d'imatges custodiats als arxius en la seva majoria no han estat produïts per la pròpia Administració, a diferència del que passa amb la resta de documentació d'un arxiu. I que, per tant, aquest factor s'ha de tenir en compte si es procedeix a regular l'avaluació i tria de documents fotogràfics mitjançant les disposicions legals pertinents.

Un altre aspecte diferencial és l'autoria de les fotografies, que és objecte de protecció de la llei (Llei 22/1987, d'11 de novembre, de la propietat intel·lectual). El component de creació que tenen bona part de les fotografies és un punt que les diferencia de la resta de documents d'arxiu. L'autor d'un document tradicional importa generalment per la seva responsabilitat sobre el contingut dels documents. Els documents textuais o gràfics (excepte determinats projectes) són el reflex objectiu d'un acte administratiu, legal o tècnic, mentre que les fotografies mostren el que l'autor ha seleccionat de la realitat. L'autor pot ser un condicionant decisiu que no existeix en l'avaluació de la majoria dels documents d'un arxiu. Els drets de l'autor sobre les imatges poden limitar en gran manera les seves possibilitats de difusió i això s'ha de tenir en compte també en l'avaluació de documents fotogràfics.

El concepte d'original no es pot aplicar per igual als documents textuais i als documents fotogràfics. *Strictu sensu* l'original d'una imatge tant és el negatiu o matriu com el tiratge que en fa l'autor, vintage, per tant l'opció d'eliminar les còpies en paper no és viable quan han estat fetes pel propi autor. Cal fer un segon matís, aquelles còpies que hagin estat fetes per autors posteriors també són objecte de protecció per part de la llei de propietat intel·lectual (art. 5), perquè aquests es poden considerar intèrprets o transformadors de l'obra originària. Alguns fotògrafs tenen l'habilitat de reproduir fotografies d'autors anteriors amb una tècnica acurada i un estil molt personal. Aquestes reproduccions, tot i que són còpies, tenen un valor fàcilment previsible i, per tant, no són automàticament eliminables.

El concepte de còpia, lògicament, tampoc és aplicable per igual. El mateix contingut icònic el podem trobar representat mitjançant procediments i formats diferents, realitzats en una mateixa època o en èpoques diferents; també el podem trobar editat en diverses sèries pel mateix editor o en editorials diferents. Podem trobar el mateix contingut icònic representat per diferents autors. Si agafem el concepte de còpia com a document que reproduïx el contingut d'un original obtingut per un mitjà tècnic diferent, tots aquests casos que acabem de plan-

tejar podrien considerar-se còpies. Però, a diferència dels documents textuais, aquests no són automàticament eliminables. Totes les possibles versions d'una única imatge d'un mateix autor ens mostren els usos i la difusió de les imatges en les diferents èpoques. Les representacions d'una mateixa cosa que fan els diferents autors, assenyalen els tòpics que ha interessat representar en cada moment. Fins i tot en el cas de trobar dues imatges exactament iguals en contingut, procediment i format, fetes pel mateix autor hem de tenir la precaució de veure si corresponen a proves de tiratge diferents, si tenen alguna indicació escrita que pugui aportar dades en relació amb el seu contingut o datació (és important en les postals i els retrats). En el cas dels retrats del segle XIX, la repetició de les imatges està directament relacionada amb els avenços tècnics, amb la creació d'aparells que permeten captar diverses imatges simultànies o consecutives. Si volem que serveixin per a fer història de la fotografia, en cas que en guardem una, les hem de guardar totes. A part que els possibles deterioraments que presenten diferents exemplars d'un mateix retrat poden indicar a quins usos han estat sotmesos i quina ha estat l'evolució de l'objecte, íntimament lligada amb el procediment.

La importància que es dóna a la conservació del suport dels documents tradicionals és relativa. Exceptuant alguns documents històrics de gran valor, es pot considerar que la reproducció mitjançant microfilms de substitució equival a la conservació integral dels documents (Tarraubella, 1990). En el cas dels documents fotogràfics això no és plantejable, el suport és essencial per entendre la imatge, per poder-la interpretar i datar. El suport és fruit d'un procediment o tècnica fotogràfica, la qual pot arribar a condicionar en gran manera el contingut degut a les seves limitacions. La presentació del suport parla dels gustos de la gent, de les finalitats a què destinaven les imatges. Tot això deixant de banda la importància que té l'objecte en sí mateix per a la història de la tècnica fotogràfica.

#### 4. L'avaluació dels conjunts, la política d'adquisició

Per tal d'evitar l'operació de l'eliminació, per racionalitzar l'ingrés de documentació als arxius, es planteja la intervenció en la producció de la documentació interna de la institució i la racionalització de les adquisicions de documentació externa. En el cas de les fotografies la reivindicació d'una política d'adquisicions correctament dissenyada i posada per escrit és constant. Els criteris que sempre es proposen per regir les adquisicions de conjunts documentals és el temàtic:

- \* Respondre als interessos de la institució.
- \* Evitar les repeticions amb d'altres arxius.
- \* Satisfereix els interessos dels investigadors o usuaris.

L'adquisició de documents en funció de la demanda dels usuaris és un criteri de mal aplicar en un arxiu, més propi de centres de documentació, fototeques o biblioteques. Per definició, els arxius han de gestionar conjunts de documents que són patrimoni de la institució a la qual estan adscrits. La seva política d'adquisició hauria de respondre al criteri de territorialitat que és l'únic que correspon realment a l'àmbit competencial de les institucions a les que pertanyen. Aquest criteri és l'únic també que garanteix la no superposició amb altres arxius.

Si es planteja la revisió de la llei d'Arxius i en el marc de la llei del patrimoni cultural català, caldria redefinir la tipologia dels arxius, establir clarament la responsabilitat dels ens locals respecte a la conservació del patrimoni documental local i concretar les funcions dels arxius en aquest sentit. En la llei del patrimoni cultural català s'estableixen tres categories de béns culturals: els d'interès nacional, els catalogats i els que poden complir els requisits que la llei

estableix a l'art. 1. Pel que fa als béns catalogats, els municipis tenen competència per a la declaració de béns immobles mitjançant la seva declaració com a béns culturals d'interès local. En canvi queda menys clar el paper dels municipis respecte als béns mobles. S'hauria de fixar quin és el procediment que han de seguir els ens locals per catalogar també els béns mobles mitjançant la declaració de béns culturals d'interès local. El catàleg, pel que fa a patrimoni documental, no hauria d'incloure només objectes singulars i col·leccions sinó també conjunts orgànics. Haurien de formar-ne part els conjunts documentals descrits en l'art. 19.2 de l'esmentada llei, produïts per persones jurídiques i físiques amb seu en cada municipi.

La redefinició dels tipus d'arxius, especialment la inclusió dels arxius municipals és l'únic que permetrà desterrar el criteri de la competència i l'oportunisme en la política d'adquisició dels arxius. El nou mapa, hauria de partir dels arxius municipals fins arribar a l'Arxiu Nacional, passant pels arxius comarcals. D'aquesta manera hi hauria el fraccionament necessari per tal que no hi hagués llacunes en la conservació del patrimoni documental ni en el tractament de la informació. Aquest sistema arxivístic hauria d'establir exactament quines són les responsabilitats subsidiàries de cada arxiu envers els d'àmbit territorial menor. Així la distribució de competències seria prou racionalitzada per garantir que conjunts autènticament representatius fossin gestionats i difosos des d'arxius d'àmbit superior al municipal, i perquè es poguessin rendibilitzar al màxim els recursos materials i humans.

La primera qüestió a resoldre és la definició dels tipus de conjunts. Seguint les línies generals de l'art. 19.2 de la llei del patrimoni cultural català, en el cas de documents fotogràfics, col·leccions a part, es pot proposar la següent tipologia:

- 1 Documents produïts o rebuts pels ens locals en l'exercici de llurs funcions i com a conseqüència de llur activitat administrativa.
- 2 Documents de més de quaranta anys d'antiguitat produïts o rebuts, en l'exercici de llurs funcions, per persones jurídiques de caràcter privat que desenvolupen llur activitat al municipi:
  - \* Fotògrafs professionals, amb galeria o sense.
  - \* Mitjans de comunicació: premsa i revistes o publicacions locals.
  - \* Empreses.
  - \* Associacions sense ànim de lucre, especialment culturals i esportives (pensem, per exemple, en l'excursionisme científic de principis de segle).
- 3 Documents de més de cent anys d'antiguitat produïts o rebuts per qualsevol persona física:
  - \* Fotògrafs afeccionats.
  - \* Famílies i persones físiques.

Cal tenir en compte que en més o menys proporció aquests fons poden estar constituïts per fotografies i documents textuais i que això, òbviament, s'ha de respectar.

A més dels conjunts del punt 1, lògicament, són d'interès indiscutible els conjunts del punt 2, l'adquisició dels quals no pot plantejar pràcticament cap dubte. Entenem adquisició en un sentit genèric i no només com a sinònim de compra. Els conjunts del punt 3 ja són un cas diferent. Quan el productor sigui un fotògraf afeccionat, caldrà tenir en compte l'època en què varen ser fetes les imatges. Si el fotògraf va actuar entre 1888 i 1932, època en que s'havia democratitzat l'ús de les càmeres, però encara no s'havia massificat, el conjunt serà molt interessant d'adquirir. Si el fotògraf va fer les imatges a partir de 1932, caldrà tenir en compte l'àmbit geogràfic i la qualitat. Potser, per al nostre país, l'any 1940 és un tall millor. Aquesta és la data proposada al decret 117/1990, de 3 de maig, sobre avaluació i tria d'e documentació de l'Administració pública, art. 5. Però tal vegada, en el cas de les imatges, aquest límit cronològic s'hagi de fixar després dels durs anys de la postguerra.

En el cas de conjunts originats per persones físiques i famílies, tot i que tenen la consideració de fons, la seva producció i organització no sol ser mai sistemàtica i sovint estan a prop del concepte de col·leccions. En aquests conjunts caldrà tenir en compte qui és el productor. Les persones que hagin sobresortit en l'aspecte professional, polític o civil han de tenir un clar interès per l'arxiu, són més fàcils d'identificar i localitzar. Per tal de conèixer el patrimoni documental fotogràfic generat per persones físiques anònimes caldrà emprendre campanyes i actuacions específiques i seleccionar fons que representin persones de tots els grups socials i que representin el màxim ventall d'ocupacions i activitats existents en el territori. A partir d'aquí, caldrà triar els que siguin de contingut més ampli i tinguin una major continuïtat cronològica. Amb un objectiu semblant, fins i tot d'abast més ampli, la Diputació d'Osca va crear una fototeca amb l'objectiu de compilar còpies del material fotogràfic familiar a nivell provincial. La campanya es va basar en el treball a les escoles, mitjançant la participació dels alumnes. La recuperació del patrimoni es va compatibilitzar amb l'activitat formadora i educativa.

Pel que fa a les col·leccions, el primer criteri d'avaluació ha de ser per força l'àmbit geogràfic: que el contingut es refereixi a qualsevol aspecte del municipi o que les imatges hagin estat produïdes per autors del municipi. Les col·leccions de temàtica més general haurien de ser custodiades en arxius d'àmbit superior al municipal. El segon punt a considerar és que la selecció i la disposició dels objectes sigui feta en base al coneixement i bon judici. En el cas que una col·lecció reuneixi les dues primeres condicions, cal considerar la seva integritat. Aquest aspecte és important perquè les col·leccions fetes amb criteris ben fonamentats són considerades creacions intel·lectuals i també són objecte de protecció de la ja esmentada llei de propietat intel·lectual (art. 12).

## 5. L'avaluació de les sèries documentals

En general s'accepta que, com en els documents textuais, l'avaluació de les imatges s'ha de fer tenint en compte l'aspecte orgànic, el conjunt documental. Tanmateix, a l'hora de proposar criteris, sempre s'acaba proposant l'avaluació document a document. Només l'estudi de William H. Leary és força concret en aquest sentit, especialment per les fotografies produïdes en l'àmbit privat, no oficial: fotografia de premsa, fotografia comercial, fotografia d'aficionats i fotografia familiar. No tracta fotografia d'empreses ni d'associacions. Tot i que poden generar fotografies de gran interès, les sèries d'aquests conjunts són difícils de comentar a nivell global perquè depenen molt de les activitats específiques de cada organisme. Per contra, en comentar la fotografia oficial el criteri de Leary és temàtic i la proposta es queda a un nivell molt més general.

Per a l'avaluació i tria de fotografies la definició de les unitats documentals sobre les que treballem és tant important com la de les sèries (veure Suquet, 1994). La unitat documental no equival a cadascun dels objectes, sinó que, en determinats casos pot comprendre'n diversos. Això és important a l'hora d'aplicar el mostreig o la depuració de les sèries per evitar que les fotografies quedin fora del seu context. El concepte context no s'ha d'aplicar només per designar la documentació escrita que va lligada amb la imatge, que és l'accepció que se sol donar normalment, sinó també a totes les imatges que es van originar al mateix moment amb una determinada finalitat.

Això que pot semblar obvi, sovint no és tant clar i cal invertir molts esforços per detectar les unitats documentals, les quals han estat disgregades per usos i ordenacions poc respectuoses. En aquests casos i sense un estudi aprofundit de la seva producció les fotografies poden semblar poc interessants o eliminables. Un cas il·lustratiu d'aquest fenomen força

comú són les prop de tres-centes mil fotografies aèries que va fer la Royal Air Force britànica del territori italià durant la 2a Guerra Mundial. Acabada la guerra, aquests reportatges de missions de vol van ser cedits a les autoritats italianes i l'ordre originari de les imatges va ser substituït per criteris geogràfics i de lloc (exemple citat per Lodolini, 1993). Després d'aquest tractament, era impossible qualsevol intent d'analitzar i entendre quins eren els objectius més preuats de cada missió, quina va ser la planificació i el desenvolupament de les accions de la RAF a Itàlia. Una imatge fora del seu context perd la major part del seu valor.

Un cop fetes aquestes consideracions i vistos els aspectes comuns de les fotografies i els documents textuais es proposa el mostreig o la depuració de les unitats documentals de diferents sèries, en funció bàsicament de si el seu contingut és repetitiu i homogeni. La depuració de les unitats documentals compostes és viable només en imatges producte de tecnologies massificades, pel·lícula de 35 mm., i tenint en compte la el possible tall cronològic de 1940 o 1950. També es tindrà en compte com s'han de valorar aquells casos en què hi hagi documents recapitulatius i publicacions.

### 5.1. Ens locals

Del total de documents fotogràfics produïts, certament una minoria correspon a la tramitació d'expedients. Per tant uns pocs es poden avaluar seguint el criteri de la seva vigència administrativa. Per exemple, en el cas d'un Ajuntament: inventari de béns (TAD 40, conservació permanent), projectes d'urbanització (no avaluats), llicències d'obra major i d'obra menor d'edificis catalogats (TAD 99, conservació permanent), llicències d'obra menor d'edificis no catalogats (TAD 99, eliminable als 10 anys del seu tancament), inspecció de llicències d'obra o d'activitats (no avaluat, probablement eliminables, donat que els documents que han iniciat un procediment sancionador o disciplinari ja es conserven en els expedients pertinents), servei de grua (no avaluat, tenint en compte que la seva informació és repetitiva i homogènia segurament es podria procedir al mostreig).

La majoria de fotografies que es produeixen tenen per objectiu fer el seguiment dels actes i activitats de les institucions. Per tant, responen més a la voluntat que a l'activitat administrativa pròpiament dita (Ramon Alberch, 1996). Tanmateix aquest fet no compromet la seva classificació en sèries, donat que sempre fan referència a assumptes que són competència de la institució: representació i protocol, campanyes i activitats de cultura i educació, campanyes i activitats de medi ambient, seguiment de projectes ordinaris d'obra... Les activitats reflectides en documentació textual que pugui promoure un Ajuntament en matèria de cultura, per exemple, també estan condicionades a la voluntat política més que les realitzades en àrees com serveis econòmics, urbanisme o secretaria. No per això es qüestiona la inclusió de les sèries que se'n deriven en els quadres de classificació.

Aquestes fotografies de seguiment tenen valor testimonial perquè mostren la imatge pública de les institucions, la materialització dels programes i línies d'actuació, en definitiva, la seva relació amb la societat (veure Hol, 1995). Per aquest motiu tenen grans possibilitats d'explotació en el present, amb finalitat publicitària, i en el futur, per a la investigació. En la seva avaluació cal tenir en compte si ha existit la intervenció del tècnic pertinent per indicar al fotògraf quines eren les imatges que calia captar. En els sistemes de gestió integral de documents, aquest aspecte s'hauria de tenir en consideració ja des de la creació dels mateixos. Aquest factor és el que marca la diferència entre imatges preses gairebé a l'atzar i imatges fetes sota un coneixement tècnic, i, per tant, condiciona la riquesa del contingut de les mateixes. Això es dona particularment en imatges de seguiment d'obres, un exemple força clar és la interpretació dels reportatges de Valentí Fagnoli sobre dues escoles públiques de Girona feta en una altra comunicació a les presents jornades. Amb l'anàlisi de les fotografies

i dels projectes d'obra de l'edifici s'arriba a la conclusió que el propi arquitecte va indicar al fotògraf que interessava retratar. Les coincidències que s'observen entre les dues fonts, icòniques i escrites, no poden ser degudes només a l'atzar.

El criteri d'avaluació podria ser la depuració dels reportatges, deixar només les imatges imprescindibles per explicar la narració del fet i tenir cura especial de guardar les imatges en les que apareguin personatges. L'ús que es faci d'aquestes imatges en material publicitari, memòries i publicacions implica una selecció de les imatges que més responen als objectius de la institució. Aquests usos de les imatges constitueixen un punt de referència molt important per interpretar-les en conjunt (Leary, 1985). Per tant, la conservació exclusiva del material seleccionat en documents recapitulatius empobriria el seu valor, les seves possibilitats d'interpretació.

Hi ha una tercera categoria d'imatges produïdes i aplegades en un ens local, les de les publicacions. Tant es pot donar el cas que s'encarreguin les imatges a un fotògraf com que s'hagin de reproduir imatges ja existents. En els dos casos cal formalitzar per escrit quines son les condicions o limitacions per a la seva posterior difusió, per tal de no invertir esforços inútils en el tractament d'unes imatges sense possibilitats d'explotació. Es tracta d'imatges de contingut variat i normalment de gran interès local. Les possibilitats de reutilització són grans.

Sovint els reportatges o grups d'imatges previs a la tria per la publicació són voluminosos.

L'avaluació s'ha de fer sobre cada publicació, de cadascun dels reportatges o reculls fotogràfics que s'hagin realitzat. Segons figura en l'annex de l'ordre de 15 d'octubre de 1992, per la qual s'aproven els criteris generals d'avaluació i tria de documentació i el model de proposta corresponent, els documents originals recollits en publicacions són eliminables. Tanmateix en el cas de les imatges, tenint en compte els aspectes diferencials esmentats en l'apartat 3 i que la seva difusió requereix necessàriament una bona reproducció, aquest criteri no és vàlid. A més, sovint els usuaris plantegen les seves consultes a partir del que coneixen, que és el que ha estat publicat. Tampoc no es pot eliminar automàticament tot el que no s'hagi publicat. El primer motiu és que el conjunt serveix per situar la selecció de l'autor i l'editor de la publicació i que, per tant, la informació que conté el conjunt és més àmplia. En segon lloc hem de tenir en compte que tot sovint el criteri de selecció de les imatges per part dels usuaris és, precisament, la seva condició d'inèdites. Per tant l'avaluació d'aquestes fotografies hauria de respectar per sistema les imatges publicades i depurar el contingut dels reportatges igual com s'ha comentat per les imatges de seguiment d'activitats.

## 5.2. Fotògrafs professionals

Per avaluar les sèries d'un fons de fotògraf professional cal tenir en compte en primer lloc qui és el fotògraf. És evident que noms com L. Roisin o Amadeu Mauri ja impossibiliten qualsevol temptativa de tria. També cal tenir en compte el cas de cases comercials en les quals hi han treballat diversos autors, tant si és ¿per tradició familiar com per traspàs de negoci. Cal veure quins tipus de fotografies produeix cadascun d'ells i la seva continuïtat. En segon lloc caldrà tenir en compte l'antiguitat del fons. Quan més antic sigui aquest més possibilitats tenim de trobar imatges poc corrents als ulls actuals i procediments més preuats.

Les sèries plantejades per aquest tipus de fons intenten recollir tots els aspectes que pot abastar un professional de la fotografia des d'una perspectiva històrica. Les diferents agrupacions es dibuixen segons la funció de les imatges. L'esbòs d'aquest primer nivell de descripció seria el següent:

- 1 Retrats: naixements, comunions, casaments, servei militar, casaments, disfresses i post mortem.

- 2 Fotografia publicitària: entitats, artistes, empreses i comerços, administració pública i escoles.
- 3 Publicacions i exposicions.
- 4 Fotografia de premsa: fets locals polítics, econòmics, socials, culturals, successos, esports...
- 5 Vida local: fets extraordinaris i actes, paisatges, personatges...
- 6 Imatges per agències.

En primer lloc, els retrats fets a persones físiques en motiu d'esdeveniments importants i únics en la vida. Trobem sèries de nens de naixement, comunions, soldats, casaments, disfresses i post mortem. També es feien retrats com a obsequi o per intercanvi amb amics i familiars. En relació amb aquesta funció trobem retrats d'individus de totes les edats o de grups, de familiars o d'amics. Totes aquestes sèries tenen un contingut homogeni i repetitiu, responen a convencions socials (Leary, 1985). Per a aquestes sèries es podria plantejar el mostreig, tot i que cal establir prèviament quins períodes cronològics abasten per tal de no perdre informació referent a l'evolució de les modes.

La segona secció és la de fotografies encarregades per persones jurídiques amb finalitats publicitàries. El contingut pot consistir en retrats, imatges d'edificis i equipaments, activitats de producció i promoció, productes i objectes, i reproducció de cartells i logotips. En aquest cas, el segon nivell de descripció podria ser: entitats, artistes, empreses i comerços, administració pública. En aquest segon grup cal prioritzar el subjecte més que el contingut, la seva identificació és molt important per a la interpretació de les imatges. Aquestes imatges no constitueixen documents homogenis i repetitius sinó una informació molt variada que hauria de ser considerada de custòdia permanent.

Un cas d'aquest segon grup, però que és molt proper al primer són els retrats d'alumnes que les escoles encarreguen cada curs. El contingut d'aquestes imatges és homogeni i repetitiu. Com en el cas dels retrats de la primera secció les fotografies sempre es componen sobre uns mateixos paràmetres. Per als retrats individuals cal plantejar-se el mostreig per escola i curs. Els que realment són convenientes de guardar són els retrats de grup. Aquests, a diferència dels retrats de persones físiques, són més fàcils de localitzar en el temps i, per tant, més fàcils d'identificar, perquè existeix documentació complementària que ho permet. Per aquest motiu, tot i la simplicitat aparent del seu contingut poden ser motiu de consulta o un bon reclam per als usuaris. Pensem en el cas de l'exposició feta entre el 1995 i 1996 en motiu del 150è aniversari de l'Institut d'Ensenyament Secundari de Girona, en la que un dels principals pols d'atracció eren les fotografies dels alumnes de les diferents promocions.

La tercera secció podria estar constituïda per les sèries d'encàrrecs de reportatges destinats a publicacions i exposicions. El contingut també és variat i amb possibilitats d'explotació.

En quart lloc es poden agrupar els encàrrecs fets per diaris i altres publicacions periòdiques. Cal establir quines seccions acostuma a cobrir el fotògraf.

Els fets locals culturals, polítics, econòmics, socials o successos són de gran interès i riquesa de contingut. En canvi, hi ha temes que poden resultar més repetitius com ara reportatges d'esports o de determinats espectacles (Leary, 1985). Tanmateix cal consultar especialistes sobre aquests temes específics per tal d'avaluar aquestes sèries i procedir al mostreig. Quan un fotògraf s'especialitza en un tema segurament seleccionarà amb criteri ben fonamentat els moments i les imatges que vol captar.

El cinquè grup aplega imatges sobre fets extraordinaris i actes de la vida local, personatges o també paisatges i elements singulars de la zona. Aquestes imatges es poden trobar en diferents formats: targeta de visita o estereoscòpic, especialment a finals del segle XIX, i postals en la primera meitat de segle XX. A les comarques de Girona, Ricard Mur o Valentí



Fagnoli són autors que poden exemplificar clarament aquest vessant professional. Aquestes sèries també són de conservació permanent en tant que recullen tot allò que supera el nivell comú d'interès en una localitat.

Finalment cal recollir un aspecte més actual de la tasca dels fotògrafs professionals, les sèries d'imatges destinades a la seva comercialització mitjançant agències. Aquestes fotografies solen tenir un elevat component estètic i el seu contingut és genèric. Serveixen per il·lustrar conceptes i són atemporals per evitar que tinguin una ràpida caducitat. No tenen interès local però si són indicatives de modes, gustos i prototips del món de la publicitat. Sense conèixer quins són els compradors de les imatges i a quins usos han estat destinades la seva interpretació serà parcial. La seva avaluació segurament s'haurà de fer amb criteris no arxivístics, perquè són molt properes a la fotografia de creació.

### 5.3. Premsa

Les sèries a considerar en un fons de premsa local són les seccions en què s'estructuren els exemplars. Per tal d'avaluar un fons de premsa cal remetre's necessàriament als criteris proposats per Judith Felsen el seu estudi del 1980, que són també els que recull Leary. En primer lloc cal distingir entre les imatges subministrades per agències, que solen ser de temes més generals i que estan repetides en multitud de publicacions, i les imatges produïdes pels fotògrafs contractats pels diaris, que cobreixen temes locals. Les primeres són d'eliminació directa, les segones han de ser avaluades. D'entre les segones, n'hi ha que solen ser repetitives com esports, diversions i meteorologia (Leary, 1985). Aquestes fotografies són mostrejables i cal fer una tria selectiva posterior de les que s'han d'eliminar, per si contenen algun fet o fenomen excepcional o amb certa transcendència. Per exemple un partit amistós d'un equip local amb el Barça o imatges d'un tornado a la Costa Brava. Cal plantejar-se la viabilitat i la rendibilitat de l'esforç que suposa la depuració dels reportatges de la resta de temes locals.

### 5.4. Particulars, fotògrafs afeccionats i col·leccions

La classificació en sèries d'aquests conjunts és impossible de tractar de manera general. Els fons originats per particulars difícilment es guarden i organitzen de manera sistemàtica. Els fons de fotògrafs afeccionats, igual com les col·leccions, sovint obeeixen a les preferències i la voluntat del productor.

Tot i així, hom podria atrevir-se a proposar un primer nivell de descripció idealitzat per classificar les imatges que es poden produir en la vida d'una família o d'una persona individual. Els moments en què es generen imatges es poden sistematitzar en sis grups o seccions, alguns detectats pels folkloristes del Smithsonian Institution a Washington (Leary, 1985, p. 55):

- 1 Esdeveniments puntuals com naixements, bateigs, comunions, servei militar, casaments...
- 2 Esdeveniments periòdics, normalment anuals, com Nadal, Carnaval, aniversaris i onomàstiques, finals de curs, vacances, excursions i sortides.
- 3 Aficions i entorn familiar.
- 4 Retrats per a tràmits administratius, per exemple carnets i passaports.
- 5 Correspondència de postals.
- 6 Exercici professional (per exemple arqueòlegs, geòlegs, bidlegs, arquitectes, dissenyadors, pintors, escultors, fotògrafs professionals...) aquesta secció s'hauria de desenvolupar en un quadre específic.

El més probable és que els fotògrafs afeccionats produeixin les seves imatges en funció dels mateixos eixos que hem vist per a les famílies, donat que en formen part. Depenent de

les seves inquietuds i sensibilitat es dedicaran a captar un entorn més ampli que el purament familiar. La classificació dependrà de cada cas.

La classificació de les col·leccions ha de basar-se en el principi de l'ordre originari, si existeix. Cal pensar que les col·leccions fetes amb criteri si que responen a una organització més o menys lògica que reflectirà principalment els interessos del col·leccionista per continguts, autors, procediments o formats concrets, aplegats després d'una llarga dedicació. Però la organització també pot basar-se en unitats d'adquisició, grups d'imatges adquirits i que poden respondre a una part d'un fons particular o d'un fotògraf. Aquest aspecte s'ha de tenir en compte en la classificació, perquè de vegades no és evident i pot ser que es treguin les imatges del seu context amb l'empobriment de contingut que això suposa.

L'avaluació i tria d'aquests conjunts gairebé segur que s'haurà de fer document a document, combinant diferents aspectes (Leary, 1985): autors, identificació i originalitat del contingut i procediments. Aquests s'han de valorar en funció de les variables següents: antiguitat, estat de conservació i limitacions que puguin existir a la seva difusió en relació amb la llei de propietat intel·lectual i amb la llei 1/1982, de protecció civil del dret a l'honor, a la intimitat personal i familiar i a la pròpia imatge. No obstant, encara que es procedís a l'avaluació document a document perquè realment fos rendible, no es podrien perdre de vista els criteris de sèrie que hem apuntat anteriorment, per bé que no siguin íntegres ni sistemàtiques en el cas dels fons ni clarament aplicables en el cas de col·leccions. Respecte a les col·leccions cal tenir la precaució de no desfigurar els criteris del col·leccionista perquè, tal com s'ha dit abans, són objecte de protecció de la llei de propietat intel·lectual.

## 6. Apreciacions des del punt de vista de la preservació

S'ha fet referència en parts anteriors d'aquesta comunicació a la necessitat de comptar amb coneixements sobre les característiques tècniques dels materials fotogràfics per a poder-los avaluar. De la mateixa manera, per a obrar amb encert en l'avaluació resultaran imprescindibles les aportacions que indiquin quin és l'estat de conservació que presenten les fotografies (Leary, 1985).

Aquí no ens situarem de moment en cap hipòtesi d'eliminació, com sigui que, a hores d'ara, no es donen en el nostre context les condicions necessàries que fessin possibles operacions d'aquesta mena, ja que no existeixen disposicions normatives concretes per als arxius d'imatges i que aquests, en algunes ocasions, no han enllestit les operacions de classificació i inventari, en principi prèvies a l'avaluació (Boadas, 1990 i Balada/Planes, 1990). El rerafons conformat per les disposicions legals es pot interpretar en aquest mateix sentit (Llei 9/1993, de 30 de setembre, del Patrimoni Cultural Català).

Així, malgrat que tot indica una previsió creixent de la necessitat de prendre decisions sobre què paga la pena conservar, i del fet que no decidir aquest extrem pot dificultar l'objectiu de garantir al menys la gestió correcta del que mereixi majoritàriament el destí dels recursos disponibles (Leary, 1985), ens dirigirem en efectuar les següents consideracions tant sols a potenciar la prioritització dels esforços en el que apareix inevitablement com una política de possibilisme.

En principi, abandonar un posxat reduccionista que observi sols la dimensió documental de la fotografia i prendre consciència de la seva condició objectual (allò que conjuga indisso-lublement contingut i continent fotogràfic) permet l'evacuació de possibles errades en l'avaluació dels materials i, de retruc, proporciona avenços considerables en el coneixement de què és la fotografia. Podríem observar així l'avaluació de les fotografies com una operació realment destinada a millorar les seves condicions d'existència.

En el procés d'avaluació hauríem de valdre'ns del guiatge que faciliten les disposicions recollides per cada institució en el moment d'elaborar la Política de Col·lecció. Aquest terme, importat de l'àmbit de la conservació i preservació fotogràfica, cal entendre'l lluny del que significa literalment en el camp arxivístic, així, amb ell definirem el que la institució fixa com a les directrius que regeixen els seus objectius i prioritats respecte a la gestió dels fons fotogràfics. És important per a dirigir l'avaluació dels fons ja custodiats per la institució, però seria a més, si els costums institucionals ho permetessin, una eina preventiva cabdal davant el volum creixent de fotografies que es produeixen i que poden anar arribant en qualsevol moment als arxius (Leary, 1990).

La majoria de recomanacions generals per a suggerir criteris avaluatius poden semblar pertinents però corren el risc d'esfondrar-se en la invalidesa si intenten aplicar-se a determinats casos. El que en un lloc es presenta de forma massiva pot valorar-se excepcionalment en un altre (Boadas, 1990). Per això caldria partir sempre de l'estudi i l'anàlisi de cada conjunt fotogràfic i evitar tant receptes excessivament universals com els intents d'atenció individual, que es revelen, fora de raonades excepcions, com a inviables (Kurtz, 1993).

És necessari, doncs, formar-se en el coneixement entorn del fet fotogràfic en els seus diversos vessants (tecnològic, social, històrico-estètic) per entendre millor allò amb el que hem de treballar. Aquest és un esforç on cal sumar recursos i actuar de forma oberta i multidisciplinària.

L'avaluació dels materials fotogràfics comporta saber identificar els diferents procediments fotogràfics, aproximar-se al màxim a una correcta datació, reconèixer els deterioraments, estar al corrent de les necessitats de preservació que exigeix cada material i de les despeses que això genera, conèixer quines operacions han de ser escomeses per especialistes i delegar-hi, moure's en el marc dels interessos marcats per la institució, preveure les possibilitats de derivar materials a d'altres institucions que puguin optimitzar-ne la gestió, i preveure les iniciatives de difusió que, sense malmetre ni desordenar els fons, aportin a la institució vinculació social i justifiquin la despesa que genera el seu manteniment.

En aquest sentit, la presa de decisions de forma col·legiada per part de professionals de diferents camps, l'observació de totes les recomanacions recollides en la literatura especialitzada i el recurs que pugui aportar la demanda d'informació a entitats on s'hagin realitzat experiències anteriors restaran possibilitats que les decisions del present ens hagin de causar recança en el futur.

A continuació intentarem establir un seguit d'orientacions sobre criteris avaluatius a partir de la identificació dels diferents procediments fotogràfics i també dels deterioraments més característics.

## 7. L'avaluació de procediments

Els daguerrotips, ambrotips i ferrotips són objectes molt preuables ni que només fos per la seva característica de fotografies pioneres. El mateix podem afirmar pel que fa als papers salats (la distinció entre els que són calotips i els que no no la considerarem en aquest estadi sols orientatiu).

El paper a l'albúmina va ser fet servir de forma massiva des del 1855, i el seu ús s'extengué en un llarg període, fins al 1920 aproximadament. Existeixen criteris per a la seva datació en la literatura especialitzada, a part dels que pugui aportar el seu contingut icònic. No és possible resumir aquí raons per a distingir d'entre elles les més preuables, i és en conjunt un procediment de riquíssim interès.

Còpies al carbó i woodburytips segueixen a les albúmines en antiguitat. Amb reserves davant la sempre possible aparició massiva en algun arxiu, podríem afirmar que es tracta d'exemplars prou rars. Es requeria una tecnologia molt especial per a la seva elaboració (el woodburytip, per exemple, és en realitat un procés fotomecànic). Són estables, en principi. Tot això els confereix un valor considerable.

La resta de procediments fotogràfics de còpia (cianotips, platinotips, gelatines i col·lodions d'ennegriments directe, col·lodions mats d'ennegriments directe virats a l'or i al platí i gelatines de revelat) extenen massivament el seu ús al llarg de molts anys. Podríem afirmar que cianotips i platinotips són més cars de veure, així com que, amb força seguretat, les gelatines de revelat (el procediment de còpia en blanc i negre encara en ús majoritari) es presentaran massivament. Pel que fa al factor d'antiguitat (la identificació del procediment aporta informació directa respecte a extrems d'aquesta dada), tret dels col·lodions mats d'ennegriments directe virats a l'or i al platí, un xic més tardans, la resta té una data inicial d'ús prou propera. En aquests casos, les particularitats observades en la quantificació de cada arxiu i el que interressi a partir de la valoració del contingut icònic hauran de marcar les directrius per a avaluar-les.

Les còpies cromògenes en color modernes presenten greus compromisos de durabilitat, i exigeixen condicions i cura especials per a intentar perllongar la seva conservació.

Els procediments fotomecànics: to mig, fotogravat i col·lotip, acostumen a oferir una bona conservació de la imatge pel fet d'estar formada per tintes. Es considera que les seves problemàtiques de deteriorament poden ser ateses per conservadors de paper i no cal observar les precaucions que en el tractament exigeixen els objectes fotogràfics multielementals.

Els negatius acostumen a presentar-se en quantitats molt superiors a les còpies en paper als arxius. Preuarem com a pioners els d'albúmina, col·lodió humit i col·lodió sec, suportats en vidre. Els negatius de paper són també excepcionals en el nostre entorn. Podem considerar els quatre tipus enumerats com exemplars rars i excepcionals, però una vegada més apuntem la necessitat de valorar això respecte al que presenta com a contingut el conjunt de l'arxiu i recordem la necessitat de conèixer el que es presenta al context de relació de la institució per tal d'arribar a valoracions més aproximades.

Els negatius de gelatina suportats en bases de vidre i en bases plàstiques flexibles menys modernes (nitrat i acetat, diacetat i triacetat de cel·lulosa) han estat utilitzats de forma massiva. Contràriament al que s'ha extès com a creença, el nitrat, quan es presenta com a suport de negatius fotogràfics, no comporta els mateixos riscos que en el cas d'ús i emmagatzematge en forma de pel·lícula cinematogràfica, tot i que és cert que es tracta d'una base amb prou d'altres problemes específics. Per contra, molts cops no es disposa d'informació sobre la degradació de les bases plàstiques cel·lulòsiques, a la qual caldria parar atenció. Afortunadament, existeixen estudis a l'abast sobre els terminis i condicions que poden propiciar l'acceleració de la seva degradació. (Reilly, 1993).

Els negatius en color exigeixen molta cura en la seva conservació. Això també afecta les diapositives modernes. Ambdós grups han de ser objecte d'atenció especial, sense la qual poden presentar greus problemes d'estabilitat en la imatge final.

Els procediments antics en color (plaques Lipmann, autocroms, Dufaycolor, Finlaycolor, Agfacolor, etc.) han de ser objecte d'atencions especials. Mentre que en alguns llocs es troben massivament, en d'altres són considerats autèntics tresors per la seva raresa. Com en qualsevol altre procediment, l'estudi de les seves propietats des del punt de vista tecnològic és apassionant. Els haurem de valorar observant el context en el que treballam.

En diverses fonts (Leary, 1985) se citen les següents dates per fixar uns estadis de massificació en la producció fotogràfica:

\* 1888, càmera Kodak, increment progressiu d'aficionats a la fotografia.

\* 1932, negatiu 35 mm., càmera Leica, canvi d'hàbits de treball i consum a partir de la minimització del format i l'estalvi econòmic consegüent.

## 8. L'avaluació de deterioraments

La diagnosi sobre els deterioraments i la seva reversió ha de ser ineludible i exclusivament empresa per un especialista. Menys que mai hauríem de tendir aquí a l'automatisme o la generalització: és molt difícil predir l'evolució d'un deteriorament. Sovint un d'ells es podrà desdoblar en d'altres i sovint uns quants es presenten associadament.

També cal comptar amb què els objectes tenen cicatrius pròpies de l'edat. Alguns deterioraments responen a la vida que ha dut l'artefacte i al tracte habitual que li han donat. Caldria, doncs, ser prudents en la valoració. També cal no interpretar com a deterioraments els defectes accidentals en la presa o la transferència dels del negatiu a la còpia en el procés de reproducció.

### 8.1. Deterioraments físics

D'entre els més comuns citarem els següents: ratllades, fractures, esquerdes, distorsions dimensionals, forats, exfoliació i delaminació. Podríem pensar que són estables, però molts d'ells poden evolucionar i produir-ne d'altres. En això tindrà efectes importants el tracte que conferim a l'objecte en la seva manipulació. És probable, per exemple, que una fractura provoqui posteriorment delaminacions i pèrdues en les seves arestes i que causi pèrdues d'adherència entre suport i emulsió.

### 8.2. Deterioraments químics i biològics

Com passa també en el cas dels deterioraments físics, a la complexitat que els artefactes fotogràfics presenten per causa d'estar conformats com a objectes multielementals s'afegeixen alguns defectes del seu processat i la influència de factors externs. Tot això provoca l'aparició de diverses patologies d'origen químic: reserves provocades per dipòsits de greix procedents d'empremtes dactilars, alguns canvis de color, efectes dels medis usats en intervencions de l'autor i dels dipòsits de brutícia, taques, descomposició del vidre, corrosió, migració de plastificants, sulfuració, esgrogueïment.

També es dona el cas que molts dels materials emprats en la seva elaboració són molt apreciats com a medi de subsistència per a diversos organismes. Així podem trobar-hi danys per insectes i la contaminació per fongs a més dels seus efectes associats. Els deterioraments que responen a aquests dos orígens requereixen un procés de reversió complex i, a voltes, impossible o ben poc rendible. Alguns d'ells poden posar en compromís la supervivència de l'objecte.

El deteriorament òxido-reductiu, present en alguns objectes que posseeixen emulsió i tenen la imatge final formada per plata és fàcilment detectable mitjançant l'observació de l'anomenat mirall de plata. Es tracta d'un deteriorament força habitual. No sol notar-se en obtenir reproduccions del material original, però precisament, com molts d'altres símptomes indicats en aquest apartat, ens dona un senyal d'avís sobre la necessitat, de vegades urgent, de procedir al seu duplicat. En efectuar aquesta intervenció, aplicable també a objectes afectats per d'altres símptomes descrits dins d'aquest darrer apartat, podem paliar la transferència dels rastres de danys al nou exemplar mitjançant la restauració òptica. Aquest avantatge s'amplia si considerem les possibilitats que ofereixen els recursos de tractament digital.

Un cop més ens veurem en la necessitat de recórrer a professionals capacitats i a decisions col·legiades, preses per especialistes diversos, per tal d'optimitzar l'ús dels recursos econòmics disponibles. I com sempre, caldrà guiar-se per les directrius que plantegi la institució per a la política de col·lecció.

## 9. Conclusions

Des del punt de vista de l'arxivística creiem que es poden aplicar uns criteris i procediments similars per a l'avaluació de fotografies que per als documents textuais. Cal esperar a que es reguli el procediment. Tanmateix hi ha algunes diferències que cal tenir molt en compte. En primer lloc i a nivell de conjunts, la majoria de fotografies que es custodien als arxius no s'han originat en l'àmbit de l'Administració. En segon lloc i a nivell de documents, les fotografies es distingeixen per la importància de l'autoria i del suport i per l'aplicació dels conceptes d'original i còpia.

Des del punt de vista dels criteris aportats per les orientacions entorn la preservació fotogràfica, caldria esmentar la importància de prendre en consideració les característiques dels materials i d'aplicar aquests coneixements a les necessitats concretes dels diferents fons. Si actuem de forma prudent i assessorats per especialistes, fomentarem l'ús de criteris multidisciplinars destinats a l'establiment encertat d'un ordre de prioritats que permeti que qualsevol intervenció sobre el fons produeixi millores i no suposi cap risc de malmetre'l.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERCH, Ramon (1996), ponència a *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*, Barcelona, coordinat per Cristina Zèlich.

BALADA, Francesc ; PLANES, Ramon (1990), «La reglamentació de la tria i eliminació de documentació a Catalunya. El seu plantejament general i una primera aplicació als arxius de la Generalitat» a *Revista Catalana d'Arxivística Lligall*, núm. 2, Barcelona, p. 159-170.

BOADAS, Joan; PUIG, Pere (1990), «Per una normativa de tria i eliminació. Els arxius de l'Administració Municipal» a *Revista Catalana d'Arxivística Lligall*, núm. 2, Barcelona, p. 171-194.

CASAMAR, Manuel (1995), «La legislación, valoración y tasación del material fotográfico» a *Segundas Jornadas Archivísticas sobre la fotografía como fuente de información*, Huelva, p. 125-126.

HOL, Roelof C. (1995), «PIVOT. L'avaluació dels documents moderns: un conte "inundat" de l'experiència holandesa» a *Revista Catalana d'Arxivística Lligall*, núm. 10, Barcelona, p. 139-154.

KURTZ, Gerardo (1995), «Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas» a *Segundas Jornadas Archivísticas sobre la fotografía como fuente de información*, Huelva, p. 43-100.

LEARY, William H. (1985), *La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP con directrices*, París.

LODOLINI, Elio (1993), *Archivística. Principios y problemas*, Madrid, (1a ed. 1984).

REILLY, James M. dir. (1993), *I.P.I. Storage Guide for Acetate Film*, Rochester.

SALES, Núria (1990), «L'eliminació de documents: el punt de vista de l'historiador» a *Revista Catalana d'Arxivística Lligall*, núm. 2, Barcelona, p. 137-142.

SUQUET, M. Àngels (1994), «L'arxiver i la descripció de la imatge fixa» a *3es Jornades Antoni Varés sobre la imatge i la recerca històrica*, Girona, p. 235-247.

TARRAUBELLA, Xavier (1990), «L'eliminació de documents: un estat de la qüestió de l'actual teoria arxivística» a *Revista Catalana d'Arxivística Lligall*, núm. 2, Barcelona, p. 149-158.

VÁZQUEZ, Manuel (1990), *Manual de selección documental*, S&C Ediciones Carmona, 1995.

ZELICH, Cristina , coord. (1996), *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*, Barcelona.

**ARQUITECTURA I FOTOGRAFIA:  
DUES ESCOLES PÚBLIQUES DE GIRONA VISTES PER VALENTÍ FARNOLI \***

*Ma. Àngels Suquet i Fontana  
Arxivera*

Existeixen dos reportatges fotogràfics de Valentí Farnoli datats l'any 1933 i que retraten dues escoles públiques de Girona: l'escola Ramon Turró i l'escola Ignasi Iglésias, respectivament. Crida l'atenció que dues escoles siguin objectiu de la càmera de Farnoli, que els dos reportatges datin del mateix any i que totes dues siguin públiques, obra de l'arquitecte municipal del moment, Ricard Giralt Casadesús.

La datació, que figura a les imatges de la mà del propi autor, correspon a l'any de la inauguració dels edificis. El dia 23 d'abril va tenir lloc la inauguració de l'escola Ramon Turró, actualment coneguda com a Col·legi Verd, construïda al barri de la Mercè. Aquest edifici havia estat enllestit l'any 1932, segons l'acta de recepció provisional de l'obra, però es va inaugurar l'any 1933. L'acte de l'escola va comptar amb la presència del Governador Civil, del Comissari de la Generalitat, de l'Alcalde de la Ciutat i del claustre de professors de la Normal. La cerimònia va anar vinculada a la diada de la Festa del Llibre, amb motiu de la qual també es van organitzar actes a la Devesa. El dia 3 de setembre es va inaugurar l'escola Ignasi Iglésias. En aquesta ocasió l'acte fou presidit pel propi Francesc Macià i hi van assistir destacades personalitats com el Governador General de Catalunya, J. Selves i Carner, o el sots-secretari del Ministeri d'Instrucció Pública, Jaume Pi i Sunyer. La inauguració de l'escola va ser el preludi de l'acte d'afirmació republicana que es va celebrar al Centre d'Unió Republicana i al qual es va afegir Marcel·lí Domingo, Ministre d'Agricultura.

Un cop constatada l'existència d'aquests personatges i per tal de procedir a la seva anàlisi, és imprescindible determinar el context en què van ser creades les imatges i conèixer el contingut dels projectes d'obra dels dos edificis. A continuació, hom pot valorar el contingut global dels reportatges, situar el punt de vista de l'autor i establir la manera com participava aquest dels corrents estètics i ideològics del moment. Per això, ha calgut reconstruir prèviament els reportatges en la mesura del possible. Les imatges conservades que els integraven es troben disperses i algunes d'elles s'han publicat per separat (Massanas, 1985 a i b). Com a conseqüència, les fotografies havien quedat desconnectades de la resta que formava el reportatge i perdien així part del seu valor documental. D'alguna de les imatges, en coneixem l'existència perquè van ser publicades pels mitjans de comunicació de l'època. Malauradament no sabem si es conserven i on es poden localitzar. Fruit d'aquesta tasca, s'ha arribat a tenir una mostra prou exacta (no sabem si íntegra) d'aquests reportatges.

## 1. L'ensenyament i les escoles durant la segona República

La reforma i la potenciació de l'ensenyament era un dels eixos de la política del govern de la segona República. Calia eradicar l'analfabetisme i fer arribar la cultura fins a les classes més humils, obrers i jornalers. Aquest era l'únic camí per redreçar la injustícia social i, alhora, garantir la supervivència del nou règim, recentment proclamat. Hi havia la ferma creença que només es podria consolidar la República educant homes conscients i capaços de decidir per si mateixos. També se sabia que aquest procés era lent i que els resultats es manifestarien a llarg termini. Aquest ideari traspuava dels discursos de les diverses autoritats durant la inauguració de l'escola Ignasi Iglésias.

Els punts bàsics en què se sustentava el nou sistema pedagògic propugnat eren el laïcis-



me, l'escola activa, l'amor a la natura i la coeducació. També es volia fomentar la implicació i col·laboració dels pares, perquè aquest era un mitjà per garantir la regular assistència dels alumnes a les classes.

Les escoles, les institucions que havien de formar els futurs ciutadans, gaudien de gran consideració en els programes polítics. En elles estava dipositada l'esperança de futur. Per aquest motiu les escoles eren objecte d'una gran cura, tant pel que fa a la concepció dels edificis com en la relació que havien de mantenir amb el seu entorn natural, que era el nucli de població. Es van establir uns paràmetres ideals que havien de complir els edificis escolars i que van ser els que fixava el corrent racionalista (GATECPAC/GATPAC, 1933 a). Aquest moviment anava més enllà de la mera proposta estètica i propugnava la revisió i reorganització de la distribució espacial de les ciutats. El racionalisme partia de la detecció del desequilibri urbanístic el qual era conseqüència de la ràpida evolució i creixement de les societats industrials i que es traduïa en desequilibris socials insostenibles, misèria i amuntegament. L'ideal era arribar a una distribució de l'espai equitativa i adequada a les necessitats dels usuaris, per tal de garantir-los les millors condicions en cadascuna de les seves activitats. Els principis universals que havien de regir aquesta distribució de l'espai eren principalment: il·luminació i economia en l'espai en general i, especialment, en el de les vies de circulació. També es tenia en compte la disponibilitat de sòl i l'ús de materials i procediments tradicionals autòctons (Solà-Morales, 1975 i Roca, 1975).

Sota aquests criteris universals es concebien tots els edificis, també les escoles. Al número 10 de la revista *AC- Documentos de actividad contemporánea* trobem la seva aplicació concreta als edificis escolars (GATEPAC/GATCPAC, 1933 b). La proposta va ser elaborada per aquest Grup a partir de les conclusions del IV Congrés Internacional d'Arquitectura Moderna, celebrat a Atenes l'agost de 1931. En aquest, a partir de l'anàlisi dels plànols de 30 ciutats, s'havia arribat a la formulació de les bases generals que havien de servir per estructurar les funcions de les ciutats futures (habitació, repòs, treball i circulació). Segons la GATCPAC les escoles havien d'estar integrades a les zones destinades a la funció d'habitació, com un servei comunitari més, i els espais d'habitació havien de mantenir-se aïllats de les vies de circulació. D'aquesta manera seria possible que els alumnes accedissin als centres sense veure's exposats al perill del trànsit de vehicles i que les escoles gaudissin de la tranquil·litat necessària per exercir correctament les seves funcions. A més, els edificis escolars havien de reunir les condicions següents: estar envoltats d'arbres i ser ventilats i assolellats. Tanmateix, el propi grup era conscient de la dificultat que representava l'aplicació estricta d'aquests paràmetres. En el mateix text admet que sovint les escoles han de construir-se en espais plenament urbans i que, llavors, s'ha de procurar que els projectes siguin coherents al màxim dins les limitacions existents. En aquest número, la revista presentava diverses escoles considerades modèliques en l'aplicació d'aquests principis, una d'elles era l'escola Ignasi Iglésias de Girona.

## 2. Les dues escoles gironines: els projectes d'obra de Ricard Giralt Casadesús

Per entendre els dos edificis escolars de Girona i les fotografies que els representen, cal veure com es van aplicar aquests principis als casos concrets de les escoles Ramon Turró i Ignasi Iglésias. Per fer això, és imprescindible recórrer a les memòries dels projectes d'obra de l'arquitecte municipal, totes dues amb data de gener de 1931. A partir de l'anàlisi d'aquests textos es poden establir quins són els elements comuns i també aquells que van marcar les diferències entre els dos edificis, fins al punt que mentre que la primera fou una més de les escoles inaugurades durant la república, la segona va esdevenir emblemàtica i representativa de la política governamental.

La necessitat de l'obra es justifica en els dos casos per la necessitat de dotar amb aquest servei dos barris de Girona que n'eren deficitaris. Un era l'eixample de la Mercè, l'altre, el barri obrer de Pedret. En el cas de Pedret, s'insisteix en el risc que corrien els nens en el seu desplaçament diari a l'escola, ja que havien de fer un trajecte llarg i circular per les vies de més trànsit de Girona. L'emplaçament proposat per a aquesta escola encaixava perfectament amb els paràmetres de la GATCPAC, perquè la seva ubicació es trobava allunyada del nucli urbà i era propera als habitatges dels infants. Aquesta justificació no es fa servir en el cas de l'escola de la Mercè, perquè es trobava integrada en el barri, en un xamfrà entre dos carrers. Com a conseqüència, durant l'any 1933, en diverses sessions del ple van sorgir propostes per al projecte de construcció d'una tanca al pati del col·legi i per a la restricció del trànsit en els carrers veïns. A fi de preservar l'escola del soroll del trànsit, es preveu de construir les finestres de les aules de la planta baixa a una alçada de dos metres del nivell de la vorera (en compliment de la RO de 28 d'abril de 1905).

La segona gran condició que s'havia de tenir en compte era que l'edifici estigués envoltat d'arbres. D'aquesta manera es garantia el contacte de l'escola amb elements naturals. En aquest aspecte l'escola Ignasi Iglésias també s'ajustava perfectament al model ideal, ja que havia de formar part del projecte d'urbanització de la muntanya de Montjuïc, concebut com un Parc Bosc on es volien construir cases aïllades per a obrers. Aquest projecte entrava dins la mateixa línia que el Pla Macià per a la ciutat de Barcelona, que tenia com a eix principal la concepció de la Ciutat Obrera de Repòs i de Vacances. L'escola de la Mercè responia a una realitat que ja existia i que era ben diferent del projecte proposat. En aquest darrer cas, simplement es garanteixen al voltant de l'edifici els 10 metres preceptius que marca la RO de 31 de març de 1923.

Ambdós edificis reuneixen les condicions requerides de ventilació i aïllament de la humitat. L'orientació de les obertures està dissenyada per tal d'adaptar-se a les condicions climàtiques de Girona i evitar el vent fred del nord.

Quant a la construcció i als materials emprats en l'obra, en la descripció que se'n fa en les dues memòries, es remarca que són els usuals del país. També en això se segueix la proposta racionalista.

La distribució de l'escola havia de respondre a les necessitats dels alumnes i a les ambicions del nou sistema pedagògic. Segons paraules del propi arquitecte, les aules eren considerades la cèl·lula vital de les escoles, l'espai on havien de transcórrer la majoria de les activitats. Per aquest motiu, la seva concepció havia de garantir les condicions òptimes per a l'aprenentatge dels alumnes. Les classes havien d'estar destinades a l'allotjament d'un nombre reduït d'infants per afavorir la percepció auditiva i visual i també el contacte humà i personalitzat. En el càlcul de l'espai destinat a les aules es tenia en compte el mínim que pertocava per alumne. En les dues escoles, l'arquitecte destaca que la previsió d'espai s'ha fet per sobre del que marca la RO de 31 de març de 1923. La ventilació i la il·luminació de les aules també és un aspecte bàsic. El disseny de les finestres i la seva orientació té com a finalitat la màxima captació de la llum i permetre diferents possibilitats a l'hora de la seva obertura, de manera que es poguessin graduar segons les necessitats del moment.

L'escola activa requeria infraestructures per fomentar la participació dels alumnes. Totes dues escoles disposen de biblioteca i museu escolar. La nova pedagogia donava gran relleu a les qüestions higièniques i de cura personal, a l'escola s'havien de practicar els hàbits que s'ensenyaven. Per això es va dotar les dues escoles de dutxes i instal·lacions necessàries per a l'educació de la higiene dental. L'escola Ignasi Iglésias comptava també amb rentapeus. El foment de la sensibilitat per la natura requeria, a més d'una situació determinada de l'escola, que l'edifici fos obert a l'entorn. En les dues escoles es reserven espais exteriors i coberts per tal de poder realitzar activitats educatives. A l'escola Ramon Turró aquests espais es concre-

taven en porxos, balcons i un pati. A l'escola Ignasi Iglésias, millor situada, a més de porxos es va construir una terrassa amb gespa sobre la cantina, la qual comunicava amb les aules de la planta baixa. Aquesta terrassa havia de servir ocasionalment com a menjador a l'aire lliure. La coeducació implicava la convivència de nens i nenes dins del mateix edifici. Totes dues escoles estan distribuïdes en dues plantes, de les quals, la planta baixa estava destinada a les nenes i pàrvuls i la primera planta als nens.

En conjunt, tots dos edificis obeeixen als principis pedagògics i arquitectònics de l'època. Tanmateix, l'escola Ignasi Iglésias és la materialització modèlica de tots els criteris valorats. El que marcava la diferència era la seva situació: es trobava en un barri obrer i s'havia d'integrar en un projecte polític ambiciós. A més, l'indret que se li va destinar tenia una forta tradició històrica, havia estat escenari d'importants episodis de guerra contra forces que havien amenaçat en el passat la ciutat de Girona. Carles Rahola, en el seu article dedicat a l'escola i publicat al diari *El Autonomista*, destaca aquesta idea i recrea una figura poètica en contraposar les cançons infantils dels futurs alumnes al soroll de les batalles. Els plànols inicials, de caire més tradicional, van ser substituïts per uns de totalment diferents en els quals es creava un edifici modern en la línia més innovadora de l'època, l'arquitectura racionalista. En canvi, l'escola Ramon Turró va pertànyer a la segona categoria d'edificis que plantejava la GATCPAC, al dels edificis construïts dins d'un nucli urbà i que calia ajustar al màxim als paràmetres tot i les limitacions que imposava l'entorn. Com que ja d'entrada no resultava un edifici emblemàtic, es van mantenir els plànols inicials, que havien estat dibuixats el 1926. Encara que al final es van simplificar les façanes, l'edifici resultant se situa dins d'una estètica de tradició noucentista que contrasta amb l'altra escola inaugurada el mateix any.

Segons Carles Rahola en l'article ja citat, l'edifici de l'escola Ignasi Iglésias ennoblia la ciutat. Segons l'arquitecte Giralt Casadesús, en la façana de l'escola Ramon Turró s'havien introduït alguns elements decoratius que donaven caràcter noble a l'edifici, referint-se especialment als relleus que emmarcaven la porta principal.

Com a conseqüència tenim que l'ús que es va fer de la imatge de l'escola Ignasi Iglésias com a símbol de la política republicana va ser molt gran. Per començar, veiem ja grans diferències en l'organització dels actes d'inauguració d'una i altra escola. La inauguració de l'escola de Pedret va comptar amb la presència del propi President de la Generalitat i va anar lligada a un acte d'afirmació republicana. A més, les fotografies de l'escola Ignasi Iglésias es va publicar en diverses ocasions. La revista *AC-Documentos de actividad contemporánea* la va exhibir com a model d'escola racionalista, il·lustrant el text amb imatges de l'edifici durant la construcció de la cantina escolar (obra que es va executar entre els mesos de maig i agost del 1933). Bona part de les imatges de Fargnoli van ser publicades en l'opuscle *Homenatge a Ignasi Iglesias* que va editar l'Ajuntament de Girona per la inauguració de l'escola. Quatre de les fotografies d'aquest autor van ser publicades al diari *El Autonomista*, en els articles dedicats a la seva inauguració. Una de les fotografies anteriors es va publicar també pel mateix motiu al setmanari republicà *Acció Ciutadana*. L'any 1937 l'Ajuntament de Girona va emetre paper moneda en l'anvers i el revers del qual apareixia aquesta escola dibuixada per l'artista Fiol, compartint protagonisme amb els Banyes Àrabs i amb l'escut de Girona. Fins a tal punt aquest edifici era considerat representatiu de la ciutat. Per contra, l'escola Ramon Turró va quedar pràcticament en l'anonimat.

### 3. Els reportatges de Valentí Fargnoli

De l'escola Ramon Turró coneixem 9 fotografies. De l'escola Ignasi Iglésias n'hem arribat a reunir 28. Tot i que potser no hem pogut restablir íntegrament els dos reportatges, la quan-

titat conservada segurament és indicativa de l'extensió que podia tenir cadascun d'ells i de la diferent importància que es donava a un i altre edifici.

El reportatge de l'escola Ramon Turró és difícil de datar amb exactitud. Cal tenir en compte que l'edifici feia un any que havia estat acabat i que l'any que figura en les imatges coincideix amb el de la seva inauguració, any emblemàtic en què l'Ajuntament va obrir al públic dues escoles. Segons això, seria lògic pensar que el reportatge es va crear als entorns de la data de la inauguració.

Aquest reportatge mostra les vistes següents, enumerades segons l'ordre en què s'anirien trobant en entrar a l'edifici:

- \* Una general de la façana principal (imatge 3)
- \* Una de detall de la porta monumental.
- \* Una de parcial del vestíbul de l'escola amb l'escala al fons (imatge 5).
- \* Una vista general d'una de les aules de pàrvuls de la planta baixa amb alumnes, el vestíbul al fons i finestres tancades a l'esquerra (imatge 8).
- \* Una vista parcial de l'aula amb mobles i una finestra oberta a l'esquerra (imatge 9).
- \* Una vista al detall d'uns mobles de l'aula de pàrvuls, taula i cadires.
- \* Una vista de l'escala (imatge 11).
- \* Una vista general d'una aula per a nens o nenes grans amb mobles i la pissarra al fons.
- \* Una vista de les dutxes i lavabos, situats al soterrani de l'edifici.

El reportatge de l'escola Ignasi Iglésias, en principi, es pot situar amb més exactitud en el temps. S'ha de considerar el fet que la cantina estava acabada i que algunes de les imatges es van publicar a la premsa el dia 4 de setembre. Lògicament es dedueix que el reportatge es va fer segurament a finals del mes d'agost o en els primers dies de setembre.

Aquest reportatge mostra les vistes següents, enumerades segons els mateixos criteris que les anteriors:

- \* Una general de la façana sud de l'edifici en la qual l'escola queda en un pla allunyat i es veu al fons la torre de Suchet (imatge 1).
- \* Una vista general de la mateixa façana, però des d'un pla més proper i amb una vista de valls i muntanyes al fons (imatge 2).
- \* Tres vistes generals de l'edifici de diferents angles amb una mínima referència a l'entorn (torre de Suchet, natura i arbres), conegudes només a través de la seva publicació a Homenatge a Ignasi Iglésias.
- \* Una vista del vestíbul amb el bust d'Ignasi Iglésias i el passadís amb guarda-roba de la primera planta, les escales queden a l'esquerra (imatge 4).
- \* Dues vistes del servei d'higiene dental, a la primera planta: una centrada amb un nen al davant d'un lavabo rentant-se les dents (imatge 12) i una altra que mostra els lavabos, el moble dels raspalls de dents i el cartell de la campanya sanitària sencer.
- \* Una vista de les dutxes, primera planta, amb lavabos en primer terme (imatge 13).
- \* Una vista dels rentapeus que hi havia en la mateixa dependència de les dutxes (imatge 14).
- \* Una vista parcial d'una aula buida amb tres finestrals amb vista sobre Girona, sota els quals hi ha radiadors instal·lats (imatge 6).
- \* Una vista parcial d'una aula de 2n grau de noies a la primera planta amb el mobiliari i tres finestrals al fons (imatge 7).
- \* Una vista lateral de la façana principal des de la terrassa de la cantina amb testos en primer terme.
- \* Una vista de l'escala, centrada en la rampa, amb el finestral del fons amb vista sobre Sant Feliu.

- \* Una vista de la mateixa escala, centra en el replà, amb el finestral del fons amb vista sobre la Catedral (imatge 10).
- \* Dues vistes del passadís de la segona planta amb finestres obertes i diversos penjacobes, fetes de manera que es veuen els dos extrems del mateix.
- \* Una vista general de l'aula de 3r grau de nois, a la segona planta amb mobles, finestres obertes i la pissarra al fons.
- \* Una vista parcial d'una aula amb la preparació per posar el terra de linòleum sobre cartró, en la qual un nen aguanta el material (imatge 16).
- \* Una vista parcial del paviment d'una aula recent acabat, cobert amb fileres de sacs per fixar el material.
- \* Un retrat d'obriers acabant el paviment del terrat superior amb un nen que els ajuda (imatge 15).
- \* Tres vistes del terrat de la cantina: dues de força generals per mostrar la disposició del material i una de detall en què apareix un desguàs.

S'han localitzat en publicacions imatges de l'edifici de l'escola durant la construcció: dues que documenten la construcció de la cantina a la *Revista AC* (GATEPAC/GATCPAC, 1933 b) i una de detall de l'estructura del sostre a Homenatge a Ignasi Iglésias. Aquestes imatges, juntament amb les que hem esmentat als quatre darrers punts de l'anterior enumeració, fan pensar que potser es barregin dos reportatges: un del seguiment dels darrers moments de l'obra, que inclouria la imatge de l'aula buida perquè també va ser publicada al número ja citat de la *Revista AC*; i l'altre que explica l'edifici poques hores abans de la seva inauguració.

Feta una recapitulació del contingut global, cal comparar els dos reportatges prenent com a punt de referència les característiques dels edificis que abans hem comentat a partir dels projectes d'obra.

La manera com el fotògraf enquadra les vistes generals dels edificis varia d'una escola a l'altra. En les diferents preses de l'escola Ignasi Iglésias l'autor capta l'entorn: la situació fora del nucli urbà, la proximitat de les ruïnes de torre Suchet (element emblemàtic de l'indret), la posició elevada, el pendent. Aquesta percepció es dona especialment a les imatges 1 i 2. La imatge 2 transmet una agradable sensació de placidesa, deguda a la vall que apareix en el fons. En canvi, només hi ha dues vistes de l'exterior de l'escola Ramon Turró. En una d'elles (imatge 3), l'edifici ocupa tota la imatge sense permetre que es vegin els seus voltants. Únicament i de manera inevitable apareix en primer terme part del carrer Joan Maragall i el xamfrà que dona forma a l'edifici. En l'altra, la protagonista és la magnífica porta, un dels elements més notables de l'edifici. En el cas de l'escola de la Mercè simplement es retrata l'edifici, fent una mínima referència a la seva ubicació.

La fotografia del vestíbul de l'escola Ignasi Iglésias (imatge 4) està presa des de la porta d'entrada estant. Queden en primer terme el fanal de l'escala i el bust d'Ignasi Iglésias, el nom del qual es llegeix perfectament. Com que el vestíbul és petit, seguint el principi d'economia en l'espai de circulació, permet una ràpida percepció de la simple estructura de l'edifici: a l'esquerra, les escales i, cap al fons, l'ample i llarg passadís de la primera planta. En la fotografia es copsa també la claredat de l'edifici ja que, a més de la llum de la porta d'entrada, es capta la claror del finestral de l'escala i la llum intensa del fons del passadís. En la fotografia que retrata el vestíbul de l'escola Ramon Turró (imatge 5) les originals portes prenen la major part del protagonisme. La imatge convida a llegir els rètols de la part superior on s'indica la finalitat de les dependències. Queden en un segon terme l'escala i el bust dedicat a Ramon Turró. La porta principal quedaria a l'esquena del retratista. La percepció global de l'espai i de la llum de l'edifici no es podria donar en el vestíbul de l'escola Ramon Turró. Per tant, la imatge resultant és parcial i ressalta l'element decoratiu més que cap altra cosa.

Conservem tres fotografies d'interiors d'aules de l'escola Ignasi Iglésias. Una (imatge 6) amb l'aula buida, en ella centren l'atenció els tres grans finestrals en forma de guillotina amb una magnífica vista sobre el nucli antic de Girona. Cadascun dels finestrals apareix tancat o obert de manera diferent amb la intenció de mostrar totes les possibilitats d'obertura dels mateixos. Sota dels finestrals destaquen els radiadors de calefacció, equipament modern i costós en aquella època. En les altres dues fotografies apareixen aules amb mobles, dins del més pur disseny racionalista. Totes dues fetes en diagonal i sense que aparegui el sostre. La de l'aula de 3r grau de nois està dirigida cap a la taula del mestre i mostra la pissarra de vidre esmerilat de dos tons. La de l'aula de 2n grau de noies (imatge 7) està dirigida cap al fons, la vista sobre Girona torna a recuperar protagonisme. En aquest cas, encara que l'atenció es reparteix bàsicament entre els mobles i els grans finestrals, l'autor aprofita per ressaltar diferents valors de l'edifici en cadascuna de les imatges: la qualitat del material (la pissarra) i la situació privilegiada de l'edifici (el paisatge).

Hi ha quatre vistes de les aules de l'escola Ramon Turró, sempre amb mobiliari. Tres fotografies corresponen a l'aula de preescolar. Una d'elles és una vista general en profunditat que comprèn també tota l'alçada fins al sostre. Les finestres queden a la dreta, en un segon terme (imatge 8). L'atenció es perd en les dimensions de l'aula, llavors, al fons, es veuen unes nenes petites assegudes davant de les característiques portes i finestres. Hi són per indicar la proporció de les dimensions de l'aula i de les obertures; estan assegudes de cara i de perfil perquè la vista quedi lliure. Hi ha una segona vista de l'aula (possiblement sigui la mateixa), però aquest cop parcial i en diagonal (imatge 9). Recorda les imatges de les aules de l'altra escola perquè se centra en el mobiliari i en una finestra que serveix també per mostrar totes les possibilitats d'obertura i ventilació. La diferència està en què no hi ha paisatge darrere els vidres, la vista no és explícita i cal endevinar-la. La tercera imatge de l'aula de preescolar és només un detall dels mobles. En la quarta i darrera imatge es dona una vista general d'una classe per a nens més grans feta també en profunditat sense que aparegui cap finestra. Els protagonistes són els mobles i la pissarra al fons, damunt la paret lluminosa. No hi ha calefacció. Durant tot l'any 1933 la directora del centre va adreçar diverses queixes i sol·licituds a l'Ajuntament perquè instal·lessin aquest servei, ja que els alumnes patien a causa del fred.

Es pot observar que el tractament de les aules varien segons les característiques de l'escola. Les vistes de les aules de l'escola Ignasi Iglésias són presidides sempre pels magnífics finestrals i la vista que ofereixen de Girona. No cal recórrer al volum total de l'aula per donar sensació d'espai, amplitud i llum, sinó que cal fer referència necessàriament a les obertures. Les finestres expliquen per si soles l'ambient de les aules. En l'escola Ramon Turró, per destacar l'amplitud i la il·luminació no es pot recórrer a la vista que es contempla des de les aules. Per tant, les vistes ignoren gairebé completament les finestres i se centren en els elements de l'interior. L'autor es pot permetre fins i tot dedicar una fotografia a l'encantador disseny dels mobles de fusta. En l'única imatge en la qual la finestra és rellevant, aquesta serveix per ensenyar els sistemes d'obertura i Fargnoli evita intencionadament la captació de la vista que hi ha darrere els vidres.

En general, el reportatge de l'escola Ignasi Iglésias és més ampli. Inclou una imatge de la terrassa de la cantina amb testos en primer terme. De nou l'autor surt a fora de l'edifici i recorda la importància del contacte amb elements naturals en la nova pedagogia. També hi ha dues imatges del corredor de la segona planta. En elles hi destaquen l'equipament (penjaroques) i les condicions de lluminositat i ventilació mitjançant les obertures de la part superior i les finestres que comuniquen les aules amb el passadís.

Tots dos reportatges contenen fotografies de l'escala. Les de l'escola Ignasi Iglésias són tractades de manera semblant que les de les aules. Una és presa en profunditat i mostra la

barana en primer terme. L'altra és presa en diagonal, se centra en el replà i l'autor aprofita de nou per mostrar les possibilitats de ventilació de les obertures (imatge 10). En elles, l'escala pròpiament dita queda claríssimament en un segon terme i l'element principal són els dos finestrals que il·luminen l'espai, les seves impressionants proporcions. El fet que la presa hagi estat feta des del segon pis permet que la càmera capti el paisatge amb tota la seva profunditat. A més, Fargnoli juga a ensenyar-nos tota la panoràmica que es pot dividir des d'aquest punt de l'escala i fa que ens adonem que des de la mateixa obertura tant es pot contemplar la Catedral com l'església de Sant Feliu. Hi ha una única fotografia de l'escala del col·legi Ramon Turró (imatge 11). La perspectiva és totalment diferent de les dues anteriors. L'autor se situa des de dalt i retrata l'escala pròpiament dita, les rampes, els escalons. Al centre, l'ull d'escala dóna sensació d'amplària. A sota, la porta que dóna al pati ofereix un punt de llum. De nou trobem que l'autor explica l'edifici portes enfora en el cas de l'escola Ignasi Iglésias i de portes endins en el cas de l'escola Ramon Turró.

En el cas de l'escola Ignasi Iglésias, hi va haver la voluntat de mostrar totes les infraestructures i serveis que ofería l'escola a nivell d'higiene: rentapeus (imatge 14), dutxes i lavabos (imatge 13) i servei d'higiene dental amb un armari per als raspalls de dents (imatge 12). Fargnoli hi va destinar quatre fotografies. Curiosament, de les quatre fotografies publicades a *El Autonomista* només una correspon a una vista general de l'edifici i tres són les que mostren els aparells sanitaris de l'escola. Això seria indicatiu que l'educació de la mainada en els hàbits de la higiene i la salut era l'aspecte més representatiu de la nova pedagogia que es volia aplicar. La presència d'un infant rentant-se les dents en una de les imatges (imatge 12) fa que aquesta constitueixi un reclam molt fort i encara més perquè l'autor procura que es vegi la seva cara reflectida en el mirall, és una persona de veritat, amb identitat. Tot i l'aparent naturalitat que té la fotografia d'un nen que es renta les dents, veiem que la intenció de la fotografia ha estat estudiada amb molta cura. És un infant modèlic: pulcre, vestit de blanc i que practica els nous costums que calia inculcar. En el cas de l'escola Ramon Turró, només hi ha una imatge d'aquests serveis, les dutxes, i sense nens. Això demostra que, tot i que era un element important, no era el més emblemàtic de l'edifici, a diferència de l'altre col·legi.

No hi ha imatges ni de les biblioteques, ni dels museus escolars, ni de les cantines, ni de les farmacioles. Tal vegada no es conserven, també pot ser que haguessin estat considerats aspectes menys rellevants en comparació amb la higiene o que, en fer el reportatge, aquests serveis encara no estiguessin correctament equipats.

Finalment, hi ha les imatges que mostren aspectes de la construcció de l'escola de Montjuïc. Dues, que coneixem només a través d'una publicació, mostren la construcció de la cantina des de l'exterior. Dues són de la construcció del terrat. En la que està publicada a l'opuscle editat per l'Ajuntament s'aprecia l'estructura del sostre. En l'altra (imatge 15), un grup de paletes estan acabant el recobriment del terrat, es veu la preparació del paviment i la col·locació de les rajoles. Entre els treballadors figura un nen vestit amb roba senzilla de carrer, en contrast amb el nen que Fargnoli va retratar en el servei d'higiene dental de l'escola.

Dues imatges fan referència a la col·locació del paviment de linòleum a les aules. En una d'aquestes, un nen aguanta una peça de material sobre el terra preparat (imatge 16). La presència d'infants en els treballs de construcció de l'escola tampoc no ens sembla casual, sinó carregada de simbolisme. En l'altra es veu el paviment ja col·locat i parcialment cobert amb sacs per tal de fixar-lo. Finalment, tres imatges mostren vistes diferents del sostre de la cantina.

En aquestes imatges de construcció hi ha una clara voluntat de documentació de les obres ja que els aspectes estètics queden de banda. Les fotografies del terrat, per exemple, podrien ser molt més espectaculars si mostressin vistes de la ciutat de Girona. Això enllaça

tal vegada amb la importància que en el racionalisme es donava a les tècniques de construcció i als materials emprats, mirant sempre que fossin els autòctons, propis de la Mediterrània (veure Instruccions tècnico-higièniques relatives a construccions escolars, DOGC del 15 de juny de 1937). Aquestes imatges de l'obra contrasten clarament amb les que hem estat veient fins ara, en les quals l'autor ens feia la crònica d'un edifici acabat.

#### 4. Conclusions

Hem examinat el contingut dels reportatges de Fargnoli tenint en compte els aspectes que destacava el propi arquitecte en la descripció dels seus edificis. La conclusió a què s'arriba és que els punts de vista són coincidents, que en llegir les memòries i en analitzar les fotografies trobem un mateix missatge. En els dos casos, els valors ressaltats són principalment espai, llum, ventilació i equipaments. Mentre que la descripció de l'escola de la Mercè se centra en la descripció de l'edifici en si mateix i la seva decoració, la de l'escola de Pedret ens remet constantment a la seva situació privilegiada.

Aquesta coincidència segur que es deu en gran part a l'estil personal de Fargnoli com a fotògraf. D'ell sempre s'ha destacat la voluntat d'objectivitat, la seva intenció documentalista i el seu domini de la composició i de la llum (Fabre, 1990; Fàbrega, 1974 i Miralles, 1981). A les seves qualitats tècniques s'hi devia sumar el seu coneixement de la transcendència dels edificis escolars i dels aspectes que es valoraven en aquella època, de la qual ell formava part. Tanmateix, una hipòtesi més plausible és que hi va haver un intercanvi d'impressions amb Giralt Casadesús o que ell mateix, com a arquitecte municipal, va ser qui li va encarregar els reportatges. L'any 1933 l'Ajuntament de Girona va encarregar dos reportatges a Valentí Fargnoli, però cap d'ells no es correspon amb els que hem analitzat avui. De moment, el vincle directe amb el propi arquitecte queda per demostrar.

Sigui com sigui, aquests reportatges de Valentí Fargnoli són un bon pretext per demostrar amb un exemple les possibilitats que ofereixen les fotografies per a la investigació de qual-sevol aspecte de la història contemporània. Com a documents, les fotografies tenen el privilegi de representar exactament la pròpia realitat. Tanmateix, la seva creació està necessàriament condicionada a la visió del fotògraf, que és qui tria què vol retratar (veure Riego, 1990 i Corboz, 1994). Això s'ha de considerar a l'hora de fer l'anàlisi del seu contingut i es dona tant si es tracta d'un encàrrec com si les imatges sorgeixen de la iniciativa del propi autor. Si tenim en compte el context en què es van produir les imatges, podem extreure'n el màxim d'informació i contrastar-la amb les altres fonts tradicionals usades en la recerca, les fonts escrites. D'aquesta manera les fotografies deixen de ser la simple il·lustració d'un text i esdevenen una base sòlida per als treballs de recerca (veure Espuche, 1990).

\* Aquesta comunicació es basa en la que es va presentar en el marc de les *II Jornades d'estudi de la documentació d'arquitectura i urbanisme*, dedicades a l'arquitectura dels anys 30 i organitzades per la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya l'any 1995.





Imatge 1: façana sud de l'edifici de l'escola Ignasi Iglésias amb la torre de Suchet al fons (AIEMB).



Imatge 2: vista general de la façana de la mateixa escola des d'un pla més proper i amb una vista de valls i muntanyes al fons (AIEMB).



Imatge 3: vista general de la façana principal de l'escola Ramon Turró (AIEMB).



Imatge 4: vista general vestíbul de l'escola Ignasi Iglésias amb el bust en honor seu i el passadís amb guarda-roba de la primera planta; i a l'esquerra, les escales (AIEMB).



Imatge 5: vista parcial del vestíbul de l'escola Ramon Turró amb l'escala al fons (AIEMB).



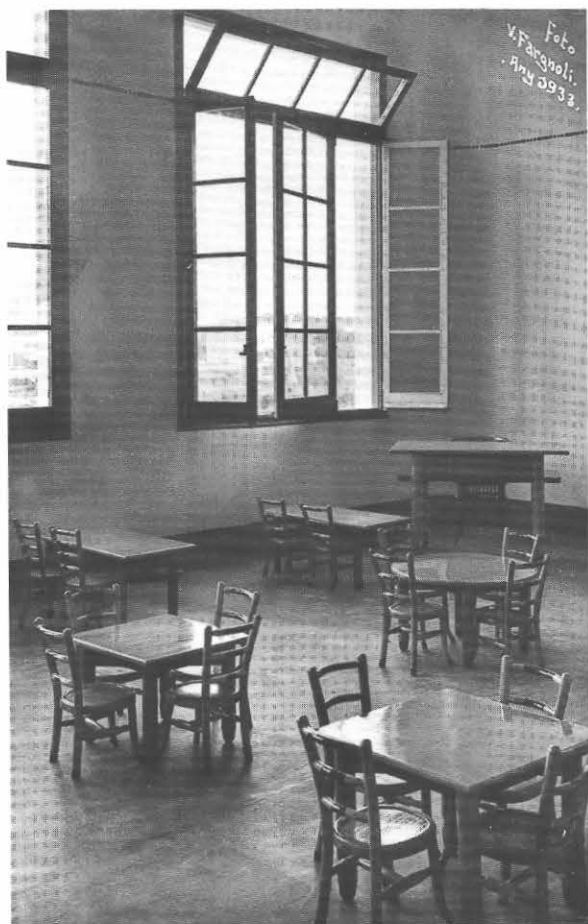
Imatge 6: vista parcial d'una aula de l'escola Ignasi Iglésias buida amb tres finestres amb vista sobre Girona, a sota, els radiadors ja instal·lats (AIEMB).



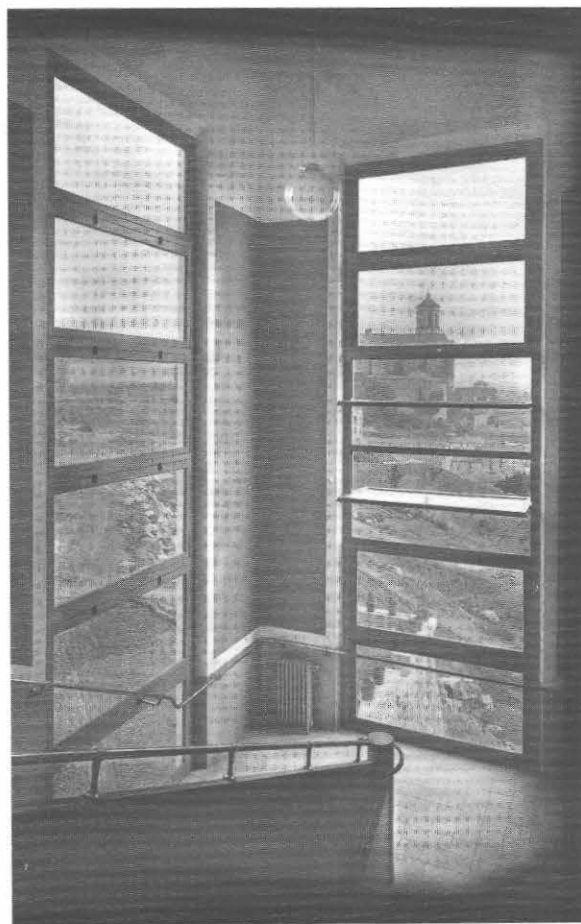
Imatge 7: vista parcial d'una aula de 2n grau de noies de la mateixa escola, situada en la primera planta, amb el mobiliari i tres finestres al fons (AIEMB).



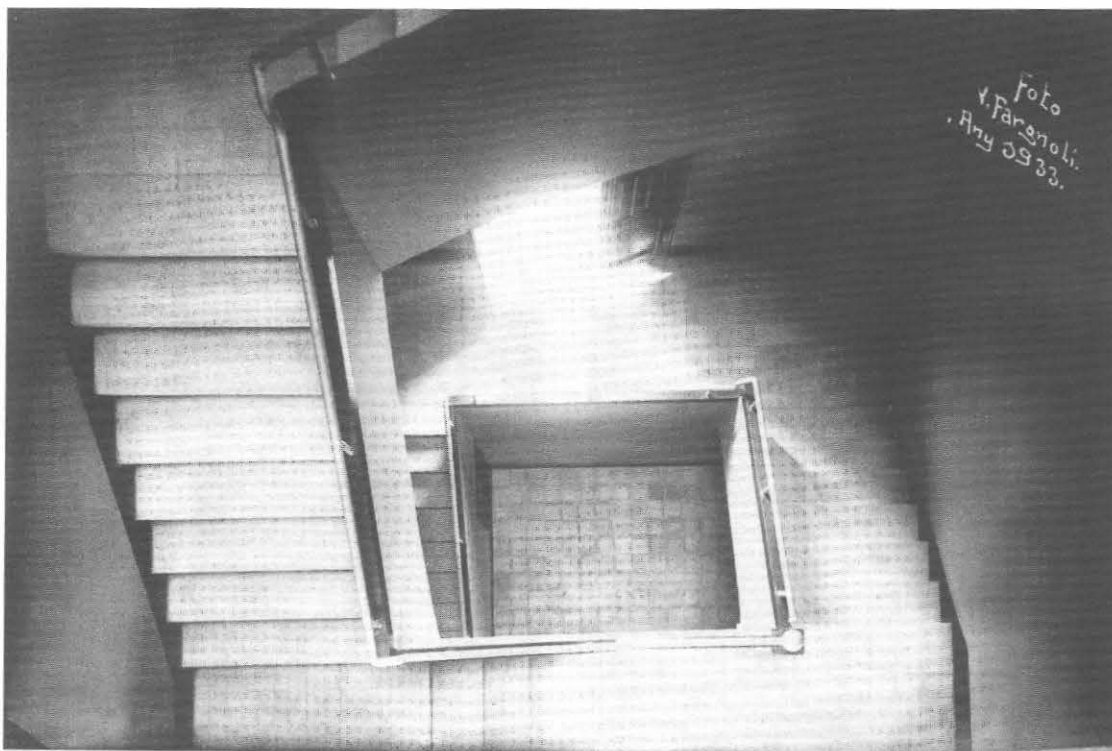
Imatge 8: vista general d'una de les aules de pàrvuls de l'escola Ramon Turró, situada en la planta baixa, amb alumnes asseguts (AIEMB).



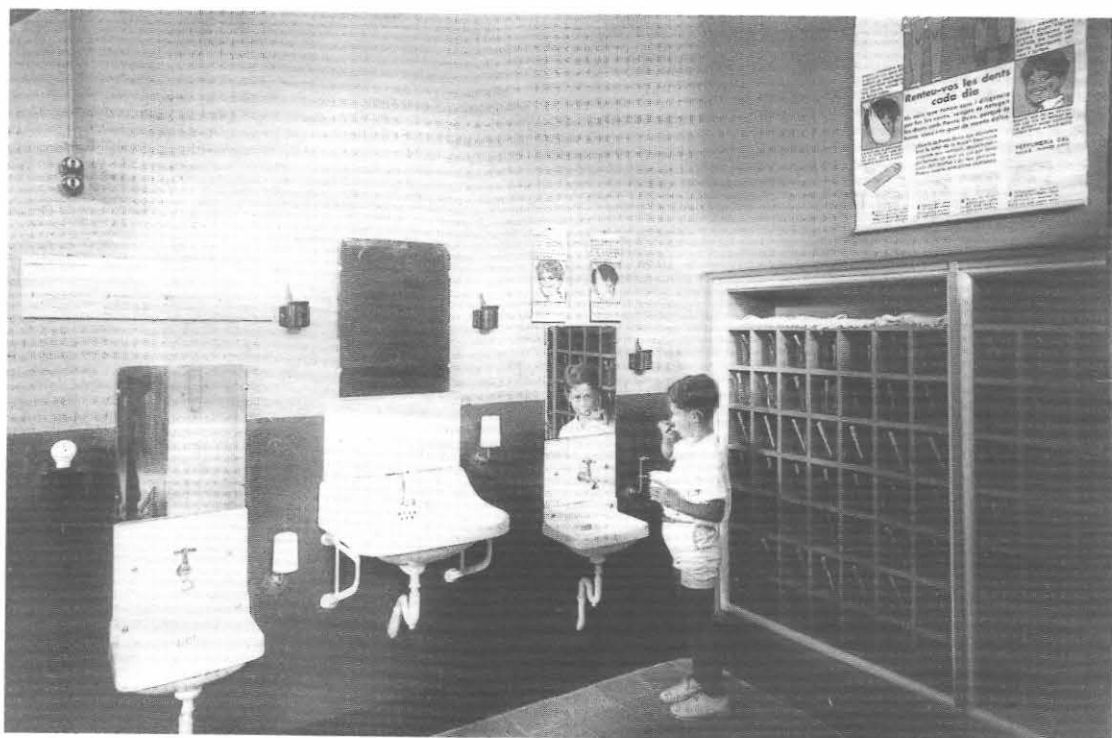
Imatge 9: vista parcial de la matixa aula amb mobles en primer terme i una finestra oberta a l'esquerra (AIEMB).



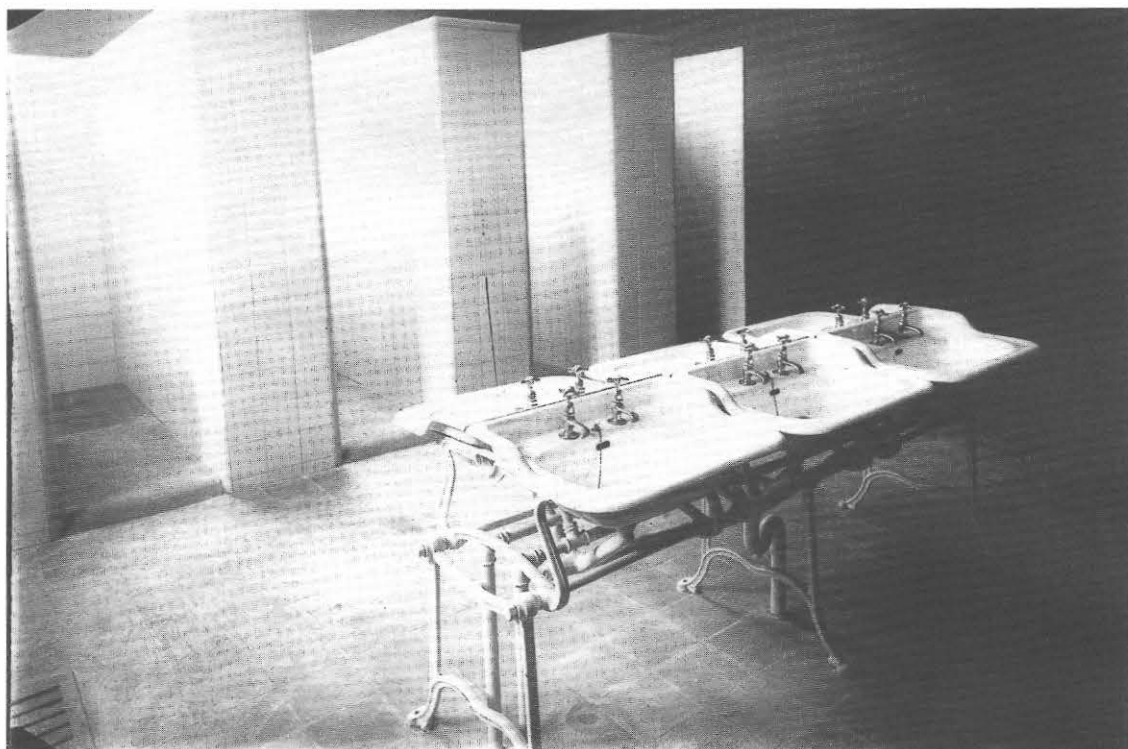
Imatge 10: vista de l'escala de l'escola Ignasi Iglésias, presa des del segon pis, amb el finestral del fons amb vista sobre la Catedral (AIEMB). Imatge núm. 3



Imatge 11: vista de l'escala de l'escola Ramon Turró, presa també des de dalt (AIEMB).



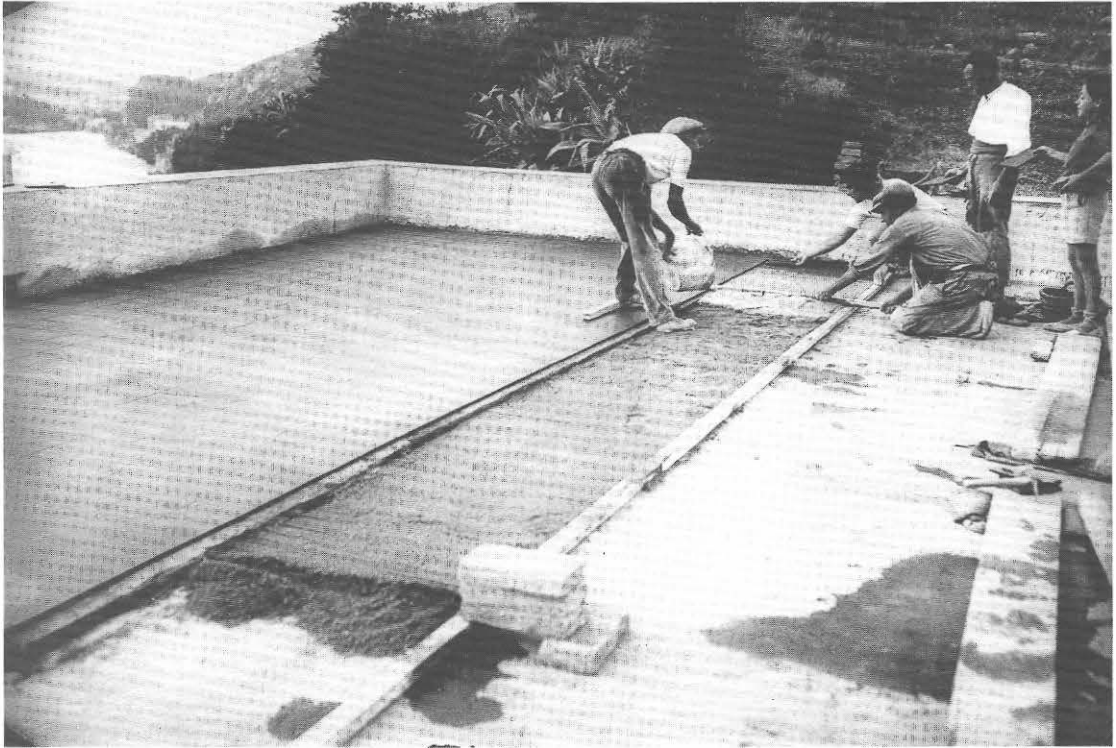
Imatge 12: vista del servei d'higiene dental de l'escola Ignasi Iglésias, situat en la primera planta, amb un nen al davant d'un lavabo rentant-se les dents (AIEMB). Imatge núm. 3



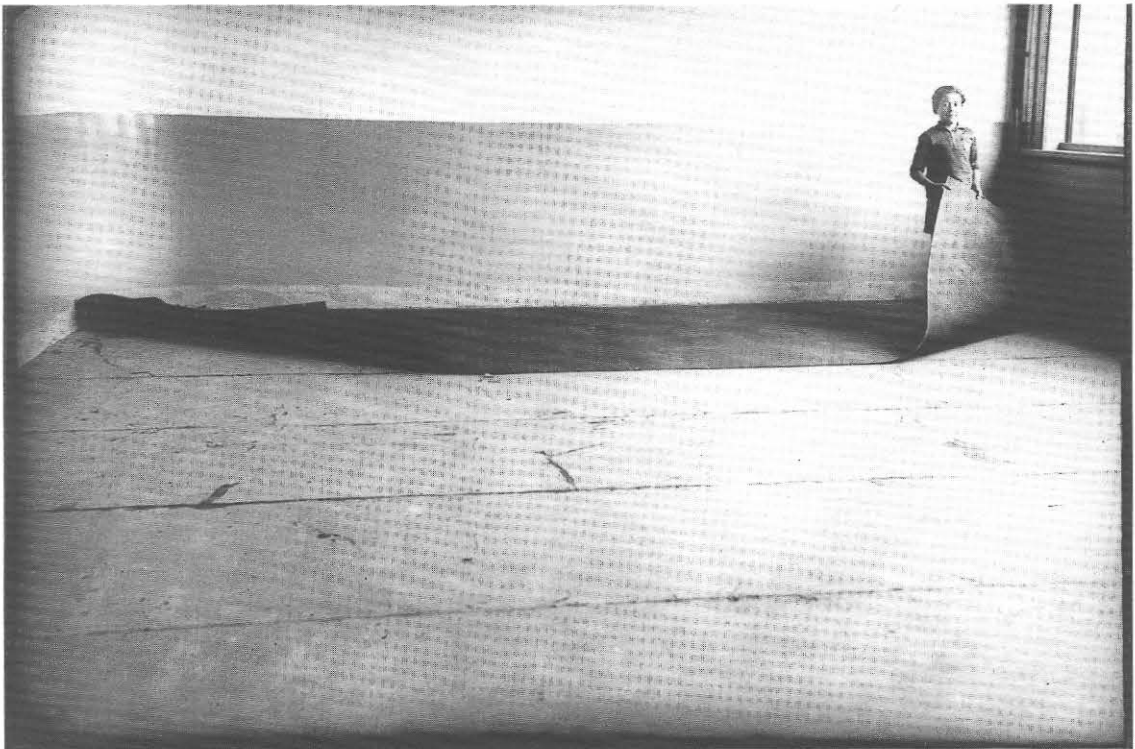
Imatge 13: vista de les dutxes de la mateixa escola, també en la primera planta, amb lavabos en primer terme (AIEMB).



Imatge 14: vista dels rentapeus que hi havia en la mateixa dependència de les dutxes (AIEMB).



Imatge 15: retrat d'uns obrers acabant el paviment del terrat superior amb un nen que els ajuda (AIEMB).



Imatge 16: vista parcial d'una aula amb la preparació per posar el terra de linòleum sobre cartró amb un nen aguantant el material (AIEMB).



## ABREVIATURES

AIEMB: Arxiu d'Imatges Emili Massanas i Burcet de la Diputació de Girona.

GATEPAC/GATCPAC: Grup d'Artistes i Tècnics Espanyols per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània/Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània.

## BIBLIOGRAFIA

CORBOZ, André (1994), «Crítica i anàlisi de les imatges: l'exemple de les vistes urbanes en els gravats italians del segle XVII» a *La imatge i la recerca històrica*, Girona.

FABRE, Jaume (1990), *Història del fotoperiodisme a Catalunya 1885-1976*, Barcelona.

FÀBREGA, Jaume (1974), «Fargnoli, imatge d'una època» a *Presència*, núm. 344 (16 de novembre).

GARCIA ESPUCHE, Albert (1990), «Les imatges en la recerca i la difusió de la història urbana» a *La imatge i la recerca històrica*, Girona.

GATEPAC/GATCPAC (1933 a), «El problema escolar en España», *AC-Documentos de actividad contemporánea*, núm. 9 (1r trimestre). Reedició facsímil de Gustavo Gili SA, 1975.

GATEPAC/GATCPAC (1933 b), «La escuela en la ciudad funcional», *AC-Documentos de actividad contemporánea*, núm. 10 (2n trimestre). Reedició facsímil de Gustavo Gili SA, 1975.

*Homenatge a Ignasi Iglésias*, Ajuntament de Girona, 1933.

MASSANAS i BURCET, Emili (1985 a), *Centenari Valentí Fargnoli*, Girona.

MASSANAS i BURCET, Emili (1985 b), *Girona vista per Fargnoli*, Girona.

MIRALLES, Francesc (1981), «A l'entorn de Valentí Fargnoli» a *Fòtica V. Fargnoli*, Girona.

RAHOLA, Carles (1933), «Una escola modèlica» a *El Autonomista*, núm. 9492 (4 de setembre).

RIEGO, Bernardo (1990), «La fotografía como fuente de la historia contemporánea: las dificultades de una evidencia» a *La imatge i la recerca històrica*, Girona.

ROCA ROSELL, Francesc (1975), «"AC": del GCATSPAC al SAC» a *AC/GATEPAC 1931-1937*, Gustavo Gili SA.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de (1975), «GATEPAC. Vanguardia arquitectónica y cambio político» a *AC/GATEPAC 1931-1937*, Gustavo Gili SA.

## LA FOTOGRAFIA PER A ESTUDI DEL PAISATGE URBÀ DE BARCELONA, A L'AHCB-AF

Rafel Torrella

*Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*

Barcelona ha estat, com recorden els llibres d'història de la fotografia, una ciutat pionera en l'art fotogràfic. Poc temps després de la presentació del daguerreotip a París, Barcelona acollia una de les primeres manifestacions públiques que mostraven l'ús de la nova tecnologia. I des d'aquell llunyà 1839 fins ara ha transcorregut un temps suficient per a nodrir de gran quantitat d'imatges els fons per la història de la ciutat.

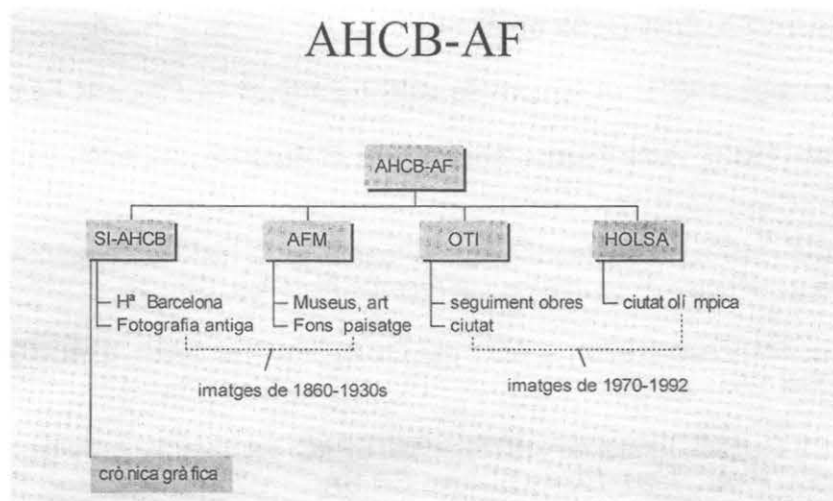
Un dels centres que més documentació ha aplegat ha estat l'Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat que, des de la seva constitució l'any 1994 conserva i treballa un dels fons més voluminosos del nostre país. La fotografia és la gran preocupació dels seus treballs, incloent aquí gairebé qualsevol branca fotogràfica, com el retrat, la fotografia d'obres d'art i en una gran mesura, el reportatge social i la fotografia per l'estudi del paisatge urbà de la ciutat, aquella que mostra des de manera esplèndida els edificis importants fins a les obres de construcció dels ferrocarrils metropolitans, passant per la plasmació de canvis important i cabdals de la ciutat com són l'exposició de 1888, l'enderrocament de les muralles, l'obertura de la Via Laietana amb l'acabament de gran part del barri de Ribera, l'exposició de 1929 o les obres que conduïen a la celebració dels jocs olímpics el 1992.

Aquesta abundositat temàtica pel que fa a l'estudi de l'urbanisme de la ciutat, al seguiment dels canvis del seu paisatge urbà, es recull de forma segmentada en els quatre centres o fons que s'han aplegat en el nou arxiu fotogràfic municipal, aportant cadascun d'ells una informació específica en aspectes concrets d'aquesta temàtica, amb limitacions fins i tot temporals bastant definides.

Així, l'AHCB-AF està conformat per:

1. secció d'imatges de l'AHCB
2. arxiu fotogràfic de museus
3. arxiu de l'Oficina Tècnica d'Imatges
4. fons HOLSA o de les empreses olímpiques

L'organigrama, pel que fa referència als fons per l'estudi d'urbanisme barceloní, quedaria compost de la següent manera:



Com veiem en el gràfic, els fons més antics provenen de la Secció d'imatges de l'AHCB, que continuen de forma peculiar amb els fons de Pérez de Rozas, Domínguez o Ballell a través dels aspectes urbans captats en els seus reportatges fotoperiodístics, i de l'Arxiu Fotogràfic de Museus, amb algunes col·leccions puntuals, mentre que la contemporaneïtat es concreta més en els fons provinents de l'Oficina Tècnica d'imatges i del Holding Olímpic.

## 1. Secció d'imatges de l'AHCB

Els fons històrics, els més antics, provenen de la secció d'imatges de l'AHCB. Fent una evolució històrica, trobem les primeres imatges en l'àlbum de Charles Clifford (*Recuerdo fotográfico del viaje de SS MM y AA a las islas Baleares, Cataluña y Aragón*. 1860), continuant per àlbums com *Bellezas de Barcelona*, amb fotografies de J.Martí de l'any 1874, dedicat exclusivament a Barcelona. Altres àlbums i fotografies soltes aporten informació al respecte: imatges de Jean Laurent (datades entre 1870-1880), d'Antoni Esplugas o J.E.Puig (datades entre 1880- 1900) o Audouard (un dels grans retratistes barcelonins, que fotografià també Barcelona, amb l'Exposició Universal de 1888 o el port el 1897), passant per fotògrafs anònims o no tan coneguts, o per àlbums més institucionals, com les sèries dedicades a la urbanització de Montjuïc i la construcció dels recintes per l'Exposició Internacional de 1929 (de la preparació de l'Exposició d'Indústries Elèctriques de 1917 hi ha 20 àlbums; de la preparació de l'Exposició de 1929 hi ha una sèrie de 35 àlbums, i una altra de 20 àlbums)

Tot aquest material té com a objectiu principal de la fotografia la captació de la ciutat i dels seus espais, fins i tot posant èmfasi en la captació d'aspectes determinats de la ciutat, singularitzant-los i monumentalitzant-los, fent-los referent icònic únic de la imatge. Però existeix una altra forma d'acostar-se a les imatges que estudien el paisatge urbà, aquestes de forma més tangencial però no per això menys interessant: aquelles en què l'objecte de la fotografia és el fet concret, i un fet que transcorre imbricat en el teixit urbà, captant detalls disnificatius de l'entorn. Ens referim a les fotografies de reportatge, on trobarem des de col·locació de primeres pedres a bateigs de carrers, insuguració de monuments o manifestacions socials o religioses transcorrent per la ciutat. En aquests aspectes, la visualització dels fons positius d'autors com els Pérez de Rozas, Ballell, Domínguez, o en menor quantitat Merletti, Sagarra, aporten una informació que completa aquella més centrada en la captació de la ciutat i els seus espais i creixements.

La imatge generada pels fotoperiodistes defuig de la monumentalització dels espais i edificis, doncs allò que pretén captar és l'esdeveniment que transcorre a la ciutat. Es podria dir que ofereix una lectura més social del que és el paisatge urbà, mostrant com la ciutat viu els seus espais i com aquesta vida urbana en va creant de nous. Malgrat tot, és sovint a aquest tipus d'informació gràfica a la que hem de recórrer per trobar documentació d'aspectes urbans poc rellevants, urbanísticament i arquitectònica. Les barraques de barris com Somorrostro, els nous edificis aixecats en zones limítrofes, les destrosses causades per inundacions o altres fenòmens, els laberíntics carrers de barris degradats, són aspectes que formen part del teixit urbà i que ajuden a definir-lo, però que per la seva poca brillantor social, pel fet que no ajuden a vendre una imatge determinada de la ciutat, poden quedar oblidades en la fotografia d'interès arquitectònic.

## 2. Arxiu fotogràfic de museus

El segon fons, en volum total d'imatges fotogràfiques, correspon al provinent de l'Arxiu Fotogràfic de Museus. Com el seu nom indica, la temàtica principal d'aquestes fotografies són

els museus: la seva activitat, les instal·lacions, les peces que hi guarden, els edificis... Aquestes imatges gairebé només farien referència a l'estudi de la ciutat en aquelles que mostren els edificis (poden treure's conclusions interessants, però. Per exemple, amb l'exposició que se celebrà el 1992 al Museu Tèxtil, sota el nom de «Museus i Espais, 1879-1935», l'AFM presentava una lectura de diversos edificis a través de les diferents instal·lacions de museus que havien acollit). Però dins l'AFM es troben uns altres fons que també aporten el seu granet de sorra en la direcció que ens ocupa. El fons de Francesc Serra (dedicat bàsicament a art, però amb imatges també de la ciutat i carrers), el fons Martín (provinent de l'editorial del mateix nom, i tot ell amb característiques de fotografia d'arquitectura i urbanisme de poblacions de l'estat espanyol) té una interessant sèrie de fotografies de la ciutat de Barcelona entorn els anys 1910-1915), el fons Vidal Ventosa (aportació d'aquest fotògraf, que ho fou dels museus, i on també trobem informació sobre els espais i edificis urbans) o el fons Esteve Puig (provinent per donació del Museu d'Història de la Ciutat, conté un conjunt estereoscòpic d'aquesta temàtica) completen visualitzacions de la ciutat i arrodoneixen l'oferta d'imatges antigues (es podria dir que, bàsicament, fins abans de la guerra). Bàsicament, dels anys 30 als anys 80, les imatges que ocuparen el treball de l'Arxiu Fotogràfic de Museus feren de peces dels museus i d'actes ocorreguts en aquests centres. A partir de 1988, l'AFM va potenciar una relació nova amb els museus i va col·laborar en l'edició de, per exemple, guies d'itineraris del Museu d'Història de la Ciutat. Tasques com aquestes van proporcionar una nova col·lecció d'imatges de la ciutat, ara ja en suport de diapositiva en color.

### 3. Arxiu de l'Oficina Tècnica d'Imatge

El tercer fons a esmentar és el provinent de l'Oficina Tècnica d'Imatge de l'Ajuntament de Barcelona. La seva temàtica és, en un percentatge molt elevat, referent a la ciutat. El fons s'inicia amb un treball de seguiment de les grans obres d'infraestructura que realitzava l'Àrea d'Obres Públiques i Urbanisme, i abarca des de 1970 fins 1977. En aquell any, el servei és traspassat a l'Àrea de Relacions Ciutadanes, i es continua fotografiant la ciutat, ara buscant el costat més amable, l'ús més social de la ciutat, en imatges que serveixen per a fer promoció de Barcelona, temàtica que no va abandonar fins la seva incorporació a l'AHCB-AF. Aquestes darreres premises fan que es treballi de forma intensa amb material de color, bàsicament diapositiva. El fons es va incorporar al nou arxiu l'any 1994, però la dependència originadora continua treballant en la realització de fotografies de Barcelona. Cal preveure doncs que, d'aquí un temps relativament curt, la nova producció d'imatges de la ciutat sigui traspassada a l'AHCB-AF i aquest centre pugui oferir als seus consultors una nova col·lecció d'imatges que mostrin el passat més recent en l'aspecte urbanístic i arquitectònic de Barcelona.

El seguiment de la ciutat del 1970 fins al 1977 és fet de forma detallada, amb una tipologia fotogràfica que anomenariem fotografia de seguiment d'obres. Es una forma determinada d'observar l'espai urbà, tal volta d'un interès més tècnic pels arquitectes i urbanistes o enginyers. Però sovint s'acompanyen els reportatges de l'obra amb imatges d'espais propers, o anteriors al seu canvi, o mostrant el resultat de la intervenció, amb la qual cosa podem tenir conjunts força interessants d'informació sobre l'evolució dels indrets.

### 4. Fons de les empreses olímpiques

El quart fons, el més actual pel que fa a seguiment sistemàtic dels canvis dels espais urbans, és el provinent de les empreses olímpiques. Trobarem aquí tres grans paquets, pro-

vinents de les tres grans empreses que configuraren el Holding Olímpic (HOLSA): IMPUSA, que neix el 1987 i té com a temàtica principal la construcció de les àrees olímpiques, les rondes, les connexions, és a dir les grans infraestructures de comunicació vial; AOMSA, que inicia el 1985 el seguiment de creixement de l'Anella olímpica, amb els equipaments esportius i la seva urbanització general; i VOSA, encarregada de gestionar des de 1986 el desmuntatge i posterior creixement de la vil·la olímpica, tant dels habitatges com de la urbanització general. La pràctica totalitat d'imatges fotogràfiques que trobarem en aquests fons són de la tipologia de seguiment d'obres, amb vistes a peu de terra, aèries, panoràmiques, detalls constructius. Aquest material dóna una idea de l'evolució de la tècnica fotogràfica si el comparem amb una fotografia de caire molt similar que es troba dins els fons antics: el seguiment de l'urbanització de Montjuïc per l'Exposició Internacional de 1929. El volum generat és 10 vegades superior, la pormenorització de detalls ha incrementat notablement, la participació de quantitat de fotògrafs diferents també és molt superior. El principal problema radica en la futura conservació d'aquestes imatges, perquè el 99% són imatges en color.

La quantitat de material generat al llarg de la història, i algun d'ell aplegat, com hem vist, a l'arxiu històric, permet fer-se una idea de com ha anat evolucionant la ciutat. Malgrat tot, els canvis continuen, la societat es dinamitza i interrelaciona de manera diferent amb el seu espai vital que com ho feia fa temps, les noves idees arquitectòniques i urbanístiques van trobant espais urbans per a anar-se configurant, la visió de la ciutat es renova... Es en aquest sentit que l'arxiu no pot quedar-se al marge i s'ha d'esmerçar per no perdre's en mig de l'allau d'imatges que es generen avui dia. Cal que el nostre centre continui cercant, conservant i difonent aquelles imatges que omplirien possibles buits en la informació que pot oferir, i cal evitar que els buits contemporanis es produeixin. Així, el treball en la recuperació imatges que genera la pròpia administració ha de nodrir l'arxiu, però també nosaltres mateixos, col·laborant amb altres entitats municipals o no, hem de vetllar per actualitzar la imatge de la ciutat. En aquest aspecte es podria destacar dos projectes duts a terme pel nou AHCB-AF: la realització d'un conjunt de fotografies per a mostrar els nous equipaments culturals de la ciutat, i la col·laboració en l'exposició «La ciutat i la gent» que va proporcionar a l'arxiu un bon conjunt d'imatges actualitzades de la Barcelona postolímpica viscuda pels seus habitants. La realització de nous reportatges centrats de manera específica en la realitat urbana és un aspecte que l'arxiu ha d'incorporar en les seves línies de treball.

## RESTAURACIÓ DIGITAL D'IMATGES

Lluís Vila  
Laboratori Zebra B/N

En el complex món del tractament tècnic del patrimoni fotogràfic, la qüestió important és la conservació i restauració de les imatges fotogràfiques. Es tracta del primer pas, de la primera funció tècnica, damunt la qual construirem els altres elements del sistema de tractament de les imatges en un arxiu o institució. En aquests moments, la consolidació de les tecnologies que configuren el món de la IMATGE DIGITAL, ens proporciona les eines adients per afrontar amb totes les garanties la restauració digital d'imatges. Encara més, crec que aquestes tecnologies, segons criteris que seran exposats tot seguit, substituiran progressivament les tècniques tradicionals que hom ha utilitzat fins ara. Així com en altres terrenys, com ara la descripció, la indexació, la instal·lació dels documents i el control de la seva ubicació, hi ha hagut canvis tecnològics que han permès canviar els procediments tradicionals i millorar-ne l'eficiència, en el camp de la restauració hom havia restat aturat a un nivell artesanal.

Però no es tracta només d'un canvi merament tècnic, sinó que també implica modificacions en el terreny organitzatiu i gerencial. Per la mateixa naturalesa de les tecnologies que concorren en la restauració digital, cal emprar equips informàtics d'un cert nivell, programes especialitzats, costosos i en constant evolució, a banda de que cal disposar de nivells d'especialització i aprenentatge específic molt importants en el personal que ha de realitzar aquesta tasca. Això determina que la funció de restauració digital hauria de ser externa, encarregada a una empresa de serveis especialitzats, a costos favorables. En aquest camp, i pels motius esmentats més amunt, no tindria cap sentit que cada arxiu organitzés un taller de restauració digital particular.

Així doncs, la restauració digital d'imatges fotogràfiques permet fer un salt endavant. Noves tecnologies passen pàgina a les ara existents. Cal saber aprofitar les avantatges que van apareixen. Però quins són els factors diferencials en la RESTAURACIÓ DIGITAL D'IMATGES?

### 1. TREBALLEM SOBRE UN DUPLICAT DIGITAL, NO SOBRE L'ORIGINAL

Aquest original, sigui positiu, negatiu, placa de vidre o acetat, es digitalitza i la informació continguda es transforma en pixels. En aquest procés, és l'ESCANER qui permet transferir la informació que prové de diversos materials en pixels. La informació queda incorporada en un ordinador. El material original pot continuar en el seu lloc usual de conservació.

A partir d'ara treballarem amb informació digital.

### 2. LES TÈCNIQUES DE RESTAURACIÓ SÓN LES PRÒPIES DEL TRACTAMENT DIGITAL D'IMATGES, NO TÈCNIQUES DE RESTAURACIÓ CLÀSSICA

Daguerrotips, ambrotips, gelatino-bromurs, fongs, metal·lització, plaques de vidre trenca-des, etc. Tots aquests tipus diferents de material seran restaurats per un software específic, en aquest cas un programa de tractament d'imatges. Caldrà conèixer la utilització del programa, aplicat a imatges antigues, però no tècniques de restauració clàssica, sovint complexes i variades, i en qualsevol cas especialitzades.

### 3. EL PROCÉS DE RESTAURACIÓ DIGITAL ÉS OBERT

Podem fer diferents graus de restauració. Anar endavant o tornar enrere en el treball. L'error o accident sobre una fotografia original en restauració clàssica pot ser la pèrdua d'aquest original. L'error o accident en imatge digital no condiciona més que el treball realitzat.

La màquina d'escriure convencional o el tractament de text per ordinador són un bon símil sobre les diferències de procés.

En digital podem refer el camí sempre que vulguem.

#### 4. PODEM FER UNA RESTAURACIÓ TÈCNICA, EQUIPARABLE A LA RESTAURACIÓ CONVENCIONAL O BÉ PODEM FER UNA RESTAURACIÓ INTERPRETATIVA DE LA IMATGE

En la restauració tècnica, no modifiquem substancialment el contingut de la imatge. El que fem és ampliar els valors d'informació inicial. En una còpia antiga sense densitats, per exemple, amb massa fixat, o mal rentada, podem transformar la informació a nivells correctes, impensables amb restauració convencional. La còpia resultant pot ser perfectament útil.

En el segon cas, la restauració interpretativa, es produeix quan tenim pèrdua important en la informació. En restauració convencional hauríem d'acudir a un retocador professional, el resultat seria manifestament visible en la còpia.

En restauració digital tenim un potencial d'eines de treball molt important, amb un resultat molt per sobre del retoc convencional i amb el fet de que les modificacions queden plenament integrades en la imatge, sense poder apreciar-se el retoc com a tal.

La imatge resultant de totes aquestes tècniques pot manifestar-se bàsicament en tres sortides digitals. La informació es pot guardar en un CD, o suport òptic adequat (1), còpia digital (2) o filmació (3), amb el seu corresponent negatiu o positiu.

La conservació d'aquestes noves imatges digitals també estarà sotmesa al pas del temps, però ja serà sobre una imatge digital restaurada.

#### EI COST ECONÒMIC D'UN NOU PRODUCTE, ÉS UN FACTOR DETERMINANT.

Amb tot el que he expressat, tot i ser molt important no seria determinant en la substitució d'altres tècniques actuals. El cost econòmic es converteix en un factor de primer ordre en la acceptació d'aquest nou producte. El criteri evolutiu, constant en el canvi el podem expressar així: "A igualtat de preu, el nou producte, ha de tenir més prestacions" o bé "Per un mateix resultat, menys preu".

Crec que això és aplicable del tot en la "Restauració digital de la imatge antiga". El arxius fotogràfics, amb el temps així ho viuran. Cal treure el màxim profit de tota inversió econòmica.

#### QUINES SÓN LES EINES QUE FAN FALTA PER DESARROLLAR AQUEST TREBALL?

Esquema base	Unitat d'entrada	Unitats de tractament digital d'imatge	Unitat de sortida
Eines	Escàner Filmadora	Ordinador	Impressora o
Procés	Pixelització de la imatge gràfica	Software de tractament d'imatges	Traspàs de pixels a informació











