

LA FORMACIÓ EN LA CONSERVACIÓ DE FOTOGRAFIES

Ian L. Moor i Angela H. Moor
Centre de Conservació de Fotografies. Londres

Preàmbul: L'estabilitat inherent de les fotografies

Tan bon punt les primeres imatges fotogràfiques van aparèixer de la llum i es van submergir en les ombres, de seguida van començar a desaparèixer en les formes elementals d'on procedien. Va ser un tancar i obrir d'ulls: «ara em veus, ara no em veus». Llavors de seguida es va iniciar un joc del gat i la rata, en què els professionals, els entusiastes i també els químics pretenien obtenir i conservar les qualitats il·lusòries de les fotografies. El 1802 Thomas Wedgwood va lamentar la inestabilitat dels seus «contorns» sobre el paper i la pell, i va afirmar que calia conservar-los a les fosques, dins d'una carpeta desada en un calaix, si es volien conservar.¹ Al cap d'uns catorze anys, Nicephore Niepce es va trobar amb el mateix problema, la manca d'estabilitat, i el 1817 va abandonar la plata sobre el paper i es va decantar pel betum sobre el vidre i el peltre. Trenta-tres anys després que Wedgwood i Davey publicuessin el seu «informe», William Henry Fox Talbot va descobrir i presentar un procés d'«estabilització» per als seus experiments «esciogràfics», el qual finalment va aconseguir una mesura d'estabilitat en el que després va rebre el nom de «procés de dibuix fotogràfic». Aviat es van produir un gran nombre d'avenços i modificacions arran del desig d'utilitzar i conferir un element de control a tot el procés d'elaboració de la imatge sense perjudicar o inhibir la creativitat i també per garantir la longevitat de la imatge. El mateix Talbot es va adonar de la inestabilitat inherent dels seus primers dibuixos fotogràfics, i més tard, el febrer del 1839, els seus negatius calotips i còpies en paper salat «estabilitzades» van provar l'hipo (tiosulfat de sodi) després que, l'1 d'aquell mes, l'hi recomanés i li'n fes una demostració el seu amic John Herschel a casa seva, a Slough. Com que no hi va trobar cap avantatge evident, en l'hipo, Talbot va deixar d'utilitzar-lo el 27 d'abril del 1839.² Talbot es va tornar a passar a l'hipo el 1843, l'aplicació del qual havia millorat de manera considerable; en la seva obra *The Pencil of Nature*³, publicada pel Reading Establishment el 1844, Talbot va suggerir substituir qualsevol de les «proves» en paper salat en cas que més tard perdessin qualitat. No va ser la declaració rotunda d'un home que estava convençut de l'estabilitat de les seves obres, sinó la d'un home plenament conscient de les possibilitats que tenien de ser inestables.

El mateix Talbot va ser el primer a desenvolupar i utilitzar les tècniques d'estabilització de la imatge mitjançant l'ús de solucions de sal halogenada, iodur de potassi (1834), clorur sòdic (1835) i bromur de potassi (1839). Talbot també va ser el primer a idear unes tècniques per augmentar la imatge com la intensificació amb un intensificador d'un compost de plata, per a l'obtenció del qual va emprar gal·lonitrat de plata, que servia per potenciar o intensificar les imatges latents. Les generacions següents de professionals, la indústria i els seus clients s'han esforçat a resoldre els problemes de l'estabilitat de la imatge fins avui dia.

En el material publicat sobre fotografia abunden les manipulacions, les modificacions, els tractaments i la química amb l'únic propòsit d'obtenir una imatge tan perfecta, fidel a la reali-

tat i estable com sigui possible, ateses la natura i les limitacions inherents dels materials i les seves propietats químiques respectives, si bé es desenvolupaven i es creaven per rectificar o tractar els problemes d'instabilitat que presentaven les fotografies. Aquests tractaments se centraven bàsicament en el negatiu perquè aquest no només representa la primera impressió, sinó que també és el mitjà per produir totes les impressions posteriors. No tenia gaire sentit tractar els problemes d'instabilitat i els defectes en les còpies perquè es podia obtenir, simplement, una altra còpia. En les revistes de fotografia de les dècades de 1850, 1860 i 1870 proliferen els articles sobre la conservació, la neteja i el tractament de daguerreotips. Hi havia, i hi ha encara, la mentalitat i la consciència de la conservació, la qual és una constant en la història del procés fotogràfic. Cartes que feien palesa la preocupació sobre «la pèrdua de color de proves positives sobre paper» van començar a arribar a la Societat Fotogràfica de Londres, que acabava de néixer; la primera carta que va ser publicada en la seva revista, sota el títol de «Heterogeni», portava la signatura següent: «J. G. M. Torquay, 21 de desembre del 1853»⁴. Tan gran era la preocupació que el 1855 la Societat va crear una «comissió especial per a la pèrdua de color», presidida per Roger Fenton, que tenia com a objectiu investigar el problema⁵. No és estrany que tant els professionals com la indústria fotogràfica posterior van veure i buscar solucions als «mals de la fotografia» en la seva química inherent i a partir de la perícia que els caracteritzava. Aleshores creien ãi encara ho creuen avuiã que eren i són les persones més indicades per resoldre els problemes d'instabilitat en les fotografies pel bagatge i els grans coneixements que tenen del procés fotogràfic. La pitjor cara que ha tingut la recerca d'aquest esperit és l'ús d'intensificadors, reductors, mètodes químics per decolorar, tornar a revelar i llevar taques en imatges històriques, juntament amb la realització d'unes proves destructives, i la duplicació de negatius de plàstic i vidre històrics seguida de la destrucció de l'original. La cara més positiva és la creació i el perfeccionament d'unes tècniques de revelatge més eficaces, un revelatge permanent, una intensificació òptica real, i la còpia, la transferència i les tècniques d'ampliació d'imatges digitals.

La fotografia: un art o una ciència?

Des de la fundació de la Societat Fotogràfica de Londres el 20 de gener del 1853, també s'ha parlat molt de si la fotografia era un «art o una ciència». El debat, amb William J. Newton com a vicepresident i principal defensor de l'«art de la fotografia», va monopolitzar moltes de les reunions de l'entitat i les pàgines de les seves publicacions. Evidentment, les escoles de fotografia Linked Ring, fundada el 1892, i Photo-Secession, fundada el 1902, defensaven que la fotografia era una forma d'expressió artística. Aquesta polèmica, si és que de fet n'hi havia cap, sobre la fotografia en tant que art i ciència alhora, encara és vigent avui dia tant en el camp del patrimoni cultural com en el de la fotografia.

La batalla que va tenir lloc durant les dècades de 1970, 1980 i principis del 1990 va ser una de les actituds que van adoptar els fotògrafs. Molts professionals del patrimoni cultural encara consideren la fotografia com un mitjà purament reprogràfic i, en certa manera, efímer, no pas com l'atracció principal d'un museu. El seu contingut informatiu simplement pot ser duplicat i

perpetuat amb mitjans fotogràfics, o avui dia fins i tot amb tècniques digitals, sense que es tingui en consideració la importància i la integritat de la primera font d'informació com un objecte historicocultural.

Sembla just afirmar que aquest major interès per la fotografia i la conservació de fotografies és originari dels Estats Units, un país que no es va haver de convèncer de la importància cultural i històrica del seu patrimoni fotogràfic; la fotografia va enregistrar i testimoniar les primeres passes d'aquella jove nació. Durant les dècades de 1950 i 1960, els Estats Units es van llançar a publicar nombroses obres sobre la història i el reconeixement de la fotografia, la qual cosa va contribuir que fos elevada a la categoria d'expressió artística.

Entre la darrerria del 1960 i l'inici del 1970, al Regne Unit es va començar a prendre més consciència de la importància i el valor de les fotografies històriques quan un petit nombre de col·leccionistes entusiastes entregats a la causa, com ara Helmut Gernsheim, Camfield i Deirdre Wills i Howarth-Loomes, es van aficionar a buscar entre els mercats antics de Londres. Tanta embranzida va agafar el món fotogràfic que el 21 de desembre del 1971 Sotheby's va organitzar, a tall experimental, la primera venda de fotografies amb fins publicitaris, en què s'inclouïen fotografies de diversos col·leccionistes. Més tard, el 24 de maig del 1973, va tenir lloc la primera venda oficial dedicada a les fotografies. Un reduït nombre d'entitats clau dels Estats Units, el Regne Unit i França van començar a adquirir de forma notable fotografies històriques representatives del «bon art» per a les seves col·leccions. Un nombre creixent d'entusiastes van començar a col·leccionar fotografies i, posteriorment, a comerciar-hi a mesura que s'expandia el mercat de la fotografia.

Als Estats Units i el Canadà, Ostroff, Romer, Wilhelm, Adelstein i Eaton, entre altres, van ser els primers precursors que van plantar les llavors de la presa de consciència sobre la importància que té la conservació de fotografies en tant que elements del patrimoni cultural. Aquests precursors eren fotògrafs de ple dret, és a dir, fotògrafs implicats en el sector del patrimoni, o bé col·laboraven en la indústria fotogràfica. S'esperava que aportessin una perspectiva fotogràfica i busquessin solucions en el material publicat sobre fotografia i la indústria d'aquest sector, la qual cosa va quedar reflectida en l'augment i l'adopció de tractaments de les fotografies i la filosofia que hi havia darrere el seu ús. Aquest fet també va tenir lloc al Regne Unit, si bé en menor grau, i cal destacar-ne personalitats com Harold White, Bryan Coe, Kodak i Howarth-Loomes.

En la recerca de coneixement, la fotografia i el terreny cada vegada més important de la conservació, les dècades del 1970 i el 1980 es van caracteritzar per una sèrie de proves, manipulacions químiques i restauracions destructives a gran escala. Prevalia la recerca d'un esperit purament fotogràfic en contraposició a un esperit de conservació, la qual cosa va endarrerir en gran mesura el progrés en els tractaments i les tècniques de conservació de fotografies. El 1984 els autors d'aquest treball vam descobrir una còpia en paper salat intensificat de l'abadia de Bolton, de Roger Fenton; va ser un esdeveniment que va marcar l'avenç en la conservació de fotografies i que tindria unes conseqüències molt importants en l'evolució dels tractaments de conservació de fotografies. Al cap de poc va ser descoberta una còpia en paper salat intensificat de Henri Le Secq intensificat. Arran d'això, l'hivern del 1985 the AIC PMG (Grup de Materials Fotogràfics de l'Institut Nord-Americà per a la Conservació) es va reunir a Filadèlfia i va

tractar, entre altres temes, tota la qüestió i l'aplicació de les tècniques d'intensificació en les fotografies històriques.

«Els dies 1 i 2 de febrer, el Grup de Materials Fotogràfics de l'AIC es va trobar a Filadèlfia per celebrar la reunió de cada hivern.

“Intensificació i principis de conservació”, a càrrec d'Ian i Angela Moor, va ser la comunicació més contundent de les tres que es van oposar clarament a l'ampliació d'imatges fotogràfiques, atès que la dita ampliació infringeix els principis de conservació en quatre sentits: 1) Tots els tractaments químics produeixen/introdueixen altres contaminants. 2) La intensificació modifica totes les característiques essencials de la còpia. 3) La intensificació no és reversible. 4) La intensificació, per mitjà de la introducció d'uns complexos químics que no es poden eliminar, faran augmentar la inestabilitat d'un material que ja és inestable.»⁶

Es va convidar els autors a presentar una comunicació sobre el tema perquè van tenir un paper decisiu a l'hora de determinar que les còpies, procedents de dues col·leccions independents amb seu a Londres, havien estat sotmeses a una intensificació. En la reunió de Filadèlfia, a banda de diverses comunicacions destacades, cal esmentar també les demostracions que es van fer d'intensificacions, emblanquiments i revelats, de l'emblanquiment de taques en fotografies i de la utilització de pólvores abrasives per eliminar l'anomenada «lluïssor metàl·lica» (un deteriorament causat per un procés d'oxidació-reducció) i de tots els tractaments que no ha de fer servir un restaurador professional o l'equip que té al seu càrrec. En les visites obligatòries a col·leccions d'àmbit local i delegacions de laboratoris, es van presentar en dues grans taules un conjunt de daguerreotips originals/històrics tallats i foradats amb l'únic propòsit de mesurar el gruix de la plata sobre la placa de coure. L'ús d'aquest mètode tan destructiu per dur a terme la investigació rau en el fet que els daguerreotips eren propietat de l'investigador, i pel que sembla era legítim destruir-los perquè van ser comprats en botigues i mercats i eren considerats treballs de poca importància i valor!

Després els autors del present treball van oferir una àmplia presentació sobre ètica basada en uns treballs monogràfics i, a continuació, va tenir lloc una discussió franca i oberta sobre aquestes qüestions; com que van ser els nord-americans que es dedicaven a conservar i col·leccionar fotografies, i a comerciar-hi, els que es mostraven més contraris a aquestes pràctiques, en aquell país el camp de la conservació de fotografies va començar a canviar i es van prohibir les tècniques d'intensificació de la imatge química i les proves destructives.

La formació de restauradors

Al Regne Unit i també a Europa, existeix una llarga tradició d'oficis artesans que s'aprenen i s'ensenyen bàsicament en gremis. Després de la Segona Guerra Mundial, al Regne Unit molts soldats van ser desmobilitzats, van fer un curs de reciclatge en tot el procés d'enquadernació i ornamentació, i en arxivística, amb la qual cosa se satisfien les necessitats tant comercials

com dels arxius i els museus. Fins a mitjan dècada del 1970, aquests professionals van ser enquadernadors, arxivers o tècnics; la categoria que tenien dins de l'Administració pública era inferior a la d'un oficinista.

Un fet que va influir de manera determinant en la comunitat arxivera i el seu esperit van ser les inundacions devastadores de què va ser víctima Florència el 1966. Les inundacions van tenir unes repercussions clau en els enquadernadors i arxivers d'aleshores, i la seva influència en el camp incipient de la conservació encara és palesa avui dia. Arran de les dimensions de la catàstrofe i la necessitat d'un major nombre de tractaments basats en materials holístics, aquells que en coneixien les aplicacions i la utilització i col·laboraven en el progrés científic van aconseguir que els museus i els arxius reconeguessin la necessitat d'abandonar les arrels tradicionals en el món purament dels oficis i participar de les ciències dels materials emergents; aquestes van donar lloc a una nova generació d'arxivers, més ben preparats per fer front a catàstrofes com unes inundacions i també per satisfer unes necessitats més holístiques de les col·leccions, en lloc de centrar-se tan sols en uns objectes concrets.

El creixement de les escoles, les escoles universitàries i els programes de conservació

L'Escola Camberwell d'Arts i Oficis de Londres va ser la primera a intentar tractar els déficits i les febleses que es van detectar als museus i els arxius a causa de la inundació de Florència. Camberwell ja tenia una tradició d'«arts i oficis» molt arrelada, que incloïa la producció, l'ornamentació i la relligadura de llibres. Per aquesta raó, el 1970 no és estrany que s'hi instaurés un curs d'arxivística, el propòsit del qual era formar uns enquadernadors, arxivers i restauradors de gravats i dibuixos amb més coneixements científics; el terme *conservator* ('restaurador') no existia aleshores, i tampoc no existia el concepte de «conservar papers, llibres ni fotografies».

Va ser una nova generació de tècnics que tothom va rebre amb els braços oberts, i de seguida es va adoptar el terme *restaurador*. L'obra de l'escola Camberwell va comptar amb tot el suport de les institucions més importants de Londres, les quals aleshores estaven ancorades en un sistema educatiu ja decadent. Les institucions no tan sols formaven un professorat de gran prestigi, sinó que també admetien els grans beneficis que suposava tenir accés a una promoció de restauradors plenament capacitats i poder-los contractar. Al cap d'uns dos anys de formació intensiva, aquests restauradors obtenien un alt nivell de competència, coneixements i aptituds que era impensable obtenir amb l'antic sistema educatiu en el mateix període de temps.

Tot i l'ensenyament de química orgànica i inorgànica aplicada i de ciències que hi estaven relacionades, la balança de l'ensenyament a Camberwell s'orientava cap a la formació d'un restaurador amb una base de coneixements tradicionals que estigués prou capacitat per assumir una feina i dur a terme tractaments. Si bé és obvi que l'adquisició i el perfeccionament de les destreses pràctiques i els coneixements teòrics requereix el seu temps, les aptituds bàsiques anaven de la mà d'un esperit de conservació actiu, amb un suport de base científica.

Van ser moltes les entitats que aviat es van animar a seguir l'exemple de Camberwell. Podem citar, entre altres, la Biblioteca del Congrés, el 1971; la Universitat de Delaware, amb el seu pro-

grama de conservació de l'art, el 1974; l'Escola Reial Danesa de Conservació, Copenhaguen, Dinamarca, el 1982, i en darrer lloc, però no per això menys important, l'Institut de Formació de Restauradors d'Obres d'Art (IFROA), París.

Per descomptat, no n'hi ha prou amb una bona escola per formar restauradors. Aquests professionals han de posseir una habilitat innata, que només pot ser alimentada i estimulada en el context adequat. Es tracta d'una combinació de qualitats naturals i un bon ensenyament.

A principi de la dècada del 1970, els autors del present treball, en tant que estudiants d'una certa edat, van seguir el curs d'arxivística a l'Escola Camberwell d'Arts i Oficis; tots dos s'havien format en l'ensenyament tradicional. Després d'haver treballat amb fotografia històrica i comercial, Ian Moor va decidir especialitzar-se en la conservació de fotografies per al seu projecte de recerca, ja que va saber que no hi havia cap interès a conservar fotografies o bé no es requeria cap mena de perícia en aquest camp. Tot i així, no es va donar per vençut i va estudiar la tècnica inventada per Frederick Scott Archer, basada en plaques de col·lodió humit, la va reproduir i en va investigar la conservació. Va investigar aquesta tècnica perquè la normativa relativa a la salut i la seguretat a l'escola li impedia fer recerca sobre els daguerreotips, ja que en aquesta tècnica s'usava mercuri, en què s'havia de centrar en un principi la seva recerca. El projecte de recerca sobre les plaques de col·lodió humit el va dur a la introducció l'any 1975 de la conservació de fotografies en el currículum del curs de l'escola, la inclusió de fotografies en els estatuts del Paper Group (acabat de formar) i la publicació dels primers treballs sobre la conservació de fotografies en els dos primers números de la revista del Paper Group, *Paper Conservator* (1976 i 1977).⁷

Fins avui, tot i la proliferació del nombre d'escoles de conservació, sobretot les que ofereixen l'especialitat de la conservació de fotografies, no hi ha encara una escola que estigui especialitzada únicament en aquest camp, i sense excepció la conservació de fotografies s'imparteix, en alguns casos de manera superficial, com una branca d'una disciplina molt més àmplia que té com a base els materials.

Algunes escoles sí que imparteixen l'assignatura de conservació de fotografies en el darrer any d'un curs de conservació basat en els materials. No obstant això, en el pitjor dels casos els estudiants no s'hi instrueixen per manca d'un professor o professora amb els coneixements adequats, i en el millor dels casos, com als Estats Units, segueixen una formació més de tipus científic i teòric que els ofereix molt poca experiència o formació pràctica i/o gens per manca d'una tradició o esperit fonamentats en l'aprenentatge de l'ofici.

Mentre que aquesta unió entre l'artesania i la ciència era essencial per avançar en el camp que ens ocupa, per desgràcia s'ha arribat a un punt avui dia en què la ciència de la conservació i la conservació preventiva predominen en aquest àmbit, alhora que s'estanquen ràpidament el progrés i la utilització de tècniques tradicionals que impliquen una intervenció. Mentre que cap restaurador que es preocupi pel patrimoni cultural no qüestionaria la necessitat de la conservació preventiva holística de les col·leccions que formen part del patrimoni, ja es percep i es reconeix que s'està descuidant la necessitat d'oferir una formació activa. La conservació de fotografies és un dels àmbits que el Fons de la Loteria per al Patrimoni del 2002, *La conservació del nostre patrimoni viu*, va catalogar «com un sector en què falten aptituds i que exigeix una revisió»; a més a més, va subratllar una davallada significativa dels oficis que for-

men part del patrimoni i va sostenir que algunes tècniques tradicionals de conservació gairebé s'han extingit. Ara formem uns conservadors de fotografies altament qualificats que no són capaços de realitzar (i en moltes ocasions no els arribaran a realitzar mai) tractaments que impliquen una intervenció en la fotografia, ja sigui perquè no els han inculcat les destreses i l'experiència necessàries o bé perquè s'han embarcat en una recerca científica que no porta enlloc. Evidentment, no és culpa dels conservadors, sinó dels programes de conservació que han cursat.

No es pot arribar a ser restaurador de fotografies en un any, de la mateixa manera que no es pot arribar a ser restaurador de llibres, papers, gravats o dibuixos en el mateix temps. La conservació de fotografies és una especialització que requereix un mínim de tres o quatre anys de formació, i el programa ha de reflectir les necessitats tant de prevenció com d'intervenció en les fotografies en la mateixa mesura. Després d'aquests tres o quatre anys, cal acumular una experiència laboral de cinc anys perquè el conservador de fotografies sigui un professional acreditat. Això s'ajusta als requisits d'acreditació actuals per a altres disciplines relacionades amb el patrimoni, com ara la conservació de llibres, paper, gravats i dibuixos.

Actituds

És cert que la formació basada en destreses en el camp de la conservació fotogràfica està quedant enrere en relació amb altres disciplines. La batalla més important no es té només amb les escoles de conservació, tot i que encara caldria fer molt per millorar el lamentable estat en què es troba la formació basada en destreses, sinó també amb les actituds predominants envers les fotografies, actituds que han condemnat el camp de la conservació fotogràfica dels anys setanta ençà. Les fotografies encara es tenen en ben poca consideració dintre del terreny patrimonial. Si d'una banda alguns organismes fotogràfics i patrimonials han arribat a produir directrius bàsiques i patrons per a la preservació de fotografies, en general aquestes són massa simplistes, massa generals, i en alguns casos contenen informació enganyosa i errònia.

Encara hi ha massa dipositaris que creuen que es poden confiar fotografies a restauradors de paper, llibres o arxius i que no cal que n'hi hagi d'especialitzats en fotografia. No hi ha prou oportunitats per adquirir una veritable experiència en aquest camp, ja que es creen pocs llocs de treball en el terreny de la conservació fotogràfica; la inversió en col·leccions, conservació, formació i restauradors és insuficient. Al Regne Unit tenim una col·lecció nacional de fotografies que no té restaurador fotogràfic. No hi ha prou publicacions que proporcionin indicacions pràctiques, ben fonamentades i centrades en els materials per a la cura i la preservació de fotografies. No hi ha publicacions especialitzades en la conservació interventiva de fotografies, malgrat que els autors d'aquesta comunicació i altres n'han publicat estudis en revistes.

La manca de destreses

La «inundació de Florència» va comportar un gran pas en el desenvolupament de la professió de restaurador. En aquells moments es tenien destreses però mancava la base científica, ara tenim la base científica però ens manquen destreses.

L'oportunitat de desenvolupar i perfeccionar el tractament basat en destreses no existeix i hi ha una manca d'informació teòrica i pràctica i d'expertesa en aquest terreny i en els instituts que pugui donar un cop de mà a tots aquells que tenen necessitat d'adquirir experiència i expertesa en la conservació fotogràfica. Aquest problema és un dels factors fonamentals que ha portat els autors d'aquesta comunicació a desenvolupar i impartir cursos en preservació i conservació fotogràfica al Centre de Conservació de Fotografies des de l'any 1981.

Inicialment els cursos anaven adreçats a conservadors, bibliotecaris i arxivers, a tots els responsables de col·leccions fotogràfiques; també hi assistien restauradors desitjosos de desenvolupar un coneixement sòlid en fotografies. Després el Centre va desenvolupar cursos teòrics basats en destreses, exclusius per a restauradors en pràctiques, que facilitaven l'adquisició d'un major coneixement de les complexitats de la conservació de fotografies i del desenvolupament de destreses de naturalesa pràctica dintre d'un marc ètic apropiat. Òbviament, ens vam adonar que els cursos de curta durada no eren la panacea. No obstant això, dins el marge de temps previst per a aquests cursos intensius vam ser capaços d'oferir formació per assentar uns bons fonaments, i vam establir una base sòlida de coneixement, la qual cosa va permetre que tant conservadors com restauradors comencessin a entendre les complexitats i les necessitats del material i comencessin a afrontar els reptes de la preservació i la conservació de fotografies.

Des de 1981, hem pogut corroborar que, en tots els casos de restauradors que hem format, des de les Amèriques fins a Australàsia, hi ha destreses bàsiques i pràctiques essencials que no se'ls han ensenyat a l'Escola de Conservació/a nivell de programa. Aquests principis essencials s'han d'ensenyar si el que es vol és establir uns fonaments ètics i pràctics de pes que contribueixin al desenvolupament i el perfeccionament d'un enfocament de la conservació fotogràfica basat en destreses i en un coneixement excel·lent.

Acceptem i defensem sense reserves la importància de la conservació preventiva com un enfocament holístic necessari i a més llarg termini en relació amb la conservació de col·leccions, i som plenament conscients que això beneficiarà i preservarà ostensiblement més material que un restaurador amb l'atenció fixada en un objecte assegut en un banc. No obstant això, el restaurador fotogràfic amb el seu coneixement especialitzat és qui exerceix adequadament la seva expertesa quan formula, estableix i manté polítiques de conservació que cal implementar des de les disciplines corresponents. És la combinació efectiva de les dues disciplines, prevenció i intervenció, la que preservarà el nostre irremplaçable patrimoni cultural fotogràfic a més llarg termini.

Per anar bé, els programes de formació en conservació haurien de promoure que hi hagués un correcte equilibri entre la ciència de la conservació, la teoria i les destreses.

Per descomptat, en aquesta comunicació tenim com a prioritat ocupar-nos de la formació de restauradors fotogràfics. Així doncs, què és un restaurador fotogràfic?

Un restaurador fotogràfic és algú que ha seguit un programa de formació homologat que el capacita per intervenir, a qualsevol nivell, en la conservació de fotografies històriques. La seva expertesa hauria de capacitar-lo per implementar una política de preservació efectiva i completa que inclogués estudis, accés, maneig i ús custodiat, emmagatzematge, exhibició i digitalització de col·leccions, així com la prevenció de desastres i qualsevol altre funció administrativa i oficial dins del terreny de la conservació fotogràfica. Aquesta formació també hauria de capacitar-lo per portar a terme un tractament que vagi del nivell més simple d'intervenció, que inclouria el maneig, el transport i la duplicació de fotografies per a la reubicació, i l'embalatge per a emmagatzematge, ús i exhibició, a tractaments més complexos de conservació per intervenció i restauració que s'ocuparien d'una completa gamma de problemes associats a la degradació física i química a causa dels estralls del temps, la interacció humana, inundacions i incendis.

Tots els programes de formació homologats han de casar a la perfecció destreses i ciència, alhora que han de proporcionar un entorn en el qual els restauradors fotogràfics puguin expandir, aprofundir i desenvolupar les destreses pràctiques i l'enfocament ètic a través de l'ensenyament i la resolució de tractaments, i també la seva base cognitiva a través d'un coneixement excel·lent i la ciència de conservació aplicada als materials.

Sabem per la nostra experiència com a ensenyants que el nivell de coneixement, destresa, assoliment i actitud varia d'un restaurador a l'altre, tal com és d'esperar. No obstant això, al llarg d'aquests vint-i-cinc anys de docència el que sempre ens ha amoïnat és que entre els participants manqués un coneixement bàsic fonamental, així com experiència i tractament basat en destreses, tenint en compte que molts ja eren en part restauradors experimentats.

El problema és inherent a les escoles de conservació/programes, on per desgràcia està arrelat, ja que malgrat l'excel·lència acadèmica dels cursos que s'hi ofereixen, aquests tenen una base massa teòrica i científica. Si d'una banda és cert que el desenvolupament de la ciència relativa a la conservació ha posat a l'alçada del segle XXI el que era una tradició basada en habilitats, malauradament també ha deixat massa restauradors impotents en lloc de servir-los i alliberar-los a través d'una base de coneixement i una consciència contínuament en ampliació. La ciència aplicada de manera poc pertinent està generant un nivell de precaució, de dubte i d'intimidació que està tenint una remarcable influència negativa en l'esperit d'intervenció basat en destreses i consolidat de fa molt. La qüestió de si els tractaments de conservació basats en la intervenció són apropiats o necessaris és, naturalment, una qüestió sempre legítima, i és fonamental per a qualsevol avaluació de criteris relatius a les propostes de tractaments de fotografies. No obstant això, posar un èmfasi excessiu en la ciència està generant una nova fornada de restauradors que en depenen tant que no estan desenvolupant les destreses essencials necessàries per intervenir en el lloc i el moment apropiats.

Aquest gir tan marcat pel que fa a l'èmfasi prové de dos grans focus d'influència:

- el llegat de la carrera espacial i la consegüent expansió tecnològica, que ha generat una cultura depenent de l'esperit científic: «la ciència ho resoldrà tot».
- els possibles beneficiaris d'aquesta expertesa, les institucions públiques, que també es veuen afectats per les forces del mercat i la política cultural, on l'èmfasi es posa en els números, les exposicions, la conservació i la demanda i la necessitat d'accés.

Si bé entenem i reconeixem totalment la necessitat de posar aquest èmfasi, que ha tingut un impacte en totes les disciplines relatives a la conservació, tenint en compte l'espectacular volum d'artefactes culturals dels quals hem de tenir cura, la bona administració no hauria de negligir el desenvolupament continuat de la formació basada en destreses, necessària per assegurar la supervivència continuada del nostre patrimoni cultural. La demanda que les col·leccions siguin accessibles comporta un creixent risc pel que fa a la conservació. La principal demanda actual pel que fa a accés, i l'increment d'inversió per aconseguir-lo, no s'adiu ni coincideix amb una inversió creixent en conservació i en la formació de restauradors. Si d'una banda les destreses preventives i els professionals afins han experimentat un creixement al llarg dels anys, les destreses interventives relatives al terreny de la conservació malauradament no ho han fet. Hi ha menys contractes indefinits per a restauradors institucionals, la qual cosa fa que la majoria dels que volen treballar en aquest camp hagin d'adquirir experiència en el sector privat. Quan queden vacants de restauradors, aquestes no es cobreixen sinó que les absorbeix el personal que ja hi ha. La majoria dels instituts volen cobrir les necessitats de conservació fotogràfica amb personal intern, donant per fet que els restauradors de paper poden assumir-ho. Molts anuncis de convocatòries de places de restauradors de paper/arxius/objectes ara demanen experiència en fotografies. Es creen ben poques places específiques per a la conservació de fotografies, i les poques places de restauradors fotogràfics que s'han creat no es cobreixen, tal com està passant actualment, simplement perquè no hi ha restauradors fotogràfics amb formació que tinguin la capacitat i l'experiència requerida per treballar amb fotografies. També hi ha ben poques oportunitats per desenvolupar destreses d'intervenció en l'actual entorn institucional centrat en l'accés.

Quin és el programa ideal per a restauradors fotogràfics?

En aquesta comunicació no és possible estendre'ns en una explicació exhaustiva d'aquest programa. No obstant això, qualsevol programa de formació en conservació fotogràfica hauria de contenir els següents elements essencials.

Ètica

L'ètica és essencial en l'enfocament i la pràctica de qualsevol professió. S'hi reconeix la necessitat de regular i exercir influència en la professió que garanteixi que «l'empresa» es dugui a terme dintre d'un marc legal vinculant que reculli l'establiment i l'acceptació d'estàndards per part dels professionals que afavoreixin els interessos del client; en aquest cas les fotografies, que són primordials en les seves activitats.

L'ètica protegeix la integritat de la fotografia, protegeix les fotografies de tractaments poc apropiats i dels que els practiquen, garanteix que s'adoptin les millors pràctiques en tot moment i garanteix que els tractaments es duguin a terme de manera segura i controlada per part d'aquells que estan qualificats per fer-ho.

Durant la formació dels restauradors fotogràfics, tota avaluació, tot enfocament i tot tractament en conservació preventiva i interventiva s'hauria d'encabir dins d'un marc ètic que garantisca que la integritat de la fotografia és primordial. És essencial que en la formació s'inculqui una actitud ètica des de bon principi.

Història del procés fotogràfic

Si l'objectiu marcat és la pràctica de la conservació, no val la pena limitar-se a estudiar a nivell teòric l'evolució i el desenvolupament del procés fotogràfic.

El primer que fèiem els restauradors de paper i arxius quan ens formàvem a l'Escola Camberwell d'Arts i Oficis era fer paper, la qual cosa ens donava un coneixement actiu tangible de la naturalesa i el comportament del material físic i establia els fonaments sobre els quals construir una ètica de la conservació i desenvolupar tractaments centrats en els materials.

Per entendre la naturalesa física i química inherent de les fotografies, els nombrosos processos i les variants corresponents, el que cal és dur-los a terme. Només a través d'un coneixement actiu i directe dels processos i les químiques de producció es pot començar a entendre i assimilar el que un fotògraf concret va fer en un moment determinat de la història per a la producció del seu treball. S'aprenen de primera mà els punts forts i els punts febles dels processos, les limitacions del mitjà, dels materials i de les químiques, com queden afectades l'aparença visual i l'estabilitat del procés a causa de la naturalesa física dels materials, de les químiques i fins de les diverses habilitats de manipulació dels fotògrafs. No es pot separar la naturalesa inherent dels materials, de les químiques i l'habilitat del fotògraf per manipular-los més o menys bé, juntament amb el seu posterior historial ambiental, de l'actual estat de conservació de les fotografies.

Aquesta experiència no només ajuda a identificar processos històrics i les seves variants, sinó també els seus defectes subjacents i les causes de degradació sobre les quals s'estableixen els fonaments essencials per desenvolupar i abordar els materials i un determinat tractament. Aquest enfocament també permet donar resposta de manera acurada a problemes d'instabilitat en fotografies històriques i d'aquesta manera proporcionar material similar per a la recerca i el desenvolupament de tractaments sense recórrer a proves i experiments destructius en fotografies històriques originals, la qual cosa no seria ètica. Hem seguit aquest enfocament des del principi, des de la recerca del col·lodió humit a Camberwell, i al llarg dels anys que ressegueixen el desenvolupament de la conservació fotogràfica al Centre. Encara seguim aquest enfocament quan ens trobem amb la necessitat de solucions per a problemes d'instabilitat inherent en fotografies. L'habilitat de produir acurats facsímils de processos històrics vulnerables des d'un punt de vista ambiental amb finalitat de recerca, estudi i exposicions també és un tret important per a qualsevol política de conservació de fotografies proactiva.

La química fotogràfica

La química fotogràfica s'hauria d'ensenyar de manera pràctica a través dels processos i de manera teòrica a través de la ciència aplicada.

No tothom que esdevé un professional de la conservació té, per naturalesa, aptituds per la química o les ciències, i justament els que tenen aptituds per la química no tenen gaire pràctica. És vital que s'ensenyi química en el context del material, perquè així es veu com a rellevant. Portar a terme els processos és una manera ideal d'ensenyar química lligada als materials.

La ciència dels materials i la química

L'estudi sistemàtic de la naturalesa i el comportament del món físic i material a través de les ciències que han estat aplicades de manera pertinent, juntament amb la química inorgànica, orgànica i física, igualment aplicades pertinentment, és essencial per al restaurador fotogràfic.

Les imatges fotogràfiques es poden utilitzar en qualsevol suport material o substrat i per això formen part integral de la fotografia.

Materials com ara paper, metalls, vidre, plàstics, pell, roba, ceràmica, os i marfil, fusta, laca, etcètera, s'han usat al llarg de la història de la fotografia com a materials físics de suport per a les imatges fotogràfiques. És essencial que el restaurador fotogràfic tingui un coneixement actiu dels materials, la seva química i el seu comportament. La relació física i química entre els materials de suport i la imatge fotogràfica és complexa, i cal entendre-la i assumir-la per a quan calgui plantejar-se un tractament de conservació preventiu o interventiu. Moltes inestabilitats inherents a les fotografies sorgeixen a causa de la incompatibilitat de materials i els seus respectius comportaments diferencials en un ambient oscil·lant comú. Tota estratègia per al tractament preventiu o interventiu ha de tenir en compte i fer seves les necessitats i les característiques inherents de comportament de tots els materials components. L'impacte dels tractaments preventius o interventius en tots els materials ha de ser avaluat a fons. Els tractaments de conservació preventius i interventius sempre estan determinats pels materials i depenen de les condicions.

La conservació dels materials

Cal ensenyar les tècniques de tractament i els enfocaments interventius per a paper, metalls, vidre, plàstics, pell, roba, ceràmica, os i marfil, fusta, i les diverses imatges aplicades en relació amb col·loide, sobretot albúmina, col·loidi, midó, goma i gelatina.

No és possible tractar una imatge fotogràfica de manera aïllada. Tot tractament preventiu o interventiu ha de tenir en compte l'impacte que aquests tractaments tindran en tots els materials components. L'estabilitat i la integritat de la informació de la imatge també depèn de l'estabilitat de tots els materials components i de les relacions físiques i químiques que tenen entre si. Així, un coneixement teòric i pràctic sòlid del tractament de tots els tipus de materials és essencial per al restaurador fotogràfic.

Conservació preventiva

Al llarg de tot el programa cal ensenyar tècniques de conservació preventiva, amb l'enfocament corresponent, per al maneig de fotografies, els seus accés i ús, la documentació, el transport, els sistemes de conteniment i els materials, l'«emmagatzematge de contingut», l'exposició, la producció de facsímils i la duplicació per mètodes fotogràfics i digitals. Tots els enfocaments i les tècniques de conservació preventiva, com tots els enfocaments i les tècniques interventius, estan sempre determinats pels processos i els materials. L'ensenyament d'aquestes àrees hauria de reflectir les diferents necessitats.

Història de la fotografia

- Com a moviment artístic
- Com a eina científica
- Com a mitjà cultural, polític, social i econòmic
- L'impacte de la fotografia en la impremta i l'eclosió de la informació

Hi ha moltes facetes de la història de la fotografia. La majoria dels historiadors de la fotografia tracten de manera molt superficial el desenvolupament del procés fotogràfic, l'impacte de la fotografia en el món com a mitjà artístic i com a mitjà purament lligat a la reprografia, i se centren en els fotògrafs, la seva influència concreta, el seu punt de vista, l'escola o el moviment al qual pertanyen, i comenten la seva obra amb un llenguatge i un vocabulari ancorat en la tradició de les belles arts. La fotografia encara ha de desenvolupar un vocabulari propi.

Tant si la fotografia s'entén com a art com si s'entén com a ciència, com a obra d'art o com a mera il·lustració d'una informació, no hi ha dubte que ha transformat la nostra visió del món com no ho ha fet cap altre mitjà. El restaurador fotogràfic ha d'haver desenvolupat de totes totes una apreciació i una comprensió del mitjà dins del seu context cultural i temporal. La integritat i les qualitats estètiques visuals i físiques d'una fotografia no es poden separar de la seva intenció, i tota lectura i tota interpretació posteriors no es poden separar del seu contingut informatiu. Hi ha ben pocs lectors i intèrprets de fotografies històriques que siguin conscients de l'enllaç inseparable entre la naturalesa física i química inherent d'un procés fotogràfic concret i com aquestes característiques essencials determinen la manera com la informació es recull i posteriorment determina la nostra resposta i la manera com en fem una lectura o una interpretació.

Història de l'embalatge, la presentació i el muntatge de fotografies

També és essencial tenir un coneixement conscient i actiu de la història i el desenvolupament de les tècniques de muntatge i de retocs finals i dels sistemes d'embalatge de fotografies. Aquests aspectes, la presentació d'estils i modes, són una part integral de la provenença i la història d'una fotografia i s'haurien d'observar dins un context de temps i cultura ja que en gene-

ral es relacionen amb tots els artefactes. La pèrdua o la distorsió d'aquestes característiques essencials afecta la provenença i la integritat de l'obra.

Història i desenvolupament de l'àlbum fotogràfic

El restaurador fotogràfic ha de comprendre la història i el desenvolupament del llibre, inclòs el que es defineix com a àlbum. Ha de tenir un coneixement actiu de les seves estructures, dels mecanismes d'enquadernació i de la seva funció en tota la seva varietat de formes. Ha de tenir un coneixement actiu de l'evolució de les formes dels llibres i els àlbums que inclouen fotografies en les seves tres categories principals: el llibre imprès il·lustrat fotogràficament, el llibre il·lustrat fotogràficament i l'àlbum fotogràfic. Ha de tenir un coneixement actiu de l'evolució dels nombrosos sistemes i tècniques de presentació, muntatge i conteniment utilitzats per a fotografies dintre de les tres categories principals.

Conservació de llibres

El restaurador fotogràfic ha d'entendre la història i el desenvolupament de les tècniques de restauració interventives per a llibres impresos il·lustrats fotogràficament, llibres il·lustrats fotogràficament i àlbums fotogràfics dels tipus i sistemes *paste-down* i *slip-in*. El restaurador ha d'aprendre tècniques de tractament per a obres d'aquesta mena depenent de les diferents necessitats de les estructures d'enquadernació i de les fotografies.

Un excel·lent coneixement

No hi ha dreceres per arribar a un coneixement excel·lent. L'experiència acumulada no té preu quan el que hi ha en joc és el tractament de fotografies. El bon coneixement implica un coneixement exhaustiu, basat en l'experiència, de la història, els materials, les químiques i els processos de fotografia, la seva manipulació i el seu ús per fotògrafs individuals que treballen en diferents escoles i períodes que caracteritzen la seva feina. La familiaritat amb fotògrafs concrets i la seva obra és essencial quan es formulen procediments i controls de tractament centrat en els materials.

Un programa formatiu així, tal com s'ha descrit, hauria de ser el requisit mínim per a tots aquells que tenen la intenció de formar-se i fer les pràctiques com a restauradors fotogràfics.

REFERÈNCIES

1. «An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass and of Making Profiles by the Agency of Light upon Silver Nitrate of Silver, invented by T. Wedgwood Esq., with observations by H. Davy.» *Journal of the Royal Institution*, 1802.
2. Talbot's Diaries
3. FOX TALBOT H (1944). *The Pencil of Nature*. Longman, Brown, Green and Longman.
4. *Journal of the Photographic Society*, vol. 1, 1854.
5. *Journal of the Photographic Society*, vol. 2, 1855.
6. *Abbey Newsletter*, vol. 9, núm. 4, juliol 1985.
7. *The Paper Conservator, Journal of the Institute of Conservation*, vol.1, 1976 i vol. 2, 1977.



Aquí Ilan Moor comenta la seva feina-estudis amb Rosina Herrera, de l'Estat espanyol, i Stanford Groetzinger, dels Estats Units, que el 2003 van participar en el curs *Certificat* del Centre.



Com a part del curs *Certificat* de set setmanes celebrat l'any 1999, Nausicaa Rigassi, de Suïssa, va posar en marxa un petit projecte de recerca a partir d'un grup d'àlbums fotogràfics de la Col·lecció didàctica del Centre. El projecte es va presentar en forma de pòster a la Trobada del Grup de Conservació de Materials fotogràfics, celebrada a Birmingham el juliol de 1999. Aquí Ilan comenta amb Nausicaa aspectes del seu projecte en una sessió d'avaluació.



Manuel Serra, de Barcelona, l'any 1998, durant la seva assistència al curs avançat MASTER CLASS, de quatre setmanes, fent fotografies documentals com a part de la memòria del tractament de restauració d'un gravat de col·lodió-clorur en paper d'autoviratge, tractat per Montse Noguera, la seva dona i companya de tasca. Manuel i Montse havien assistit al curs de set setmanes *Certificat* al Centre l'any 1995. La seva participació el 1998 els va permetre revisar i ampliar els coneixements i les destreses que havien assolit en l'anterior curs.



En la fotografia Ian Moor fa una demostració de les tècniques necessàries per restaurar un *passe-partout* original o produir-ne un facsímil. Els facsímils es fan quan els *passe-partouts* originals estan danyats i no es poden reparar, o quan es munten gravats d'imatges històriques que queden balders, per tal de presentar-los i guardar-los en un entorn estèticament agradable i d'acord amb el seu context històric.