

METODOLOGIA PER A LA DOCUMENTACIÓ DE FONDS CINEMATogràFIC ALS ARXIUS D'IMATGE. L'EXPERIÈNCIA DEL FONDS VARÉS A L'ARXIU D'IMATGES DE GIRONA

Lluís Valentí

Necessitat de documentar l'objecte museat i/o arxivat

Respecte al material fotogràfic i cinematogràfic dipositat als arxius i museus, hem de constatar que una vegada assumit el primer esgraó -superar la seva conservació física-, cal fer el segon pas, el qual és el causant del primer: es tracta d'històriar el valor guardat.

Si no hi hagués intenció de portar a terme aquest segon pas, el primer seria innecessari. L'objecte mateix és pura matèria física. El material per si no expressa res; cal ordenar-lo, descriure'l, analitzar-lo, contextualitzar-lo i, d'alguna manera, utilitzar-lo. La meua tasca està dins aquest segon mòdul de treball.

Col·leccions d'imatges cinematogràfiques. El seu ús.

Filmoteca Nacional, Nodo, col·leccions i museus privats, productores privades, distribuïdores i arxius públics.

Els grups que assenyalen són els que atresoren el patrimoni de la imatge arreu del nostre estat. Majoritàriament es tracta d'un emmagatzematge i un ordre de localització precedit de les millors intencions de conservació del material. El Nodo és, segons la informació que tinc, el que més rendiment ha tret al seu material.

Moltes col·leccions privades, davant la impossibilitat de poder conservar el seu material, fan donació als arxius d'imatges, els quals l'apilonen per procedir a la seva conservació i ordenació. Sovint hi ha desconeixement del tracte que el material requereix; a vegades es conserven peces que no són dignes de la despesa que suposen —per exemple, telecinar les còpies de films americans que Varés col·leccionava en format de nou mil·límetres i mig, les quals estaven en un deplorable estat de conservació; per altra banda no té cap interès donat que es comercialitzen altres còpies en perfecte estat a un preu més econòmic que el costós telecine—.

El material de l'arxiu té unes aplicacions enormes com a document; podríem dir que és un comodí donada la seva multitud d'aplicacions. La imatge és com el rajol per a l'arquitecte, amb aquests rajols, segons la manera de distribuir-los, se'n pot confeccionar una catedral, una escola, una estació, un habitatge,... només depèn de l'habilitat de l'arquitecte —o, en el nostre cas, de l'historiador— en ordenar-los i dotar-los d'estructura. Per exemple, imaginem-nos que una pel·lícula que narra una història d'amor, d'allò més carrinçona, té per escenari el carrilet d'Olot en el seu trajecte. L'historiador agafa aquestes imatges i en fa un estudi dels mitjans de locomoció dels anys quaranta; o li serveix per documentar el medi natural i la seva evolució —i/o degradació— fins als nostres dies; o fer una anàlisi de les iconografies del règim franquista que poden anar apareixent en el trajecte, per exemple el jou i les fletxes de l'entrada de les poblacions; o un estudi de l'arquitectura popular i la seva estètica; o una anàlisi etnogràfica, antropològica i social dels costums humans, laborals etc. de tal època. Independentment de l'interès o no de la història que ens explica.

El cinema de pas estret —és el que més fàcilment pot caure en els arxius d'imatges públics— té sempre connotacions documentalistes, ja que la manca de mitjans d'aquests cineastes fa que hagin d'usar el fons realista del medi natural o urbà. No disposen de massa possibilitats de manipular-lo amb sofisticats trucatges com la construcció de grans decorats o maquetes que habitualment fan servir les grans productores de cinema que ens recreen fastuoses ficcions; d'altra banda, el maquillatge i el vestuari solen ser naturalistes. Per tant es tracta d'un material amb bastants possibilitats per a l'historiador, al marge de l'interès artístic-cinematogràfic que pugui tenir el film.

Metodologia

A/

I/ Fitxa tècnica

- Títol
- Any de realització
- Localització geogràfica del rodatge
- Productor
- Autor
- Fotògraf
- Guionista
- Música
- Actors
- Gènere
- Argument

En el cinema de pas estret el productor, el director, el fotògraf i el guionista solen ser la mateixa persona. Es tracta d'un cinema personal, d'autor, amb pretensions creatives i artístiques, sempre que no es tracti de pastitxos o plagis de films comercials. Respecte a la música, hem de dir que abans de l'any 1959, normalment, en el cinema de pas estret, no anava sincronitzada amb la pel·lícula; en general, la sonorització es feia en directe durant la projecció, mitjançant dos plats giradiscos sincronitzats i un micròfon per a la veu en *off*, la barreja i la locució es feien sobre la marxa; d'altra banda, aquest era un dels atractius que donava vida a la projecció. Lògicament s'empraven sempre els mateixos discos; cal deixar constància de la música i del text com si es tractés de banda sincronitzada.

II/ Descripció física del material

- Format
- Metratge
- Durada
- Estat de conservació
- Característiques del material: negatiu?, reversible?, copió?, còpia positiva?, Nombre de còpies?, Telecine?

El format és l'amplada del cel·luloide; s'estandaritzen les següents mides: 17'5, 22, 9'5, 16, 8 i super-8.

El metratge és l'allargada de la cinta. No cal prendre el metre, les bobines ja l'assenyalen.

La durada es refereix al temps físic que dura la projecció. Respecte a l'estat de conservació, cal mirar la bobina a contrallum i ja es pot apreciar els enllaços que ha sofert i l'estat de les perforacions. D'altra banda cal observar si està molt ratllada i les zones que han sofert les ratllades —inici del rotlle, meitat, final,... També si el cel·luloide s'ha ressecat, si s'ha esquerdat, si s'ha encongit i si ha perdut el format original.

El negatiu s'identifica per la inversió de la llum.

El reversible es distingeix perquè els enllaços coincideixen amb els canvis plans; són enllaços de muntatge. Podria haver-hi excepcionalment un canvi de pla sense enllaços, que seria fruit

d'un rodatge amb continuïtat. També poden haver-hi altres enllaços sense coincidir amb el canvi de plans; es tracta de desafortunades tallades que s'han produït en la seva manipulació. Si comprovem que realment és material reversible, és aconsellable telecinar-lo, perquè es tracta d'una còpia única que segurament ja es troba en mal estat, per la seva condició d'única i que ha hagut de sofrir el càstig de la moviola en el muntatge i de totes les projeccions que s'hagin dut a terme.

El copiós es podria confondre amb el reversible que d'entrada té característiques similars. És un contacte tret del negatiu i es distingeix perquè conserva la numeració del negatiu arran de perforació; és un plàstic més flexible, està farcit d'enllaços, sol estar molt ratllat; però la característica que més el defineix són les guixades i anotacions fruit del treball del muntatge i, finalment, que no té banda sonora incorporada.

La còpia positiva és el resultat del positiu ja muntat. Cal saber el nombre de còpies que hi ha, el seu estat, la seva localització i si hi ha telecine.

III/ Condicions amb què es produïren

- Professional -Artística -Documental - Anecdòtica.
- Qui ho encarregava -Per quina raó es realitzà.
- Mitjans
- Anècdotes de rodatge

En el cas que estudiem —Antoni Varés— no es tracta de cinema professional, i caldrà matissar si es tracta d'una creació artística, si és un documental, o si és una simple anècdota —en el cas Varés ens trobem amb molts rotlles d'escenes familiars—.

Generalment, parteix d'iniciativa particular, el propi impuls artístic el condueix a realitzar el film. A vegades motivat per la convocatòria d'un festival, o per l'ambient de l'agrupació fotogràfica o l'excursionista. Altres vegades és per encàrrec d'una entitat o algun altre afeccionat. En altres ocasions té característiques professionals, quan es tracta de l'encàrrec d'una empresa que li interessa un determinat reportatge.

És bo conèixer tant el material que usava —la cambra, l'òptica, el trípod, la moviola, el projector, el tipus de negatiu, etc.—, com les anècdotes que acompanyaren el rodatge, les quals seran resultat d'una investigació i/o entrevista.

IV/ Anàlisi dels valors pels quals és museat

- Forma d'entrada al museu o arxiu
- Difusió que ha tingut
- Premis

D'on ha sorgit l'interès per dipositar aquest material a l'arxiu?
Donació?, compra?, Cessió?

On fou exhibit; la seva repercussió. Retalls hemeroteca. Fotografies. Festivals en què ha participat i premis.

VI/ Aspectes legislatius

- Propietat dels drets d'autor
- Drets d'exhibició
- Localització de les còpies

VI/ Valors estètics i semàntics

- Estil i factura
- Estructura del film
- Significat -semàntic i estètic- (valors del film en la seva època, valors actuals)

L'anàlisi crítica pot seguir aquest esquema, sempre precedit de la sinopsi argumental. Cal analitzar els aspectes connotatius que la solera dels anys li ha atorgat, com per exemple els valors documentals que pugui generar; idem de valors morals, estètics, etc.

VII/ Estudiar les possibles aplicacions que pot tenir

- Còpies (nombre de còpies, formats?, vídeos,)
- Difusió que se li pot donar
- Publicacions
- Fotografies

Després d'haver completat aquest estudi es poden estudiar les seves possibles aplicacions. Per exemple, si és digne de telecinar-ho, si s'han de fer sessions públiques, i si cal editar-ne un dossier.

B/

L'esquema de l'apartat A ens serveix per analitzar les pel·lícules individualment. Si ens trobem amb un fons com el de l'Arxiu d'imatges de l'Ajuntament de Girona —el Varés—, cal analitzar-lo en el seu conjunt:

1/ Aspectes biogràfics que puguin il·lustrar l'obra que estudiem. La seva escola, és a dir, la seva formació cinematogràfica, les seves influències.

Fonts: hemeroteca, testimonis, correspondència, documents personals, fotografies, treballs paral·lels,...

2/ Contextualització amb els altres cinemes. En el cas Varés i en els casos en què, com ell, es tracti de cinema de pas estret, anomenat en aquell temps *amateur*, ens resulta obligat documentar-nos al C.E.C. (Centre Excursionista de Catalunya) de Barcelona com a referència obligada per obtenir el corresponent contrapunt. Tampoc està de més consultar els centres excursionistes o fotogràfics que l'autor freqüentés. En aquest cas el C.E.C. és de consulta obligada, donat que era l'autèntica revàlida dels cineastes de pas estret, i, per tant, la font idònia per catalogar la matèria requerida. També és necessari contraposar-ho a altres cineastes locals.

3/ L'evolució de la seva filmografia. La seva temàtica, establir grups temàtics i analitzar les preferències de l'artista i els motius que l'han conduït a un o altre camí.

Annex

Història dels aparells de pas estret

Segons el col·leccionista i historiador Michelle Auer, els inicis del «cinema no professional» es poden datar del 1923, mercès a la posada en marxa per part de KODAK de material reversible i inflamable. Però aquest cinema també té la seva prehistòria; el mateix autor situa els seus inicis en la cronofotografia, concretament en el moment en què és accessible als afeccionats. Aquest podria ser el punt de bifurcació, o millor dit, d'ampliació de fronteres de l'art cinematogràfic, on s'obren les portes a un major nombre de cineastes i, per tant, s'enriqueixen les seves possibilitats creatives.

El 29 de setembre de 1883 la revista científica *La Nature* publica un article sobre «cronofotografia amateur», i així, amb aquest document, queda constituïda l'existència de l'*amateur* en el camp cinematogràfic.

Georges Démeni usa pel·lícula reversible de 60 mm de llarg per a la cronofotografia, el 1896. L'any següent, junt amb Gaumont, publica articles sobre el tema —sempre sota la perspectiva *amateur*— a les revistes *La Nature* i *Photo-Revue*. Animen les imatges cronofotografiades mitjançant un fullejador mecànic anomenat *Cinebiblioscope*. Però no projectaran les seves imatges fins la primavera de l'any següent —1898—, la qual cosa serà mèrit de L. Kamm, el qual, mercès a un instrument de projecció basat en una placa de cristall circular giratòria, aconseguirà la síntesi de les imatges preses. L'aparell s'anomenarà *Kammatographe*.

L'estiu del mateix any ja s'usa pel·lícula de 17'5 mm per a la projecció, i l'aparell s'anomena *Birtac*. Al trimestre següent ja hi ha la temptativa de cinema de format reduït. És mèrit de L. Reulos, encara que no presentarà la innovació a la Societat Francesa fins el 9 de novembre de 1900.

El 1902, la casa W. Wardell produeix un aparell de cinema d'aquest format, però amb la innovació de la perforació central; es comercialitza sota el nom de *Vitak*.

Les innovacions seguiran amb la intenció d'abaratir els preus i ampliar la competitivitat del mercat, per acaparar una clientela més ampla. Apareixeran nous formats, el 1912 Edison llança al mercat el format de 22 mm amb pel·lícula de seguretat, l'aparell s'anomena Home Kinetoscope. La casa Pathé treu, aquest mateix any, el de 28 mm de llarg amb material inflamable. Serà conegut a Europa sota el nom de Pathé KOK i a Amèrica, l'any següent, per Pathescope. El 1915 G. J. Bratley produeix l'aparell Duplex que utilitzarà pel·lícula d'11 mm de llarg amb dues perforacions circulars a cada costat. Reapareixeran nous models de fotografia circular i espiral.

L'any 1917 fabriquen a Nova York pel·lícula de 17'5 mm que, si bé segueix essent flamable en el negatiu, és de seguretat en el positiu.

El 1922 la casa Noël Courvoisier de París proposa una cambra que pren una sèrie de petites fotografies en cercle sobre placa fotogràfica de 9 x 12 cm, amb material reversible.

La base que possibilita l'existència del cine per a no professionals és la pel·lícula, que ha de reunir dues característiques: que sigui reversible, per abaratir el cost, i que sigui de seguretat per ser més manejable i estalviar així altres costos, com locals expressos per al treball cinematogràfic —muntatge i projecció—. En tercer lloc la reducció del format, el qual ja s'ha fet palès des de 1898.

Des de 1914 la casa KODAK estava interessada en el cinema de pas estret, F. W. Barnes parteix del principi de dividir el format de 35 mm. Però l'avenç més transcendent és el que s'inicià amb la investigació de J. G. Capstaff: es tracta de trobar el positiu directe, i parteix del principi de les plaques autocromes de Lumière. En obtenir resultats positius crearen el format de 16 mm amb la finalitat que ningú utilitzés el de 35 mm inflamable partit per la meitat, així asseguraven la venda del seu material sensible. La investigació es va alentir a causa de la I Guerra Mundial. El 1920, cambra, projector i pel·lícula estaven llestos, encara que no es van comercialitzar fins el 1923.

A. Víctor treurà cambra i projector de 16 mm paral·lelament a la KODAK. La Bell & Howell al final d'any o principi del següent —1924. La Niezoldi & Krämer de Munich el 1925. La Nizo el 1926. La KODAK des de l'abril de 1924, la fabricà amb visor reflex i motor elèctric adaptable.

Charles Pathé ja havia intentat de popularitzar el cinema amb el seu projector KOK el 1912, però el seu format de 28 mm i el material inflamable no solucionaven massa bé el problema econòmic. L'any 1922 redueix el format a 9'5 mm amb perforació central; comercialitzarà el projector pel Nadal d'aquest any sota el nom de *Pathé Baby*, que

podia tirar 8'5 metres de pel·lícula. Surt amb un catàleg de prop de cent pel·lícules que anirà augmentant amb cinquanta títols nous per mes.

Després de l'èxit del projector, la casa Pathé s'anima a llançar la cambra, la qual cosa serà una realitat pocs mesos més tard. L'enorme difusió d'aquests aparells ve constatada per les nombroses millores de les quals contínuament es va beneficiant. Obrirà un ampli ventall d'objectes de consum entorn del cinema familiar o cercles més petits; així mateix esdevindrà una escola de cineastes desvinculats del cinema familiar: molts joves podran iniciar les seves vacitacions amb uns pressupostos assequibles.

La seva difusió per Europa fou immensa, però no fou així als Estats Units, on la prioritat de la KODAK mai no fou desbancada.

L'any 1932 la casa KODAK treu al mercat el format de 8 mm per competir amb la Pathé Baby. Malgrat tot no ofereix més qualitat, preu per preu, que el seu oponent de 9'5 mm; per això, KODAK competeix amb el seu nou film pancromàtic de gra fi, el qual li dóna més marge comercial. La resta de batalles entre ambdues firmes es desenvoluparan entre els seus accessoris i el seu major atractiu comercial.

El maig de 1965 llança un nou format: el Super-8. De la mateixa manera que el 1932, és comercialitzat juntament amb l'aparell. El film, Kodachrome II, es presenta mitjançant uns cartutxos molt manejables, amb la possibilitat de canviar-los sense necessitat de ser un expert, cosa que d'altra banda es pot dur a terme a plena llum del dia. El nou llançament no supera la qualitat del 9'5 mm; en contrapartida es llancen films d'alta sensibilitat.

Resum cronològic de l'aparició dels formats

- 1898 Format de 17'5 mm per a projecció BIRTAC
- 1902 Format de 17'5 mm per a cambra, perforació central, VIRTAC
- 1912 22 mm Edison, amb còpia de seguretat per a projecció.
- 1912 28 mm Pathé KOK
- 1915 11 mm, perforació circular lateral.
- 1917 17'5 Nova York, amb còpia de seguretat
- 1923 16 mm reversible KODAK
- 1923 9'5 mm per a projecció, seguretat, Pathé Baby, perforació central
- 1924 9'5 mm per a cambra, seguretat, Pathé Baby.
- 1932 8 mm, KODAK
- 1965 Super-8, KODAK