

LA DIFUSIÓ. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Montserrat Baldomà Soto

Arxiu General de la Diputació de Barcelona

Fer una reflexió sobre estratègies de difusió de la fotografia i del patrimoni en imatge en aquests moments resulta d'allò més oportú. És un fet que el desenvolupament de les tecnologies digitals ha marcat substancialment les dinàmiques del consum d'imatges i també les de l'arxivament des de la seva implantació, i ho ha fet en tots els àmbits englobats en la gestió d'aquest patrimoni. Però de tots ells, l'àmbit de la comunicació és potser el que ha conegut els canvis més significatius. I no només per les possibilitats que aporta la digitalització, en l'accepció més purament instrumental, sinó sobretot per la profunda transformació respecte els usos i els canals de distribució de la imatge que la tecnologia electrònica ha fet emergir.

Si aquesta tendència ja es manifestava prou eloqüent en els darrers anys, en l'àmbit de la fotografia patrimonial —i de generació química en general, custodiada per tota mena d'entitats o particulars—, la modificació dels hàbits comunicatius que ha comportat la recent pandèmia vírica ha posat inesperadament en evidència la necessitat de fer un ferm pas endavant per posicionar-se en l'entorn virtual. Ja no és una opció: és el territori per on transita la fotografia-objecte transfigurada en imatge, etèria, ubiqua i omnipresent.

Per altra banda es tracta d'una conjuntura que convida a reflexionar en diferents termes sobre les dinàmiques actuals de l'arxiu, el qual està amplificant el seu caràcter social i ressituant l'usuari en un lloc més central. En són un bon exemple els projectes de participació veïnal per a la construcció de memòries col·lectives, o les iniciatives per integrar els usuaris com a proveïdors de coneixement al voltant del contingut de l'arxiu en projectes de documentació col·laborativa.

Però juntament amb aquest canvi de paradigma, molt vinculat a l'acceleració de la transició digital, conviuen altres models de difusió de la fotografia més tradicionals, com són les exposicions en museus i galeries. Aquests són fonamentalment els espais on la fotografia es reconeix com a forma artística i d'expressió cultural, i constitueixen els darrers reductes on experimentar col·lectivament la fotografia en les seves formes analògiques originals, clarament minoritàries respecte a la resta de l'imaginari que conforma l'esfera visual dels nostres temps.

La seva condició material, però, no exclou en absolut que les fotografies de generació química es presentin també en l'entorn digital. De fet és la manera en què les institucions estan millorant l'accés als seus fons i col·leccions. No obstant això, la conversió a les noves formes tecnològiques comporta algunes dificultats. És un procés en què la fotografia es desmaterialitza i es descontextualitza física i culturalment, i la funció, els significats inicials i la pròpia materialitat de la fotografia corren el perill de quedar desdibuixats, enfrontant les entitats encarregades de gestionar aquest patrimoni a un repte gegantí per preservar i transmetre els seus valors originals. Ja sigui per mitjans físics o presencials, o bé a través de l'entorn virtual, la difusió del patrimoni fotogràfic és, doncs, avui dia, un repte ple d'oportunitats però alhora força complex.

Des d'aquest punt d'inflexió que suposen els 30 anys de Jornades I&R resulta, doncs, del tot avinent visitar les diferents aportacions en aquest àmbit, uns anys que de manera conjectural han estat testimoni del naixement i l'evolució de les tecnologies digitals aplicades a la imatge, i que han vist com el que va començar com un fenomen estrictament tecnològic ha esdevingut una autèntica revolució cultural amb un impacte social inaudit; i com, a diferència d'altres mutacions evolutives —per altra banda gens alienes a la història del mitjà—, aquesta vegada pel camí han tremolat els mateixos fonaments ontològics de la fotografia, de la qual cosa en són un exemple paradigmàtic els debats al voltant de la postfotografia.

En aquest sentit, les intervencions presentades a les Jornades Imatge i Recerca, algunes de les quals, relatives a la difusió de la fotografia, es revisen en aquest text, constitueixen un exemple lúcid de la transversalitat comunicativa de la fotografia i dels desafiaments teòrics i pràctics que planteja, abordats des de diferents aproximacions a la difusió. Uns arguments excel·lents que donen peu a ressaltar el valuós paper

d'ancoratge intel·lectual que aquestes aportacions han suposat per al bastiment científic de l'especialitat en la gestió del patrimoni fotogràfic en general, i de la difusió de la fotografia en particular.

I. La fotografia com a document

Les quatre primeres edicions de les Jornades portaven com a títol *La imatge i la recerca històrica*, amb la qual cosa quedava clar que, des de l'àmbit dels arxius, els documents en imatge es reivindicaven com un element central en les dinàmiques de recerca històrica. Això no obstant, en vista de les intervencions presentades a aquestes primeres Jornades, l'aplicació pràctica d'aquest postulat mancava encara d'una implantació sistemàtica per part dels investigadors. En aquest sentit, en l'edició de 1990, Bernardo Riego es manifestava en la mateixa línia quan deia que «[...] se está haciendo historia de la fotografía pero no Historia con la fotografía» (Riego, 1990). És a dir, la difusió de la fotografia s'entenia encara com una funció bàsicament il·lustrativa i complementària.

Aquell mateix any l'historiador Albert García Espuche va presentar una ponència on denunciava el paper tangencial atribuït massa sovint a les imatges i la poca atenció dedicada al seu potencial documental que, com bé observava l'autor, s'estén per diferents capes d'informació susceptibles de ser analitzades des de diverses especialitats científiques (García, 1990). El discurs, que pot resultar avui dia sorprenent des del punt de vista metodològic, és sens dubte una reivindicació de l'interès epistèmic de la fotografia i de la seva integració normalitzada en la recerca. No obstant això, també remet inevitablement a la qüestió de l'estatus de la fotografia als arxius en aquells moments, i en conseqüència, a reflexionar sobre alguns aspectes sobre com es gestiona i com es fa accessible actualment, i en la necessitat d'adoptar una actitud proactiva en la difusió dels continguts dels arxius.

Centrat en el camp de la recerca en història urbana, en el text es destaquen una sèrie d'aspectes que troben en els recursos fotogràfics i audiovisuals àrees d'anàlisi amb una densitat informativa gairebé inesgotable: per a l'estudi de l'urbanisme i l'arquitectura, de les infraestructures, dels

equipaments, del mobiliari urbà, etc. Es tracta d'una perspectiva que, en base a conceptes estructuralistes relacionats amb la indicieritat de la fotografia (entesa a la manera de la semiòtica, com a signe que manté una relació física referencial respecte a allò representat) consisteix fonamentalment en fer emergir allò que, estant present, fins ara havia restat latent a la vista de l'observador.

En certa manera es tracta d'un exercici proper al que Walter Benjamin va anomenar *arqueologia del present*, una noció recollida per Xavier Antich en el seu assaig *Els plecs de la mirada*, on evoca l'obra d'Eugène Atget sobre París i la fascinació que va despertar en Benjamin. Atget va fotografiar París a principis del segle XX deixant enrere el model decimonònic en què la imatge de la ciutat havia assolit una dimensió arquetípica, estesa pel fenomen de la cartomania i pensada per al consum massiu (un model que, en termes historiogràfics, també és signe dels seus temps i dels valors de la societat que les va produir). La fotografia d'Atget es deté, però, en els detalls, en els racons oblidats, en els carrers de la indiferència, en els plecs de la ciutat, que és on, segons Benjamin, resideix la veritat. Tal com assenyala Xavier Antich, la posició d'Atget respon a una nova actitud:

«De sobte, la intuïció de Benjamin descobreix el més revelador del treball fotogràfic d'Atget: la ciutat com l'espai d'un crim en què cada vestigi és una prova incriminatòria, efecte d'una causa buscada, producte d'una acció transformadora. La fotografia, doncs, com a lectura de la ciutat i dels processos urbans de modernització, en tota la seva complexitat prismàtica (historiogràfica, higienitzadora, policial, especulativa, turística) i, alhora, com a relat visual articulat a partir d'aquesta mateixa ciutat i construït a sobre d'ella, com un palimpsest». [1](#)

Curiosament l'obra d'Atget va despertar posteriorment una fascinació singular i des de perspectives ben diferents. Així, a la dècada de 1920, els surrealistes hi van trobar un referent mitjançant una operació de descontextualització, en què les fotografies prenen un cert sentit de subversió de la realitat, proper a l'estètica de l'*objet trouvé* i a les

paradoxes proposades pel moviment. Per altra banda, els valors documentals i estètics de l'obra d'Atget van ser exalçats a través de la recuperació que en va fer Berenice Abbott, antiga assistent d'Atget, la qual, a la mort del fotògraf, va custodiar-ne els negatius fins que, el 1969, el MoMA de Nova York els va adquirir. Pocs anys després, el museu novaiorquès organitzava una exposició amb les fotografies del París d'Atget, fet amb el qual es produïa finalment un efecte d'estetització de l'obra —una funció inherent al museu com a institució— que afegia entitat artística a les fotografies.

Malgrat tot, l'obra d'Atget no es va fer amb aquestes perspectives. Significativament, la investigació realitzada des del MoMA sobre els codis numèrics dels negatius d'Atget va concloure que es tractava d'un sistema d'organització més proper a les dinàmiques de l'arxiu que a un règim intel·lectual o artístic. És dir, el seu treball tenia originàriament un sentit catalogador. Tot plegat condueix a reconèixer en la fotografia un territori tan definit en la seva aparença com divers en les seves lectures possibles, signe de la *complexitat prismàtica* —en paraules d'Antich— que esdevé la fotografia com a producte visual. I és per aquest motiu que la fotografia habita amb comoditat en l'entorn de l'arxiu, des d'on és capaç de projectar-se generant coneixement, però també reflexió crítica i creació artística, tal com es demostrava en la comunicació presentada el 2018, *Pràctiques artístiques i arxius d'imatges, nous usos de fons i col·leccions fotogràfiques* (Ros, 2018), o com també confirmen els treballs recents de Joan Fontcuberta a partir de materials d'arxiu malmesos. Exercicis que, en definitiva, amplien la comprensió de la fotografia i dels seus usos i funcions.

Sense entrar en detalls tecnològics o metodològics, cal apuntar que des del punt de vista arxivístic aquesta potència testimonial de la fotografia incideix de manera directa en les tasques de catalogació, en la descripció de les imatges i especialment en els punts d'accés atribuïts. L'experiència demostra que l'interès dels usuaris no sempre respon a les lectures més obvies de les imatges o bé, com en el cas dels estudis en història urbana presentats per García Espuche, les imatges poden informar d'aspectes no necessàriament relacionats amb la temàtica principal de les fotografies. Es fa necessari, doncs, comptar amb personal especialitzat amb un bon domini

dels vocabularis documentals i temàtics, i incorporar el treball amb tesaurus per assegurar que la indexació es realitza correctament.

Un altra de les implicacions importants que es deriven de l'entitat polièdrica de la fotografia a què s'ha fet esment, fa referència a la incorporació en el catàleg d'aspectes contextuals per a la interpretació de les fotografies. En el text de García Espuche, de manera molt pionera, es proposen dues àrees d'anàlisi cultural i tecnològic, que el 1990 encara resultaven molt noves: el coneixement dels fotògrafs que van exercir en el passat i dels procediments tècnics històrics. Ambdues matèries aporten informació contextual a la lectura de la imatge, en faciliten la datació i la interpretació del contingut, i poden generar alhora un retorn informatiu en l'encreuament de dades. Són aspectes que, si bé en aquells moments estaven encara lluny de consolidar-se com a objecte d'estudi, han tingut una progressió notable en els darrers anys amb resultats tan meritoris com el Portal Clifford ² (Martí, 2016), un directori en línia de fotògrafs actius a Espanya al segle XIX amb prop de 5.000 referències, de consulta lliure i en constant creixement, o altres compendis editats els darrers anys en format llibre, ³ que constaten un progrés important en el model d'investigació sobre la fotografia.

Altres aspectes relacionats amb la posició cultural de les fotografies han estat treballats posteriorment des d'una òptica històrica i social, com per exemple en el projecte *Huellas de Luz*, presentat a les Jornades de 2012 pel Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) de Mèxic (Green i Roca, 2012) en què es fa incidència en el coneixement dels contextos de producció de les fotografies, que en els estudis socials de la història d'Amèrica Llatina resulten d'especial importància per la persistència de les dinàmiques colonials. La informació contextual de les fotografies sempre és, doncs, rellevant, especialment si es consideren les fotografies històriques com a document, atès que han estat creades en un encreuament cultural diferent del de l'espectador d'avui dia. El coneixement dels entorns de producció i de recepció inicials (la caracterització tècnica de les fotografies, les funcions socials atribuïdes, les circumstàncies històriques i econòmiques on s'insereixen, els canals pels quals es van distribuir, etc.) són dades essencials per a la re-significació de les imatges i per a la superació de l'el·lipsi cultural que separa l'entorn

original del present. En aquesta mateixa línia, els estudis microhistòrics i locals de fotògrafs, firmes comercials i conjunts patrimonials, que sovint també han tingut el seu espai a les Jornades, conformen també un entorn contextual per a la reconstrucció de l'estructura productiva visual i els modes de recepció històrics.

Amb raó, doncs, García Espuche apuntava en el seu text la necessitat de crear centres de la imatge, una qüestió que per fortuna ha agafat empena en els darrers anys en què la fotografia a l'arxiu s'ha posat en valor i ha afavorit la formació de centres especialitzats o, si més no, de seccions amb un pes específic propi dins les entitats arxivístiques que tenen com a objectiu donar un tractament adequat als seus fons en imatge. Però no sempre ha estat així. Per exemple, pel que fa a la recerca en història urbana, hi ha fons i col·leccions específicament constituïts per al seu estudi, com és el cas de l'arxiu fotogràfic generat per l'SPAL de la Diputació de Barcelona (Servei de Patrimoni Arquitectònic Local) conservat a l'Arxiu General de la mateixa institució, un arxiu centenari que recorre amb escreix tot el segle XX i que és un referent fonamental per a l'estudi urbanístic i arquitectònic del territori català. No obstant l'existència de fons d'aquest calibre, es pot pensar que, si la història urbana no havia integrat del tot la fotografia en el seu projecte metodològic fins els anys noranta —ni tampoc altres camps de recerca científica i social— probablement és perquè en el genèric dels arxius la fotografia tampoc havia assolit encara un estatus suficientment sòlid en aquest sentit, i la seva difusió se'n va ressentir inevitablement. Sense poder dilucidar clarament si va ser primer l'ou o la gallina (ni menystenir el paper decisiu del desplegament de la tecnologia digital) el canvi d'actitud dels investigadors respecte com interrogar la fotografia —un canvi d'actitud que fa pensar en com Atget va interpel·lar la ciutat de París — constitueix sens dubte un punt d'inflexió important en la concepció de la fotografia a l'arxiu, que ha contribuït a situar aquests fons en el centre d'interès dels investigadors i a ampliar els horitzons de gestió i difusió de les entitats que custodien patrimoni fotogràfic.

II. La fotografia com objecte expositiu

La fotografia és per ser vista. Però no sempre ha estat per ser vista a parets de museus, salons i galeries. Des dels seus inicis, les diferents formes fotogràfiques que s'han anat succeint al llarg del temps han transitat per uns determinats cercles de difusió i han desplegat funcions ben diverses, ja sigui en l'entorn familiar o professional.

Però si en l'època de la *reproductivitat tècnica* enunciada per Walter Benjamin la fotografia es posava en qüestió com a forma artística —també perquè secularment el caràcter original i irrepetible s'ha considerat propi del producte artístic—, amb el desenvolupament dels procediments de negatiu i còpia es van començar a reconèixer en la fotografia les possibilitats de conjugar diferents suports i tècniques, que oferien a la crítica arguments de caire estètic per equiparar-la a altres arts, com per exemple la pintura. Tanmateix, el pes del concepte clàssic de l'obra d'art com a peça única va llastrar la introducció de la fotografia als cercles artístics durant almenys les dues primeres dècades de la seva trajectòria vital: no només posava en qüestió els criteris i valors de la manera de pensar l'àmbit artístic, sinó que també suposava una amenaça directa pels circuits comercials establerts de pintors, dibuixants i miniaturistes. Sens dubte la fotografia va alterar l'estructura econòmica del sector de la reproducció gràfica, i encara que també va crear noves vetes de mercat, en el camp de l'art s'hi va acomodar amb força dificultat.

Avui dia la fotografia es defineix com un producte visual transversal. Les seves habilitats mimètiques es van reconfigurar amb la introducció de components històrics i socials, que van ajudar a perfilar el seu estatus documental; i les seves competències comunicatives, de qualsevol ordre, són ara analitzades des de disciplines diverses com la semiòtica, la psicologia, la sociologia, la filosofia o la història de l'art, totes elles amb un pes específic en la manera de construir les narratives i les escenografies dels espais expositius moderns.

A partir d'aquesta premissa, en la ponència de Lorna Arroyo sobre estratègies per a projectes expositius de fotografia (Arroyo, 2016), s'explica com finalment es tendeix a identificar l'estatus de les fotografies en relació amb el mitjà de distribució pel qual es comuniquen (ja sigui un mitjà imprès o en una galeria, per exemple) que és el que codifica els significats i atorga una o altra categoria informativa.

A aquesta condició fregoliana de la fotografia se li afegeix una altra qüestió potser encara de més complexitat, com és el de la disrupció temporal, espacial i, en definitiva, cultural, entre el moment de producció de la fotografia exposada i el moment de l'observador actual, especialment en el cas de la fotografia històrica o patrimonial. Per tant es produeixen dues circumstàncies que esdevenen fonamentals per abordar-ne la comunicació: l'alteració dels espais discursius (els canals o espais de comunicació són diferents), i l'el·lipsi cultural entre el moment de producció i el de relectura de les fotografies. Aquestes reflexions convoquen a fer un exercici de contextualització de l'entorn de producció a diferents nivells, que es poden referir al contingut iconogràfic de les imatges, a la interpretació de les formes tecnològiques amb què es presenta, o a l'evocació de l'entorn comunicatiu per al qual havien estat pensades.

No obstant el fet que es tracta d'una qüestió ben pròpia del camp expositiu, resulta inevitable pensar en les conseqüències que això té en la transfiguració de la fotografia en l'entorn digital, on aquestes problemàtiques es multipliquen exponencialment i, tal com apunta Arroyo, encara se n'hi afegeixen d'altres, com per exemple les relacionades amb la veracitat de les imatges o, de manera paral·lela, en la profunda transformació que ha patit el sector professional.

En la base de tot d'aquest debat es troba el reconeixement de la fotografia com un artefacte cultural complex, compost d'una imatge i un suport. Aquesta naturalesa objectual distintiva, que potencialment s'expressa en una extraordinària diversitat de procediments i formats, constitueix una part important de la informació que transmeten les fotografies. La fotografia no és, doncs, només informació gràfica, sinó que la manera en què es materialitza és informació en sí mateixa i pot arribar a ser molt rellevant en el procés de re-significació de les imatges que comunica. Per tant, qualsevol projecte d'exposició ha de considerar com afecta aquesta realitat al seu propòsit i avaluar les seves implicacions en l'elaboració del discurs expositiu.

Els aspectes de contextualització, referits als diferents ordres esmentats, aniran apareixent també en abordar altres fórmules de difusió, atès que es revelen inherents a la pròpia essència de la fotografia com a construcció cultural, la qual mostra, alhora, una extraordinària capacitat d'acomodar-se ràpidament als entorns de comunicació visual més diversos.

Exposar fotografia —en aquest cas, exposar l'objecte fotogràfic— és una de les formes de comunicació dirigida a un públic col·lectiu més clàssiques, i per això revisar l'evolució de les seves diferents formulacions és també una de les millors maneres de conèixer com s'ha entès la fotografia al llarg del temps. Aquest és un exercici que Arroyo aborda també en el seu text i que es revela un aspecte essencial en la comprensió de la fotografia exposada, especialment pel que fa al posicionament de l'observador actual. De la mateixa manera, és una qüestió completament vigent en relació amb l'exposició de fotografia contemporània de creació, que es mou fonamentalment en l'àmbit dels (malauradament) escassos museus públics que n'exposen i, amb més profusió, a les sales d'exposició de col·leccions privades i fundacions que en els darrers anys s'han incorporat als circuits culturals. Un bon exemple d'aquesta dinàmica és Foto Colectania, una fundació ubicada a Barcelona amb col·lecció pròpia que va presentar el seu projecte a les Jornades de 2004, la qual estructura la seva activitat al voltant de la difusió de la fotografia en general i del seu col·leccionisme, i per això compta amb una generosa sala d'exposicions que acull propostes molt diverses, no sempre vinculades estrictament a la creació contemporània (Font, 2004).

Les primeres fórmules expositives completament compromeses amb la fotografia entesa com a expressió artística van tenir lloc al voltant del pictorialisme de finals del XIX, un corrent que suposava l'evolució natural en la direcció de reforçar el component creatiu de la fotografia. Es va fer allunyant les seves temàtiques de les funcions més estrictament instrumentals i, a nivell estètic, centrant el seu interès en l'elaboració de còpies positives treballades amb tècniques quasi artesanals a fi de produir peces definitivament singulars i úniques. Per això és un moment en què es fan habituals pràctiques englobades en els anomenats *procediments pigmentaris* —carbons, gomes bicromatades i, una mica més tard, a principis del XX, els bromolis— que generen, alhora, multitud de petites variants que perseveren en la visió personal del fotògraf.

En el camp expositiu aquest ideari es va estendre també als models de difusió inspirats en les arts tradicionals i, específicament, per analogia, en la pintura. En la lògica del moviment, el control de l'espai expositiu va adquirir un paper important com a part del procés creatiu i s'introduïren conceptes innovadors que van acabar tenint continuïtat, per exemple, la

noció del llenç de fons uniforme, que pretenia crear un ambient de comoditat visual per a l'espectador, o l'ús de *passe-par-tout* clars i amples, juntament amb la idea de disposar les fotografies amb un espai generós entre elles per aconseguir separar-les visualment i fomentar cert sentit de selecció i individualitat.

Aquest model, que com recorda Arroyo va suposar un trencament radical respecte als atapeïts arranjaments expositius decimonònics, va ser recollit singularment per Alfred Stieglitz i Edward Steichen i posat en pràctica a la 291 *Gallery* de Nova York, que van gestionar conjuntament durant les primeres dècades del segle XX. Especialment Steichen, que a banda de fotògraf va ser molt actiu com a dissenyador d'exposicions, va desenvolupar en aquesta galeria les seves idees escenogràfiques de manera gairebé experimental, fins arribar a noves fórmules en què s'involucrava l'espai en totes les seves dimensions (i que va culminar en la realització del seu projecte més mediàtic, *The Family of Man*, organitzat el 1955 per al MoMA de Nova York).

Però poc després, les avantguardes van donar un gir conceptual a la pròpia idea de l'art, a la manera que ja avançava el poeta i assagista Paul Valéry a finals dels anys vint, en un text que també anunciava la presència ubiqua de l'obra d'art a través del mitjans moderns de comunicació (unes reflexions que per cert conviden a pensar també en les transformacions confrontades en la contemporaneïtat):

«En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actuen sobre el propio proceso de invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte». [4](#)

Aquesta idea, que també va recollir Benjamin en el seu text de referència, *L'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica*, revela un escenari en què la fotografia va trobar un entorn propici per crear nous discursos i

narratives. Un entorn on el pes de l'obra requeia més en l'elaboració intel·lectual que en l'execució formal i que a nivell tècnic va donar peu a l'experimentació i a la subversió dels cànons, tal com també van fer la pintura o l'escultura del moment.

Amb una notable influència del model visual proposat des de la premsa gràfica, pel que fa a les exposicions de fotografia aquesta tendència té el seu exponent en les propostes escenogràfiques de les avantguardes, especialment en el model rus, el qual va crear uns espais característics de les exposicions de propaganda liderats pels treballs d'El Lissitzky i Kasimir Malévich, que alhora van tenir gran influència en la Bauhaus, amb Moholy-Nagy i Walter Peterhans com a principals exponents. El model rus va ser criticat més tard pels totalitarismes alemany i italià dels anys trenta, que el van reconvertir derivant els plantejaments de Lissitzky cap a una concepció monumentalista, i modificant la relació de l'espectador amb l'obra, que ja no pretenia ser dialogada, sinó induir respecte i distància.

A partir de la modernitat, doncs, la fotografia ha estat exposada sota diferents concepcions i sovint amb càrregues polítiques gens dissimulades. Però si hi ha un model influent en la historiografia expositiva és sense dubte el que Beaumont Newhall va desenvolupar als anys quaranta per al Museu d'Art Modern de Nova York (MoMA). Newhall va ser nomenat el 1940 conservador del departament de fotografia del museu, una figura que es creava llavors per primera vegada. La col·lecció es va orientar cap a la fotografia de creació, deixant de costat altres funcions que haurien permès explicar-la, per exemple, com a document o com a tècnica. Pel que fa al cas, Christopher Phillips, filòsof i escriptor expert en comunicació, va sintetitzar l'herència de Newhall d'aquesta manera:

«Veient la primera exposició organitzada per Newhall i Adams, "60 Fotografies: un estudi de l'estètica de la càmera", i llegint els textos que l'acompanyen, es troben alguns indicadors que defineixen els tipus de fotografia que són d'interès per al nou departament. Ràpidament apareixen les nocions de raresa, autenticitat i expressió personal —amb la qual cosa entra en joc el vocabulari de l'expert en impressions [fotogràfiques]». [5](#)

Aquest breu text introdueix un aspecte important en la difusió de la fotografia com és l'ús del llenguatge textual vinculat als projectes expositius. D'entrada, cal dir que l'aplicació d'una terminologia pròpia normalitzada per a la descripció del patrimoni fotogràfic és una qüestió transversal en el conjunt d'activitats que en comporta la gestió, però que tanmateix no ha estat resolta definitivament tot i figurar com una prioritat, per exemple, en els plantejaments del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico elaborat pel Ministerio de Educación, Cultura y Deporte espanyol publicat el 2015. I pel que fa a l'àmbit català, si es revisa el Pla Nacional de Fotografia de la Generalitat aparegut el mateix any, el treball per a la sistematització terminològica ni tan sols arriba a ser abordat en concret, atès que el document se centra més aviat en aspectes estratègics generals (no obstant això, al web de la Generalitat de Catalunya hi ha disponible una traducció del Tesauro d'Art i Arquitectura, en el qual els termes relatius a la fotografia estan en procés de revisió gràcies a la iniciativa d'un grup de treball que agrupa professionals del sector).

Pel que fa al llenguatge tecnicocientífic d'ús en l'entorn professional, tot i l'existència de diverses propostes prou vàlides, encara no s'ha arribat a implementar un criteri unitari. En bona part el problema arrossega mancances relacionades amb la formació dels professionals, per als quals no ha estat fàcil accedir als coneixements adequats per a la gestió específica de la fotografia, que encara és una disciplina relativament jove en el nostre entorn; però també denota el retard a assentar un lideratge efectiu per vertebrar criteris, tot i el notable esforç per establir una declaració de principis a través dels diferents plans nacionals. No obstant això, la tendència a desenvolupar entorns de cerca cada vegada més amplis —que es poden estendre més enllà dels límits locals o fins i tot estatals, com és el cas d'Europeana o The Commons - Flickr— fan que la definició d'un vocabulari estandarditzat i adoptat universalment sigui cada vegada més rellevant per afavorir la interoperabilitat semàntica recomanable.

La qüestió terminològica, apuntada també per Arroyo en la seva ponència, implica per tant dues àrees diferenciades, que engloben per una banda els aspectes descriptius propis de l'àmbit documental que s'han esmentat i, per altra banda, afecta als diferents nivells de llenguatge que s'utilitzen en la comunicació de la fotografia. Aquest darrer aspecte, que incumbeix tant a l'exposició de fotografia històrica com contemporània (i en conseqüència,

tant a arxius com museus o galeries), ja va ser plantejat a les Jornades de 2010 per Pau Maynés ⁶ i Pep Benlloch, vinculats al Laboratori d'Estudi de Materials Fotogràfics Contemporanis (LEMFC) de la Universitat de València, quan van exposar:

«Un dels aspectes nous del nostre plantejament actual resideix en la voluntat de distingir i argumentar l'ús dels diversos registres lingüístics usats per la nostra comunitat, distingint entre els tres nivells de llenguatge identificats en la terminologia usada actualment, a saber, el llenguatge científicotècnic, l'argot professional, i l'ús col·loquial o informal». ⁷

La cita al·ludeix a com s'apliquen els diferents nivells de llenguatge en espais discursius diferents, per exemple, en l'entorn professional o bé en relació amb accions i productes de comunicació amb públics i expectatives diversos. Un cas significatiu es troba en les cartel·les que solen acompanyar les fotografies, que molt sovint es retolen amb expressions que són pròpies de l'àmbit tècnic, però que resulten confuses per al públic en general. Per exemple, en la descripció dels procediments fotogràfics, a banda de les possibles qüestions de criteri (com la tendència a anomenar procediments genèrics amb noms comercials), préstecs lingüístics (per exemple *vintage*, *later prints*) o expressions inexactes (com la *gelatina de plata*), que deriven de la manera, més o menys encertada, en què es descriu la fotografia en la pràctica professional, es fa evident que cal repensar de quina manera es transmet al públic aquesta informació. Dir també que la cartel·la, el fulletó o el catàleg, són espais conceptualment diferents, que admeten llenguatges diferents i que per tant poden donar sortida a diferents nivells de comunicació, entre els quals hi pot haver entorns més inclusius.

Els textos són importants en la comunicació de les fotografies, però per descomptat que no ho són només pel fet de poder fer referència als aspectes materials dels objectes exposats, sinó que exerceixen altres funcions contextuais importants, revisades amb atenció per Arroyo, que abasten des de l'explicació del missatge de l'exposició (en forma de plafons, textos de sala, fulletons, etc.) fins a la lectura individual de cada imatge en les cartel·les. A tot això s'hi afegeixen els textos de difusió, que poden circular

per diferents canals: tríptics, cartells, materials per als mitjans, la pàgina web i les xarxes socials, i el catàleg. Aquest darrer constitueix el que Arroyo denomina *contingut permanent* de l'exposició, i en destaca tant el vessant gràfic —el catàleg ha de ser editat i imprès amb expertesa— com el vessant intel·lectual, ja que suposa una bona oportunitat per desenvolupar coneixement al voltant de temes, autors o tendències relacionats amb les fotografies. Atès el caràcter efímer de les exposicions, l'elaboració d'un catàleg, ja sigui publicat en paper o només en versió digital, és una eina fonamental per posar en valor l'obra exposada, però també és una manera de fer més rendible la inversió que s'ha fet en organitzar i produir una exposició, i de cara al futur, la referència més sòlida dels continguts i reflexions que aquesta exposició ha generat.

Quant a les tècniques expositives hi ha alguns aspectes per destacar, com per exemple les estratègies escenogràfiques, relatives a la manera d'ordenar els espais, il·luminar les fotografies, agrupar-les o significar-les en relació amb el discurs central de l'exposició. En aquest sentit, Arroyo incideix en la distància cultural que s'estén entre el moment de producció de les fotografies i el moment de l'espectador actual, un observador que a més ha ampliat notablement la seva experiència perceptiva a causa de l'omnipresència de les pantalles, preparades per al consum visual en tota mena de qualitats, dimensions i portabilitats, i que ha adoptat dinàmiques diferents, com són els seus interessos, els seu bagatge i els seus costums. En aquesta direcció, a més dels recursos textuais, resulta molt il·lustrativa la presència d'objectes relacionats amb els sistemes de producció (càmeres, trípodcs, xassissos, fotòmetres, accessoris, etc.), ja sigui per mostrar els procediments emprats per a l'obtenció de les fotografies, o bé per explicar les dinàmiques de treball dels fotògrafs, com seria el cas, per exemple, d'exposar en vitrina fulls de contacte amb indicacions de l'autor. O també exhibir negatius originals, que, atesa la ràpida desconexió del públic de les tecnologies analògiques, poden ser tremendament didàctics si es presenten amb un tractament narratiu adequat.

Una darrera qüestió que cal esmentar és un fet completament bàsic en les exposicions, com són els aspectes de conservació. Tot i l'obvietat d'observar escrupolosament els requisits tècnics de les fotografies per ser exposades, no sempre és un tema ben resolt, moltes vegades per subestimar la vulnerabilitat física i química dels materials i procediments fotogràfics.

En aquest sentit cal destacar el paper del conservador, que a banda de donar resposta als aspectes relatius a la permanència de les imatges, és una figura indispensable per a l'elaboració de muntatges de qualitat per a les fotografies i per a la seva manipulació i instal·lació en sala.

La cura dels objectes fotogràfics és important per assegurar-ne la permanència, i exposar-los sempre comporta riscos que s'han d'avaluar i en tot cas minimitzar. Les fotografies històriques de producció fisicoquímica són artefactes pràcticament discontinuats, i els que es produeixen actualment, ja sigui en sistemes tradicionals o mitjançant impressions electròniques, també són sensibles als danys associats al pas del temps. Si aquesta és una qüestió essencial en termes culturals, no ho és menys en l'aspecte econòmic, especialment quan es refereix a la fotografia que es mou pels circuits comercials de l'art i que en bona part s'associa a les col·leccions privades.

* * *

L'extraordinària transversalitat de la fotografia com a producte visual i comunicatiu genera àmbits de producció molt diferents, que avui dia atorguen a la imatge un protagonisme indiscutible en la societat. Com a forma artística, el potencial expressiu de la fotografia és difícilment equiparable per les relacions complexes que estableix amb la realitat, alhora que demostra una alta capacitat de conceptualització que encaixa perfectament en els debats i discursos de la contemporaneïtat.

En aquest entorn, l'exposició de fotografies és també una de les formes més habituals de donar a conèixer el contingut de les col·leccions privades, les quals sovint tenen una vocació social com a punt de trobada i de relació amb l'entorn en el qual s'insereixen. Però, en fotografia, més que parlar de col·leccionisme es podria parlar de col·leccionismes.

Si la fotografia és capaç de generar connexions inesperades i punyents, a la manera del *punctum* barthesià, és comprensible que l'activitat de col·leccionar-la respongui també a un impuls profundament personal, instintiu, que pot arribar a definir una manera d'entendre el món, de posar-lo en qüestió o, en definitiva, de relacionar-s'hi. Aquest supòsit té una accepció extensa i diversa, que dona peu a la formulació de propostes centrades en diferents aspectes de la fotografia, de les quals són exemple

algunes de les col·leccions presentades a les Jornades aquests darrers anys, com la Col·lecció Miquel Galmes, que basteix una visió total de la fotografia amb el recull de càmeres i maquinari, biblioteca i obra gràfica molt diversa (Foix i Parer, 2018); l'espectacular conjunt de l'Instituto Moreira Salles, de Brasil, que reuneix col·leccions íntegres d'alguns dels autors més importants del país (Burgi, 2018), o la Colección Fernández Rivero, de caràcter històric, que també desplega una interessant activitat didàctica i d'investigació des de la seva seu a Màlaga (Fernández, 2012; Fernández i García, 2016). Però tot i les múltiples facetes que presenta l'activitat de col·leccionar fotografia, fora de l'entorn arxivístic, quan es parla de col·leccionisme fotogràfic sovint es fa referència al col·leccionisme d'obra contemporània, el qual també es practica inspirat per la personalitat, el sentir i la mirada particulars de cada promotor.

L'estructura pública relacionada amb el col·leccionisme de fotografia de creació és, però, limitada, tret d'algunes excepcions com per exemple l'INSPAI de la Diputació de Girona, un projecte presentat a les Jornades de 2008 que, a banda de gestionar un important arxiu de fotografia patrimonial, integra un àmbit de promoció de la imatge contemporània i experimental (Navarro, 2008). En aquest escenari, les col·leccions privades exerceixen un paper decisiu en l'activació del teixit creatiu contemporani i fomenten la seva integració en els circuits culturals. I des de les galeries on s'exposen es promou el pensament crític, l'experimentació i la sensibilitat envers la fotografia com a expressió artística, a més d'exercir una funció comunicativa ara per ara essencial en el camp de la fotografia de creació. Valgui citar col·leccions com les de la Fundació Vila Casas (amb els espais del Palau Solterra de Torroella de Montgrí exclusivament dedicats a la fotografia), la Colección Telefónica (que també ha promogut exposicions en cooperació amb el sector públic) o la Fundació Mapfre, que segueix apostant per la fotografia amb la posada en marxa del KBr Barcelona Photo Center, ubicat a la Torre Mapfre del Port Olímpic de la capital.

A nivell estructural, els centres privats de col·leccionisme es poden entendre des d'una perspectiva històrica com a proposta estratègica relacionada amb les dinàmiques culturals generades durant les darreres dècades del segle XX, gràcies en bona part a les circumstàncies econòmiques i socials que hi van tenir lloc. En aquella conjuntura es va donar impuls a la creació de centres d'art contemporani públics, els quals en

alguns casos havien establert vincles amb el sector privat en origen, com ho van fer el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (inicialment través de la Fundació MACBA) o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) de Madrid. De manera paral·lela les polítiques culturals van afavorir el creixement del mercat de l'art i, per tant, també la creació de col·leccions tant en l'àmbit públic —per exemple les constituïdes en el marc de les institucions autonòmiques, com a eina d'autoafirmació identitària—, l'àmbit particular i també el corporatiu, com a inversió de prestigi social alhora que econòmica. Actualment la situació del col·leccionisme privat, igual que la despesa destinada a les col·leccions públiques, sembla que anuncia un canvi de cicle amb perspectives incertes, tot i l'existència d'iniciatives de tipus gremial o corporatiu (associacions com 9915 o la Fundació Art i Mecenatge) que treballen per definir el paper del col·leccionisme en l'entramat cultural del futur.

En aquest panorama el cas de Foto Colectania és un projecte on s'ajunten altres interessos que no giren exclusivament al voltant de la col·lecció pròpia, sinó que, tal com anuncia la ponència presentada el 2004 pel seu director, Pepe Font de Mora, es tracta també de crear inèrcies i fomentar el debat sobre la cultura del col·leccionisme de fotografia (Font, 2004). Foto Colectania s'erigeix amb aquesta premissa com a projecte de difusió per si mateix, amb una voluntat dinamitzadora i didàctica que planifica la seva projecció pública a través d'activitats com els cicles de conferències, taules rodones, l'accés a la seva biblioteca especialitzada i, per descomptat, l'organització d'exposicions.

En la presentació de la ponència es destaquen un seguit de mostres que es van dur a terme durant els primers anys de vida de l'entitat, la majoria de les quals van ser organitzades en col·laboració amb altres col·leccions privades; una línia que s'ha continuat treballant i que ha donat l'oportunitat de veure a Barcelona l'obra de fotògrafs de primera línia i propostes expositives temàtiques d'una qualitat extraordinària, que han enriquit significativament el panorama expositiu fotogràfic de la ciutat. Pel que fa a l'exposició de la col·lecció pròpia, Foto Colectania ha estat més reservada, coherent amb la idea de promocionar el col·leccionisme de fotografia en general i fomentar la pluralitat de mirades, però, en tot cas, dedica bona part dels seus recursos a la cura i catalogació dels seus fons.

En aquest sentit, a la vista de la descripció de les fotografies de la col·lecció que es fa en el text de la ponència, resulta interessant comprovar com l'ús del llenguatge en aquest entorn es mou en un camp semàntic força concret, que fa incidència en els exemplars rars i inèdits, convertint aquestes qualitats en un valor primari de les obres (entre altres s'hi troben expressions com *copias de época, extraños vintages, rarísimo, inédito, única copia, álbumes originales...*) que recorden les paraules de Christopher Phillips sobre l'exposició de Newhall i Adams al MoMA de Nova York que s'ha citat anteriorment.

Entre altres factors, això té una relació clara amb la seva posició en el mercat. Per exemple, tot i que Foto Colectania es declara desvinculada de la comercialització directa de l'art, és evident que, igual que la resta de col·leccions, i en especial les que es projecten més enllà del llindar domèstic, té la capacitat de generar sinèrgies que no són en absolut alienes a la mercantilització de la fotografia. En qualsevol cas es tracta d'una circumstància que acompanya la pràctica del col·leccionisme des del moment en què la fotografia de creació és també una activitat professional, a què el col·leccionisme dona suport i espai per transitar, i per tant exerceix un paper dinamitzador essencial que afavoreix la producció artística i genera riquesa en múltiples direccions, fins i tot tenint en compte que, almenys a l'Estat espanyol, la fiscalitat no és excessivament amable amb el col·leccionisme en general, una de les principals reivindicacions que sorgeix en qualsevol fòrum al voltant d'aquesta activitat.

No obstant això, les dinàmiques del col·leccionisme privat impliquen cultivar activament les relacions amb els diferents agents del circuit artístic de la fotografia, i també amb el sector públic, que es veu així afavorit en l'incrementar i diversificar la seva oferta, i donar peu al desenvolupament d'un diàleg alternatiu (una línia de col·laboració que, com s'ha vist, es troba en la base dels grans centres públics d'art contemporani, i que es formula també en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico Español). Aquestes aliances més o menys estables tenen, doncs, un gran potencial, però presenten també alguns riscos, pel fet que la col·lecció privada reflecteix els interessos i gustos d'un projecte en concret —i per tant és una selecció lícitament arbitrària i esbiaixada de la realitat global— enfront de les col·leccions públiques, que generalment tenen un objectiu més delimitat i uns compromisos determinats respecte a la comunitat a la

qual representen i expliquen. Per tant, per una banda és positiu donar espai a la pluralitat i a les visions innovadores que genera la fotografia de creació, però també cal valorar el paper que exerceixen en la definició de l'espai públic o si poden crear interferències significatives en el mercat. En tot cas és un aspecte per tenir en compte en la construcció de col·leccions públiques.

Pel que fa a altres modalitats de difusió, tot i que el valor objectual de la fotografia resulta de vital importància per als col·leccionistes, la presència a la xarxa és cada vegada més determinant, si més no per donar a conèixer els seus projectes, convidar el públic a visitar les col·leccions i oferir informació sobre les activitats que desenvolupen al seu voltant. Avui dia la pàgina web i les xarxes socials s'erigeixen també per aquest sector en espais clau de difusió i projecció pública.

III. La fotografia en l'entorn digital

En l'edició de les Setenes Jornades, celebrades l'any 2002, es va posar especial èmfasi en la digitalització i les seves aplicacions en l'entorn de l'arxiu. Ja entrats en el segle XXI, la incorporació dels arxius a l'espai virtual estava en ple desenvolupament, seguint les passes del avenços tecnològics. Mentrestant, s'intentava trobar la millor manera d'encaixar les funcions pròpies de l'arxiu al nou hàbitat electrònic i s'exploraven les oportunitats que generava el fet de gestionar els fons de fotografia patrimonial a través de la seva representació digital. A banda d'altres aspectes implicats en la gestió que es beneficiarien de la conversió numèrica dels fons, aviat es va fer evident que en el camp de la difusió s'obrien possibilitats encara inimaginables, gràcies a la implantació creixent d'internet. A tombar de mil·lenni, la presència en línia ja s'havia convertit en un indiscutible horitzó comú.

En aquest escenari, Manuel Santos va presentar la ponència *La fachada de tu archivo, estrategias y herramientas para la difusión digital de archivos fotográficos*, un text extraordinari on s'analitzen els inicis de l'itinerari digital dels arxius focalitzant l'interès en les pràctiques de difusió en línia, i en concret en el desenvolupament dels llocs web (Santos, 2002).

Encara que des del moment actual resulti sorprenent, el 2002 les pàgines web encara estaven en una fase de construcció primerenca. Tot just el 1991 s'havia llençat el primer lloc web des del CERN (l'Organització Europea de Recerca Nuclear), a Suïssa, i es tractava d'un projecte pensat inicialment només per a l'àmbit acadèmic, tot i que al seu desenvolupador, Tim Berners-Lee, segurament no se li escapaven les enormes possibilitats de la nova tecnologia. En tot cas, les dades ja xifraven en tres milions les pàgines web actives al món aquell any 2002, però encara no tenien una implantació genèrica ni molt menys. Per tant, l'aposta de Santos per explotar les seves funcionalitats en l'àmbit dels arxius va resultar tremendament estimulants i gairebé visionària, tenint en compte que avui dia, al 2020, les pàgines web són essencials en les estratègies de comunicació a nivell global i se'n comptabilitzen al voltant de 1.740 milions.

Els plantejaments generals de la proposta plantejada a la ponència segueixen sent vàlids des del punt de vista tàctic, però cal situar el text a divuit anys vista, un temps en què s'ha produït una transformació profunda tant a nivell instrumental —per l'evolució tecnològica dels sistemes—, a nivell metodològic —per la determinació a trobar consensos per aprofitar tota la potencialitat dels arxius en xarxa—, com sobretot en el terreny de la comunicació, on aquest tomb ha comportat un canvi radical en els hàbits de l'usuari, apressant els arxius per idear noves formes de relació amb el públic. Només cal observar les xifres d'una anàlisi comparativa sobre les consultes realitzades als arxius estatals espanyols entre els anys 2003 i 2013, que presentava les següents dades: el 2003 es van fer 231.090 consultes presencials i 260.000 de virtuals; el 2013, les consultes presencials van disminuir a 77.491 i les virtuals van sobrepassar els 23.000.000 [8](#).

Per tant, si bé la difusió sempre s'ha entès com una activitat de caràcter finalista dins l'esquema funcional de l'arxiu —tot i que conceptualment n'és la raó principal—, les noves dinàmiques de relació amb els usuaris han obligat a redefinir la difusió pràcticament des de la base, en les seves formes i canals, i en l'articulació de les accions comunicatives dins del flux de treball, on ara són molt més presents. Aquest plantejament, que comporta un nou posicionament de l'usuari, desplaçat ara al nucli dels serveis de l'arxiu, fa pensar en la definició d'una *nova arxivística* —tal

com va fer el món dels museus en la seva reconversió cap a la *nova museologia* a principis dels anys setanta, en potenciar la seva funció social — en què s'incorporen noves funcions en l'àmbit comunicatiu i es genera un espai d'interactivitat fins ara inèdit. En aquesta tessitura, una de les conseqüències colaterals és que l'arxiver ha d'assumir una sèrie de competències tècniques, organitzatives i d'ordre tàctic sobrevingudes a les ocupacions originals, que a més exigeixen una inversió de temps considerable. La mateixa professió està donant, doncs, un gir important.

Tal com proclama el títol de la ponència de Santos, certament els llocs web segueixen sent *la façana de l'arxiu*, la imatge de la institució, però les noves dinàmiques de difusió han provocat que en els darrers anys hagin esdevingut molt més que això. Actualment els llocs web s'han consolidat com l'eix central al voltant del qual es despleguen serveis, s'ubiquen continguts i des d'on es canalitza una part molt important de la relació de l'arxiu amb els usuaris. En aquest escenari, les xarxes socials han assumit en els darrers anys un paper fonamental en les funcions de difusió dels arxius i han ajudat a donar-los visibilitat, rellevant en part els llocs web de tot el pes de l'acció comunicativa. Pel fet que les xarxes socials se situen ara a la primera línia de la difusió i actuen com a redirectors del tràfic cap al web, que ha esdevingut llavors un espai més formal on es desenvolupen les funcions de l'arxiu en extensió, on s'allotgen catàlegs i cercadors, i el principal *hub* de tota l'activitat i continguts de l'arxiu.

Pel que fa a la qualitat funcional dels llocs web, en la ponència es proposaven diverses estratègies per a la seva construcció, que segueixen tenint validesa a nivell teòric i que es desenvolupen al voltant del tractament dels continguts (qualitat, independència, actualització, quantitat, interconnexió de la informació) i la usabilitat del web, centrada en l'arquitectura de la informació, el disseny, l'accessibilitat i la interoperabilitat (*portabilitat*). No obstant això, la implementació tècnica resulta obsoleta degut a l'evolució de la tecnologia, i també a causa de la consegüent ampliació de l'oferta de productes de serveis informàtics, que han fet més fàcil i assequible la construcció de pàgines web. Per exemple, actualment diverses empreses ofereixen, a més del domini, serveis de *hosting* o allotjament que inclouen plantilles de disseny (ja no cal ser un expert en programació ni tenir massa coneixement dels llenguatges en codi), certificat SSL gratuït (per afegir seguretat a les transaccions), correu

electrònic, eines de màrqueting, prestacions relacionades amb la vinculació a xarxes socials, serveis d'allotjament de dades al núvol i posicionament web de pagament, entre d'altres. Per tant, la qüestió essencial no és com es resol tècnicament la pàgina web, sinó què s'hi ofereix, com s'organitza la informació, de quina manera es presenta i quines prestacions hi ha disponibles per proporcionar una bona experiència.

És rellevant destacar que l'interès de l'usuari s'ha anat focalitzant cada vegada més en la consulta dels fons en línia i en l'obtenció de serveis relacionats amb l'accés i reproducció, i per tant és prioritari proporcionar estructura tecnològica i suport legal per facilitar-ne la reutilització dels fons. Aquest és un enfocament que reassigna també el paper de l'arxiu com a eina de dinamització social i econòmica de les comunitats, en un plantejament que es troba expressat en les propostes elevades des de la UE a través dels diferents documents marc publicats que, com es veurà més endavant, han conduït a posar en marxa projectes de referència en la difusió del patrimoni d'abast europeu.

En aquesta direcció, la millora tecnològica experimentada en els darrers anys i, una vegada més, la universalització del seu ús, ha facilitat la posada en marxa de nombrosos projectes de digitalització i, amb més dificultat ⁹, l'obertura dels fons a l'espai web. L'esforç que s'ha fet des de les administracions per donar impuls a aquest servei és remarcable, en alguns casos estès per donar suport a la creació de portals de cerca col·lectius en vistes a augmentar la visibilitat dels arxius (vegeu per exemple les intervencions de Luz Gámiz i Albert Sierra al voltant del portal «Fotografia a Catalunya» (Gámiz i Sierra, 2016; Gámiz i Sierra, 2018). Tal com avançava Santos en la seva ponència, des d'aquest punt de vista el concepte de l'arxiu web ha anat evolucionant en termes de difusió cap a un model col·laboratiu i enllaçat, en què cada vegada més l'adopció d'estàndards —si més no, la d'un conjunt bàsic— amb l'horitzó de la interoperabilitat tècnica han d'estar presents.

Però si bé l'estratègia actual és clarament la de configurar un entorn global i interconnectat per a l'accés conjunt al patrimoni documental, estudis recents sobre l'acompliment dels models teòrics dels llocs web i dels portals d'arxiu (a mode il·lustratiu i en els dos casos, centrats en arxius de titularitat pública) demostren que, en general, als arxius encara hi ha

feina a fer per arribar a encaixar un model que permeti la integració consistent, per exemple, als portals d'àmbit europeu. Així, les anàlisis fetes a través d'indicadors del trànsit web per a l'avaluació dels llocs web dels arxius estatals d'Espanya, Portugal i Iberoamèrica [10](#) demostren que, si bé els paràmetres genèrics atribuïts als llocs compleixen amb les expectatives (accés ràpid i regular, disseny coherent, funcionament dels enllaços, etc.) les propietats específiques assignades als llocs web d'arxiu encara presenten certes mancances, algunes relacionades amb l'accés als instruments de descripció i d'altres també situades en l'àmbit de la difusió, com la referència a la producció científica relativa a l'arxiu, l'agenda cultural o l'accés a exposicions virtuals, que en l'estudi obtenen una nota força mediocre. Per altra banda, estudis sobre els portals d'arxiu a l'estat espanyol publicades el 2018 [11](#), indiquen que aspectes com la interoperabilitat i la informació de suport (itineraris de recerca, guies d'investigació) són encara punts dèbils que cal millorar.

Un dels aspectes més interessants d'aquest estudi, i que és oportú plantejar amb una perspectiva universal, apunta a la necessitat de reconfigurar la relació amb l'usuari començant per establir uns estàndards de recuperació de la informació més amigables i dirigits als seus interessos reals i diversos. Això es tradueix, entre altres coses, a presentar les dades en un llenguatge més assequible i menys especialitzat, a donar una forma més senzilla i homogènia als inventaris i a optimitzar les eines de suport a l'usuari. En aquest sentit també s'expressaven, per exemple, els autors de la comunicació presentada a les Jornades el 2012 sobre el «Proyecto Albúmina», del Centro de Tecnología de la Imagen (CTI) de la Universidad de Málaga, conscients de la importància de dissenyar sistemes de recuperació de la informació:

«[...] si de lo que se trata es de que la información sirva a un gran número de intereses distintos, el diseño de nuestro sistema tiene que contemplarlo, porque un fondo bien organizado y analizado que carezca de un sistema de recuperación adecuado a las necesidades e intereses de los usuarios está condenado al fracaso». [12](#)

En aquest sentit cal insistir en la necessitat de tenir presents les propostes de les associacions professionals per unificar criteris en la implementació dels instruments de descripció, l'estructura de la informació i la utilització d'estàndards de metadades, amb preferència, els específics per a la descripció de fotografia, que ja compten amb una literatura força extensa i amb exemples d'aplicació contrastats. Per més que als arxius la incorporació de noves directrius sempre és complexa en sistemes que ja porten unes inèrcies i que compten amb recursos humans moltes vegades limitats, cal ser conscients que el factor d'interoperabilitat és vital per a la presència dels arxius en línia en un futur que ja és present.

La ponència de Manuel Santos, tot i tenir un caràcter eminentment tecnogràfic i estratègic en relació amb la construcció de llocs web, planteja també algunes qüestions importants vinculades a l'aparell arxivístic i a la conservació dels fons. En concret, fa esment de les activitats paral·leles al projecte de digitalització, com són la preparació dels originals per a l'escaneig, les tasques de catalogació, la programació de migracions i l'actualització de la infraestructura, l'avaluació dels estàndards de formats o l'aplicació de la legislació a què estan subjectes els fons. Lluny de ser aspectes superats, molts d'ells segueixen generant debat i aportacions a remolc dels inevitables canvis tecnològics, que obliguen a seguir amb atenció l'aparició de noves pràctiques i millores en la gestió dels arxius digitals.

* * *

Enfrontar un projecte per donar accés en línia als fons i col·leccions és, doncs, una tasca complexa tant des del punt de vista de la planificació com tecnològic. En tots dos sentits, una de les iniciatives amb més experiència és Photoconsortium, presentada a les Jornades de 2016 (Truyen i Iglésias, 2016). Es tracta d'un consorci internacional constituït en tancar-se el projecte Europeana Photography, que en recull el treball i les sinèrgies creades en la consecució d'aquesta proposta avalada per la UE per a la promoció del patrimoni cultural europeu en imatge. L'associació, que reuneix a una trentena de membres corporatius i institucionals, a més d'experts de diversos països europeus incorporats a títol individual, ofereix un seguit de recursos i serveis digitals, i és el referent per a l'agregació de

continguts a Europeana en tant que centre d'expertesa en fotografia. Un aspecte interessant per destacar és el seu l'interès per donar a conèixer col·leccions poc conegudes i també la fotografia domèstica, a fi d'ampliar la visió de la història i les societats europees més enllà dels discursos oficials i de les categoritzacions tradicionals. Així, permet compartir la recuperació de la memòria vernacle, que sortosament va creixent també ens els entorns locals, els quals molt sovint utilitzen plataformes, webs i blogs per enriquir-ne i difondre'n el patrimoni col·lectiu.

En la ponència es va parlar de les lliçons apreses en el transcurs del projecte, en bona part relacionades amb els reptes tecnològics que suposa la posada en marxa d'un projecte de gran envergadura i que implica actors amb orígens i experiències molt diversos. Però precisament aquesta dimensió internacional, mitjançant el treball cooperatiu, ha conduït a conformar un bagatge d'expertesa força sòlid capaç de generar un seguit de decàlegs de bones pràctiques. A més de l'excel·lència dels estudis que avalen les diverses guies publicades, aquestes recomanacions tenen l'avantatge de tenir una implantació àmplia i contrastada pels diferents membres associats, i per tant es postulen com a models influents per a l'establiment de normes i estàndards a les institucions. Els principals assoliments que s'expliquen en la ponència són els relatius a la digitalització (la necessitat d'incorporar socis tecnològics, el desenvolupament de procediments específics, l'establiment de protocols de treball, el control de qualitat) i a la publicació de les imatges en línia (gestió i estructura de metadades, elaboració d'un thesaurus per a l'enriquiment semàntic de les metadades amb suport multilingüe), que tot i ser en última instància competències de caire instrumental, estan fermament orientades pels criteris i codis deontològics propis de la gestió del patrimoni en suport fotogràfic.

En aquest sentit, i certament no podria ser d'altra manera, en el camp de la conversió digital és destacable el valor que Photoconsortium dona al coneixement de les fotografies originals, de les seves característiques formals i d'accés. Les fotografies són fonamentalment objectes, artefactes complexos que a més de contenir una imatge carreguen amb un seguit de referències tecnològiques i culturals que li proporcionen el context necessari per recuperar-ne el significat des de la contemporaneïtat. La complexitat de la fotografia no es deriva només de la particularitat dels

diferents procediments fisicoquímics per a la formació de les imatges, sinó que poden arribar a tenir un grau de sofisticació important en els seus modes de presentació —com en cas de la fotografia encapsulada—, a més d'una finalitat social determinada —com és el cas dels formats comercials dels papers a l'albúmina sobre cartró— o suposar una experiència dinàmica, com pot ser el fet de passar els fulls d'un àlbum. Per tant és important conèixer la naturalesa material i tecnològica del patrimoni que es gestiona, les seves vulnerabilitats físiques, les seves formes, presentacions i muntatges, les funcions socials, individuals o col·lectives, assignades als diferents formats, o la manera en què eren manipulats i observats. Traslladar tota aquesta informació a l'objecte digital no és fàcil, però són aspectes que no poden passar per alt i que han d'estar presents, encara que codificats, per evitar la desconexió de les fotografies de les imatges que contenen. I en aquesta direcció el consorci treballa per a l'optimització dels procediments de captura (amb el lideratge de la KU Leuven i el CRDI de l'Ajuntament de Girona) a fi de millorar els estàndards d'escaneig, especialment pel que fa als procediment fotogràfics antics.

A banda de les directrius tècniques per a la digitalització, les metadades juguen llavors un paper fonamental en la contextualització de les imatges, i per això Photoconsortium ha desenvolupat extensament tot el que fa referència a la descripció i indexació de les fotografies, a fi de facilitar l'agregació de continguts amb unes referències mínimes comunes. Tal com ja s'ha mencionat més amunt, una bona estructura de la informació i la codificació de metadades mitjançant l'ús d'estàndards són aspectes primordials. D'aquesta manera és possible fer un mapeig de la informació i publicar en altres sistemes, fora de l'entorn local, i obtenir un retorn de la inversió més consistent. I amb les perspectives que actualment planteja l'acceleració de la transició digital, aquesta estratègia pren més sentit que mai.

Juntament amb els aspectes tecnològics, per a tota institució la gestió de drets de propietat intel·lectual i *copyright* són determinants en la difusió de fons i col·leccions. També a Photoconsortium, ja que el projecte se centra en la posada en valor del patrimoni cultural a fi de facilitar-ne l'ús i la reutilització, fins i tot comercial, i per tant la informació sobre la situació legal dels objectes disponibles al portal és essencial perquè els usuaris sàpiguen què poden fer-hi i què no. Això explica per què a Europeana la

descripció dels drets és un dels camps que s'han d'informar obligatòriament, atès que afecten clarament els objectius primaris del portal.

Sense entrar en detalls sobre legislació, que s'examinen específicament en una altra secció d'aquesta publicació, l'escenari legal que es planteja per a la publicació a Europeana ha de superar diverses problemàtiques: les derivades de la diversitat de normatives que operen a Europa (a nivell nacional, regional o local), la voluntat de conjuguar la reutilització creativa del patrimoni amb la defensa dels interessos de diferents models de negoci que també gestionen patrimoni cultural, la protecció dels drets de privacitat de les famílies i individuals que hi contribueixen, així com el compromís amb la integritat i autenticitat d'aquest patrimoni compartit. Si bé aquesta situació genera moltes variables, des d'Europeana es va elaborar una proposta per a l'etiquetat de l'estat legal dels continguts disponibles des del seu portal. Aquesta proposta es va formular d'acord amb les declaracions de drets de Creative Commons, que van ser ampliat amb altres de nous, actualment fins a catorze, a fi de proporcionar eines legals per compartir el patrimoni cultural respectant les diferents casuístiques, però alhora donant viabilitat a la difusió. No obstant això, la filosofia del projecte se situa en la línia de les polítiques europees que atorguen al patrimoni digitalitzat un paper clau per a la innovació social i el creixement econòmic. I des d'aquest punt de vista, una de les aportacions més significatives és la formulació d'una nova aproximació a les qüestions legals en què, tenint com a base que el patrimoni cultural és un actiu, advoca per pensar prioritàriament en el patrimoni cultural com un dret i un bé que pertany a la comunitat, i no només com un grapat d'objectes mercantilitzats i sotmesos a les lleis de la propietat privada i el control legal [13](#). Això no vol dir, naturalment, que els drets d'explotació comercial no es puguin reservar en la mesura que sigui necessària; fins i tot en el cas de compartir obres en domini públic, algunes institucions troben la manera de recuperar la inversió feta en la curadoria i digitalització dels seus fons. Tanmateix es tracta d'un canvi de mentalitat que dona idea de la direcció en la qual s'està treballant en l'àmbit europeu, i en aquest sentit constitueix un referent també per al treball des de l'àmbit local en relació amb les expectatives de difusió que proporciona l'entorn virtual, i que poden afectar transversalment la gestió dels fons —sense ser necessàriament problemàtiques— per exemple pel que fa a les polítiques

d'adquisició, l'estructura dels instruments de descripció i de les metadades, els vocabularis emprats i, per descomptat, els mecanismes de sortida dels fons cap a l'usuari.

La missió estratègica del consorci, centrada en la promoció de la fotografia i el patrimoni fotogràfic, es desenvolupa, doncs, a través de diferents accions orientades a la disseminació de les col·leccions fotogràfiques europees. Per una banda, es fa donant suport a exposicions físiques i virtuals a Europeana i també organitzant-ne de pròpies [14](#), amb la publicació en línia de galeries temàtiques, el manteniment d'un portal educacional i també d'un blog força actiu que convida a descobrir la gran diversitat de continguts disponibles. Per altra banda, es realitza una funció de suport fonamentalment de cara a les institucions per a la transformació digital dels seus fons fotogràfics i la difusió en línia que se'n fa, sorgit de la necessitat d'unificar criteris i tecnologia per a l'agregació de continguts a Europeana. Aquest esforç es tradueix en la coordinació d'activitats formatives presencials, a més d'un seguit de recursos tècnics i formatius publicats al seu web, dedicats amb especial atenció a la conversió digital i a l'estructuració i el tractament de les metadades, que són el resultat d'un treball rigorós d'investigació i que han assolit un caràcter referencial indiscutible en l'àmbit de la fotografia patrimonial.

Precisament la innovació i l'experimentació tecnològica concentren una part de important de les activitats de l'associació, que en el seu propòsit d'incentivar i millorar la manera en què es comparteix el patrimoni fotogràfic a Europa té com a propòsit, entre altres objectius, la investigació de sistemes automàtics de generació i enriquiment de les metadades en base a tecnologia de reconeixement d'imatges (visual tagging). I en relació amb els vocabularis, es treballa en els avantatges de la web semàntica i es valora la contribució de tesaurus temàtics existents com el de l'AAT (Art & Architecture Thesaurus) de l'institut Getty.

Photoconsortium aporta, així, noves perspectives a la difusió del patrimoni fotogràfic, per una banda capgirant l'enfocament sobre l'adjudicació de llicències (prioritzant el dret a la cultura i, amb aquest punt de partida, trobant solucions convenients per no obstaculitzar-lo) i per altra amb el desenvolupament de procediments tècnics i criteris metodològics per fer possible la difusió d'aquest patrimoni en les millors condicions de

qualitat d'imatge, de cercabilitat i reutilització. Motius més que suficients per tenir sempre en el radar les seves propostes i potser engrescar-se a col·laborar en l'increment del patrimoni fotogràfic disponible a Europeana, augmentant exponencialment la visibilitat de l'arxiu mateix.

* * *

Si l'estructura i qualitat de les metadades són fonamentals per a la difusió dels arxius en línia, la manera en què es vinculen a l'objecte digital presenta avantatges si aquestes s'insereixen en forma de metadades internes. D'aquesta manera, la informació gràfica i la textual del fitxer viatgen plegades quan es comparteix (es descarrega, es copia o se'n modifica el nom) i hi ha menys possibilitats que les imatges es disseminin sense el mínim context, referit per exemple a l'autoria o l'estat legal de la fotografia, que són les dues dades potser més rellevants per a la reutilització de les imatges. Amb aquesta premissa, la ponència del professor Patrick Peccatte, convidat a les Jornades de 2016 (Peccatte, 2016), donava a conèixer els estudis i la problemàtica al voltant de les metadades internes en l'entorn de les xarxes socials.

Les xarxes socials s'han posicionat en els darrers anys com una de les eines comunicatives amb més impacte en la societat contemporània. A hores d'ara compten amb una inserció molt important, que va creixent exponencialment i s'integra ja en els fluxos de comunicació de moltes institucions que gestionen imatge, les quals intenten compatibilitzar dues dinàmiques que aparentment tenen poc en comú, com són les de l'arxiu i les de les xarxes socials: les primeres treballant per la permanència i la credibilitat; les segones marcades per la transitorietat i la presumpció de la informació divulgada.

Si es fa una llista d'avantatges i inconvenients, es pot dir que la publicació a xarxes aporta una bona relació de la inversió i el retorn, és un mitjà escalable (depenent dels recursos que s'hi puguin invertir), ofereix la possibilitat d'arribar a una audiència global, facilita la interacció i el desenvolupament de projectes de col·laboració. A la columna d'inconvenients hi apareix la descontextualització dels continguts lligada a la possible pèrdua del rastre documental, la dilució d'autoritat o falta de control sobre els continguts, l'esvaïment de la frontera entre l'àmbit

professional (arxivers) i els usuaris, i finalment, però no menys important, pot posar en qüestió la feina dels fotògrafs professionals. No obstant això, s'ha de tenir en compte que a través de les xarxes les institucions poden augmentar la seva visibilitat d'una manera insospitada fins fa pocs anys (les estadístiques ofereixen unes xifres de dimensions siderals), i aquesta és una oportunitat que no es pot desaproveitar. Però les xarxes són això, un mitjà. Com ho és també una publicació en paper, per exemple. Cadascun d'aquests canals ofereix un espai de discurs diferent, amb uns codis determinats, però això no ha d'impedir que resultin unes bones vies per difondre la cultura fotogràfica si se'n saben aprofitar els avantatges i minimitzar els inconvenients. Certament la presència de les imatges en línia presenta una sèrie de reptes importants, que sovint fan que alguns professionals no s'acabin de trobar còmodes amb les seves dinàmiques. En tot cas, Peccatte s'expressava així en una entrevista publicada el 2017 al web d'Archimag: «Le web est un vrai foutoir, mais je le prends tel qu'il est!» [15](#)

La ponència fa primer una breu revisió dels principals estàndards de metadades (IPTC/IIM, XMP i Exif) per analitzar seguidament què passa amb aquesta informació quan les imatges són compartides en diferents plataformes socials. La seva investigació està vinculada al seguiment que en fa la pròpia associació International Press Telecommunications Council (IPTC) sobre la viabilitat del seu estàndard i especialment per a l'acompliment del manifest *Embedded Metadata*, que defineix unes línies principals per a la creació i emmagatzematge de les metadades perquè es preservin integrades en la mesura que es pugui.

Les anàlisis es van dur a terme en dos moments diferents, el 2013 i el 2016, a les quals es pot afegir la repetició del test realitzada més recentment, la primavera de 2019, per valorar com van evolucionant les tendències. En les proves es valoren quatre paràmetres diferents: si les metadades es mostren correctament, si com a mínim es mostren les que s'engloben en el que s'anomena paquet 4C (*metadades caption, creator, copyright notice i creditline*), si es mantenen en fer un Descar com, o bé mitjançant l'acció Descarrega. Els resultats no són pas massa bons, i val a dir que són especialment nefastos per a xarxes com Instagram, Twitter i Facebook, que es troben precisament entre les més populars.

No obstant això, es pot dir que, a banda de les que s'acaben d'esmentar, en general hi ha una tendència —molt lenta, això sí— d'anar incorporant algun progrés. Les plataformes que presenten un millor comportament són Behance (una plataforma professional d'Adobe per a creatius del disseny, la il·lustració i la fotografia), Flickr i Google Photos. Precisament aquesta darrera, que es mostrava mitjanament competent en l'avaluació de 2019, a partir de finals del mes de maig de 2020 va implementar la visualització de les metadades d'autor i *copyright* en el cercador quan es clica a sobre d'una imatge. És dir, ja no cal explorar específicament el fitxer en un altra aplicació sinó que les metadades es mostren directament a sota, si el proveïdor les hi ha inserit. Seria bo que es tractés d'una tendència consolidada i, sobretot, que les entitats gestores de fotografia, de qualsevol naturalesa, hi reconeguessin una bona manera de protegir els seus interessos i també una manera de generar retorn cap a la institució.

Per la seva banda, Flickr ha estat fins ara una de les poques plataformes que s'adapta relativament bé a la difusió del patrimoni en imatge. A les Jornades de 2014 es va poder veure l'experiència del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Almarcha, Fernández i Villena, 2014), en què explicaven que tot i tenir accessibles els fons a la seva pàgina web, la presència a aquesta plataforma els havia fet visibles per a un públic interessat en els seus continguts però que no estava avesat a cercar en catàlegs d'arxius i biblioteques, mentre que la oportunitat de tenir una comunicació de doble direcció amb els seus usuaris era també molt valorada per la institució.

Ubicat també a la plataforma Flickr, Peccatte va presentar en la seva ponència el projecte PhotosNormandie, del qual n'és coeditor. A través de la utilització de camps IPTC, el seu objectiu és la millora en la descripció d'una col·lecció de fotografies corresponents al projecte *Archives de Normandie*, 1939-1945 (actualment discontinuat) engegat pel Conseil Régional de Basse-Normandie, que amb motiu del seixantè aniversari del Desembarcament va aplegar prop de tretze mil imatges procedents dels arxius nacionals d'Estats Units i Canadà. Per al projecte PhotosNormandie es van seleccionar unes tres mil imatges lliures de drets, però també es va obrir a documentar-ne d'altres que, encara que amb condicions legals d'explotació més restrictives, permetessin estendre el treball a altres arxius, com el de la biblioteca municipal de Cherbourg-Octeville. Atès que el

conjunt presentava greus mancances en la descripció, el principal propòsit es va centrar en la *redocumentació* de les fotografies —així és com anomena Peccatte aquest procés— partint d'una crida per a la descripció i indexació col·lectives. El procediment està força regulat i passa per diferents filtres abans de ser redactat definitivament per un dels col·laboradors. Tanmateix es té en compte que la informació sempre és potencialment millorable i davant les crítiques a les possibles imprecisions de les descripcions, es convida els especialistes i el col·lectiu acadèmic a participar en la investigació.

El projecte, que ha generat unes set mil vuit-centes noves anotacions per a les fotografies [16](#), és un excel·lent exemple de proveïment participatiu, que ha rebut distincions i el reconeixement del públic. Flickr proporciona les eines suficients tant per organitzar les imatges com per conservar les metadades que s'incrusten en l'objecte digital. Això assegura la permanència del treball realitzat, fet que realment ha estat molt convenient atès que la plataforma ha patit en els darrers anys diversos canvis de propietat i d'orientació, que n'han debilitat la fortalesa inicial, de tal manera que Flickr es troba actualment, a les darreries de 2020, en un perillós encreuament per a la seva continuïtat. Per part de PhotosNormandie res a patir: les metadades internes permetrien, si es donés el cas, migrar cap a un altre sistema amb relativa facilitat i sense perdre ni un bri d'informació.

El projecte segueix actualment en actiu i amb algunes millores a l'horitzó, com són la realització d'una versió anglòfona i la geolocalització de les imatges, per exemple, a Google Maps. Si bé la geolocalització és una informació que les càmeres digitals recullen actualment de manera automàtica en els camps GPS (un subconjunt de l'estàndard Exif), en el cas de fotografies antigues digitalitzades cal fer una feina laboriosa de cerca i introducció de dades.

És el cas també del projecte sobre les fotografies del *Catálogo Monumental de España* que es va presentar en la secció d'Experiències a les Jornades de 2008 (Arcas, Pérez i Ransanz, 2008). L'objectiu d'aquesta iniciativa era la de poder mostrar una col·lecció de fotografies del Catálogo, prèviament digitalitzades, sobre una plataforma de visualització geogràfica. Amb una notable expertesa tècnica, l'equip va ser capaç, en base al llenguatge KML (una extensió d'XML per a la representació de dades

geogràfiques), de crear una aplicació que permet visualitzar les fotografies de la col·lecció a través de la navegació sobre Google Earth per les capes geogràfica, temàtica (en categories com arqueologia, monuments religiosos, castells, museus i biblioteques, paisatge, patis i jardins, etc.) així com una darrera capa que permet descobrir la col·lecció a partir de la llista de fotògrafs que van participar en la confecció del *Catálogo* i que estan representats en la selecció del projecte.

Una tasca similar es va fer per a la producció de l'aplicació per a mòbils Barcelona Visual, desenvolupada per l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Serchs i Ruiz, 2012), on a més de la geocodificació es va incorporar tecnologia de realitat augmentada per a una experiència més completa dels itineraris per la ciutat que es proposen. El disseny de l'aplicació permet mostrar una selecció de fotografies de l'AFB en diferents modes: en llista, sobre mapa, en mosaic, passi de diapositives o en mode de realitat augmentada, que permet modificar l'opacitat de la imatge antiga per observar els canvis respecte la realitat actual.

Tot i la volubilitat del sector de les xarxes socials, molt canviant i sotmès a les inèrcies dels usuaris (i per tant a les del mercat), actualment constitueix el canal de comunicació virtual més potent i transitat del planeta. Les mètriques sobre el seu ús són espectaculars (es calcula que a nivell mundial els usuaris superen els tres mil milions) i són accessibles des d'una gran varietat de dispositius, encara que actualment els estudis apunten que s'hi accedeix des de telèfons mòbils en un 92%. Aquestes dades són tremendament reveladores i importants per a la orientació de les polítiques de comunicació de les institucions en el futur, així com per la implementació de les solucions tecnològiques més adients en cada cas. Els usos i beneficis que se'n poden derivar segurament compensen l'esforç d'aixecar i mantenir aquests canals oberts, però sempre entesos dins del seu propi paradigma comunicatiu, sense atorgar-los funcions ni capacitats per les quals no han estat pensats (almenys fins aquests moments), i que obliguen a ponderar-ne sempre els usos en relació amb els propòsits de les institucions i al patrimoni que custodien.

* * *

La difusió del patrimoni fotogràfic comporta una responsabilitat important, i val a dir que l'entorn virtual presenta un seguit de reptes que, en primera instància, són d'ordre conceptual. Si en parlar de la fotografia com objecte expositiu es plantejaven diverses problemàtiques relatives a la recuperació de significats en la contemporaneïtat, què hi pot haver més torbador que separar la imatge del seu suport original, i perdre la percepció estètica i sensorial de les fotografies físiques? Sobretot pensant que actualment hi ha un gran desconeixement de les tecnologies analògiques, de les quals s'ha perdut la memòria en un lapse de temps sorprenentment breu. Fa trenta anys era impensable que algú amb una mínima experiència no reconegués una diapositiva o un negatiu de color. Ara sí. I és una llàstima, perquè això significa el desconeixement d'una part important de la pròpia herència visual i per tant suposa una pèrdua de referents culturals força dramàtica.

Les xarxes socials, especialment, són un territori transitat precisament per aquestes generacions nascudes en l'era digital per a les quals la connexió entre la imatge i la fotografia-objecte es fa més llunyana. És veritat que les xarxes no ho posen fàcil a l'hora de distribuir la informació que concerneix a les fotografies (i també es pot pensar que caldria pressionar perquè això millorés), però l'actitud és fonamental per superar aquests problemes, que es poden donar en qualsevol altre canal de comunicació: incloure un peu de foto o una referència a una imatge publicada (en un llibre, un fulletó, un document pujat a internet o una entrada de Facebook) no és pas una qüestió tecnològica sinó fonamentalment de criteri.

No és difícil predir que l'entorn digital serà preminent en la difusió del patrimoni en imatge en un futur ben proper i que es mourà amb unes dinàmiques imparables. Però el vent no es pot endur el que és essencial en la fotografia: els seus valors primaris relacionats amb la seva naturalesa objectual i comunicativa, complexa, sofisticada i diversa.

El paper de l'arxiu i en general el de les institucions que custodien fotografies és, doncs, el de conservar i difondre els fons i col·leccions preservant-ne no només les imatges sinó també la memòria com a artefactes culturals que són. La digitalització i el treball documental són especialment rellevants per mantenir-ne els valors originals, i qualsevol canal i discurs pot ser adient per fer una mica de pedagogia respecte al fet fotogràfic, la

seva història tècnica i estètica o per donar a conèixer els fotògrafs més destacats. A més, donar context i sentit a les fotografies del passat és enriquir les del futur. I per descomptat, és fer el món més comprensible.

Bibliografia

- ALMARCHA, E.; FERNÁNDEZ, O.; VILLENA, R. *La utilización de Flickr para la difusión de colecciones fotográficas institucionales*, 2014.
- ARCAS, J.L.; PÉREZ, A.; RANSANZ, F. *Google Earth como herramienta para la difusión de fondos fotográficos*, 2008.
- ARROYO, L. *El proyecto expositivo: estrategias de actuación para la exposición y difusión de fotografías*, 2016.
- BURGI, S. *A fotografia brasileira no século XIX e XX. No acervo do Instituto Moreira Salles*, 2018.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. *La obra fotográfica de José Spréafico*, 2012.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A.; GARCÍA BALLESTEROS, M.T. *Los Hermanos Debas: fotógrafos de corte en las monarquías alfonsines*, 2016.
- FOIX, L.; PARER, P. *La Col·lecció Miquel Galmes: la materialització de la fotografia al llarg de la història*, 2018.
- FONT de MORA, P. *Fundación Foto Colectania*, 2004.
- GÁMIZ, L.; SIERRA, A. *Fotografía a Catalunya; dissenyar per comunicar*, 2018.
- GÁMIZ, L.; SIERRA, A. *El treball al web «Fotografía a Catalunya»: una experiència col·laborativa*, 2016.
- GARCÍA ESPUCHE, A. *Les imatges en la recerca i la difusió de la història urbana*, 1990.
- GREEN, A.R.; ROCA, L. *Huellas de Luz. Reflexiones metodológicas sobre investigación con imágenes y patrimonio*, 2012.
- JIMÉNEZ, M.; RAMÍREZ, J.; GIRALT, V. (2012). *Proyecto Albúmina. Aplicación del software ICA-AtoM para la descripción y publicación*

- web del arxivo fotogràfic del Centro de Tecnología de la Imagen (CTI) de la Universidad de Málaga (UMA), 2012.*
- MARTÍ, J. Clifford. *Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya (1839 – 1900)*, 2016.
- MAYNÉS, P.; BENLLOCH, P. *Investigacions en curs al Laboratori d'Estudi de Materials Fotogràfics Contemporanis (LEMFC)*, 2010.
- NAVARRO, N. *INSPAI, el Centre de la Imatge de la Diputació de Girona*, 2008.
- PECCATTE, P. *Les metadades de les imatges fixes i els mitjans socials*, 2016.
- RIEGO, B. *La fotografía como fuente de la historia contemporánea: las dificultades de una evidencia*, 1990.
- ROS NICOLAU, P. *Pràctiques artístiques i arxius d'imatges. Nous usos de fons i col·leccions fotogràfiques*, 2018.
- SANTOS, M. *La fachada de tu archivo, estrategias y herramientas para la difusión digital de archivos fotográficos*, 2002.
- SERCHS, J.; RUIZ, M. *Barcelona Visual: un producte de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona per a dispositius mòbils*, 2012.
- TRUYEN, F.; IGLÉSIAS, *Photoconsortium. The International Consortium for Photographic Heritage*, 2016.