

LA GESTIÓ. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Laia Foix Navarro

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC)

És una obvietat dir que els objectius bàsics de qualsevol entitat patrimonial són la conservació i la difusió; objectius antagònics pel fet que l'ús i la manipulació de les fotografies n'ha estat la principal causa de la degradació, alhora que sense l'accés a aquest patrimoni no té sentit la inversió necessària per a llur conservació. Tot el que hem après, tot el que hem compartit, tot el que ha quedat dit al llarg d'aquests trenta anys de Jornades I&R, va des de la conservació fins a la difusió, passant pel llarg camí intermedi que ens permet assolir aquests objectius.

No ha estat fàcil pels que hem buscat una metodologia que ens permetés dur a terme amb rigor i professionalitat la nostra tasca. Quan les Jornades I&R van iniciar-se biennalment per aportar models de gestió i testimonis (experiències), així com per donar pautes específiques per als que tractem amb fotografies, s'estava gestant també el canvi tecnològic que transformaria no només l'àmbit fotogràfic, sinó gairebé tots els àmbits disciplinaris, metodològics, infraestructurals i, fins i tot, creatius (Romer, 2008). La digitalització de la informació, dels continguts, dels processos, dels canals i dels mitjans de transmissió ha transformat tant la matèria primera com els productes que oferim, allò que fem, com ho fem i amb quines eines i mitjans. És fàcil concloure que la metodologia amb què gestionem el patrimoni fotogràfic no és ni ha de ser la mateixa que fa trenta anys.

És innegable que aquesta afirmació, «La metodologia amb què gestionem el patrimoni fotogràfic no és ni ha de ser la mateixa que fa trenta anys», és una afirmació transcendent perquè ens fa qüestionar molta de la bibliografia bàsica i manuals de capçalera amb què comptem, ens fa qüestionar els mètodes emprats i avalats tradicionalment. Encara serveixen? Els hem d'arraconar? És obvi que no, hi ha molta saviesa i experiència en els textos

dels que ens han precedit, però no són receptaris per aplicar automàticament, perquè els escenaris ja no són els mateixos. Entendre com ha canviat la nostra realitat ens permetrà destriar allò que sí que ens és útil del que no és aplicable en cada una de les entitats i fons patrimonials que gestionem. Per això, comptar amb fòrums com els que han estat aquests trenta anys de Jornades I&R ens ha permès modular i adaptar normatives, pautes i directrius. Hem pogut seguir de prop l'experiència dels que han innovat, veure nous camins i nous horitzons i aprendre junts per fer-ho cada dia una mica millor. En aquest text em proposo, i us proposo, reflexionar sobre tres aspectes cabdals de la metodologia en la gestió del patrimoni fotogràfic: què gestionem (allò que anomenem patrimoni fotogràfic), qui ho gestiona (les entitats i els professionals) i com ho gestionem (per a què? i per a qui?).

Què gestionem: reflexions sobre el patrimoni fotogràfic

Les fotografies són la matèria primera per excel·lència amb què treballem. Han estat des dels inicis als arxius, si bé moltes vegades acomplien una funció merament il·lustrativa dins expedients o bé formaven part de donacions alienes a la funció principal de l'entitat que les acollia. La seva funció il·lustrativa les va desarrelar molts cops de la seva autoria i, a vegades, fins i tot de la documentació amb la qual formaven unitat. Si fem memòria de com treballàvem abans que els ordinadors arribessin, recordarem la necessitat dels llibres de registre, dels catàlegs de fitxes, la dificultat de dur a la pràctica els encapçalaments diversos per un sol document, i la tendència pragmàtica d'agrupar els documents temàticament per trobar-los pel que s'estimava el seu major interès o encapçalament principal. Així, moltes fotografies van ser desades segons el seu tema o motiu principal en diferents capses o calaixos. Va ser necessari, anys després, dur a terme una reconstrucció de fons i col·leccions per poder recuperar estructures arxivístiques i autories. La identificació de l'autoria, la recuperació del nom del fotògraf, ha permès anar escrivint la història de la fotografia a casa nostra partint de recerques sobre el terreny, en els propis

arxius. Una recerca que va més enllà de les fotografies mateix per investigar sobre els fotògrafs (Martí, 2016; Rodríguez, 2012).

El reconeixement de l'autoria és essencial també per poder fer una gestió acurada dels drets, morals i econòmics, reconeguts per la Llei de propietat intel·lectual. No ens allargarem en aquest tema perquè el desenvolupa amb escreix i excel·lència l'Ariadna Matas en aquest mateix volum, però és una bona notícia que al llarg d'aquests anys haguem anat prenent consciència de tots els agents que participem de la gestió i ús del patrimoni fotogràfic: fotògrafs, gestors, productors, hereus i familiars, empreses i usuaris, i també les persones protagonistes de les fotografies —a vegades sense saber-ho, a vegades sense voler-ho—. És també una responsabilitat, especialment per a nosaltres com a entitats medidores, identificar tots aquests agents i vetllar perquè l'ús i la difusió de les fotografies no vulneri els drets de cada un d'ells.

Conèixer els fotògrafs és també saber com desenvolupaven el seu ofici: la mobilitat i la itinerància pròpies del segle XIX, l'establiment dels estudis fotogràfics de galeria, el naixement de les firmes comercials més enllà del fotògraf com a artífex únic de l'obra fotogràfica, així com els equips de treball i els diferents oficis necessaris per confeccionar l'artefacte fotogràfic final. Més enllà del retrat comercial, que sens dubte va ser un dels primers puntals econòmics de la indústria fotogràfica, juntament amb la fotografia de paisatge i la fotografia d'obres públiques, hem avançat en el coneixement de les altres disciplines: la fotografia científica, la fotografia industrial i publicitària, la fotografia fixa en el cinema, etc. Les experiències aportades des de la localitat i la individualitat permeten teixir una realitat transversal, i sovint universal, del que ha estat i és la història de la fotografia.

Alhora, altres autories ignorades tradicionalment han anat ocupant l'espai que els correspon dins els arxius i dins la història. La fotografia vernacla n'és un exemple, acomplint les funcions de registre i record assignades a aquest mitjà. De fet, la fotografia vernacla ha estat ben bé sempre a les entitats patrimonials formant part de la documentació i els arxius personals i familiars de les personalitats reconegudes localment i que han merescut tradicionalment protagonitzar la història (Osorio Porras, 2012). Avui dia, en acollir altres visions de classe, entenem per fotografia vernacla també aquella fotografia domèstica de classes socials anomenades *populars*

(Perramon, 2014). Alhora s'han valorat altres presentacions i discursos més enllà de la fotografia única en considerar l'àlbum no sols com un contenidor sinó també com a narrativa específica. Més enllà de la fotografia vernacla aollida o recollida en els arxius, hi ha tota la tasca feta amb el que s'ha anomenat *fotografia trobada* —en mercats, antiquaris o fins i tot a la brossa—, així com els treballs artístics que han aportat nous significats a les fotografies (Antich, 2016; Ros, 2018). També hem vist com les entitats patrimonials es plantegen la cerca i custòdia de fotografia efímera difosa a través de les xarxes socials que pateix el risc de perdre's pel fet de no ser materialitzada en suports perdurables ni preservada en la seva naturalesa digital pels seus propis artífexs (Bente, 2018).

La inclusió o no d'aquesta fotografia familiar i anecdòtica en els arxius qüestiona què guardem i què excloem a les entitats patrimonials. A qui obeeix i a qui serveix el patrimoni que gestionem? Qui estableix els criteris de col·lecció en les entitats i amb quins arguments i objectius? Quins col·lectius no han trobat aixopluc en els arxius patrimonials de l'administració que, no ho oblidem, són estructures creades pels òrgans de govern, per auxiliar-los i justificar-los? (Antich, 2016; Osorio Porras, 2012, 2018). Qui ha escrit la història dels vençuts, la història dels analfabets, la història dels que no parlen la nostra llengua, la història dels que no van poder fer les fotografies o ni tan sols hi van poder aparèixer? Què fem les entitats de la memòria per permetre altres lectures, per no perpetuar lectures esbiaixades?

Amb aquesta voluntat d'abastar sectors silenciats trobem la inclusió d'altres autories, sovint identificades com a col·lectius. La fotografia familiar es pot revisar, per exemple, des d'una visió de gènere (Garcia, 2004, 2008), o de classe social, econòmica o política. Així mateix, les fotografies de minories oprimides o vulnerables —ho siguin per raó de la seva orientació sexual, religiosa, política o econòmica— són actualment motiu d'estudi i conservació, i a les Jornades I&R hem vist com anaven guanyant presència en les comunicacions i experiències presentades. També han anat sovintejant altres lectures i punts de vista sobre les fotografies ja custodiades, que s'han utilitzat per explicar les colonitzacions, les guerres, les imposicions religioses i ideològiques, així com la història dels vençuts i dels oprimits (Alonso, 2014; Alsvik, 2018; Boadas, 2016; Calle, 2018; Martínez, 2014; Mathe, 2014, etc.).

Totes aquestes qüestions han obert línees d'interpretació que s'han allunyat de les autories merament personals per parlar més de genealogies, situant la fotografia no com un artefacte aïllat sinó sempre dins un context. Estem aproximant-nos progressivament als estudis visuals, disciplina que encara és massa poc coneguda i poc aplicada a casa nostra tot i comptar amb una àmplia bibliografia i tradició a Europa (Pieroni, 2012).

També hem anat transcendent des de la fotografia com a objecte per si mateix cap a una visió més holística del patrimoni fotogràfic. Fa trenta anys era habitual refusar l'ingrés de llibres de registre o llistats, imprescindibles per poder ubicar la fotografia en el seu context i disposar de la seva datació tòpica i cronològica, junt amb la resta de dades associades. Hem perdut informació preciosa que anem recuperant molt lentament amb grans esforços d'investigació. Sortosament, aquests records ens esfereixen i segurament els que ara comencen en aquest món del patrimoni fotogràfic no poden capir com és que es van refusar els negatius, les càmeres o la correspondència en ingressar fons fotogràfics personals o d'entitats. Ens percebem més des de la col·lectivitat i menys des de la individualitat, i això ens beneficia en tots els àmbits, ho veurem també quan parlem de les persones que treballem a les entitats i de com ho fem. Partint de les fotografies de fons i col·leccions, vam parar atenció a la documentació relacionada, vam anar estirant el fil cap a contenidors, càmeres, documentació personal del fotògraf, aparells i accessoris, documentació tècnica, publicitat, tarifes, etc. Avui dia ja comptem amb col·leccions importants que expliquen per si soles l'ofici de fotògraf, la trajectòria de la indústria fotogràfica des de la fabricació fins la distribució i comercialització, les dinàmiques que fan possible la fotografia d'aficionat, i els escenaris on la fotografia es mostra, ja sigui públicament o en entorns privats (Corcy, 2004; Foix, 2018; Harvey, 2004). Col·leccions que, amb la diversitat dels seus objectes, contextualitzen els artefactes fotogràfics i també les imatges que es van captar en cada moment. La tecnologia condiona què diem, com ho diem i a qui ho diem. La materialitat de la fotografia (quant a la seva captura, processament, visualització i difusió) condiona el seu contingut, el seu missatge, tal com passa amb la resta de modalitats de comunicació. La materialitat de la fotografia abasta molt més que la còpia, el negatiu o la pròpia càmera, enllaçant amb una dimensió física i material de la cultura que ens apropa a noves perspectives com

l'arqueologia dels mitjans de comunicació o l'evidència dels diferents agents que intervenen en l'acte fotogràfic (Pieroni, 2012).

Les Jornades I&R han estat també encertades en la inclusió de la imatge en moviment com un fenomen indestruïble de la imatge fixa fotogràfica. Ha estat així des dels inicis, fa trenta anys, i avui és reflex de l'ús que es fa de la fotografia en l'àmbit personal, visible a les xarxes socials, en l'àmbit documental i de la premsa i també en l'àmbit comercial, on els bancs d'imatges distribueixen indistintament fotografia fixa i imatge en moviment.

Tots aquests canvis en el que considerem fotografia han estat recollits en la nova historiografia de la fotografia que s'ha anat desenvolupant. Una història de la fotografia nascuda en el si de la història de l'art, que va dotar a la fotografia d'entitat pròpia a partir dels seus valors artístics. Aquesta identitat vinculada i concedida pels museus com a custodis de l'art, avalats per l'academicisme, ateny només a una part de les creacions fotogràfiques. Moltes fotografies històriques ens han arribat investides d'aquesta qualitat d'artístiques perquè era l'argument que les permetia ser acollides per les entitats museístiques. Les altres entitats que van avalar el valor de la fotografia van ser els arxius, i en aquest cas van justificar la inclusió de les fotografies en els seus fons pel seu valor documental, ja que eren entitats de la memòria al servei dels organismes de govern i de poder, que escriuen la història dels fets. Paradoxalment una mateixa fotografia es veu desproveïda del seu valor documental dins el museu, i del seu valor artístic dins l'arxiu. La visió holística de tot el que és patrimoni fotogràfic ha permès recuperar la història de la fotografia en els àmbits de la ciència (medicina, astronomia, física...), de la indústria, de l'artesanía, etc. També ha permès contextualitzar més exhaustivament l'artefacte fotogràfic (Pieroni, 2012; Riego, 1990; Roca, 2012).

Qui ho gestiona: les entitats i els professionals

Tot i que les Jornades I&R neixen en el si de l'Arxiu Municipal de Girona, és manifest que el patrimoni fotogràfic es troba dispers en entitats molt diverses. Són significatives les entitats patrimonials (biblioteques,

museus i arxius) pel que aporten des de les pròpies disciplines quant a pràctiques professionals, pautes, directrius, normatives i metodologies, que enriqueixen la gestió de la fotografia patrimonial. Així, rebem de la tradició museística la valoració de la fotografia com a artefacte; de l'arxivística, el concepte de genealogia i el tractament de fons i col·leccions a diferents nivells, i des de l'àmbit de les biblioteques i els centres de documentació, l'interès preeminent en el contingut de la imatge reproduïda. En la fotografia conflueixen per igual els tres punts de vista, i així s'ha entès quan s'ha volgut treballar des del consens, aconseguint avenços conceptuals i metodològics com, per exemple, en el projecte Sepia o Europeaana Photography, per citar-ne dos dels que han deixat més petjada (Klijn, 2004; Ortega, 2002). També tenen un paper rellevant i enriquidor les aportacions fetes des del col·leccionisme, les galeries artístiques i altres entitats a cavall entre la promoció cultural i el benefici econòmic, així com les agències d'imatge (Burgi, 2018; Roux, 2002). Així mateix, la diversitat d'entitats gestores també ha facilitat i potenciat, alhora, la visió holística del que considerem fotografia i patrimoni fotogràfic. Assistir a les Jornades I&R — o consultar-ne les actes publicades a Internet— també ens ha permès passejar pel món de la mà d'entitats cabdals. Els països europeus han estat presents repetidament (el Regne Unit, França, Alemanya, Holanda, Itàlia, Suïssa, Àustria, Dinamarca, Malta, Portugal, els països escandinaus, etc.), i també hem pogut conèixer de primera mà experiències dels Estats Units d'Amèrica o del Canadà, així com de països d'Amèrica Central i del Sud. La diferent titularitat de les entitats (estatals, locals, públiques, privades, consorciades, etc.) obre un ventall de possibilitats quant a models de gestió que esdevenen exemples i experiència d'adaptació a nous escenaris, així com de millora de processos i resultats obtinguts (Bonhomme, 2000; Falces, 2000; Sosa, 2018, Vito, 1998).

Al llarg dels anys hem presenciat successivament models que prioritzaven la rendibilitat econòmica, la immersió tecnològica, la visibilitat i la difusió, la reinterpretació dels continguts, etc. Sens dubte, la rendibilitat econòmica ha estat i és un neguit compartit. L'any 2004 en David Iglésias exposava un estat de la qüestió a l'Estat espanyol (Iglésias, 2004) que donava uns marges ben magres quant a beneficis econòmics derivats dels drets d'explotació dels fons fotogràfics. Marges que no han millorat amb els anys (Boadas, 2018). No és un problema només de casa nostra: iniciatives com

Parisienne de Photographie, que semblaven exemplars passada la greu crisi financera de l'any 2008 (Doury, 2012), van haver de replegar expectatives i recórrer altre cop al finançament públic uns anys després per poder conservar els fons patrimonials ¹. Els models de negoci editorials i de premsa han sigut molt canviants en un mercat cada cop més agressiu, on els guanys per drets d'explotació cada vegada són més reduïts i més difícils d'obtenir enfront de la creixent oferta d'imatges lliures de drets. El banc d'imatges Getty Images n'és un exemple. Fundat l'any 1995, ha anat engolint més i més arxius: tant de petites agències de gestió familiar com de grans bancs i agències d'imatges. L'equilibri de fa trenta anys ja no existeix, les regles del joc per participar en aquest mercat no es decideixen en el món de les entitats culturals i patrimonials, sinó en el de les grans inversions.

Tradicionalment, l'entitat que gestionava un fons imprimia un caràcter específic en el tractament, que condicionava uns determinats resultats i serveis, orientant-se a un perfil definit d'usuaris. Actualment, el nou escenari on es mouen la majoria d'usuaris és la xarxa i aquest fet tendeix a unificar el consens sobre els serveis per oferir i els resultats per assolir. Les plataformes on oferir-se han esdevingut alhora un avantatge i un impediment a parts iguals. El cost que suposa poder competir amb els grans cercadors (Google o Getty Images, per citar-ne dos dels més populars) tant perquè són accessibles, amigables i efectius, com pels resultats disponibles, és un fre per a iniciatives comercials que vulguin posicionar-se a Internet. Per a la resta d'entitats, la cooperació o la col·laboració són sovint l'únic camí per tenir una finestra visible i eficient a la xarxa, així com per garantir una perdurabilitat i una preservació de les imatges i de les metadades que les fan accessibles.

La bretxa digital que va preocupar en el canvi de segle en veure que molts sectors socials no disposaven d'accés a les TIC, ha matisat aquesta desigualtat en un moment en què els telèfons intel·ligents, que la majoria de població mundial té, haurien d'eliminar aquesta problemàtica. Actualment entenem que la desigualtat digital inclou també la qualitat de les infraestructures, el coneixement necessari per gestionar-les i els costos creixents del programari, entre altres aspectes que matisen no només l'accés sinó la qualitat i exhaustivitat de la informació i les opcions d'acció que aquest accés ofereix als diferents grups de població. Si ens ho mirem des

del punt de vista dels productors d'informació, en aquest cas de les entitats que gestionen patrimoni fotogràfic, la bretxa digital afecta la tecnologia a què poden accedir per gestionar els seus fons. Una gestió que inclou dur a terme la digitalització d'originals analògics, catalogar i indexar amb programaris més o menys amigables, accedir a software estandarditzat que permeti l'intercanvi i la interoperabilitat entre sistemes, programari que permeti la publicació a Internet, etc. Moltes entitats patrimonials que van acabar el segle XX havent automatitzat els seus arxius fotogràfics segueixen estant absents a Internet, i d'altres, tot i ser-hi, són invisibles. En una dinàmica de canvi tecnològic continuat i creixent, no perdre el tren a l'estació on som no ens garanteix no ser-ne expulsats en qualsevol moment durant el trajecte.

Per altra banda, moltes entitats treballen vorejant l'abisme pel fet de no dur a terme processos de preservació digital que compleixin els mínims requisits per garantir una conservació de les imatges (i llurs metadades), que és un dels objectius bàsics de tota entitat patrimonial. Aquests dèficits afecten l'estructura dels fitxers, les metadades que garanteixen la preservació (amb preferència per estàndards com PREMIS) d'aquests fitxers, els repositoris adequats i els processos de revisió i actualització en un àmbit tan dinàmic i en constant evolució com el de la preservació digital.

Aquestes dificultats que afecten la fotografia fixa es multipliquen quan parlem del patrimoni audiovisual. Hem parlat de l'encert d'incloure la imatge en moviment en el marc de les Jornades I&R des dels inicis. Han estat nombroses les aportacions des del sector de l'audiovisual. La Televisió de Catalunya ha estat present repetidament, perquè tot i ser un organisme amb l'objectiu prioritari de produir i emetre programació, com a servei públic eren conscients de la necessitat i l'obligació de comptar amb un arxiu que preservés els continguts (Conesa, 2012). Alícia Conesa, com a cap de documentació de TVC, va participar en diferents edicions (1992, 1994, 1996, 2004, 2012) aportant el coneixement i l'experiència en un sector difícil, donada la vulnerabilitat i l'extrema diversitat de suports utilitzats en televisió, i la necessitat d'una política de preservació activa, canviant i cada cop més sofisticada i costosa. Si ha estat difícil per a la televisió estatal, la situació de les televisions locals és dramàtica en molts casos. Comptem amb un patrimoni audiovisual únic, generat en el territori mateix pels protagonistes locals, fonts primàries que ens parlen de la nostra

història més propera, però no podem garantir-ne la perdurabilitat (Saavedra, 2010).

La digitalització no només dels continguts sinó també dels processos de gravació, redacció, edició, postproducció i emissió, va esdevenir una realitat obligada en els sectors dinàmics de la televisió i la premsa entre la dècada dels noranta i la del 2000 (Conesa, 2004; Vito, 1998). Aquesta automatització va ser necessària per garantir la supervivència dels mitjans de comunicació amb els mínims de qualitat i competitivitat que el sector exigeix. Però l'esforç que va suposar aquesta informatització per reduir les despeses d'arts gràfiques i distribució, i potenciar l'oferta de serveis, no va ser suficient. La premsa segueix en una situació de crisi que no és només econòmica, tot i que moltes capçaleres han aconseguit sobreviure només per la inversió o subvenció pública. Aquesta precarietat ha provocat retallades continuades que, si bé han estat més visibles quan han afectat a les redaccions, han estat més punyents en serveis de gestió interna com són els arxius. Situació agreujada per la competència que suposen grans portals, com Reuters, amb tarifes i serveis que no són equiparables als d'un equip propi de fotografia, malgrat que tampoc els resultats són equivalents. Els fotògrafs han anat desapareixent dels diaris, i els professionals que gestionaven els arxius fotogràfics, quan han seguit en plantilla, han vist canviar les seves funcions desatenent progressivament un arxIU propi per ocupar-se d'accedir cada cop més a reportatges precuinats oferts des de multinacionals a preus mínims. En tot cas, els seus models de gestió i els processos de transformació que han protagonitzat al llarg d'aquests anys han estat interessants i en alguns casos allisonadors per a entitats patrimonials (biblioteques, arxius, museus) que no tenien prou present el concepte de rendibilitat —econòmica o d'altre tipus— en els seus objectius. A més a més, la crisi dels mitjans de comunicació ha afectat de retruc els arxius fotogràfics que eventualment els servien continguts.

Els darrers anys hem vist com les crisis econòmiques es van succeir una sobre l'altra, dibuixant escenaris que ens obliguen també a replantejar-nos metodologies de treball i de gestió que tinguin en compte les noves realitats econòmiques, polítiques, socials, tecnològiques i climàtiques. En un entorn cada cop més globalitzat, la cooperació i la col·laboració ens permeten créixer, però també ens fan conscients —o hauria de ser així— de les zones i els col·lectius més desfavorits, dins i fora de les nostres fronteres. L'ètica

hauria d'encapçalar els models de gestió de les nostres entitats, responent la pregunta de *per què*, més enllà de *què* fem o *com* ho fem (Boadas, 2016; Edmonson, 2004).

Perquè les entitats, al capdavall, són persones al servei de persones. Quan parlem d'entitats sovint ens referim als professionals que duem a terme els processos tècnics i documentals que fan possible l'accés a les fotografies. L'especialització i alhora la diversitat de perfils professionals és una constant en aquest àmbit. Arxivers, museòlegs, bibliotecaris, documentalistes, historiadors, arqueòlegs, antropòlegs, comissaris d'exposicions, restauradors-conservadors, fotògrafs, enginyers informàtics... La gestió del patrimoni fotogràfic necessita de tots aquests perfils professionals i necessita també, molt especialment, bons gestors (Boadas, 2018). Les Jornades I&R han estat testimoni i actor de l'especialització dels que gestionem patrimoni fotogràfic.

Edició rere edició hem comptat amb tallers per conèixer la diversitat d'artefactes fotogràfics existents de la mà dels principals experts de tot el món en identificació i conservació de fotografia: és obvi que cal conèixer allò que gestionem. Ha estat la resposta a una necessitat evident, i alhora un luxe per a tots els assistents. L'Àngela Gallego ens ho explica i ho raona des de la seva expertesa en aquest mateix volum, però com a profana de la restauració i la conservació constato el privilegi que ha estat poder aprendre de la mà dels grans mestres aquesta especialització, tan necessària quan gestionem patrimoni fotogràfic.

Aquests artefactes fotogràfics són, des de finals del segle passat i cada cop més, artefactes digitals que, tot i compartir moltes característiques amb la resta d'objectes digitals dins la societat de la informació, mantenen peculiaritats que ens cal conèixer. També en aquest àmbit hem comptat, a les Jornades I&R, amb especialistes de casa nostra i de fora, sempre amb la voluntat, si no d'anticipar-nos, almenys de conèixer l'horitzó cap a on hem d'avançar. Ho desenvolupa més endavant en David Iglésias, que és un referent en aquest àmbit pels seus coneixements i per la seva tasca pedagògica, que ens ha facilitat la comprensió i la introducció — segurament massa tímida i lenta— en aquest entorn. La tecnologia, en un escenari digital, amara tots els processos tècnics: des de l'ingrés de fons i col·leccions, digitalització de les fotografies químiques, ingrés dels fitxers digitals, catalogació i indexació, preservació, difusió i gestió dels cicles i

interaccions. Aquesta transversalitat afecta no solament les pròpies fotografies, sinó també com i on les gestionem i processem. La comunicació ja no és entre entitat i usuaris, és una interacció entre sistemes, i l'entesa, els llenguatges de comunicació i els escenaris i dispositius on es juga la partida, són els de l'àmbit digital.

Com ho gestionem: per a què? per a qui?

Tradicionalment *qui* ha gestionat el patrimoni fotogràfic ha condicionat el *com*. Ens cal pensar més en *per a qui* ho gestionem: una gestió orientada a l'usuari, tal com es planteja des del model OAIS. Des del moment de l'ingrés o creació de l'arxiu fotogràfic dins l'entitat, hem de tenir present *per a què* i *per a qui* invertirem recursos en preservar i donar accés.

Potser també és hora d'afrontar que molts fons patrimonials que tenim a les nostres entitats no van ingressar per processos d'adquisició raonats i planificats, potser no s'atenien als criteris de col·lecció de l'entitat —en cas que els tingués— o van respondre a interessos d'altres tipus. Ara cal, més aviat que tard, revisar aquests fons i comprovar que s'ajusten a la nostra política de col·lecció abans d'invertir recursos en processos tècnics i documentals que no són pertinents. L'avaluació i l'esporgada dels fons que gestionem és una assignatura pendent en moltes entitats. Cal fer créixer en qualitat les nostres col·leccions, fins i tot quan això impliqui fer-les decreixer en quantitat (Pérez, 1996; Álvarez, 2012). Dèiem abans que és obvi que cal conèixer allò que gestionem, referint-nos a la naturalesa del artefactes fotogràfics que custodiem, però és igualment necessari conèixer el volum quantitatiu d'aquests artefactes. Seguim mancats d'inventaris i de registres que facin possible planificacions acurades, una necessitat endèmica que malgrat alguns avenços segueix pendent de resoldre's (Boadas, 2018; Vicente, 1990).

La gestió del patrimoni fotogràfic no és una ciència exacta, però s'ha de dur a terme amb metodologia i rigor científic. No només treballem amb ítems digitals (generats digitalment o digitalitzats) sinó que ho fem en un entorn digital. Els nostres usuaris, quan parlem de patrimoni, es situen habitualment més enllà de la nostra entitat, i això avui dia vol dir que estan

a la xarxa. Internet fa temps que ha deixat de ser un cúmulo d'autopistes per anar d'un lloc a un altre, per esdevenir un punt de trobada i, per tant, l'entesa mútua és obligada. Interoperabilitat, metadades, *web semàntic*... no ens poden ser conceptes aliens, perquè són el camí cap als nostres usuaris; probablement l'únic camí amb futur. En David Iglésias tracta en aquest mateix volum els aspectes més tècnics i tecnològics que permeten actuar i interactuar en l'entorn digital, nosaltres tractarem en aquest capítol els aspectes més metodològics quant a procediments intel·lectuals que exportem a l'entorn digital. Veurem com els procediments intel·lectuals propis de la catalogació o la indexació també s'han vist afectats pels nous escenaris digitals i per tant han de ser revisats i actualitzats.

Si enfoquem la gestió cap als nostres usuaris i no només cap a nosaltres mateixos, ens veurem al costat de les altres entitats on els nostres usuaris accedeixen en cerca de fotografies patrimonials. I en aquesta mirada sectorial veurem les diferents problemàtiques amb què ens trobem (Klijn, 2004; Ortega, 2002b; Truyen, 2016): entitats de diferents àmbits (museus, arxius, biblioteques...), amb diferent volum de fons i amb diferent quantitat de recursos econòmics i humans, diversitat d'artefactes fotogràfics, diversitat de programaris utilitzats, diversitat de temàtiques tractades i diversitat d'interessos i objectius.

La confluència d'entitats de diferents àmbits que gestionen fotografia patrimonial ha suposat la utilització de les diferents normatives que els són pròpies. Així, tradicionalment, els arxius han treballat amb les normes ISAD i ISAAR(CPF) per a la descripció dels documents i per als registres d'autoritat relatius a institucions, persones i famílies, respectivament. Les biblioteques comptaven amb les normes AACR. En els museus, amb un grau inferior d'estandardització, destaca la utilització de les CDWA, les VRA Core Categories o Spectrum, per citar algunes de les més utilitzades. Aquestes normes de contingut de dades van generar als anys noranta les seves corresponents normes d'estructura de dades en esquemes XML per permetre la publicació, intercanvi i utilització de la informació a Internet. En l'àmbit arxivístic es va imposar la norma EAD, en l'àmbit de la biblioteconomia el format MARC en la seva versió XML, i en l'àmbit museístic ha acabat predominant el format LIDO. També en els anys noranta es desenvolupa l'esquema Dublin Core per intentar harmonitzar els diferents models de metadades existents i facilitar la interoperabilitat de

sistemes. Les normes de base, però, van ser creades a partir de la realitat prèvia al nou escenari digital i les successives versions han anat incloent adaptacions als recursos, formats i objectes propis de l'àmbit digital. Això ha generat models conceptuals que tot i voler abastar els diferents entorns documentals, patrimonials i de les anomenades entitats de la memòria, han vist néixer diferents versions segons l'àmbit: en el museístic, el model CIDOC-CRM (impulsat per l'ICOM el 1994); en el de la biblioteconomia, el model FRBR (impulsat per l'IFLA el 1997), i en l'arxivístic, el model RIC-CM (impulsat per l'ICA, l'any 2016); tots ells amb la voluntat de millorar l'accessibilitat a la informació i el coneixement del patrimoni cultural en un context on s'assumeix que la difusió no ha de ser feta a títol individual sinó des de la col·laboració i la cooperació. Europeana neix amb aquest afany i esdevé un agent catalitzador que mobilitza recursos i proveeix d'una infraestructura tecnològica que possibilita la publicació de continguts mitjançant dades estructurades enllaçades (Linked Open Data), que fan possible el que coneixem com a web semàntic. Això s'articula sobre repositoris configurats mitjançant el model OAI-PMH per facilitar l'agregació de continguts per part de diferents entitats. Per qui no hi està familiaritzat, tot plegat pot semblar un cúmulo de sigles incomprensible, però es tracta de potenciar i facilitar l'accés per part de la ciutadania als recursos culturals en un entorn de societats democràtiques que estan gestionant aquest patrimoni majoritàriament en l'àmbit d'entitats públiques al servei d'aquests ciutadans.

Quant al patrimoni fotogràfic, les diferents normatives, poc o molt, han intentat adaptar-se per descriure'l amb tota la seva complexitat. Destaca l'esforç fet pel projecte Sepia (Ortega, 2002). Les adaptacions necessàries preses per les diferents entitats per poder catalogar les fotografies amb normes pensades per a altres formats documentals força els models proposats i els dificulta l'intercanvi de dades propiciant la disparitat d'opcions. Cal dir que si la catalogació es duu a terme amb l'aplicació d'un estàndard de forma coherent i rigorosa, el mapeig de metadades serà, si no automàtic i fàcil, almenys sí viable. Malauradament moltes entitats no s'acullen a cap normativa i desenvolupen patrons propis, sostinguts sovint per programaris que tampoc segueixen normes d'estructura de dades en XML, dificultant també l'entesa entre sistemes.

Per un altre costat ens trobem amb fons fotogràfics de diferents dimensions —quant al volum d'ítems per entitat, com també pel volum de recursos de cada entitat—. Aquest fet condiciona sovint el grau de profunditat o especificitat amb què ens plantegem els processos documentals. No oblidem tampoc la multiplicitat pròpia del procés fotogràfic, que fa conviure sovint múltiples manifestacions d'una mateixa fotografia, que poden materialitzar-se en artefactes molt diversos i difícils d'identificar, alhora que exigeixen diferents condicions d'emmagatzemament per a una adequada preservació (Domènech, 1996; Riego, 1992). Per un altre costat també, la diversitat de programaris amb diferents sistemes per codificar la informació solen afectar l'intercanvi i la interoperabilitat a la xarxa i la participació en catàlegs col·lectius. Sens dubte, l'aplicació de models com OAIS i de metallenguatges com XML faciliten aquesta tasca.

A tots aquests aspectes i objectius més o menys mesurables cal afegir el problema que suposa la indexació quan ens plantegem una estandardització per tal de fer possible una única cerca adreçada a diferents fons documentals. Molts dels fons fotogràfics es troben en entitats que es defineixen per l'especificitat i l'especialització temàtica. És fàcil entendre llur necessitat de vocabularis i lèxics específics, que són una dificultat afegida per fer possibles els avantatges del web semàntic. L'ús del model estàndard SKOS facilita la interoperabilitat dels sistemes, però no soluciona per si sol la complexitat dels mapes conceptuals i la profunditat i exhaustivitat amb què podem representar els significats de les fotografies. A més a més, les fotografies són especialment polisèmiques, subjectives quant a llur lectura i interpretació, i habitualment orfes de dades que identifiquin i contextualitzin allò que mostren. Pocs vocabularis, llistats de matèries o tesaurus podem trobar que estiguin pensats per a imatges. Sortosament comptem amb el tesaurus AAT de l'Institut Getty, que cobreix l'àmbit temàtic de bona part d'entitats patrimonials i que s'ha convertit amb un estàndard *de facto* per la seva qualitat i exhaustivitat. L'equip que hi ha al darrere, que l'actualitza i el revisa contínuament, i els partenariats que n'amplien la capacitat multilingüe en fan una eina que aporta valor en el procés d'indexació.

Considerades com a fonts documentals legitimades i no merament il·lustratives, l'anàlisi de les imatges s'ha vist enriquida amb aportacions

des de la teoria fotogràfica, l'antropologia visual, la metodologia històrica, la filosofia o els estudis socials, sense deixar de banda la museografia o la metodologia arxivística (Pieroni, 2012; Riego, 1990; Roca, 2012). Aquestes noves aportacions disciplinàries s'han vist enriquides també per nous punts de vista i posicionaments ideològics, com són el feminisme i la decolonialitat, així com visions crítiques amb l'eurocentrisme, el capitalisme i l'occidentalisme respecte a qüestions de gènere, raça o classe. Aquest debat no solament afecta com llegim, interpretem i indexem les imatges, també condiciona el llenguatge i els vocabularis que utilitzem en els sistemes d'informació. N'hem parlat a la primera part d'aquest text quan reflexionàvem sobre què guardem als nostres arxius i per a qui. Però també qüestiona com ho guardem, com ho difonem, com fem de mitjancers entre els continguts i els nostres usuaris per facilitar-hi l'accés des del respecte a totes les persones a qui servim, sigui quina sigui la seva condició i ideologia. És obvi que el que estem dient implica la revisió i reindexació dels nostres fons, així com la revisió i modificació dels vocabularis d'indexació que utilitzem.

Aquestes qüestions metodològiques afecten especialment els resultats obtinguts pels usuaris, ja que les seves cerques es fan en el sistema d'informació que sustenta el nostre catàleg. En un escenari on les cerques es fan per Internet, l'eliminació de l'intermediari és la norma, l'auxili del professional —arxiver, bibliotecari...— és inexistent o no és immediat, que és gairebé el mateix. Malgrat que comptem amb les imatges digitalitzades, la descripció i els punts d'accés textuais són la clau per visibilitzar o invisibilitzar el nostre fons. Hem d'afegir en aquests sistemes d'informació les metadades de gestió i de preservació que garantiran la funcionalitat i conservació del catàleg mateix i del fons fotogràfic per extensió (Osorio Alarcón, 2018). No és exagerat dir que el catàleg és l'eix sobre el qual pivota la conservació i l'explotació del nostre arxiu fotogràfic. El cost de registres de qualitat és alt, ja que depenen en bona part de l'acció humana, de qui els elabora, i és una tasca especialitzada i lenta. És difícil, però, sobreestimar aquest cost, perquè malgrat comptar amb sistemes informàtics sofisticats i costosos, i comptar amb digitalitzacions acurades i de qualitat, els resultats que obtingui un usuari en les seves cerques dependran de la bondat de la catalogació i la indexació realitzades. Tal com diu Edwin Klijn: «Tot i que els estàndards d'intercanvi de dades poden establir un pont

entre catàlegs organitzats segons principis diferents i, per tant, poden contribuir a la interoperabilitat, en última instància és la coherència de la catalogació allò que determina l'èxit o el fracàs de l'operació. Un estàndard d'intercanvi no pot fer res per millorar la qualitat dels catàlegs» (Klijn, 2004).

Els catàlegs de fa trenta anys han passat a ser sistemes d'informació que gestionen integralment tota la col·lecció. L'entorn digital ha beneficiat tant la gestió interna com la difusió pública, multiplicant exponencialment el coneixement i l'accés al patrimoni fotogràfic. Les xarxes socials, malgrat la seva fugacitat, han facilitat la difusió i la disseminació de les fotografies, així com la interacció amb els usuaris, que esdevenen també agents difusors amb un impacte impensable fa uns anys. Des de les entitats cal tenir present que la difusió que fem ha de ser coherent amb la nostra funció de mediadors, no ha de ser un fi en ella mateixa perquè aleshores, si ens convertim en els nostres propis clients, és fàcil acabar treballant per a nosaltres —i els nostres interessos institucionals— i no pas per als nostres usuaris. Aquesta qüestió, si estem en entitats públiques, és especialment rellevant. La Montserrat Baldomà ens parla en aquest volum amb exhaustivitat sobre la difusió, amb una excel·lent revisió històrica i conceptual.

Cloenda

Fa trenta anys que comptem amb les Jornades I&R per parlar de gestió del patrimoni fotogràfic. És innegable que hem avançat molt en aquests trenta anys, però també que ho fem massa lentament. Sabem el que cal fer, i com cal fer-ho, però ens manquen recursos, i mentrestant, molts originals fotogràfics moren durant l'espera. Fa vint anys es publicava l'informe *In the picture*, una visió general de les col·leccions fotogràfiques europees, dut a terme per la Comissió Europea sobre Conservació i Accés (ECPA). Algunes de les conclusions principals de l'estudi segueixen sent vigents avui dia (Klijn, 2004): manca de personal qualificat i especialitzat en conservació fotogràfica en moltes entitats; utilització de massa models descriptius per als materials fotogràfics; existència de molts projectes de

digitalització —en curs o en procés de planificació— que no compten prèviament amb els processos documentals realitzats; a més a més, el nivell de descripció de les fotografies originals sovint es considera insuficient o poc efectiu.

De fet, dur a terme els diferents processos tècnics i documentals per a la totalitat de les fotografies existents en els nostres fons suposa una inversió totalment inassumible, no només econòmicament sinó també per la quantitat d'hores de feina que suposaria. Com a gestors hem d'establir projectes viables i assumibles a les nostres entitats, esbossar plans d'acció que equilibrin els nostres objectius respecte els nostres recursos, tenint present la magnitud del nostre patrimoni fotogràfic. No val a aixoplugar-nos en l'ortodòxia de normatives i estàndards d'excel·lència que no s'ajusten a la urgència que demanda el nostre patrimoni. Davant l'escenari que hem comentat de crisis econòmiques continuades, potser hem de tenir la valentia de veure quants de nosaltres estem capitanejant Titànics on seguim dirigint orquestres en comptes d'organitzar bots salvavides. Cal prendre decisions difícils però necessàries per trobar solucions, reals i factibles, a les necessitats dels nostres usuaris. Fernando Osorio ho expressava així en la darrera edició de les Jornades I&R: «En la medida en que ese maridaje triangular entre planeación, equilibrio presupuestal y experiencia actualizada sea sólido y sistemático, el índice de permanencia de las colecciones fotográficas se incrementará y la pulsión de muerte, que conlleva el mal de archivo, se reducirá». (Osorio Alarcón, 2018). Sens dubte, tota la informació i l'experiència acumulades al llarg d'aquests trenta anys de Jornades I&R ens han de facilitar aquesta confluència de recursos, planificació i coneixement, que són la clau d'una bona gestió del patrimoni fotogràfic.

Bibliografia

- ALONSO FERNÁNDEZ, Juan; PURCET i GREGORI, Aleix. *Fascismo, Guerra y Fotografía: la mirada de la nueva España*, 2014.
- ALSVIK, Anette; CARLSEN, Astrid. *Bodil Biørn's photo collection from Armenia*, 2018.

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Patricia; GONZÀLEZ RUIZ, David; PARDO NAVARRO, Isabel. *L'avaluació de fons fotogràfics digitals. L'estudi de cas del fons del fotògraf Efren Montoya a l'Arxiu Històric de Sabadell*, 2012.
- ANTICH, Xavier. *Fotografia, memòria i creativitat. La imatge fotogràfica i el treball de dol en esdeveniments traumàtics*, 2016.
- BOADAS, Joan. *Trenta anys en la gestió del patrimoni fotogràfic. Una projecció cap al futur*, 2018.
- BOADAS, Joan; SAAVEDRA, Pau. *Illes Marshall, 70 anys després de la primera bomba: el CRDI i la documentació audiovisual del Tribunal de Reclamacions Nuclears*, 2016.
- BONHOMME, Pierre. *Patrimoine Photographique : presentació i objectius*, 2000.
- BURGI, Sergio. *A fotografia brasileira no século XIX e XX. No acervo do Instituto Moreira Salles*, 2018.
- CALLE, Storm; LACHAERT, Pieter-Jan. *Photography and war. German photography of Ghent (Belgium) during the First World War*, 2018.
- CONESA, Aícia; FORTINO, Montserrat. *Euscreen, aparador del patrimoni audiovisual de la televisió a Europa*, 2012.
- CONESA, Aícia. RULL, Imma. *La Digitalització de l'arxiu audiovisual de TVC*, 2004.
- CORCY, Marie Sophie. *Les Col·leccions Fotogràfiques del Musée des arts et métiers*, 2004.
- DOMÈNECH i FERNÁNDEZ, Sílvia. *La Multiplicitat de fotografies dins de l'arxiu*, 1996.
- DOURY, Nathalie. *La digitalització del patrimoni: a la cerca d'un model econòmic sostenible. El cas de la Parisienne de Photographie*, 2012.
- EDMONSON, Ray. *Arxius Audiovisuals: filosofia, principis i ètica*, 2004.
- FALCES, Manuel. *El Centro Andaluz de Fotografia*, 2000.
- FOIX, Laia; PARER, Pep. *La col·lecció Miquel Galmes: la materialització de la fotografia al llarg de la història*, 2018.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos. *De Olot a Málaga : la fotògrafa Sabina Muchart Collboni*, 2004.

- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos. *Investigación sobre una fotógrafa que trabajó en España en el siglo XIX, la señora Ludovisi*, 2008.
- HARVEY, Michael. *National Museum of Photography, Film & Television*, 2004.
- IGLÉSIAS, David. *Explotació comercial de conjunts fotogràfics. Estat de la qüestió*, 2004.
- JENSEN, Bente [et al.]. *Archives and museums collecting social media photographs for the future - Some Scandinavian examples*, 2018.
- KLIJN, Edwin. *La Catalogació de col·leccions fotogràfiques: una visió general*, 2004.
- MARTÍ BAIGET, Jep. CLIFFORD. *Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya (1839-1900)*, 2016.
- MARTÍNEZ TERUEL, Ricard. *Fotografies Capturades. Quan les imatges canvien de bàndol i de peu de foto*, 2014.
- MATHE, Barbara. *Whose pictures are these? Indigenous Community Access and Control of Digital Archives*, 2014.
- ORTEGA, Isabel. *Proyecto SEPIA (Safeguarding European Photographic Images for Acces)*, 2002.
- OSORIO ALARCÓN, Fernando. *Gestión de la conservación en colecciones fotográficas provadas: casos de estudio en México y Latino América*, 2018.
- OSORIO PORRAS, Zenaida. *La confianza visual: los archivos decimonónicos como patrimonios nacionales*, 2012.
- *Reflexiones para el estudio de los archivos fotográficos institucionales del siglo XX*, 2018.
- PÉREZ PENA, Josep; SUQUET I FONTANA, M. Àngels. *Consideracions sobre l'avaluació i tria de les fotografies*, 1996.
- PERRAMON ZAPATERO, Francesc. «Capsa de Sabates», *una proposta metodològica i teòrica sobre fotografia domèstica i memòria en l'arxiu*, 2014.
- PIERONI, Augusto. *Anàlisi i interpretació de l'obra fotogràfica com a fonaments per al seu estudi i documentació*, 2012.
- RIEGO AMEZAGA, Bernardo. *La Fotografía como fuente de la historia contemporánea : las dificultades de una evidencia*, 1990.
- *Una multitud de procesos denominados «fotografía»*, 1992.

- ROCA, Lourdes; RUSSELL GREEN, Andrew. *Huellas de luz. Reflexiones metodológicas sobre investigación con imágenes y patrimonio*, 2012.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José; SANCHIS ALFONSO, José Ramón. *Los fotógrafos de España en los anuarios y guías comerciales (1851-1936)*, 2012.
- ROMER, Grant B. *Què va ser la fotografia*, 2008.
- ROS NICOLAU, Josep. *Pràctiques artístiques i arxius d'imatges. Nous usos de fons i col·leccions fotogràfiques*, 2018.
- ROUX, Dominique. *La Galeria del Chateau d'Eau de Toulouse*, 2002.
- SAAVEDRA, Pau. *L'Observatori Permanent d'Arxius i Televisions Locals (OPATL): un projecte de cooperació*, 2010.
- SOSA, Daniel. *Misión y objetivos del Centro de Fotografía de Montevideo (CDF)*, 2018.
- TRUYEN, Fred; IGLÉSIAS, David. *PhotoConsortium, International Consortium for Photographic Heritage*, 2016.
- VICENTE I GUITART, Carles. *Els Arxius d'Imatges a Catalunya: balanç i perspectives*, 1990.
- VITO, Roberto di. *Adquisició, gestió i arxivament digital: instruments especialitzats per a l'organització del treball de periodistes i arxivers*, 1998.