

ARXIU AUDIOVISUALS: FILOSOFIA, PRINCIPIS I ÈTICA

Ray Edmondson

Archive Associates Pty Ltd.

Espero que se'm perdoni, d'entrada, per dir una cosa que ara trobo òbvia però que durant la major part dels trenta-cinc anys que m'he dedicat a la professió d'arxiver de materials audiovisuals no ho ha estat gens. I és que la gent de la nostra professió dedica molt de temps a investigar i descriure *allò* que fem, i *com* ho fem, però el *perquè* ho fem tendeix a passar a un segon pla, o fins i tot a ignorar-se completament. Les concepcions, els principis i els valors en què es basa la nostra feina es donen per descomptat de seguida. Com que els considerem evidents, tendim a no articular-los. I això pot fer que tant les nostres institucions com nosaltres mateixos ens trobem en una situació molt arriscada.

Per això, fa uns quants anys, amb altres col·legues de diferents països vam començar a debatre aquestes qüestions, cosa que va tenir com a conseqüència, en el moment oportú, que la UNESCO publicés un treball anomenat *A Philosophy of Audiovisual Archiving*. Això va ser l'any 1998, i ens va omplir de satisfacció ja que, evidentment, donava resposta a una necessitat, i de mica en mica es va anar popularitzant entre arxiviers i arxius de tot el món. El text, a més a més, va provocar una resposta i un debat d'allò més profitosos. Més recentment, la UNESCO em va encarregar que en preparés una edició revisada i ampliada amb un nou títol —*Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*—, que s'ha publicat fa poc en versió anglesa, castellana i francesa. M'hi referiré sovint en les observacions següents. (Us recomano molt vivament que llegiu tota la monografia, naturalment!)

En cas que algú pensi que estic parlant d'una cosa més aviat cerebral i intel·lectual que no té gaire a veure amb les realitats quotidianes amb què tots ens trobem, he d'afegir que es tracta d'un tema bàsic, fonamental. No només s'adreça al cor del rigor intel·lectual que hem d'aplicar a la nostra feina, sinó que és clau per a les nostres institucions i per a la nostra motivació com a professionals. I encara més, estic convençut que és primordial per a la supervivència de les nostres institucions i la nostra professió a llarg termini. Ens cal una base sòlida perquè ens queden moltes batalles per lliurar.

Per què ho dic, tot això? Sabem que els problemes amb què ens hem trobat des de sempre fluctuen entre el fet de no disposar dels recursos suficients, el fet de ser conservadors d'uns mitjans que tenen mecanismes inherents d'autodestrucció i el fet d'exercir una professió relativament minoritària i no gaire influent. Actualment, però, veiem que les nostres estructures institucionals i els fonaments en què es basen estan essent atacats per unes autoritats que semblen comprendre ben poc o tenir ben poca consideració pels valors que hem establert amb tant d'esforç.¹ Potser els exemples concrets d'això no són tan importants com el fet que no crec que estiguem prou ben preparats per al que està passant. Necessitem endreçar la nostra casa filosòfica, per dir-ho així, de manera que tinguem clars quins són els nostres principis i què estem defensant. Això significa ser *descriptius* —reconèixer i documentar quina és, de fet, la qüestió— més que ser *prescriptius* i dedicar-nos a imposar teories o conceptes.

Després d'haver fet una crida a la lluita, ara ofendré els meus col·legues bibliotecaris (perquè aquest és el meu títol acadèmic) rebutjant una convenció vigent des de fa molt de temps. És possible que la filosofia dels arxius audiovisuals comparteixi molts aspectes amb la de la resta de professions relacionades amb la conservació, però és lògic pensar que aquest tipus d'arxivament hauria de *sorgir de la naturalesa específica dels mitjans audiovisuals, més que no pas de l'analogia automàtica amb aquelles professions*. Així mateix, els documents audiovisuals mereixen ser descrits des del punt de vista de *què són*, i no de *què no són*; i expressions tradicionals del tipus «no-llibre», «no-text», «nous mitjans» o «materials especials», que són comunes a les biblioteques i als arxius generals, són inapropiades. Igualment, no seria lògic definir llibres o arxius de correspondència com a materials «no audiovisuals»? L'assumpció que un tipus de document és «normal» o «estàndard», mentre que tota la resta, definida amb referència al primer tipus, és de categoria inferior, és il·lògica. Pot semblar una qüestió menor però delata una manera de pensar, una visió del món, que no ens ajuda gens.

Retornaré al tema de la «manera de pensar». Però primer, examinem què significa la idea de «filosofia».

Què és la filosofia?

Tota activitat humana es basa en valors, concepcions o en el coneixement de certes veritats, fins i tot si aquestes es perceben de manera instintiva i no articulada («Si no respiro, m'ofegaré»). Igualment, totes les societats funcionen perquè existeixen valors comuns o normes que s'apliquen en l'àmbit general, sovint expressades per escrit, com les lleis o les constitucions. Aquestes, alhora, es basen en *valors*, que poden mencionar-se explícitament o no, però que els són subjacents, tant en la teoria com en la pràctica.

La filosofia aprofundeix en la qüestió dels valors i les concepcions: planteja preguntes del tipus «per què?», «quins són els principis fonamentals i la naturalesa de...?», «quin és el tot d'allò que només puc veure en part?», i expressa les respostes en un sistema lògic o en una visió del món. Les religions, els sistemes polítics i la jurisprudència són expressions de filosofies. Com també ho són els àmbits d'acció que habitualment anomenem «professions» —la pràctica de la medicina, per exemple, té una base filosòfica que reconeix la santedat de la vida i el benestar de l'individu com un estat normal i desitjable.

Les filosofies són poderoses, perquè les teories, les visions del món i els marcs de referència que creen constitueixen la base d'accions, decisions, estructures i relacions. Els arxivers d'audiovisuals, així com els bibliotecaris, els museòlegs i altres professionals de la conservació, exerceixen un tipus de poder especial sobre la supervivència, l'accessibilitat i la interpretació de la memòria cultural del món. Reconèixer les teories, els principis, les idees i les realitats que influeixen la seva feina esdevé, per tant, un tema de certa importància, no només per als professionals mateixos sinó per a la societat en general.

La teorització és una eina per poder explorar i entendre aquest terreny professional. Ja he esmentat abans que els arxivers d'audiovisuals necessiten comprendre i reflexionar sobre els seus fonaments filosòfics per tal d'exercir el seu poder de manera responsable, i també necessiten estar oberts a la discussió i al debat a l'hora de defensar els seus principis i pràctiques, sempre, és clar, evitant la temptació d'atrinxerar-se darrere dogmes inflexibles. Altrament, el funcionament dels arxius corre el risc de ser arbitrari i inconsistent, basat en intuïcions no contrastades o en polítiques capritxoses. Arxius d'aquesta mena probablement no són fiables, ni estables. I penso que tampoc no poden ser permanents ni segurs.

Les nostres institucions

Hem heretat de l'antiguitat els conceptes de *biblioteca*, *arxiu* i *museu*. L'acumulació i la transmissió de la memòria d'una generació a l'altra és una característica única i una motivació revitalitzadora de la societat. Els segles XIX i XX s'han caracteritzat per una nova forma tecnològica de memòria —la fotografia, el so enregistrat i la imatge en moviment. Avui dia conservar-la i tenir-hi accés depèn d'una nova disciplina sintetitzada a partir d'aquestes tres tradicions. La filosofia i els principis de l'arxivament d'audiovisuals, de la custòdia i preservació d'aquest nou tipus de memòria, descansa sobre els seus fonaments. La filosofia en l'arxivament d'audiovisuals —què es fa i què no es fa, i per què— és conseqüència d'aquests valors i principis fundacionals.

No es tracta d'un debat fred i distant. La passió, el poder i la política són tan inseparables dels arxius audiovisuals com de les altres disciplines més antigues relacionades amb la compilació. El desig de protegir la memòria coexisteix amb el desig de controlar-la o destruir-la. S'ha dit que «ni cap home ni cap força poden abolir la memòria».² Però la història ens ha demostrat, i mai tan dramàticament com en els

darrers cent anys, que es pot distorsionar i manipular, i que els seus guardians són vulnerables a la negligència i a la destrucció intencionada d'una manera ben tràgica.

En altres paraules, la preservació conscienciosa i objectiva de la memòria és un acte inherentment polític i carregat de valor. *No hi ha poder polític sense control de l'arxiu, si no de la memòria. La democratització efectiva sempre es pot mesurar segons aquest criteri essencial: la participació en l'arxiu i l'accés que s'hi té, la seva constitució i la seva interpretació.*³

«Arxiu»

Penseu, per exemple, en les nombroses connotacions d'un mot tan simple com *arxiu*.

La paraula *arxiu* prové del llatí *archivum*, que indica 'edifici públic' i 'registre', i del grec *archeion*, literalment 'lloc de l'*archon* [magistrat superior]'. Ambdós termes, alhora, provenen de la paraula *arche*, que té múltiples significats, inclosos 'origen', 'poder' i 'començament'. En xinès l'equivalent d'*arxiu* és *zhiànguǎn* (档案馆), que es podria traduir com a 'valor-disposició-saló'. Cadascun dels caràcters constituents té un gran nombre de significats alternatius, alguns dels quals poden enriquir-ne la comprensió. Així doncs, el terme modern conté diverses connotacions, dintre i entre les diferents llengües i cultures.⁴ Aquestes inclouen:

- Un edifici o part d'un edifici on es guarden i s'ordenen registres públics o documents històrics: un dipòsit
- Un recipient o contenidor on es guarden documents físics, com un arxivador o una capsa
- Un espai digital, com un lloc en un directori d'ordinador, on es guarden documents d'ordinador
- Els registres o documents mateixos, que són considerats no vigents i poden referir-se a les activitats, drets, etcètera, d'una persona, família, corporació, comunitat, nació o qualsevol mena d'entitat
- L'organisme o organització responsable d'aplegar i emmagatzemar els documents

El verb *arxivar* també pot presentar, per extensió, una sèrie de matisos que inclouen: la col·locació de documents en un receptacle, un lloc o un dipòsit; la custòdia, l'organització, el manteniment i la recuperació d'aquests documents, i l'administració de l'organisme o del lloc on es guarden els documents.

L'arxivística audiovisual, doncs, abraça tots els aspectes de la custòdia i la recuperació de documents audiovisuals, l'administració dels llocs que els contenen i de les organitzacions responsables de dur a terme aquestes funcions. Aquest camp ha adquirit els seus propis matisos a mesura que s'ha anat desenvolupant i que han anat evolucionant els significats dels conceptes essencials de *conservació* i *accés*.

I òbviament és important observar un altre parell de termes, també fonamentals per a les professions encarregades d'aplegar i custodiar material: *biblioteca* i *museu*, cadascun amb el seu particular món de significats. En la tradició grecoromana, *biblioteca* prové del llatí *librarium*, un lloc per guardar llibres; *museu* és una paraula llatina que deriva del grec *mouseion*, el lloc consagrat a les muses, o un lloc per a l'estudi. El concepte modern de *biblioteca* és, potser, el d'una font de recursos i referències per a l'estudi de materials publicats en una àmplia varietat de formats, no només llibres; el de *museu*, un lloc per guardar, estudiar i mostrar objectes de valor històric, científic o artístic.

Que el nostre camp hagi escollit identificar-se principalment amb el terme genèric *arxiu*, més que no pas amb cap de les altres dues alternatives, és una qüestió històrica. Tot i així, tots tres conceptes són

poderosos i evocadors i suggereixen una alineació amb professions d'arreu del món, amb estàndards i valors, amb la salvaguarda cultural, la fiabilitat i la continuïtat.

L'arxiu audiovisual

Així doncs, què és un arxiu audiovisual i com es diferencia del tipus d'institucions que tradicionalment associem a les paraules *biblioteca*, *museu* i *arxiu*?

La millor manera d'explicar-ho és mitjançant l'estudi d'un cas. Acompanyeu-me a la República de Betònia, un petit país situat al nord d'Utopia i al sud d'Arcàdia. Fa uns quants anys, un treballador del Ministeri d'Afers Exteriors i Comerç betonià (MAEC) estava traslladant mobles i, darrere un antic arxivador, va trobar diverses llaunes de pel·lícula. Després d'examinar-se, es va descobrir que contenien una còpia completa d'un famós documental de viatges de Betònia. Realitzat l'any 1938, feia molts anys que s'havia donat per perdut, i la seva descoberta va causar molt de rebombori i una gran atenció per part dels mitjans de comunicació.

El motiu d'aquest entusiasme era que la pel·lícula tenia moltes característiques inusuals, com podreu comprovar en l'anunci adjunt (que va aparèixer aquell any en una revista de cinema). S'havia realitzat sota la brillant direcció de l'artista nacional del país, Otis Criblecoblis, un personatge venerat. El president del país, Mahatma Kane Jevés, n'era el narrador —l'únic exemple d'un cap d'estat posant veu a una pel·lícula. S'havia filmat en color mitjançant un procediment de pantalla ampla, aleshores revolucionari, que feia la pel·lícula visualment espectacular, però potser irònicament havia estat això el que l'havia fet caure en l'oblit, ja que eren relativament pocs els teatres que disposaven de l'equip adequat per projectar-la. I, naturalment, mostrava un estil de vida desaparegut, perquè actualment Betònia és un país enormement industrialitzat i moltes de les seves tradicions i antics oficis, així com els seus boscos i ocells silvestres, ja no existeixen.

Aquesta pel·lícula tan preciosa havia de protegir-se i conservar-se, però qui ho havia de fer? El ministre va convocar una reunió amb els directors del Museu Nacional, la Biblioteca Nacional, els Arxius Nacionals, la Galeria Nacional d'Art i l'Arxiu Audiovisual Nacional, i els va preguntar quina institució hauria de ser la responsable de custodiar-la.

El director del Museu Nacional va ser el primer de parlar i va assenyalar que per a la fotografia de la pel·lícula s'havia utilitzat un mètode de color obsolet des de feia molt de temps i un format de pantalla ampla inusual, i que, per tant, era un artefacte rar i preciós que havia de dipositar-se al Museu Nacional. La Biblioteca Nacional, per la seva part, va reclamar la pel·lícula amb l'argument que es tractava de la història de Betònia: òbviament, un document fotogràfic tan singular havia de conservar-se en la col·lecció nacional de Betònia. Els Arxius Nacionals van insistir que era un enregistrament del Govern, ja que estava narrat pel

Les glòries de Betònia

Muntanyes boiroses, verdes valls, sol, platges de somni, boscos frondosos i pobles rurals d'una terra eterna, com no l'has vist mai!!

Emociona't amb la música i els balls tradicionals de la collita de l'espagueti!!

OBSERVA I ESCOLTA l'estrany capsigrany amb cresta en el seu hàbitat natural!!

DEIXA'T SORPRENDRE pel singular i antic ofici de fer forats a la gespa amb raspalls de dents!!

TREMOLA en veure com els saltadors de troncs desafien la mort als ràpids!!

NO TE LA PERDIS

AIXÍ DISEM ADEU

**Presentada i narrada personalment per Sa Excel·lència
EI PRESIDENT MAHATMA KANE JEVES**

Idea i direcció de l'artista nacional OTIS CRIBLECOBLIS

Fotografia en l'impressionant DUFAYCOLOR i PANTALLA-GRIEUR

**Produïda per la UNITAT NACIONAL DE FILMOGRAFIA DE BETÒNIA per al MINISTERI D'AFERS
EXTERIORS I COMERÇ**

Copyright 1938 – Drets mundials reservats

president i produïda per un ministeri del Govern, i tots els documents del Govern anaven als Arxius Nacionals. La Galeria Nacional d'Art va observar que la pel·lícula era una creació de l'artista nacional i que per això havia de ser custodiada a la Galeria, juntament amb la resta d'obres d'Otis Criblecoblis.

El director de l'Arxiu Audiovisual Nacional va ser l'últim a parlar:

—L'hauríem de guardar nosaltres —va dir— perquè és una pel·lícula. I nosaltres podem valorar-la com a tal i no simplement com un aspecte d'alguna altra cosa. També sabem reconèixer-ne els múltiples atributs: com a història, art, document del Govern i artefacte. Nosaltres tenim la capacitat de celebrar-ne totes les virtuts, a més de tenir-ne cura físicament.

Aquesta història il·lustra la idea que totes les institucions relacionades amb la conservació aporten una perspectiva o una visió del món concreta a la gran quantitat de material que els resulta potencialment interessant. Aquesta visió del món els permet seleccionar, descriure, ordenar i donar accés d'una manera significativa. Les institucions tenen molt en comú: les disciplines de creació d'una col·lecció, la gestió i la conservació de material de col·lecció i la dotació d'accés als usuaris són elements estàndard. Hi ha motivacions culturals i ètiques, que transcendeixen allò que és mecànic i utilitarista, i també la gestió de peticions complexes amb pocs recursos. Les diferències sorgeixen en la manera com es duen a terme aquestes tasques.

Tot i estar influenciades per la tradició i la història, aquestes visions del món no estan essencialment determinades pel format físic del material: biblioteques, arxius, museus i arxius audiovisuals apleguen formats de paper, formats audiovisuals i formats electrònics, per exemple, i tots estan, cada vegada més, lliurant i adquirint material per via digital. Malgrat tot, reconeixem les diferències en la visió del món i els sistemes. Les biblioteques, tradicionalment el dipòsit de la paraula escrita i impresa, són les proveïdores de la major part d'informació publicada en tots els formats. Els arxius s'encarreguen dels documents acumulats sobre activitats socials o referents a organitzacions, molts no publicats però ordenats en el seu context, i uns ajuts de cerca —no catàlegs— proporcionen el punt d'entrada. I podríem dir que els museus tracten amb objectes més que no pas amb documents, el testimoni material de la societat i el seu entorn. Els arxius audiovisuals combinen elements de les tres visions del món, i molt més.

Conservació i accés⁵

M'agradaria fer un cop d'ull als termes *conservació* i *accés* i a allò que signifiquen per a un arxiu audiovisual. Són dues cares d'una mateixa moneda, i abans d'analitzar-les per separat ho farem conjuntament. Es tracta de conceptes tan interdependents que l'accés es podria considerar una part essencial de la conservació. De fet, la definició més àmplia de *conservació* inclou gairebé totes les tasques de cura d'un arxiu.

La conservació és necessària per tal d'assegurar una accessibilitat permanent. L'accés comporta riscos i costos, siguin grans o petits; però, d'altra banda, la conservació sense la possibilitat d'accés no tindria sentit. Tot i així, es podria argumentar que, mentre que en moltes institucions la conservació es considera un «extra afegit», per al funcionament d'un arxiu audiovisual aquest concepte és absolutament clau.

Com que la base dels mitjans audiovisuals és tecnològica, les realitats de la conservació afecten totes les activitats d'un arxiu audiovisual i són intrínseques al seu funcionament diari. La conservació conforma les idees i les decisions de l'arxiu; l'accés sempre té repercussions pel que fa a la tecnologia i als costos. Els modes possibles van, per exemple, de recuperar un CD o un DVD d'un prestatge a fer una còpia nova d'una pel·lícula que s'ha de conservar i tancar un cinema durant unes quantes hores per projectar-la. Sigui quina sigui la tria, el tipus d'accés no hauria de sotmetre la supervivència de l'obra a un risc inacceptable. Si no es pot fer front al cost de fer-la accessible en un moment determinat, l'accés s'ha de

bloquejar fins que hi hagi prou recursos i tingui prioritat suficient. I quan dic «inacceptable» estic utilitzant un terme relatiu. Alguns arxius tenen normes estrictes que regulen els mecanismes d'accés, i aquestes s'assumeixen ràpidament com a absolutes. Però no hi poden haver absoluts, només graus de risc. Cada arxiu decideix per ell mateix com gestionar els riscos de l'accés, i els seus reglaments estan determinats per consideracions polítiques i estratègiques vigents, així com per criteris tecnològics i econòmics. Aquestes consideracions aniran evolucionant al llarg del temps.

D'acord amb això es pot dir que la *conservació* és el *total de les accions necessàries per assegurar l'accessibilitat permanent —per sempre— d'un document audiovisual amb la màxima integritat*. Potencialment, abraça molts processos, principis, actituds, prestacions i activitats. Aquests poden incloure la *conservació* i la *restauració* del suport, la *reconstrucció* d'una versió definitiva, la *còpia* i el *tractament* del contingut visual i/o sonor, el *manteniment* dels suports en instal·lacions d'emmagatzematge apropiades, la *recreació* o *emulació* de processos tècnics obsolets, entorns d'equipament i presentació, i la recerca i recollida d'informació per donar suport a aquestes activitats.

Malgrat tot, per raons històriques, el terme *conservació* s'utilitza sovint —fins i tot entre arxivers— simplement com a sinònim de *còpia* o *duplicació*.⁶ Malauradament, això tendeix a reforçar la idea errònia que si es fa una còpia nova d'un suport amenaçat s'ha acabat la història, quan, de fet, aquesta acaba de començar. La conservació no és un procés discontinu, sinó més aviat una tasca de gestió que mai no s'acaba. L'estat en què es conservi una gravació o una pel·lícula a llarg termini —si és que arriba a conservar-se— estarà determinat per la qualitat i el rigor del seu procés de preservació, sota una successió de règims de gestió, en el futur indefinit. No hi ha res que hagi estat conservat —en el millor dels casos, està essent conservant!

Aquest mal ús del terme *conservació*, a part d'ignorar les implicacions pràctiques, presenta un problema de comunicació per als arxivers, perquè queda obert a l'explotació comercial. Per exemple, l'ús comú de la frase «remasteritzat digitalment» als embolcalls de DVD o de videocassetts VHS implica molt més que el procés de reproducció no refinat, que és probablement l'únic que s'ha fet. Els serveis que anuncien la «conservació» de les pel·lícules domèstiques de 8 mm mitjançant la còpia a un DVD comporten molt més que el simple canvi de format que ofereixen.

Així doncs, què vol dir *accés*? També es tracta d'un concepte de gran abast. La meua proposta és que significa *qualsevol forma d'utilització dels fons, els serveis o els coneixements d'un arxiu, inclosa la reproducció en temps real dels seus enregistraments sonors i de les seves imatges en moviment, i la referència a fons d'informació sobre enregistraments sonors i imatges en moviment, així com sobre les àrees temàtiques que representen*. La utilització pot ser *proactiva* (iniciada per la institució mateixa) o *reactiva* (iniciada per usuaris de la institució). Un estadi subsegüent pot ser la provisió de còpies de material seleccionat creat a petició del client.

L'únic límit a l'*accés proactiu* és la imaginació. Pot incloure la retransmissió habitual de material de col·lecció per ràdio o televisió; projeccions públiques; el préstec de còpies o enregistraments per ser presentats fora de l'arxiu; l'elaboració de versions reconstruïdes de pel·lícules o programes que existeixen només en versions fragmentades o malmeses; la creació de productes basats en el fons de l'arxiu (CD, DVD, VCR) a fi d'augmentar la disponibilitat universal del material; la digitalització i lliurament de material en línia i exposicions, conferències i presentacions de tota mena. En totes aquestes activitats, el paper del conservador en la interpretació i la contextualització del material és crucial. El mal ús i l'ús sense intermediaris del material d'arxiu —per exemple, la retransmissió o venda de còpies de mala qualitat, o el clixé de passar seqüències antigues a la velocitat equivocada en els documentals de la televisió i (encara pitjor) afegint electrònicament ratllades artificials per fer-lo semblar «autèntic»— el devalua i crea percepcions errònies sobre els seus caràcter i significació.

Probablement, més que en el cas d'altres institucions arxivístiques o museístiques, els arxius audiovisuals han de crear els seus serveis d'accés al voltant de les realitats comercials del control de la

propietat intel·lectual. Donar accés públic a una obra sovint comporta el fet d'haver obtingut prèviament el permís d'un propietari de drets d'autor i —freqüentment— el consegüent pagament dels drets. Moltes pel·lícules i enregistraments són productes comercials amb un considerable potencial de guanys econòmics (per al propietari dels drets d'autor, no necessàriament l'arxiu!) i els arxius han d'estar alerta amb la contravenció potencial d'aquests drets. És un àmbit complex, que cada vegada esdevé més complicat amb els canvis tecnològics, i els arxius han de buscar assessorament jurídic amb regularitat.

Les perspectives sobre la conservació i l'accés són diferents segons si es tracta d'arxius comercials o no comercials. Els darrers solen considerar les obres de les seves col·leccions com a objectes culturals: la motivació de conservar-les i proporcionar-hi accés sorgeix de la percepció del seu valor cultural i de les peticions de recerca, i aquestes idees tenen un paper preponderant a l'hora d'establir prioritats. Els primers, en canvi, estan immersos en una mena de gestió de béns o valors, i les prioritats de conservació les dicten els imperatius del mercat, per exemple el calendari de llançaments comercials de CD, DVD o televisió per satèl·lit.

Estudi de la naturalesa i el concepte

És obvi que els mitjans audiovisuals són un ventall de suports físics distintius, característics —tant actuals com obsolets— els formats dels quals es troben fortament arrelats en la consciència pública. El disc de gramòfon i la pel·lícula perforada són icones reconeixibles i tàctils que tenen la capacitat de comunicar de manera universal, fins i tot si els sons i les imatges també han estat enregistrats en suports menys distintius visualment com la cinta magnètica i les unitats de disc dur de l'ordinador. Igualment, la tecnologia associada està representada per icones visuals ben reconegudes: el corn de la gramola, l'altaveu, la bobina, el projector i el raig de llum del projector, la pantalla des d'una perspectiva esbiaixada.

Al mateix temps, les imatges en moviment i els sons que aquests formats físics representen no tenen existència objectiva com a tal. Actualment les imatges en moviment es creen en la ment a través del fenomen de la *persistència de la visió* —una seqüència d'imatges immòbils revelades en una ràpida successió més enllà d'un cert llindar de freqüència es percep com una imatge en moviment. De manera anàloga, el so és una sèrie d'interrupcions en l'aire que afecta els nostres sentits auditius i que interpretem de maneres significatives —com la música, la parla, el soroll, etcètera.

Com a fenomen òptic/acústic, percebut a través dels canals subjectius de la vista i l'oïda individuals, els mitjans audiovisuals comparteixen certes característiques amb els mitjans visuals estàtics —com la fotografia i la pintura— però són intrínsecament diferents dels mitjans textuals, que comuniquen mitjançant un codi que es desxifra intel·lectualment. La percepció dels mitjans audiovisuals confia en la mediació d'un aparell tecnològic entre el suport i l'oient/espectador: no podem escoltar un disc o una cinta mirant-los, ni veure una pel·lícula agafant-la o rebobinant-la.

La física i la química internes dels suports audiovisuals fan que molts siguin extremament vulnerables a temperatures inadequades i a la humitat, als efectes de la pol·lució atmosfèrica, al verdet i a diversos tipus de descomposició i deformació que n'afecten la integritat física i la qualitat de la informació de so i d'imatge que contenen. Alguns tenen una vida útil de tan sols unes dècades —o fins i tot menys— mentre que l'experiència ens està demostrant que n'hi ha d'altres que poden ser sorprenentment resistents. Per això, els arxius procuren emmagatzemar les seves col·leccions en ambients estables, de temperatura i humitat baixes, que minimitzin la degradació, optimitzin la vida útil i permetin guanyar temps.

En molts aspectes, la tecnologia de l'enregistrament i de la reproducció és encara més vulnerable que el suport. Una característica important del camp audiovisual és la ràpida obsolescència que té. Els formats canvien constantment i, encara que els suports es conservin en bones condicions, és molt possible que

sobrevisquin a la vida industrial de la tecnologia de reproducció de la qual depèn que continuïn essent accessibles. Els arxius en conjunt s'enfronten amb el problema d'haver de mantenir tecnologia obsoleta que ha estat abandonada per les indústries del sector audiovisual.

Els suports audiovisuals, en major grau que els seus equivalents més antics, es troben en perill circumstancial d'extinció. La indústria que els crea no està sempre en sintonia amb els valors i els fets pràctics de la conservació; el material no necessàriament existeix en una profusió de múltiples còpies. Quantitats ingents de pel·lícules han estat reciclades per recuperar plata; els enregistraments de goma laca han servit de reble per a la construcció de carreteres. Els suports magnètics —cintes de so i de vídeo i discos d'ordinador— són fàcilment reutilitzables, de manera que la supervivència d'un programa es pot trobar constantment amenaçada per raons pràctiques o econòmiques.

Fins i tot en el cas de col·leccions ben ordenades i ben emmagatzemades, és molt recomanable que hi hagi un control constant. Quan l'emmagatzematge és desordenat, fenòmens de degradació com la síndrome del vinagre poden ser contagiosos i poden provocar una reacció en cadena als suports del costat. Igualment, les distorsions greus i continuades pel que fa a la temperatura o a la humitat del local d'emmagatzematge poden malmetre una col·lecció sencera. El verdet i els fongs s'alimenten de les parts orgàniques dels suports. Els mitjans audiovisuals no poden tenir cura d'ells mateixos per poder viure molts anys: necessiten una sèrie d'actuacions deliberades que n'assegurin la supervivència al llarg del temps, cosa que normalment significa implicació per part de la institució.

Descomposició, obsolescència i migració

El fet que el suport estigui condemnat a deteriorar-se, juntament amb l'aparent inevitabilitat dels canvis de format constants, té una última conseqüència: el *contingut* d'imatge i so només pot sobreviure i continuar essent accessible mitjançant la *migració*: la còpia o transferència de continguts d'un suport a un altre. D'acord amb aquesta experiència i amb previsió de futur, els arxius audiovisuals van començar a fer còpies del seu material fa uns setanta anys o més: la transferència del contingut de pel·lícules en nitrat a pel·lícules amb suport de triacetat o polièster, la còpia d'àudio de discos i cintes en procés de degradació a suports anàlegs nous o a suports digitals; és a dir, es va practicar una migració de suports obsolets a suports actuals mentre l'antiga tecnologia encara era operativa.

No obstant això, aquest principi aparentment simple està carregat de dilemes. La manca de conjuminació entre la vida viable del suport i la vida comercial de la tecnologia acostuma a ser considerable. A la pràctica, el procés de migració comporta cert grau de pèrdua o distorsió del contingut en imatge o so i un canvi en l'experiència visual/auditiva. La presa de decisions està basada per força en coneixements inadequats: les prediccions no sempre queden confirmades per l'experiència subsegüent.

Els arxius han donat resposta a aquests dilemes de maneres diferents. Mitjançant l'emmagatzematge i la manipulació de les col·leccions en ambients benignes, els arxius han allargat la vida dels suports i, per tant, també han endarrerit la necessitat de fer-ne còpies. Gràcies al desenvolupament de solucions per mantenir en funcionament la tecnologia obsoleta han «guanyat temps» perquè els suports continuïn essent accessibles i els programes de migració, més llargs. El fet d'adoptar postures més aviat conservadores ha permès que hi hagués temps d'acumular coneixements a través de l'experiència pràctica, i això ha dut a canvis d'estratègia.

L'exemple clàssic d'aquest dilema ha estat el canvi d'aproximació al tema de la conservació de les pel·lícules en nitrat de cel·lulosa. El nitrat de cel·lulosa va ser emprat durant la dècada de 1890 com a suport de les pel·lícules professionals estàndard, malgrat ser altament inflamable, perquè era un suport resistent, flexible, transparent —i relativament barat— per a les emulsions fotogràfiques. Se sabia molt poc de la seva estabilitat al llarg del temps, però no sembla que això fos un problema, tot i que de tant en tant es va aventurar alguna hipòtesi sobre la seva viabilitat a llarg termini. Més endavant, quan la

propensió d'aquestes pel·lícules a la descomposició química es va fer evident, els arxius van començar a fer còpies de seguretat en pel·lícules de triacetat no inflamables, que llavors es creia que podia tenir una vida d'uns quants segles.

Aproximadament a partir de 1950, els fabricants de pel·lícules van abandonar progressivament el nitrat a favor del triacetat, tant per motius pràctics com econòmics. Com a conseqüència, les pel·lícules de nitrat aviat es van considerar «material perillós», i es va generar una síndrome creixent de reaccions oficials i institucionals que en ocasions va arribar a ratllar el pànic i que va afavorir la destrucció dels estocs de nitrat. Entre els arxius es va popularitzar la creença que totes les pel·lícules en suport de nitrat es descomposarien cap a l'any 2000, així que trobar i copiar el material que havia sobreviscut es va convertir cada cop més en una creuada urgent. Les motivacions pràctiques i la política van esperonar els arxius i les empreses fabricants de pel·lícules a destruir els seus estocs de nitrat després d'haver fet les còpies d'acetat per així reduir els costos d'emmagatzematge.

Ara sabem que tota aquella destrucció va ser un error. Al voltant del anys vuitanta, les pel·lícules de triacetat van començar a mostrar la seva pròpia forma d'autodestrucció —«la síndrome del vinagre»— i, a més, es va fer palès que les pel·lícules en nitrat, ben guardades i manipulades, tenien una vida molt més llarga del que s'havia pensat en un principi (actualment hi ha bobines de més de cent anys que encara es troben en bones condicions). Avui, les millores continuades en la tecnologia d'impressió de pel·lícules permeten obtenir uns resultats molt més satisfactoris que no pas deu anys enrere. En els casos en què s'ha conservat material de nitrat, ara aquest sovint es troba en millors condicions que les còpies de triacetat, de vegades de pitjor qualitat, fetes fa només vint o trenta anys. A més a més, l'opinió pública sobre la viabilitat de les pel·lícules en nitrat —«el nitrat no esperarà»: aquell missatge promogut, de bona fe, pels arxius fins fa relativament poc— ha de canviar.⁷

Els arxius audiovisuals, per tant, han d'afrontar contínuament l'*efecte inèrcia*. D'una banda, estan pressionats per les necessitats pràctiques i per l'opinió popular que cal «posar-se al dia» de manera constant, en relació amb els formats més actuals i moderns («Ja has digitalitzat la teva col·lecció?» és avui una pregunta corrent entre molts arxivers); i de l'altra, la repetida migració de grans quantitats de material de col·lecció no només esdevé una impossibilitat física, sinó que ja no té sentit ni econòmicament ni quant a la preservació. El arxius més aviat han de resoldre una equació cada vegada més complexa que mantingui un equilibri entre la viabilitat física del fons que custodien i la capacitat de mantenir la tecnologia obsoleta o «heretada» i les tècniques associades que permetin l'accés al material i el manteniment. Crear còpies d'accés en formats digitals actuals, a més de conservar còpies de seguretat en formats més antics, és part de l'equació.

Històricament, els arxius audiovisuals s'han anat adaptant contínuament a les realitats canviants del mercat. Com a col·lectiu, als arxius els manca la massa crítica per influenciar decisivament les agendes de desenvolupament de les indústries audiovisuals. Poden proposar i fomentar, i els seus interessos de vegades s'adrecen a la millora dels suports i dels sistemes, o a fer que les polítiques empresarials es mostrin més favorables a mantenir cert suport a la tecnologia més antiga. Però, en darrera instància, als arxius i als arxivers, amb el seu poder econòmic i legislatiu limitat, no els queda més remei que reaccionar als canvis tan bé com poden. Aquesta realitat és causa de fortes tensions i de molta incertesa a l'hora de fer plans amb antelació i de formar el personal. L'evolució dels formats està dirigida pels valors del mercat, no dels arxius. Es podria argumentar que aquest canvi històric tan accelerat no és necessari i, a més a més, fa que no sempre els millors sistemes siguin els que s'acabin imposant al mercat.

Contingut, suport i context

El mitjans audiovisuals, com altres documents, tenen dos components: el *contingut* sonor i/o visual i el *suport* que els allotja.⁸ Tots dos poden estar íntimament relacionats i, on sigui possible, l'accés a ambdós

és important. La migració de contingut d'un suport a un altre, per motius de conservació o accés, pot resultar necessària o convenient, però en el procés es pot perdre informació important i significat contextual.

La creixent facilitat amb què el contingut es pot transferir i «re-utilitzar» ha fet que sovint la importància d'aquesta relació passés desapercibuda. Molts dels que fan servir col·leccions d'arxiu cerquen accés a imatges i sons de la manera que els resulti més convenient, i allà on aquesta comoditat superi qualsevol altra consideració. Per exemple, un tros de metratge de 35 mm d'un noticiari mut pot haver passat a través d'una gran varietat d'estadis de còpia a pel·lícula i vídeo abans de ser inclòs en un documental per a la televisió. És possible que allò que s'emeti aparegui en el format equivocat, es projecti a la velocitat equivocada, s'utilitzi en un context erroni i tingui ben poc a veure amb la claredat visual del material original —però que, en canvi, sigui suficient per als propòsits de la productora. I el que és més, segurament reforçarà els típics clixés sobre les «pel·lícules antigues», que estan ratllades, gastades, granulades i on les imatges es mouen massa de pressa.

El canvi de format, doncs, també pot ocasionar un canvi de contingut. La pèrdua de qualitat d'imatge o so és, per definició, un canvi en el contingut. La manipulació del contingut en el procés de migració pot alterar el caràcter intrínsec de l'obra —la «millora» del so o l'acoloriment d'imatges en blanc i negre en són exemples. Una imatge de vídeo és diferent en textura de la imatge de la pel·lícula de la qual prové (i viceversa). Una pel·lícula de cinemascop filmada amb un format de 2.35:1 esdevé un altre tipus d'obra quan es reformateja a 1.33:1 per tal d'emetre's per televisió o per sortir en vídeo —de fet, se'n descarta la meitat del contingut visual i se'n modifica la gramàtica i la composició visual.

Igual que altres objectes, els suports audiovisuals són artefactes i els atributs intrínsecs als objectes no es poden transferir. En el millor dels casos, en el nou suport, aquests atributs només podran ser aproximats. Buscant exemples d'abans del 1950, podríem esmentar les característiques visuals de les emulsions riques en plata, colors i tons amb base química i procediments de color obsolets com l'emulsió dual Cinecolor, l'ombreig Dufaycolor o la transferència de color Technicolor que només poden ser percebudes amb precisió si es projecten les còpies originals. Els discos per gramòfon de goma laca i vinil, i els seus embolcalls, són objectes tàctils pensats no tan sols per ser escoltats sinó també per ser contemplats. La informació discogràfica essencial pot estar enregistrada al suport. La procedència d'una pel·lícula i la mecànica de producció de la pel·lícula, de muntatge i revelatge només es poden entendre del tot si s'examinen els artefactes mateixos.

Es pot dir que els mitjans magnètics com les cintes d'àudio i vídeo i els disquets tenen menys valor com a artefactes que els cilindres del fonògraf, els discos o les pel·lícules. Possiblement, això és cert en el sentit que no són «llegibles pels humans», però es tracta d'una diferència de grau. Tenen valor d'artefacte perquè són representants dels seus formats, i si estan dissenyats com a productes de consum també posseeixen valor d'artefacte visual i tàctil com els seus cosins més antics. Fins i tot en un entorn on aparentment no hi ha suports, el de les descàrregues d'imatge i so per Internet, la diferència continua existint. El suport és el disc dur o el disquet —el contingut és allò que veus i sents, vehiculat a través del software i les característiques del teu ordinador. Generacions successives de software i hardware potser transformaran subtilment o fins i tot radicalment el contingut audiovisual tal com el percebem.

En l'entorn pràctic d'arxius i col·leccions on no es disposa de prou coneixements sobre conservació, el fet de descartar els suports i els embolcalls originals després de la migració pot tenir com a conseqüència la pèrdua d'informació vital quant a l'origen, entre d'altres. Les dates de fabricació, per exemple, poden estar codificades en la pel·lícula original. I la informació descriptiva pot estar escrita a la capsa de la cinta original o a les etiquetes que hi ha enganxades a la bobina de la cinta.

Les obres audiovisuals no es creen en el buit. Són producte d'un temps i d'un lloc i només es poden apreciar plenament com a tals en el seu propi context. Per poder escoltar de manera òptima un

enregistrament de cilindre Edison, aquest s'ha de posar en un aparell amb la tecnologia original —un fonògraf acústic. La millor manera de veure un llargmetratge sonor dels anys trenta és projectant-ne una còpia de 35 mm en un gran teatre i reproduint-ne el so amb un sistema contemporani, no amb un de modern. Per gaudir al màxim d'un programa de ràdio dels anys trenta, s'ha d'escoltar en un ambient domèstic i mitjançant una ràdio antiga, no a través d'un minúscul transistor (que a l'època no existia). És clar que sovint és impossible —o si més no, poc pràctic— recrear el context original, sobretot perquè la gent al segle XXI té una experiència de la vida molt diferent de la d'aquells que van viure fa cinquanta, setanta-cinc o cent anys. Això, però, no fa que la necessitat d'omplir el buit contextual sigui menys important —i es pot fer mitjançant certes explicacions i una preparació adequada de l'audiència, o bé d'altres maneres.

El fet de disposar de la tecnologia original és un element essencial a l'hora de recrear el context, i en això, amb el pas del temps, els arxius s'enfronten a profunds dilemes. Quan la tecnologia de la reproducció es torni obsoleta, el manteniment dels aparells serà cada vegada més complicat perquè el subministrament de peces de recanvi anirà minvant fins que finalment s'aturi. Per tal de mantenir operatius els seus equips, els arxius han de recórrer a altres recursos, per exemple sotmetre peces de màquines de recanvi al «canibalisme», o bé inventar-se maneres de fabricar les peces. Això els pot fer guanyar temps, però tot té uns límits. Si bé la tecnologia relativament senzilla dels projectors de pel·lícules i del tocadiscos mecànic acústic es pot mantenir més o menys indefinidament, la tecnologia electrònica no. Aquesta depèn de la disponibilitat d'infraestructures industrials grans i complexes; així, per exemple, la fabricació d'articles com capçals reproductors/enregistradors d'àudio i vídeo i unitats de làser per a reproductors de CD ultrapassa les possibilitats actuals dels arxius audiovisuals.

Igualment, encara que els aparells de tecnologia obsoleta continuïn operatius, no serveixen de gaire sense les seves tècniques d'utilització i manteniment. Quan aquests aparells queden fora del corrent principal de la indústria, les tècniques per fer-los funcionar esdevenen una cosa pràcticament esotèrica: passen a formar part de l'esfera de l'entusiasta particular i de l'arxiu audiovisual. Conseqüentment, serà avantatjós per als arxius aprendre i practicar aquestes tècniques en l'àmbit intern, així com contactar amb les persones expertes que hi pugui haver a les seves circumscripcions. També existeix un petit però creixent nombre d'empreses de serveis especialitzats que mantenen els equips i dominen les tècniques per fer migracions i tasques de restauració per a arxius, especialment per a aquells amb una infraestructura pròpia molt limitada. A més a més, alguns arxius de més envergadura utilitzen les seves infraestructures tècniques per oferir serveis a institucions arxivístiques més petites. Cada vegada més, aquesta interdependència sembla ser l'única resposta a aquests problemes.

Les dificultats de la integritat contextual també s'han de contraposar al fet que la realitat actual és diferent de la realitat en què van ser creades les obres. Les obres audiovisuals que es presenten en un entorn contemporani sovint ens transmeten un missatge nou. Compareu pel·lícules com *El mag d'Oz* o *Los Olvidados* amb les obres de Shakespeare.⁹ Actualment, tant les pel·lícules com les obres de teatre es veuen en contextos molt allunyats dels previstos o imaginats originalment pels seus creadors. Les audiències modernes les accepten tal com són, amb les seves característiques, sense necessitat d'ubicar-les en el temps i l'espai. D'aquesta manera, podem dir que les obres creen un nou context i potser comuniquen nous significats als espectadors contemporanis.

En un sentit fonamental, el contingut està conformat pel suport i pel context. Els gràfics d'ordinador a les pàgines web exploten tant les limitacions com les possibilitats del mitjà en línia. Les cançons pop duren 3 o 4 minuts perquè aquesta era la durada d'un cilindre Edison estàndard o d'un disc de 78 rpm. Els noticiaris cinematogràfics sonors no duraven més de 12 minuts perquè, en aquella època, aquesta era la durada màxima d'una bobina estàndard de 35 mm. Nombrosos gags als llargmetratges i dibuixos animats donen per suposat que els actors s'adrecen directament a una audiència en una sala de cinema que també està familiaritzada amb les convencions del cinema. Fora d'aquest context, les bromes no es poden entendre. Una mostra clara d'això és la pel·lícula de dibuixos animats de l'ànec Lucas de la

Warner Bros, *Duck Amuck* (1953, dirigida per Chuck Jones), en la qual tots els gags es basen en la naturalesa física de la tira còmica, el procés de coloració i el funcionament dels dibuixos animats en si.

Similarment, el contingut d'alguns enregistraments sonors està marcat per la forma física del disc, amb un forat al centre. L'àlbum més venut dels Beatles, *Sergeant Pepper's Lonely Hertz Club Band* (EMI, 1967), conté, en el seu format original de vinil, una petita agulla de so al circuit final que el braç del tocadiscos va resseguint repetidament fins que se'l retira. Divertir-se amb el funcionament del tocadiscos volia dir tenir bones relacions amb la part no convencional de la gravació. Transferit a CD o casset, el sentit de la broma es perd. D'exemples d'aquesta mena n'hi ha a gavadals: vosaltres mateixos en podeu trobar en les vostres vivències.

Les conseqüències de la ignorància poden ser greus, a part de fer-nos avergonyir. Hi ha una història apòcrifa d'un professor universitari que va escriure un assaig erudit en el qual desenvolupava una teoria sobre els missatges subliminals escrits que Sergei Eisenstein va inserir en la seva pel·lícula *Cuirassat Potemkin* (1925). La teoria es basava en una suposició errònia. No va adonar-se que els missatges eren, en realitat, requadres en forma de flaix que contenien instruccions sobre el color per al laboratori de revelatge. Si hagués entès la procedència de la còpia o del vídeo que estava veient, i els mètodes de treball dels laboratoris cinematogràfics durant la dècada dels anys vint, no hauria comès l'error. L'obra que va veure estava massa allunyada del suport original perquè la pogués interpretar correctament.

Analògic i digital¹⁰

En aquest moment, els debats més controvertits i de més abast en el camp dels arxius audiovisuals fan referència a l'impacte de la digitalització. La tecnologia d'àudio i vídeo s'està retirant progressivament del mercat i està essent substituïda per la digital. Els productors cinematogràfics utilitzen cada vegada més la tecnologia digital. Ens estem enfrontant a la mort de la pel·lícula fotogràfica? Ens espera un futur d'arxius digitals en els quals tot es guardarà en sistemes informàtics d'emmagatzematge massiu? Si amb el mètode de còpia de digital a digital no es perd gens d'informació, haurem solucionat tots els nostres problemes de conservació per sempre? És aquesta la resposta definitiva? Necessitarem arxius audiovisuals si tot, absolutament tot, es pot reduir a contingut digital obtenible des de qualsevol servidor informàtic?¹¹

La història de la nostra especialitat ens hauria d'haver ensenyat a considerar totes les prediccions tecnològiques amb escepticisme. L'única guia segura que tenim és l'experiència acumulada. És poc probable que hi hagi cap format «definitiu». Basant-nos en l'experiència del passat, és previsible que després dels mitjans digitals aparegui alguna altra cosa, sigui el que sigui, encara que ara ens sembli unimaginable. Però potser el començament de l'era digital, amb totes les oportunitats i els problemes que presenta, ens desafia a examinar alguns fonaments filosòfics.

A causa de l'efecte inèrcia, és de suposar que en un futur previsible els arxius gestionaran enormes col·leccions de suports en tots els formats històrics, juntament amb les tecnologies i tècniques associades. Això seria veritat encara que demà mateix les indústries prescindissin totalment de suports i operessin només digitalment. Segurament, amb el temps, els problemes esdevindran més complicats i els programes de migració, més grans. No obstant això, també és probable que dediquem més atenció al valor dels objectes de les nostres col·leccions i als aspectes museístics de la nostra feina. Hi ha vivències, com escoltar enregistraments acústics en la tecnologia original, o veure pel·lícules mudes amb l'ambientació musical adequada, que avui gairebé només es poden experimentar als arxius i organitzacions similars. Aquestes possibilitats i responsabilitats aniran creixent.

En la migració d'analògic a digital es produeix una reducció de dades: una part del contingut es perd en el procés. En canvi, quan es fa una migració de digital a digital, en teoria no hi ha pèrdues, encara que en la pràctica no és necessàriament així. Tots els arxius i les biblioteques del món s'enfronten al repte

col·lectiu de conservar quantitats gairebé inimaginables de dades digitals, i la perspectiva d'una preservació a llarg termini, en aquest moment, planteja tants interrogants com respostes. Resta per veure què serà fiable i factible a la llarga, en un món on els recursos digitals, com altres tipus de recursos tècnics, estan distribuïts de manera tan desigual. Ens esperen qüestions sobre l'evolució del software i el hardware, sobre els interessos comercials enfront dels públics, la sostenibilitat econòmica i la gestió del risc, entre d'altres.

Els arxius audiovisuals estan utilitzant cada vegada més tecnologia digital per donar accés a les seves col·leccions, tant per Internet com mitjançant CD, VCD, DVD i altres suports digitals, ja que cada cop són més els usuaris que sol·liciten aquesta forma d'accés. El contingut analògic de suports magnètics amenaçats, d'àudio i de vídeo, s'està transferint a forma digital per raons tant d'accés com de conservació. S'estan fent servir tècniques digitals en la restauració de contingut sonor i d'imatges de pel·lícules i vídeos. Al mateix temps, el material accessible i el de conservació que es troba en suports analògics més estables, com pel·lícules i discos de vinil i goma laca, s'està mantenint en aquest forma.

Reptes filosòfics

Entre d'altres coses, la conservació al reialme digital, si els arxius audiovisuals opten totalment per aquesta via i a la llarga hi converteixen tot el seu material analògic, posarà fi a l'associació amb els documents o registres llegibles, la forma en la qual gairebé tots els documents han estat creats des dels inicis de la història escrita i fins al segle XX. Les pel·lícules, així com els enregistraments mecànics amb cilindre i disc, són suports relativament estables, la integritat dels quals es pot controlar independentment de qualsevol tecnologia de reproducció. La integritat de les gravacions d'àudio i vídeo en cintes magnètiques i arxius d'ordinador, que no són llegibles pels humans, només es poden controlar a través de la tecnologia pertinent. La seva recuperació, i el fet de saber que continuen existint, depèn del manteniment d'aparells cada vegada més complexos i dels riscos associats. Són acceptables aquests riscos? Quant de temps podrà resistir la tecnologia l'aparentment inexorable marea de l'obsolescència?

La migració al domini digital dóna fi a la connexió amb el suport analògic i la tecnologia associada. El contingut se separa del seu context físic i del seu significat. Ja no és possible experimentar cap sensació física, bé sigui l'experiència tàctil de tenir el suport a les mans i examinar-lo, bé sigui el fet d'escoltar-ne la reproducció a través de la tecnologia original. En aquest sentit, les percepcions sensorials i estètiques desapareixen.

Així com també desapareix la capacitat d'educar els sentits per distingir la diferència entre l'original analògic i la còpia digital. Com sabran les generacions futures quina és la diferència, tant pel que fa a la textura visual com a les subtils de la qualitat del so? Fins a quin punt és important que ho sàpiguen?

Molts dirien que ja fa molt de temps que els arxius audiovisuals han suspès l'examen sobre aquest tema. Un museu de renom, per exemple, no faria passar una còpia romana d'una estàtua grega per l'original grec; i el Louvre mai no mostraria una còpia digital de *La Gioconda* perquè la considera d'igual valor que l'original analògic. Per què, doncs, un arxiu audiovisual s'hauria d'accontentar, per exemple, a projectar còpies d'acetat o digitals d'una pel·lícula de nitrat colorejada sense explicar minuciosament en quins aspectes difereixen de l'original? Es podria objectar que a l'espectador no li interessa la diferència; però potser l'espectador no és conscient que existeix cap diferència, ni per què aquesta pot ser important. És responsabilitat dels arxius, i també dels museus, establir un estàndard intel·lectual mínim i educar el públic de manera proactiva. Altrament, perjudiquem i limitem els drets de l'investigador a tenir accés a tota la informació rellevant. Per expressar-ho en paraules de Walter Benjamin: «Fins i tot a la reproducció més perfecta d'una obra d'art li manca un element: la seva presència en el temps i en l'espai, la seva existència única en el lloc on es troba... La presència de l'original és el prerrequisit del concepte d'autenticitat.»¹²

Per tant, el repte més gran de l'era de la digitalització potser no serà tan tecnològic o econòmic, sinó que més aviat tindrà a veure amb la cultura, l'educació i l'ètica. Els investigadors i el públic tenen el dret de ser educats i informats de manera exhaustiva sobre la relació entre el contingut i el suport, i sobre el context d'allò que estan veient i escoltant. Per tal d'aconseguir-ho, els arxius i els arxiviers mateixos hauran d'entendre perfectament les diferències de caràcter i textura dels diversos mitjans, i el desig instintiu de contextualitzar haurà de formar part de la seva escala de valors.

L'abast de l'ètica

Donar suport a tot allò que fem és una qüestió d'ètica. En qualsevol professió, aquesta sorgeix de motivacions i valors bàsics. Hi ha temes que són específics de l'àmbit de l'ètica; altres es basen en normes socials i de vida més àmpliament acceptades. Les professions codifiquen els seus estàndards ètics de manera característica, elaborant declaracions escrites que serveixin de guia per als seus membres i que donin seguretat als seus socis. Els col·lectius professionals sovint disposen de mecanismes disciplinaris destinats a fer complir certes normes vinculants —els àmbits mèdic i jurídic en són exemples obvis.

En el marc de les professions relacionades amb la conservació, inclosa la d'arxiver audiovisual, existeixen codis d'ètica en els àmbits internacional, nacional i institucional. Aquests codis tracten temes de comportament tant personal com institucional, i n'emfasitzen alguns de comuns. Aquests inclouen:

- Protegir la integritat i conservar el context dels materials de col·lecció
- Probitat en l'accés, el desenvolupament de les col·leccions i altres transaccions
- El dret d'accés
- Conflictes d'interessos i benefici privat
- Observar «l'imperi de la llei» i prendre decisions d'acord amb la normativa
- Integritat, honestedat, responsabilitat i transparència
- Confidencialitat
- La recerca de l'excel·lència i el creixement professionals
- Conducta personal, deure de cura i relacions professionals

La majoria de les associacions professionals més importants tenen els seus propis codis.¹³ Tots són rellevants com a punts de referència a l'hora de construir un codi institucional per a qualsevol arxiu audiovisual. Arribats en aquest punt, voldria centrar-me en qüestions ètiques específiques dels arxius audiovisuals. Fins ara, tan sols una de les federacions d'arxius audiovisuals ha adoptat un codi formal d'ètica. El codi de la International Federation of Film Archives (Federació Internacional d'Arxius Fílmics, FIAF) va ser adoptat l'any 1998, i els membres de la FIAF estan obligats a adherir-s'hi.¹⁴ Altres federacions han adoptat actituds normatives respecte a temes relacionats amb l'ètica individual.

Codis i ètica aplicada

Un codi escrit, sigui internacional o específic d'una institució, és un marc que proporciona unes directrius generals; no obstant això, no pot preveure totes les situacions, ni donar solucions estereotipades a problemes que necessiten judicis de valor més meditats. Normalment, els professionals accepten la responsabilitat d'emetre judicis sobre qüestions ètiques, així com sobre altres matèries.

En l'àmbit institucional, els codis tenen sentit i mereixen respecte només si són fonamentals per al funcionament d'un arxiu; es promouen de manera activa i es compleixen amb transparència des de les jerarquies més altes fins a les més baixes. Això pot comportar un procés d'educació del personal, una sèrie de mecanismes de control i d'investigació i una rutina administrativa que personalitzi l'aplicació del

codi per a cada treballador. En algunes institucions, per exemple, tots els membres del personal han de llegir i comentar el codi corporatiu, s'han de comprometre per escrit a observar-lo i han de declarar qualsevol conflicte d'interessos existent o potencial. Si es negligeix aquesta mena d'implementació activa, els codis institucionals esdevenen una formalitat de fons, i només s'observen quan convé, o bé es fan servir com a simples estratagemes de relacions públiques.

En l'àmbit personal, existeix un punt més enllà del qual el comportament ètic no es pot controlar i depèn de la integritat i de la consciència de cada individu. Això és així independentment de si la institució on es treballa, o l'associació professional de què s'és membre, observa escrupolosament (o no) els seus postulats ètics. Inevitablement, hi ha ocasions en què sorgeixen dilemes personals. De vegades poden comportar un risc, a més d'haver-se de solucionar en solitari. Poden implicar haver d'adoptar una postura impopular, haver de denunciar alguna pràctica il·legal o corrupta dins de la pròpia institució, o bé —en un altre àmbit— fins i tot posar en perill la carrera professional de la persona (o alguna cosa més).

Existeixen casos documentats d'arxivers que han exposat la seva vida i la seva llibertat per tal d'evitar que es destruís material de col·lecció: segurament el grau màxim de compromís professional. De manera més prosaica, puc dir que, com molts altres col·legues, m'he debatut entre dilemes ètics de menor importància. N'he comentat algun en publicacions professionals, com han fet altres. Actualment, en alguns països, cridar l'atenció de la gent o de les autoritats sobre casos de negligència i conductes reprovables en l'exercici de la professió està protegit per la llei en teoria, tot i que puc donar fe que no sempre és així en la pràctica.¹⁵

Per molt que desitgem que sigui d'una altra manera, la conservació del passat —i l'accés al passat— és una declaració de principis i, per tant, és un punt de vista. En altres paraules, és una activitat intrínsecament política. El debat professional, així com la relació de casos de destrucció deliberada del llegat audiovisual al llarg del segle passat, il·lustra àmpliament que sempre hi ha qui, per diferents raons, vol eliminar o destruir allò que s'ha conservat. Els arxivers contínuament han de fer front a les polítiques de selecció, accés i conservació, i a les qüestions ètiques que aquestes susciten. En aquest aspecte, també és important ser conscients d'alguns casos d'estudi crucials.¹⁶ La supervivència del passat està constantment a la mercè del present. Tal com diu Judith Panitch: «Lluny de romandre com a monuments perdurables del passat, els arxius més aviat apareixen un pèl fràgils, eternament subjectes als judicis de la societat en què existeixen. Ni temporal ni absolut, el missatge que transmeten pot ser manipulat, tergiversat o censurat... els arxius del passat són també les creacions mutables del present...»¹⁷

Les col·leccions i l'ètica

La gestió ètica de les col·leccions suscita una sèrie de qüestions.

Darrere del desenvolupament de tota col·lecció hi ha el concepte de permanència, de manera que l'esporgada del material no s'hauria de fer a la lleugera, ni tampoc contràriament a les expectatives dels donants originals. La decisió d'esporgar l'hauria de prendre la junta de l'arxiu, el consell o una autoritat comparable, i no pas els conservadors a títol personal. El procés d'eliminació hauria de tenir en compte, primer, els drets i les necessitats d'altres institucions museístiques, que acceptarien de grat el material sobrant. Si un cop realitzats aquests passos el material esporgat es posa a la venda al públic, s'haurien de donar les suficients explicacions per evitar interpretacions errònies sobre els motius per què es fa o el procediment seguit. Els membres del personal no haurien de treure cap benefici personal d'aquesta venda, i això hauria de fer-se ben palès per a la societat. Una base de dades d'accés públic amb tot el material esporgat, o susceptible de ser descartat, no només oferiria un servei públic a les institucions interessades a adquirir documents sobrants, sinó que, a més, tindria un efecte alligador respecte de decisions preses massa a la lleugera.

Ateses les moltes possibilitats que actualment ofereix la migració, i les pressions polítiques i pràctiques que han de suportar els arxius per tal de limitar els costos i les mides de les col·leccions, la retenció de suports originals durant el seu període de vida útil —independentment de les còpies que se n'hagin fet— esdevé una qüestió d'integritat que per als conservadors és fonamental. D'això es desprèn que el potencial per a les investigacions en el futur, tenint en compte, a més a més, les possibilitats encara no explorades de la migració, no s'hauria de bloquejar mai pel fet d'haver descartat o destruït material de manera prematura.

La naturalesa dels mitjans digitals obre possibilitats fins ara no disponibles de manipular sons i imatges per falsificar la història, sense deixar cap rastre de la manipulació. Accions d'aquesta mena són punyals al cor dels arxius i no poden ser tolerades en cap cas. Als arxius potser els caldrà adoptar mesures preventives, inclosa l'educació del personal, contra aquesta mena de possibilitats.

El fet que col·leccionistes i altres individus tinguin, a tall personal, un paper decisiu a l'hora d'assegurar la supervivència de material audiovisual, sovint per mitjans poc convencionals, forma part de la mateixa naturalesa de les empreses audiovisuals. Per tal d'assolir l'objectiu primordial de garantir la conservació de materials extremament valuosos, cal que els arxius treballin amb una confidencialitat absoluta per reconciliar qualsevol diferència d'interessos entre aquests proveïdors i aquelles parts que puguin reivindicar drets legítims de propietat intel·lectual o material. Cal que els arxius no explotin aquest material sense el degut compliment de la llei.

Ètica d'accés

Subjectes al deure primordial de la conservació, els arxius públics reconeixen el dret públic d'accés a les seves col·leccions. Amb els mitjans que tenen disponibles, cal que responguin a totes les sol·licituds de recerca i que presentin els seus fons al públic proactivament, de manera contextualitzada, d'acord amb una política d'accés establerta. En tots els casos, cal que els drets legítims dels propietaris de copyright i altres interessos comercials siguin totalment respectats.

En benefici d'un accés públic i una educació òptims, els arxius no només han de restaurar el material —és a dir, corregir-ne els desperfectes i els estralls del pas del temps— sinó que també han de crear versions reconstruïdes de pel·lícules, programes i enregistraments que han sobreviscut de manera incompleta, per tal de fer-los més fàcilment entenedors. Això s'aconsegueix reunint elements incomplets o fragmentaris d'una multitud de fonts i arrançant-los en un tot coherent, i de vegades comporta una considerable manipulació d'imatges i/o sons per tal d'omplir buits en el material original conservat. Aquesta mena de reconstruccions són, en efecte, noves produccions dirigides a un públic contemporani, i poden diferir significativament de l'obra original.

Aquestes tasques s'han de dur a terme amb integritat per personal conservador especialitzat, i segons uns objectius, principis i mètodes públicament establerts, de manera que el caràcter de la reconstrucció sigui entès pel públic al qual va destinada. És necessari preparar una declaració de reconstrucció per assegurar que aquesta informació està totalment documentada. La preservació dels elements originals de la reconstrucció no queden alterats per aquesta reconstrucció. Es continuen conservant, i se'n pot disposar potencialment, en la seva forma original.

A l'hora de proporcionar accés als seus materials de col·lecció, i en la mesura que els sigui possible, cal que els arxius facilitin als usuaris informació sobre el context de les obres, que els ajudin a comprendre la seva forma original i que els animin a utilitzar amb integritat les còpies subministrades. Cal que els arxius no siguin còmplices intencionals de l'alteració deliberada o del falsejament públic del material, sigui mitjançant la manipulació de les imatges o del contingut de so, o de qualsevol altra manera.

A l'hora de concertar i proporcionar llocs públics per projectar les obres, els arxius han de recrear-ne el context amb integritat. Han de resistir les pressions comercials, o de qualsevol altra mena, que els empenyin a subordinar els seus criteris de presentació, estils i ambients a les modes o circumstàncies del moment, i han de romandre fidels a l'ambientació i a la intenció original de les obres que s'hagin de presentar. Això fa referència especialment (però no exclusivament) als cinemes dels arxius i a altres instal·lacions per a projeccions afins, i posa sobre la taula temes que van des de quins són els formats correctes i les tècniques i criteris de projecció fins a l'ús de publicitat cinematogràfica i música de fons evocadora. Per exemple, encara que la inserció de publicitat cinematogràfica actual en un cinema d'arxiu pugui generar un ingressos sempre necessaris, aquesta està fora de context: seria una mica com posar el logo de McDonald's o de la Coca-Cola a la *Venus de Milo*.

Ambient i relacions institucionals

L'ambient i la cultura d'un arxiu influeixen en la qualitat de totes les seves funcions. Els arxius haurien de treballar per desenvolupar una cultura interna i una comunitat que valori la formació individual, el rigor intel·lectual i la recerca, així com la capacitat d'elaborar judicis quant a la conservació i d'acceptar-ne les responsabilitats. Hauria d'incentivar el creixement professional dels seus empleats i valorar i protegir la seva memòria corporativa i la seva història institucional.

Les operacions d'un arxiu s'haurien de caracteritzar per la precisió, l'honestedat, la consulta pertinent, la coherència i la transparència. No pot participar intencionadament en la difusió d'informació falsa, enganyosa o inexacta, i no pot eludir respondre preguntes raonables. Cal que l'arxiu ofereixi explicacions sòlides i per escrit que justifiquin les seves decisions i posicionament normatiu.

Els arxius haurien de compartir els seus coneixements i experiència lliurement a fi de promoure la professió d'arxiver, i de contribuir al desenvolupament i a la il·lustració d'altres en un esperit de col·laboració. Han d'acceptar que si uns ajuden a portar les càrregues dels altres, la professió en conjunt en surt beneficiada i avança. Allà on sigui possible, cal que es faciliti la transmissió d'informació, el préstec de material de col·lecció, la participació en projectes comuns, l'intercanvi de personal i les inspeccions per part de col·legues externs.

On sigui permès, el finançament corporatiu s'hauria de negociar i acceptar partint de la creació d'associacions justes i que assegurin el profit mutu. Els acords haurien de constar per escrit, ser de durada limitada, compatibles amb el tarannà de l'arxiu, el seu codi ètic i els seus objectius i oferir un benefici net a l'arxiu.

Motivació personal i conflictes d'interessos

El camp dels arxius audiovisuals no és lucratiu i, a l'igual d'altres professions relacionades amb la conservació, és massa reduït per oferir grans oportunitats de promoció, estatus, seguretat i desenvolupament de la carrera. Els professionals de l'arxivística tendeixen a sentir-se motivats per altres coses: senten una gran afició pels mitjans audiovisuals i passió per la seva preservació, valoració i popularització, així com la satisfacció de ser part d'un camp pioner. També necessiten estar motivats a tenir una bona disposició a servir la creativitat, els projectes i les agendes d'altres persones.

Potencialment, aquesta afició pot provocar una incompatibilitat d'interessos. Això pot sorgir per raons diverses, com el fet de tenir un interès econòmic en organitzacions que subministren documents i serveis a l'arxiu, de ser comerciants de material col·leccionable, de ser membres de grups amb objectius contradictoris, o de crear col·leccions privades de maneres que estan —o sembla que estan— en conflicte amb la pròpia activitat professional de l'arxiu. Aquests fets poden ser molt perjudicials per a la

reputació d'un arxiu, i si no es pot trobar un equilibri acceptable d'interessos, caldrà que l'individu cessi les relacions o l'activitat inconvenient. El bon nom de l'arxiu ha de ser sempre prioritari.

Altres àrees de conflicte potencial inclouen el fet de donar consells o fer valoracions i taxacions a títol personal i que, no obstant això, es pugui entendre que revesteixen caràcter oficial. Si un individu està estretament vinculat a una institució, li serà difícil escriure, ensenyar o parlar públicament a títol personal —inevitablement s'assumirà que ho fa en nom de la institució. Aquesta mena de problemes s'han d'acceptar com el que són, i s'han de tractar de manera que s'evitin els malentesos. Un cop més, els interessos de l'arxiu han de ser la prioritat.

Les relacions personals de confiança entre els arxivers i, posem per cas, els col·leccionistes o els proveïdors es troben entre les millors recompenses i obligacions d'un arxiver audiovisual. Com que és sabut que sovint estan obertes a l'abús, i que alguns prefereixen refiar-se de la persona abans que de la institució, aquestes relacions s'han de caracteritzar per una honestat absoluta, una lleialtat institucional i l'absència total de profit personal. Poden donar-se conflictes de veritat quan, per exemple, a l'arxiver se li ofereixen regals i obsequis de record amb la millor de les intencions i és necessari evitar el dany o l'ofensa. En aquests casos, l'arxiver ha de salvar la situació amb l'ajut d'un supervisor.

Conducta personal

El fet d'executar una feina a consciència i amb la màxima professionalitat és, en última instància, una qüestió d'honor personal i de probitat. Moltes tasques, com la manipulació curiosa de material de col·lecció per tal d'evitar que s'hi produeixin desperfectes, depenen d'això: els errors o els danys, si no es comuniquen i se solucionen o reparen ràpidament, potser no es descobriran durant anys.

En el transcurs de la seva jornada laboral, els arxivers acumulen una quantitat considerable d'informació confidencial. Per exemple, els continguts d'una col·lecció privada el propietari de la qual no vol que es coneguin públicament o certes confidències fetes en un enregistrament oral d'història l'accés públic al qual està restringit. Aquesta confidencialitat s'ha de respectar sense excepció.

Ni el material de col·lecció ni els recursos generals d'un arxiu s'haurien d'utilitzar per a ús o benefici personals, per més que, com a membres del personal, als arxivers els pugui resultar molt fàcil de fer. Això és important, tant pel benefici real que suposa com pel missatge que transmet: no hi ha cap raó justificable per la qual els treballadors d'una institució puguin fer un ús privilegiat de la propietat pública.

Els arxivers audiovisuals reconeixen i actuen amb responsabilitat cultural i moral envers els pobles indígenes, observant el requisit de tractar i donar accés al material de col·lecció rellevant de manera compatible amb les normes de les seves cultures. Freqüentment, les úniques persones que saben si aquestes normes es compleixen són els arxivers mateixos: és una qüestió de rectitud.

Com a guardians del llegat audiovisual, els arxivers respecten la integritat de les obres que tenen al seu càrrec. No les mutilen, censuren o tergiversen, no n'impedeixen l'accés indegudament ni intenten falsificar la història de qualsevol altra manera, i no restringeixen l'accés als documents no retocats. Més aviat s'oposen als intents d'altres per fer-ho. Els seus gustos personals, els seus valors i els seus judicis crítics troben un equilibri amb la necessitat de protegir i desenvolupar la seva col·lecció de manera responsable i d'acord amb la normativa.

Es tracta d'assumptes fonamentals i complexos. D'una banda, s'han de complir els drets legítims dels propietaris de drets d'autor i dels grups comunitaris (com els pobles indígenes) d'exercir controls justos sobre l'accés i l'ús del material; de l'altra, el control sobre l'accés i la censura pot adoptar moltes formes insidioses per motius de correcció política, avantatges econòmics o altres.¹⁸

Probablement, cadascun dels fons d'arxiu audiovisual amb un volum considerable conté prou material per ofendre tothom! És gairebé segur que els arxivers no comparteixen els valors, els criteris morals i els punts de vista inherents d'alguns documents de la seva col·lecció. Però el racisme, el sexisme, el paternalisme, la immoralitat, la violència, els estereotips i tota la resta són fets de la història de la humanitat, i es fan ben palesos en les creacions de la societat, incloses les audiovisuals! La qüestió és: si dono accés a aquest document, estic donant suport —o sembla que estigui donant suport— als valors que conté? O estic més aviat donant suport al dret d'accés?

Dilemes i desobediència¹⁹

Noam Chomsky va comentar que «no hi ha cap motiu per acceptar les doctrines creades per mantenir el poder i els privilegis, ni per creure que estem limitats per normes socials misterioses i desconegudes. Aquestes són simplement decisions preses per unes institucions que estan subjectes a la voluntat humana i que han d'afrontar la prova de la legitimitat. I si no superen la prova, poden ser substituïdes per unes altres institucions que siguin més lliures i més justes, tal com ha ocorregut sovint en el passat».

Hi haurà ocasions en les quals els arxivers es trobaran davant la disjuntiva d'haver de triar entre allò que tenen instruccions de fer i allò que ells consideren responsable i ètic. Els escenaris possibles són molts: censura política («Destruïx això: no va passar»), pressions econòmiques («No ens podem permetre mantenir tot aquest material: desfés-te'n»), eleccions estratègiques, directrius arbitràries i sense fonament, dissuasió o denegació d'accés a material «políticament incorrecte» o «inconvenient», etcètera. O pot existir a l'arxiu un estat de coses concret que algun treballador consideri tan dolent o potencialment perjudicial per a la institució que vulgui denunciar-lo, i valori la possibilitat d'entrar en un greu conflicte amb l'arxiu.

Aquest tipus de decisions són alguns dels dilemes més difícils a què es poden enfrontar els arxivers. Es podria dir que la solució correcta és discernir quin dels principis en discòrdia és el més important i complir-lo (per exemple, en una situació concreta el principi prioritari potser és salvar material de col·lecció amenaçat). Però la situació pot ser molt complicada, les opcions poc clares i la desobediència o la denúncia poden tenir conseqüències personals greus que han de ser sospesades detingudament. A més a més, cap de nosaltres és imparcial.

No hi ha respostes fàcils, però sí que hi ha alguns passos lògics a seguir. El fet d'analitzar la situació per distingir els drets, els motius i les opinions de totes les parts involucrades, pot ajudar a aclarir els dubtes i les motivacions d'un mateix. L'obediència cega i deixar-se dur pel corrent són sempre les opcions més còmodes però, com ens demostra la història, sovint també les menys correctes. Què s'ha de fer realment? Quins interessos personals hi ha implicats (inclòs el meu)? Estic enganyant o encobrint algú? Conec la resposta correcta però no m'hi vull encarar?

Un cop fet això, es pot realitzar una valoració de les reivindicacions en conflicte d'acord amb les circumstàncies. La frontera entre el bé i el mal pot ser borrosa. Potser no hi ha cap solució «bona»: només una elecció, basada en la informació disponible, entre diferents mals.

Per aclarir els temes pot ser útil contrastar les pròpies conclusions amb col·legues als quals es respecta o amb amics. Freqüentment, els altres veuen les situacions de manera més clara i desapassionada, i potser hi aporten noves perspectives. De vegades, una solució creativa en què tothom surti guanyant serà evident; d'altres, no.

Finalment, després d'haver seguit aquestes pautes lògiques, hem d'escoltar la nostra pròpia consciència. Refiar-nos de l'instint i dels criteris propis quan les circumstàncies no els confirmen és difícil; és més senzill racionalitzar els dubtes que ens assalten persistentment. I ni tan sols llavors no hi ha cap certesa: dos arxivers enfrontats al mateix dilema i avaluant els mateixos punts amb el mateix rigor

poden arribar a conclusions diferents, totes dues igual de correctes i sinceres. Tots nosaltres som éssers subjectius, que busquem allò que ens convé. L'única cosa que ens podem preguntar és: com a professionals, quina és la solució amb la qual jo podria viure? Quina resposta em resulta acceptable?

Govern i autonomia

Finalment, voldria centrar-me en el caràcter de les nostres institucions arxivístiques i en les creences que les fonamenten. Quins són els principis que hem de defensar?

En la majoria de països l'estructura administrativa d'empreses, organitzacions benèfiques i altres entitats no governamentals ha de complir els requeriments legals que fan referència a la responsabilitat, la transparència, l'autonomia i l'administració competent. Els estatuts de govern defineixen els objectius de l'organització, els seus poders i estructura bàsica. L'autoritat i responsabilitat màximes normalment recauen en una junta o consell que representa els socis o accionistes de l'organització.

Les institucions arxivístiques del sector públic funcionen amb acords equivalents. Habitualment, per exemple, els mandats, els poders i el caràcter de les biblioteques nacionals, els museus i els arxius estan determinats per un instrument legal —una acta del Parlament o similar— en el qual també hi apareixen els acords administratius. Això fa que les institucions siguin responsables davant l'autoritat pública, però que alhora actuïn de forma segura i professionalment autònoma en el compliment dels seus mandats. Els acords poden incloure qüestions com les previsions d'ingressos, que atorguen una responsabilitat pública específica i cert reconeixement a la institució. En altres àmbits —per exemple en el cas de les biblioteques o arxius universitaris— hi pot haver acords documentats equivalents dependents de la màxima autoritat, que en aquest cas seria el consell universitari o alguna altra entitat de govern de la universitat.

Potser a causa de la relativa joventut del moviment, els arxius audiovisuals, en la majoria dels casos, existeixen sota circumstàncies menys definides i menys segures, i això és una feblesa. Són relativament pocs els que gaudeixen d'un nivell de reconeixement legal o d'autonomia comparable al de l'àmbit nacional. N'hi ha uns quants que existeixen i operen essencialment segons els capricis d'una autoritat més important o de l'entitat a la qual pertanyen i, en última instància, la seva autonomia professional està poc o gens garantida. La majoria d'arxius sense ànim de lucre se situen més o menys entre aquests dos pols. Naturalment, els arxius amb fins lucratiu normalment formen part d'entitats empresarials més grans i estan subjectes als seus estatuts. Això significa que, en el fons, possiblement tenen ben poca autonomia.

El mínim desitjable: la semiautonomia

Atès que els estatuts de govern de molts arxius audiovisuals estan força lluny de la perfecció, existeix una llista de fonaments bàsics? Fins fa poc, els estatuts i normatives de la FIAF exigien un alt grau d'autonomia organitzativa com a condició prèvia per ingressar com a soci. L'any 2000, aquesta postura es va suavitzar una mica i el requisit essencial d'afiliació va passar a ser que cada arxiu membre es comprometés formalment a seguir un nou codi d'ètica. No obstant això, aquells arxius que sol·licitin ser membres encara han de presentar una quantitat d'informació considerable per demostrar quin és el seu grau d'autonomia professional. I per què és així? L'experiència indica una sèrie de condicions mínimes.

L'arxiu ha de ser una entitat reconeixible. Té un nom que s'explica per ell mateix, un lloc físic, una estructura organitzativa, personal, un fons, una infraestructura de mobiliari fix i equipament. També té estatus d'organització, sigui en qualitat d'entitat jurídica de dret propi, o com una divisió o programa d'una entitat més gran. Sense aquestes bases, no hi hauria res concret a què fer referència.

L'arxiu ha promulgat públicament els estatuts que en defineixin el caràcter, el propòsit, el mandat, la categoria i la responsabilitat. Aquests documents són un punt de referència de bona fe per als usuaris i per als treballadors de l'arxiu, així com per a aquells particulars que hi donen suport econòmic. Han estat publicats i/o avalats per la seva autoritat superior (Parlament, Junta Corporativa, Consell, Consell Universitari, etcètera).

També ha promulgat públicament una normes escrites que determinen, com a mínim, el desenvolupament i la conservació de la seva col·lecció, i les activitats d'accés a aquesta. La normativa està basada en els estatuts de govern, i s'examina i actualitza regularment, segons els canvis de circumstàncies i prèvia consulta amb el personal i els socis. Les normes s'observen en la pràctica, i d'acord amb aquestes s'informa sobre la feina de l'arxiu i se'n dóna comptes. Sense una cultura de la normativa existeix el risc que l'arxiu desenvolupi i gestioni el seu fons de forma arbitrària i irresponsable.

L'arxiu controla i gestiona el desenvolupament de la seva pròpia col·lecció. Els seus criteris professionals pel que fa a la selecció, l'adquisició, la descripció, les tasques de conservació i l'accés al seu fons són definitius i no es poden invalidar per cap autoritat superior. Sense aquestes garanties, ningú no podria confiar que es complissin les normes professionals.

L'arxiu està representat pel seu propi personal en els tractes amb els seus socis, incloses les empreses del sector audiovisual, altres institucions arxivístiques i fòrums especialitzats nacionals i internacionals. Té accés directe i informa directament a la junta o el comitè executiu de qualsevol organització més gran de la qual formi part. Això és clau perquè l'arxiu es comuniqui amb claredat i pugui relacionar-se amb els seus iguals professionals i amb els seus socis.

L'arxiu compta amb una base ètica i filosòfica escrita i disponible públicament, que és una adherència manifesta a codis i declaracions professionals o a d'altres de creació pròpia. Aquells que donin suport econòmic a l'arxiu i els seus treballadors tenen el dret de conèixer els principis rectors d'acord amb els quals opera l'arxiu, i segons els quals se li poden demanar responsabilitats.

El finançament de l'arxiu no és condicionant —les seves prioritats laborals estan determinades per criteris professionals interns i no per patrocinadors externs, altres autoritats o una organització matriu. (Clar que això és molt difícil d'aconseguir quan l'arxiu depèn de moltes fonts de finançament, patrocinadors i organismes subvencionadors que poden imposar les seves pròpies condicions i prioritats.)

En cas de no estar governat per la seva pròpia junta o consell executiu, almenys disposa d'un cos consultiu efectiu i representatiu, o d'algun altre mecanisme consultiu equivalent, a través del qual pot respondre a les opinions i punts de vista del seu districte i conservar la confiança d'aquells que constitueixen la seva base econòmica.

L'arxiu està dirigit per un director o un equip executiu amb una bona formació en el camp dels arxius audiovisuals. Això assegurarà que l'arxiu sigui gestionat des d'un marc de referència adequat.

...i més enllà

En una situació ideal un arxiu tindria una sèrie de característiques addicionals que en garantirien l'autonomia, la continuïtat i la viabilitat.

Així, l'arxiu tindria una personalitat jurídica independent definida per una acta de l'assemblea legislativa, una constitució, una carta constitucional, estatuts d'associació o algun altre document equivalent. Aquest document constituiria la millor garantia de continuïtat, estabilitat i govern responsable. Si s'elaboren a consciència, aquests documents poden ser de gran utilitat a l'hora d'assegurar que la junta o consell de

govern estigui formada per individus suficientment qualificats i representatius, i que la col·lecció estigui protegida per una «successió perpètua» —si l'arxiu deixés d'existir com a organització, un organisme d'idees afins n'assumiria la custòdia de la col·lecció.

Un finançament regular, segur i no condicionant, que alhora sigui adequat i estigui disponible segons el criteri professional de l'arxiu, és certament un desideratium i un ideal, i a la pràctica probablement impossible. L'arxiver canadenc Sam Kula ho va expressar de manera força pintoresca: «Doneu-me els diners i foteu el camp d'aquí!» és segurament una frase que l'encerta de ple, però probablement no faria gaire gràcia als passadissos del poder.»²⁰ Tot i així, un arxiu que pogués assegurar-se la part més important del seu finançament en aquests termes des de les autoritats de govern i, per acabar-ho d'arrodonir, amb altres patrocinadors i fons de subvenció amb condicions adjuntes, estaria molt a prop de la situació ideal.

També és un ideal el fet de tenir llibertat total per establir i executar programes o plans d'acció. Encara que a moltes institucions els pugui agradar sentir que tenen aquesta llibertat, molt sovint la realitat és que és fàcil promulgar una normativa, però dur-la a terme pot implicar haver de complir un cert nombre de condicions tàcites, i allò que es declara no sempre és allò que s'observa en la pràctica.

Poder

Potser és natural que els arxivers es considerin relativament impotents: a la mercè de governs i burocràcies, o d'enormes organitzacions empresarials les decisions estratègiques de les quals, preses en un marc molt més ampli i sense tenir gaire en compte les conseqüències que aquestes puguin tenir per als arxius, els obliguen constantment a reestructurar les seves tasques i a enfrontar-se a nous reptes. Tot i això, els arxivers audiovisuals —com la resta de professionals que es dediquen a la conservació— exerceixen un poder i una responsabilitat profunds en la societat.

Els són els guardians, els «arconts», la memòria del món. En última instància, determinen els llocs, les institucions i les instal·lacions on s'ha de conservar aquest patrimoni. Prenen decisions de vida o mort sobre allò que s'ha de salvar o esporgar. Estableixen les dates i la forma en què el material es preservarà. Són els zeladors de la memòria: els guardians que vetllen pel seu benestar i la seva viabilitat. Tal com he esmentat al començament d'aquest treball, la paraula *arxiu* té el seu origen en el mot grec *archeion* (l'ofici del magistrat o *arcont*). El control que exercia l'arcont sobre els documents legitimava el seu poder.

Com diu Jacques Derrida: «L'arxiu no consisteix simplement a recordar, en la memòria viva, en l'anamnesi, sinó a consignar, a inscriure un senyal a alguna ubicació externa —no hi ha arxiu sense una ubicació, és a dir, sense un espai exterior. L'arxiu no és una memòria vivent. És una ubicació, per això el poder polític dels arconts és tan essencial en la definició de l'arxiu. De manera que necessitem l'exterioritat del lloc a fi de poder arxivar alguna cosa.»²¹

També són els guardians els qui determinen l'accessibilitat de la memòria; la manera com s'organitza i es guarda; la forma i la qualitat de la catalogació i altres registres mitjançant els quals s'aconseguirà l'accés; les prioritats assignades a aquesta feina; la tria d'allò que es promociona o es retira, i de com es presenta al públic.

La memòria resideix no només en les coses, sinó en les persones... els creadors, els distribuïdors, els tècnics, els empresaris, els administradors, els investigadors i els historiadors, els arxivers mateixos. Ells decideixen quines històries orals seran enregistrades, quines relacions es mantindran, quina informació és important.

No tothom acceptarà passivament la manera com els arxivers i els professionals de la conservació exerceixen el seu poder. Els nazis van cremar públicament els grans llibres de la humanitat i no hi va haver cap poder que els aturés. La Revolució Cultural Xinesa va voler esborrar la influència de la saviesa i el pensament estrangers. Els khmers rojos de Cambotja van voler exterminar la memòria amb el seu «any zero», com els talibans, que es van proposar destruir la memòria cultural de la nació. Molt arriscadament, els «arconts» van recórrer al subterfugi per tal de frustrar-los, i el seu poder va prevaler. Avui els polítics i buròcrates tenen les seves pròpies raons per exercir el seu poder sobre la supervivència i l'accés, i nosaltres en som testimonis.

En qualsevol arxiu, les relacions de poder operen tant internament com externament i no sempre de manera ètica. El repte dels arxivers audiovisuals és entendre el seu poder i utilitzar-lo èticament, per al bé de la societat, els seus col·legues professionals i la memòria del món.

Conclusió

El 20 de febrer de 1897, un periodista que de la *Westminster Gazette* de Londres va dir el següent sobre la importància de l'arxivament de pel·lícules:

...la feina diària de la sala d'obra gràfica del Museu Britànic està força desorganitzada a causa de l'allau de fotografies animades que han anat arribant a mans dels perplexos funcionaris ...la degradació de la sala consagrada a Durer, Rembrandt i la resta de mestres... [en la qual el personal] cataloga a desgrat «El derbi del príncep», «La platja de Brighton», «Els busos de Whitehall» i altres atractives escenes que fan les delícies del gran cor del públic dels teatres de varietats... seriosament, no resulta un pèl absurda tota aquesta col·lecció de porqueria?

Tot just tres anys després, l'1 de gener de 1901, quan les colònies australianes es van federar per crear la nació d' Austràlia tal com la coneixem ara, les autoritats van encarregar que es filmés una pel·lícula de les cerimònies de Sydney: un testimoni realitzat expressament per a propòsits d'arxiu. Era la primera vegada que un país naixia davant els ulls d'una càmera cinematogràfica, i miraculosament gran part de la pel·lícula encara sobreviu.

Encara vivim amb la dicotomia d'aquestes dues concepcions. En quina mesura estem reconsiderant els valors de l'una i canalitzant les expectatives i la confiança en l'altra?

1. En són exemples representatius el Britain's National Film and Television Archive i l'Australia's National Film and Sound Archive. Per a més informació aneu a <http://www.filmarchiveaction.org> i <http://www.afiresearch.rmit.edu.au/archiveforum> respectivament.

2. «Els llibres no poden destruir-se amb foc. La gent mor, però els llibres no moren mai. Ni cap home ni cap força pot abolir la memòria... En aquesta guerra, sabem que els llibres són armes. I és una part de la vostra feina fer que sempre siguin armes per a la llibertat dels homes.» Franklin D. Roosevelt, *Message to the Booksellers of America*, 6 de maig de 1942.

3. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, 1996, p. 4, n. 1.

4. Les fonts de referència de l'autor en aquest apartat inclouen *The Concise Oxford Dictionary* (1951), *The Macquarie Dictionary* (1988), *The Oxford Paperback Spanish Dictionary* (1993), *Roget's Thesaurus* (1953). L'assaig d'Adrian Cunningham sobre institucions arxivístiques a *Recordkeeping in Society* (ed. Michael Piggott et al, Wagga Wagga, Charles Sturt Universitat Press, 2004) investiga en detall el desenvolupament del concepte des dels inicis de la història escrita.

5. L'autor agraeix a Karen F. Gracy la seva tesi doctoral *The Imperative to Preserve: Competing Definition of Value in the World of Film Preservation* (University of California, Los Angeles, 2001) i especialment l'extensa discussió sobre la definició del terme conservació.

-
6. Irònicament això pot haver sorgit d'una campanya feta pels arxius de pel·lícules, en una època anterior, a fi de sensibilitzar la gent amb un missatge simple i contundent, perquè sabessin que l'única manera de conservar [i.e. salvar] una pel·lícula en nitrat amenaçada era copiar-la en una pel·lícula en suport d'acetat: «el nitrat no esperarà». Tot i haver estat una crida efectiva i vàlida en el seu moment, ara sabem que la veritat és més complexa, i per tant, més difícil de transmetre. Les velles idees costen d'eradicar.
7. *This Film is Dangerous*, ed. Roger Smither i Catherine A. Surowiec (FIAF, Brussel·les, 2002) és un compendi de 700 pàgines sobre tots els aspectes de les pel·lícules en nitrat, i fins a la data l'obra de referència definitiva sobre el tema.
8. Vegeu també la definició més àmplia de *document* a *Memory of the World/ General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage* (UNESCO, París, 2002), secció 2.6.
9. *El mag d'Oz*, 1939, dirigida per Victor Fleming. *Los Olvidados*, 1950, dirigida per Luis Buñuel.
10. Llegiu els documents de la UNESCO *Carter* i *Guidelines* sobre conservació del llegat digital (<http://www.unesco.org/webworld/mdm...>)
11. Una anàlisi provocadora, que alguns han anomenat esborronadora, de la digitalització i del futur de la preservació cinematogràfica es pot llegir al llibre de Paulo Cerci Usai *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, British Film Institute, London, 2001.
12. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, citat per Julian H.Scaff a *Art and Authenticity in the Age of Digital Reproduction*. (http://pixels.film.vu.ucla.edu/gallery/web/julian_scaff/benjamin/benjamin1.html) Els conceptes d'*original*, *còpia*, *substitut* i *simulacre* han estat estudiats a les obres de Benjamin, Jean Baudrillard i altres.
13. Les pàgines web d'ICOM (<http://www.icom.org>), ICA (<http://www.ica.org>) i IFLA (<http://www.ifla.org>) ofereixen codis internacionals, així com els codis d'associacions nacionals en els camps de la museística, l'arxivística i la biblioteconomia.
14. Vegeu <http://www.fiafnet.org/uk/members/ethics.cfm>.
15. «You Only Live Once: On Being a Troublemaking Professional», a *Moving Image*, vol. 2, núm. 1, primavera 2002, p. 175-184. Whistleblowers Australia (<http://www.whistleblowers.org.au>) és una de les moltes organitzacions que documenta casos d'estudi.
16. La publicació de la UNESCO *Memory of the World, Lost Memory —Libraries and Archives Destroyed in the Twentieth Century* (1996) fa una lectura devastadora de la realitat. La recent experiència sud-africana en les polítiques de conservació i accés als arxius està documentada a l'assaig de Verne Harris, *The Archive Is Politics: Truths, Powers, Records and Contestation in South Africa*, discurs inicial de la conferència «Political Pressure and the Archival Record», University of Liverpool, Liverpool (UK), juliol 2003.
17. Judith M. Panitch, «Liberty, Equality, Posterity? Some Archival Lessons from the Case of the French Revolution», a *American Archivist*, vol. 59, hivern 1996, p. 47.
18. Per a un estudi d'aquests i altres temes relacionats, vegeu l'article de Roger Smither «Dealing with the Unacceptable» al *FIAF Bulletin*, núm. 45, octubre 1992.
19. Estic en deute amb l'article de Verne Harris «Knowing Right from Wrong: the Archivist and the Protection of the People's Rights» a *Janus*, 1999.1, p. 32-38, i el recomano als lectors que vulguin ampliar coneixements sobre aquest tema.
20. *AMIA Newsletter*, núm. 61, estiu 2003, p. 2.
21. Jacques Derrida, «Archive Fever in South Africa», a Carolyn Hamilton et al, *Refiguring the Archive*, David Philip, Cape Town, 2002.