

---

# Documentació cinematogràfica

---

PID\_00239389

Iris López de Solís

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores

---





# Índex

<b>1. Els arxius fílmics.....</b>	<b>5</b>
1.1. Origen del cinema .....	5
1.2. Origen dels arxius cinematogràfics .....	6
1.3. Patrimoni cinematogràfic .....	8
1.4. Procedència dels fons de les filmoteques .....	9
1.5. Filmoteques a Espanya .....	10
1.5.1. Filmoteca Espanyola .....	10
1.5.2. Filmoteca de Catalunya .....	12
1.5.3. Basca Euskadiko Filmategia .....	12
1.5.4. Filmoteca d'Andalusia .....	12
1.5.5. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC) .....	13
1.5.6. Centro Galego de Artes de Imaxe .....	13
1.5.7. Altres filmoteques .....	13
<b>2. El perfil del <i>film researcher</i>.....</b>	<b>14</b>
<b>3. La cerca d'imatges d'arxiu per a la producció audiovisual....</b>	<b>18</b>
3.1. Obres de referència, catàlegs, directoris, associacions i institucions .....	18
3.2. Els primers passos en la cerca de material audiovisual .....	20
3.3. Consells per a la cerca de material audiovisual .....	21
3.4. Els noticiaris cinematogràfics .....	23
3.4.1. Origen i característiques .....	23
3.4.2. Els noticiaris a Espanya .....	24
<b>4. Arxius audiovisuals a internet.....</b>	<b>29</b>
4.1. Serveis de valor afegit dels arxius audiovisuals a internet .....	29
4.2. Serveis amb finalitats educatives .....	33
4.3. Projectes de col·laboració entre arxius amb finalitats no lucratives .....	34
4.4. Fonts audiovisuals a internet per a la producció audiovisual .....	35
4.4.1. Els noticiaris cinematogràfics a internet .....	36
4.4.2. Arxius públics i institucionals .....	37
4.4.3. Arxius televisius .....	38
4.4.4. Arxius comercials .....	39
4.4.5. Biblioteques comercials o <i>stock footage libraries</i> .....	39
4.4.6. Arxius d'imatges amateur .....	41
4.4.7. Arxius d' <i>user-generated content</i> (UGC) .....	41
4.4.8. Internet Archive .....	42
<b>5. Gestió de compra d'imatges d'arxiu.....</b>	<b>43</b>

5.1. Propietat intel·lectual. Drets morals i d'exploració .....	43
5.2. Llicències i facturació de venda d'imatges .....	45
5.3. Algunes consideracions sobre la compra d'imatges i l'obtenció dels drets .....	47
<b>Bibliografia</b> .....	55

## 1. Els arxius fílmics

En aquest apartat abordarem en primer lloc l'origen del cinema i dels arxius fílmics. Posteriorment, concretarem quins tipus de documents formen el patrimoni cinematogràfic, com també les filmoteques que hi ha a Espanya.

### 1.1. Origen del cinema

El naixement del cinema té com a fita la invenció d'un sistema d'arrossegament i projecció de pel·lícula patentat pels germans Auguste i Louis Lumière el 1895 (Del Valle, 2013). Es tractava del cinematògraf, que combinava càmera, processador i projector. Abans d'això ja hi havia, entre altres, el cinetoscopi, inventat per Thomas A. Edison el 1881, o el zoòtrop.

#### Cinetoscopi

Caixa de fusta vertical amb una sèrie de bobines de pel·lícula en un bucle continu destinades a la visió individual de bandes d'imatges sense fi, però que no permetia la projecció sobre una pantalla.

#### Zoòtrop

Tambor circular amb uns talls pels quals l'espectador veia els dibuixos disposats en tires sobre el tambor i que en girar feien la il·lusió de moviment.

El 22 de març de 1895 es duia a terme una sessió privada de la pel·lícula *La Sortie d'Usine* (Sortida de la fàbrica), rodada tres dies abans a Lió. La seva única seqüència mostrava els obrers que treballaven per als inventors sortint de la feina. La projecció va causar una impressió tan gran que els assistents en van demanar la repetició.

El 28 de desembre de 1895 es feia en el Gran Cafè del Bulevard dels Caputxins una projecció pública. Els assistents van pagar un franc per a gaudir d'una sessió de trenta minuts amb dotze curtsmetratges.

Va ser tan gran l'èxit que el cinematògraf va tenir entre els qui assistien a aquestes projeccions dels germans Lumière que no van trigar a engegar una petita indústria, formant projeccionistes que alhora eren operadors.

A la primera projecció pública va assistir Georges Méliès, que aviat va decidir crear les seves pròpies pel·lícules. La seva pel·lícula més coneguda, *Voyage dans la lune* (1902), va assentar les bases de la narrativa cinematogràfica.

El maig de 1896, coincidint amb les celebracions de Sant Isidre a Madrid, Alexandre Promio, enviat dels Lumière, va organitzar en els baixos de l'hotel Rusia, a la carretera de San Jerónimo, la primera projecció cinematogràfica.

La primera pel·lícula espanyola la va rodar Eduardo Jimeno Correas durant les festes del Pilar. Amb el títol *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1896), es tractava d'un curtsmetratge de disset metres que durava poc més de mig minut.

Entre els pioners del cinema espanyol destaquen Fructuós Gelabert i Segundo de Chomón, primer director espanyol que va obtenir èxit internacional amb pel·lícules com *El hotel eléctrico* (1908) (Membra, 2008).

## 1.2. Origen dels arxius cinematogràfics

El 1898 el cinematògraf polonès Boleslaw Matuszewski, al servei del tsar Nicolau II de Rússia, va gravar una pel·lícula arran de la visita a la ciutat de Sant Petersburg de Félix Faure, que va ser acusat per Bismarck de no haver-se descobert davant la bandera russa en desembarcar. Tanmateix, les imatges rodades per Matuszewski van demostrar la falsedat d'aquesta afirmació i van evitar, així, un conflicte diplomàtic (Borde, 1991).

Matuszewski, conscient del valor testimonial de les imatges, va començar a defensar la importància de conservar els films gravats i es va convertir, així, en l'abanderat de la lluita per la creació dels arxius cinematogràfics. El 1898 publica el manifest *Une nouvelle source de l'histoire*, en el qual defensava la necessitat d'institucionalitzar la conservació de pel·lícules com a material històric, atès que formaven part del patrimoni cultural de la humanitat. Aquest mateix any publica *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, considerat un dels primers textos teòrics sobre cinema. En les seves activitats i escrits teòrics va assentar les bases de la conservació cinematogràfica en afirmar que una col·lecció de films ha de ser un servei públic en el qual s'impliquin diferents organismes de l'Administració. Va assenyalar per primera vegada la idea que hi havia d'haver un dipòsit legal per a la cinematografia. Va proposar que els arxius fossin oberts al públic i va defensar l'existència de sales de projecció. Ara bé, Matuszewski només es va ocupar del cinema documental i va rebutjar la conservació del cinema de ficció.

Aviat va sorgir també la necessitat de crear un dipòsit legal com a mitjà de defensa dels drets d'explotació dels productors, tot i que només parcialment. Als Estats Units, des de 1894 es van començar a dipositar documents fotogràfics i cinematogràfics en el Copyright Office de Washington, que després es van conservar a la Library of Congress. Els Lumière van dipositar les seves primeres pel·lícules, entre 1895 i 1897, en un tribunal de Lió (Del Valle, 2013).

A partir de Matuszewski van començar a sorgir noves veus per a defensar la necessitat de crear arxius cinematogràfics. No obstant això, la conscienciació social col·lectiva sobre la importància dels documents audiovisuals cinematogràfics pel seu interès històric i testimonial va néixer tard. La història de la cinematografia es troba marcada per onades de destrucció massives del material cinematogràfic (Borde, 1991; López Hernández, 2013; Del Valle, 2013):

- La consideració del cinema com un espectacle de masses i una gran indústria, deixant ja de banda aquell primer paper de barraca de fira, li va conferir un caràcter merament utilitari, per la qual cosa quan la pel·lícula ja havia estat projectada al gran públic i econòmicament ja no produïa

beneficis, la productora deixava de tenir-hi interès. Es calcula que el 80 % de la totalitat de la producció cinematogràfica mundial entre 1895 i 1918 va desaparèixer.

- L'entrada del cinema sonor (1927) va tenir com a conseqüència la devaluació i la pèrdua d'interès per les pel·lícules mudes, condemnades a desaparèixer. En aquesta ocasió, les pel·lícules es venien al pes per a ser fosses. D'aquesta manera, la pèrdua de la producció cinematogràfica a escala mundial entre 1919 i 1929 oscil·la des del 10 % a l'antiga URSS fins al 75 % als Estats Units o al 85 % a Itàlia.
- La fragilitat del suport i les condicions especials d'emmagatzematge van afavorir també la pèrdua de nombroses pel·lícules. L'última destrucció massiva, els anys cinquanta, es va produir després que se substituís la pel·lícula inflamable de nitrocel·lulosa per la d'acetat, que es fon però no crema.

Els primers intents per a crear arxius cinematogràfics els van desenvolupar persones que no pertanyien a l'àmbit tècnic de la cinematografia i que no tenien els mitjans per a disposar d'instal·lacions tècniques pròpies. Entre ells va destacar Henri Langlois, amant del cinema que des dels quinze anys va començar a col·leccionar pel·lícules de gran valor. Però a més de col·leccionar aquests films, Langlois també volia exhibir-los. Per això va crear primer un cercle cinematogràfic i després va projectar aquestes pel·lícules en sales més grans, fins que va aconseguir el suport governamental per a l'establiment de la Cinemateca Francesa el 1936 (López Hernández, 2003).

El 1933, gràcies a la iniciativa privada, es va crear el primer arxiu cinematogràfic modern, l'Svenska Filmsandfundet Arkiv a Estocolm. El 1934, el ministre d'Informació i Propaganda del Reich, Joseph Goebbels, va impulsar la creació de l'arxiu cinematogràfic de l'Estat, el Reichfilmarchiv. El 1935 començava a funcionar el National Film Archive a Londres i l'arxiu de cinema del Museu d'Art Modern (MOMA) de Nova York. Aquests tres últims arxius, juntament amb la Cinemateca Francesa, van posar en marxa el 1938 la FIAF, Federació Internacional d'Arxius Fílmics. Els seus objectius eren els següents:

- Afavorir la recuperació i la conservació de totes les pel·lícules, perquè eren considerades obres d'art i/o documents històrics.
- Facilitar la recuperació i la conservació dels materials de documentació de tot tipus relacionats amb les pel·lícules.
- Promoure la creació i el desenvolupament d'arxius de films en tots els països.

- Desenvolupar la cooperació entre els seus membres, a més d'assegurar la disponibilitat de les pel·lícules i dels documents a escala internacional.
- Promoure l'art i la cultura cinematogràfics, i les recerques històriques sobre tots els aspectes del cinema.

La reacció de la FIAF va afavorir l'aparició de filmoteques arreu del món. Avui dia, més de cent cinquanta institucions de més de setanta-set països formen part de la FIAF.

El 1953 es va crear la Filmoteca Nacional a Espanya, de la qual parlarem més endavant, i des de 1978 es van anar creant filmoteques en diferents comunitats autònomes.

El primer document internacional que reconeixia els valors patrimonials del cinema va ser la *Recomanació sobre la salvaguarda i la conservació de les imatges en moviment* (Belgrad, 1980), promogut per la Unesco. El document atribuïa competències als estats en matèria de legislació i els donava llibertat per a decidir com fer-ho.

En l'àmbit de la Unió Europea, destaca la *Recomanació relativa al patrimoni cinematogràfic i la competitivitat de les activitats relacionades*, emesa l'octubre de 2005 per la Comissió, el Parlament Europeu i el Consell de la Unió Europea, que fomenta totes les activitats relacionades amb la millor conservació del material cinematogràfic (Del Valle, 2013).

### **1.3. Patrimoni cinematogràfic**

Tenint en compte les consideracions sobre el patrimoni audiovisual encunyades per Ray Edmondson per a la Unesco, podem determinar que el patrimoni cinematogràfic inclou (Del Valle, 2013) el següent:

- Els registres cinematogràfics i altres produccions que incloguin imatges en moviment en suport fílmic o digital.
- Els objectes, materials, obres i elements immaterials que estiguin relacionats amb els documents cinematogràfics des del punt de vista tècnic, industrial, cultural o històric, entre altres. Es tracta de publicacions, guions, fotografies, cartells, materials publicitaris, manuscrits i creacions diverses, com el vestuari. Inclou també informació periodística o els documents relacionats amb la censura.
- Conceptes com la perpetuació de tècniques i entorns que hagin caigut en desús relacionats amb la producció, la reproducció i la presentació del cinema.



- Material no literari i gràfic, com ara les fotografies, els mapes, els manuscrits, les diapositives i altres obres audiovisuals relacionades amb l'activitat cinematogràfica.

#### 1.4. Procedència dels fons de les filmoteques

L'origen dels fons de les filmoteques pot ser divers, cosa que també determina en aquest cas el grau de propietat de la institució sobre aquests fons. Distingim els següents:

- **Dipòsit legal:** implica l'obligació de lliurar un nombre d'exemplars a la filmoteca, que es compromet a garantir la integritat i la preservació de l'obra, com també a facilitar l'accés dels ciutadans al patrimoni cultural. Té, a més, valor probatori en cas de petició judicial.
- **Lliurament obligatori:** les productores o companyies audiovisuals tenen l'obligació de lliurar materials cinematogràfics sempre que l'obra hagi gaudit d'ajudes o subvencions per part de l'Estat.
- **Adquisicions:** gran part dels fons de les filmoteques procedeixen d'adquisicions i subscripcions que es fan en botigues especialitzades, subhastes o col·leccions privades.
- **Donacions i llegats (després de la mort del propietari):** es tracta de lliuraments que es fan sense prestacions de cap tipus, només la conservació i la gestió. Són habituals quan el propietari vol que els materials es conservin però no té els mitjans adequats per a fer-ho.
- **Convenis:** es tracta d'acords signats entre dues o més institucions públiques o privades. De vegades es reben diferents materials com a contraprestació, que passen a integrar-se en els fons de la filmoteca.
- **Dipòsit:** en aquest cas el propietari dels materials els lliura a la filmoteca però en segueix conservant la propietat. L'ús de la institució receptora s'estableix per contracte.
- **Intercanvi:** implica el lliurament de materials a canvi d'uns altres d'interès similar entre institucions.

En el cas específic dels fons fílmics, cal distingir entre títols i materials. El títol d'un document fílmic és el nom que rep per tal que es pugui identificar, format per un conjunt de paraules, sovint s'hi inclou alguna dada més, com l'any de producció i el director (*Belle Époque*, Fernando Trueba, 1992). Si no té títol, cal crear-ne un perquè l'identifiqui.

Els materials són els components físics dels fons fílmics. Poden ser diferents components o parts d'un títol (*Belle Époque* pot estar format per quatre rotlles i cadascun seria un material) o diferents suports d'un mateix títol (es pot conservar un Betacam, un DVD i un negatiu d'un mateix títol).

## 1.5. Filmoteques a Espanya

### 1.5.1. Filmoteca Espanyola

La Filmoteca Espanyola es va crear el 1953, amb la missió de recuperar, investigar i conservar el patrimoni cinematogràfic, i promoure'n el coneixement. S'estima que custodia uns 36.000 títols, dels quals 21.000 són de producció espanyola i la resta, estrangers. Aquests títols es corresponen amb uns 205.000 materials. Així mateix, es conserven prop de 70.500 rotlles de pel·lícules pertanyents a documents audiovisuals de l'arxiu NO-DO.

La Filmoteca Espanyola disposa d'algunes col·leccions fílmiques especialment interessants, ja sigui per l'especificitat, per l'antiguitat o perquè són documents de gran valor d'una època determinada: els documentals de l'Institut Nacional d'Indústria, del Ministeri d'Educació i del Ministeri d'Agricultura, la col·lecció de documentals Turespaña, la de la Secció Femenina, els documentals del Ministeri d'Educació, els documentals d'Iberdrola, la col·lecció de la Nit del Cinema Espanyol (entrevistes a personalitats rellevants de la cinematografia espanyola fetes per Fernando Méndez-Leite), les col·leccions de reportatges d'Antonio Tramullas i Daniel Jorro o les pel·lícules del col·leccionista Sagarmíngua. A més de les ja esmentades, inclou dos fons especialment interessants per al documentalista cinematogràfic:

1) **Arxiu històric NO-DO**: es crea a partir d'un acord de la Subsecretaria d'Educació Popular, el dia 29 de setembre de 1942, com un servei de difusió de noticiaris i reportatges filmats a Espanya i a l'estranger. Es va establir, a més, que NO-DO produís noticiaris en exclusiva i se'n va decretar l'obligatorietat de l'exhibició en tots els cinemes del territori nacional, possessions i colònies. La primera projecció va tenir lloc el dia 4 de gener de 1943. El 1975 la seva exhibició va deixar de ser obligatòria. Els arxius del NO-DO estan compostos per tres classes de documents: els arxius fílmics, els registres sonors del document audiovisual i els documents textuais.

2) **Documents cinematogràfics relacionats amb la Guerra Civil espanyola (1936-1939)**: a causa de l'increment de la demanda dels fons relacionats amb aquest esdeveniment històric, la Filmoteca ha dut a terme una tasca intensa per augmentar el nivell dels seus coneixements sobre la cinematografia

relacionada amb la Guerra Civil, tant per ampliar la seva col·lecció de fons fílmics com per localitzar altres fons i facilitar l'accés del públic als materials catalogats.

La conservació de la cinematografia produïda durant la Guerra Civil va quedar marcada per l'incendi dels laboratoris Cinematiraje Riera, a Madrid, l'agost de 1945. En aquest incendi, a més de moltes altres pel·lícules i dels negatius dels noticiaris NO-DO produïts fins a aquesta data, es van cremar també els materials originals i els negatius de les pel·lícules creades per tots dos bàndols durant la guerra i que havien estat reunits en aquest laboratori pel Departament Nacional de Cinematografia després del final del conflicte.

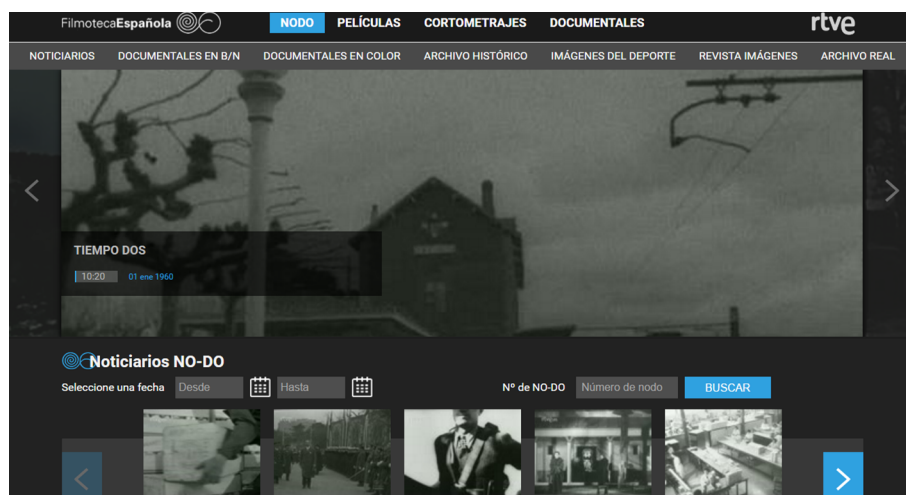
El 1996, després de deu anys d'estudi i preparació, la Filmoteca Espanyola va publicar el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil Española*, on es recullen 920 títols (ja fossin pel·lícules documentals o de ficció, ja procedissin de produccions espanyoles o d'altres països) relacionats directament amb el conflicte bèl·lic. El treball desenvolupat al llarg d'aquests deu anys va permetre, a més, localitzar materials de moltes pel·lícules que es creia que havien desaparegut fins llavors. Aquest catàleg és essencial per a documentar qualsevol projecte audiovisual centrat en la Guerra Civil espanyola.

El 2011 la Filmoteca va començar a posar una petita part dels seus fons a YouTube, pertanyents a les col·leccions de l'arxiu històric i al fons sobre la Guerra Civil. Les imatges s'acompanyen d'una fitxa tècnica i descriptiva detallada.

El 2015 la Filmoteca Espanyola i RTVE van digitalitzar tots els arxius de NO-DO, per la qual cosa, a més dels 4.011 noticiaris que ja estaven a la disposició del públic, s'hi van unir 2.562 nous continguts. El web de la Filmoteca Espanyola<sup>1</sup> allotja pel·lícules, curtsmetratges i documentals dels quals té els drets patrimonials, prop de 6.573 documents i 1.719 hores de continguts.

<sup>(1)</sup><http://www.rtve.es/filmoteca/>

Figura 1. Filmoteca Espanyola



El 2015, Movierecord Cinema, empresa especialitzada en publicitat a les sales de cinema, va cedir el seu arxiu a la Filmoteca perquè fos digitalitzat i conservat. Es tracta d'un fons amb més de 10.500 anuncis, el més antic dels quals és de 1954.

### 1.5.2. Filmoteca de Catalunya

Els fons audiovisuals de la Filmoteca de Catalunya<sup>2</sup> estan formats per més de 170.000 llaunes de pel·lícules, que recullen un espectre ampli de produccions de cinema català, espanyol i estranger de totes les èpoques. El fons també atressa uns 9.000 vídeos i DVD i unes 250.000 fotografies. Permet la consulta dels seus fons en el repositori digital. Tanmateix, les pel·lícules no es poden visionar; només es té accés a una fitxa tècnica.

(2)<http://www.filmoteca.cat/>

### 1.5.3. Basca Euskadiko Filmategia

Promoguda pel Govern basc, la Basca Euskadiko Filmategia<sup>3</sup> es va fundar el 1978 amb l'objectiu de dur a terme la recerca, la recuperació, l'arxiu, la conservació i l'exhibició de pel·lícules o audiovisuals d'interès per a l'estudi del cinema, especialment el basc. Actualment duu a terme un projecte per a penjar a la xarxa part dels seus fons. Avui dia es poden consultar en el seu web imatges d'entre 1910 i 1980.

(3)<http://www.filmotecavasca.com/>

Figura 2. Filmoteca basca



### 1.5.4. Filmoteca d'Andalusia

La Filmoteca d'Andalusia<sup>4</sup> va ser fundada el 1987 com a institució dependent de la Conselleria de Cultura de la Junta d'Andalusia i va començar les seves activitats el 1989. Disposa d'un canal a YouTube on es pot visionar una petita part dels seus fons.

(4)<https://www.youtube.com/user/filmotecadeandalucia>

### 1.5.5. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC)

Membre de la FIAF, els fons audiovisuals de l'IVAC<sup>5</sup> estan compostos per més de 20.000 títols, que recullen un espectre ampli de produccions de cinema valencià, espanyol i estranger de totes les èpoques. Destaca el projecte Berlanga Film Museum, dedicat al cineasta valencià.

<sup>(5)</sup><http://ivac.gva.es/>

### 1.5.6. Centro Galego de Artes de Imaxe

El Centro Galego de Artes de Imaxe<sup>6</sup> va ser fundat a iniciativa de la Xunta de Galícia i va començar les seves activitats el 1991. Els seus objectius són, entre altres, la recuperació, catalogació, custòdia i difusió de les produccions i les obres del patrimoni audiovisual i fotogràfic gallec, com també la programació de projeccions, exposicions, conferències i publicacions per a proporcionar un coneixement més gran de les arts de la imatge. És membre de la FIAF.

<sup>(6)</sup><http://www.cgai.org/>

### 1.5.7. Altres filmoteques

A continuació s'inclouen altres filmoteques existents a Espanya:

- Filmoteca d'Extremadura<sup>7</sup>
- Filmoteca de Saragossa<sup>8</sup>
- Filmoteca de Castella i Lleó<sup>9</sup>
- Filmoteca Regional Francisco Rabal<sup>10</sup>
- Filmoteca de Cantàbria<sup>11</sup>
- Filmoteca d'Albacete<sup>12</sup>
- Filmoteca d'Astúries (sense pàgina web)
- Filmoteca de Canàries<sup>13</sup>

<sup>(7)</sup><http://filmotecaextremadura.gobex.es/>

<sup>(8)</sup><http://www.filmotecazaragoza.com>

<sup>(9)</sup><http://www.filmotecadecastillayleon.es/>

<sup>(10)</sup><http://www.filmotecamurcia.es/>

<sup>(11)</sup><http://filmotecacantabria.es/es/>

<sup>(12)</sup><http://www.albacete.es/es/webs-municipales/filmoteca>

<sup>(13)</sup><http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/filmotecacanaria/>

## 2. El perfil del *film researcher*

A Espanya, en l'àmbit de la gestió de la informació, quan parlem de *documentalista audiovisual* ho associem immediatament amb algú que treballa en un centre de documentació audiovisual i que analitza, classifica i recupera els documents que arriben al seu centre. En el món anglosaxó es refereixen habitualment a aquest tipus de professional de la informació com a *media librarian* o *archivist* i fan servir el terme *researcher* per al documentalista encarregat de documentar una obra audiovisual.

Adele Emm (2002) va sintetitzar les característiques que defineixen un bon *researcher*, entre les quals destaquem les següents:

- Culte i informat, amb interès per una varietat àmplia de temes. És a dir, un geni del Trivial Pursuit.
- Un bon oient, amb capacitat per a precisar i prendre bones notes.
- Habilitats excel·lents d'organització i administració.
- Curiós i amb habilitat per a fer les preguntes pertinents i semblar convincent quan en realitat no sap res sobre el tema. Al final del projecte n'arribarà a ser un autèntic expert.
- Meticulós i que es fixa en els detalls.
- Amb capacitat per a sintetitzar el que és essencial en poques paraules.

Per la seva banda, l'Institut Nacional de l'Audiovisual de França (INA), ofereix dos cursos de *Recherches multimédias*<sup>14</sup>. Impartit per *rechercheurs*, se centra principalment en fonts audiovisuals a França i a l'estranger, i en el càlcul de tarifes i gestió de drets.

<sup>(14)</sup><http://www.ina-expert.com/formation-professionnelle/patrimoine-numeriques-documentation-multimedias/recherche-d-informations-recherche-d-images>

En el món cinematogràfic, la figura del *researcher*, encarregat de documentar una obra cinematogràfica, equival al terme *documentador*, utilitzat per Elena de la Cuadra (2013). Silvia Ripoll i Luisa Tolosa (2009) afegeixen que la paraula *researcher* va acompanyada pel tipus de documents en els quals està especialitzat (*picture, visual, video, etc*). En aquest apartat ens centrarem específicament en el *film researcher*, encarregat de la cerca, la compra i la gestió de material audiovisual.

Si donem un cop d'ull a internet, trobem empreses i professionals que ofereixen serveis com a *film researchers*. És el cas de Fulcrum Media Services<sup>15</sup>, al capdavant de la qual hi ha Kenn Rabin, documentalista de pel·lícules tan conegudes com *Selma* (Ava Duvernay, 2014), *Bona nit i bona sort* (George Clooney,

<sup>(15)</sup><http://www.fulcrummediaservices.com/>

2005), *El bon alemany* (Steven Soderbergh, 2006) o *El meu nom és Harvey Milk* (Gus van Sant, 2008). Kenn Rabin també és coautor del llibre *Archival Storytelling* (2009), essencial per a conèixer la feina del *film researcher* als Estats Units.

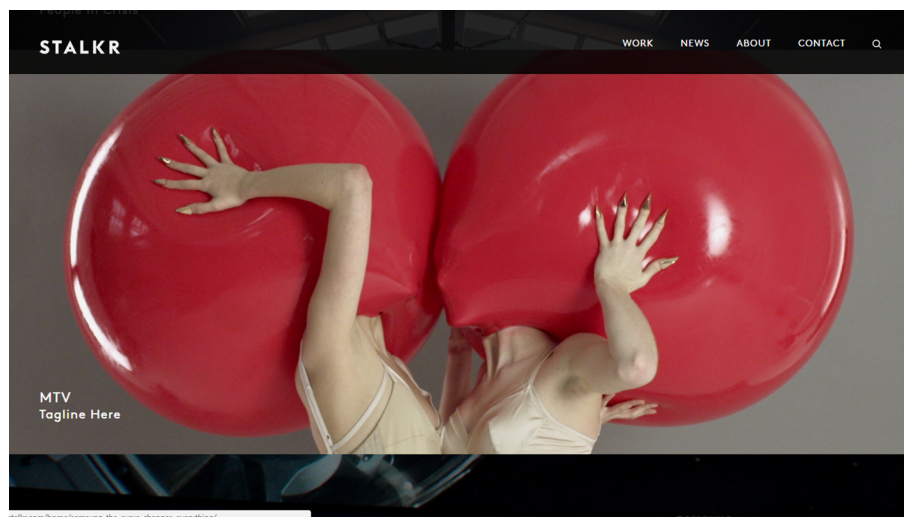
Fulcrum Media Services ofereix serveis de cerca d'imatges i gestió de drets, com també de consulta i assessorament durant l'elaboració de guions. A França, l'agència de *recherchistes* XY Zébre<sup>16</sup> ofereix serveis similars. Al capdavant d'aquesta empresa hi ha Valérie Massignon, autora de la interessant obra *La recherche d'images. Méthodes, sources et droit* (2002).

<sup>(16)</sup><http://www.xyzebre.com/>

Creada el 2008, l'empresa nord-americana STALKR<sup>17</sup> s'ha especialitzat sobretot en la cerca i la gestió d'imatges per a anuncis, i col·labora amb agències de publicitat d'arreu del món. Es diferencia d'altres empreses per la seva manera de treballar, ja que disposen de cineastes i *film researchers/freelance* de diferents països que col·laboren en els diversos projectes.

<sup>(17)</sup><http://stalkr.com/>

Figura 3. STALKR



També trobem a internet Rosemary Rotondi<sup>18</sup>. Amb més de vint-i-cinc anys d'experiència, ha participat en nombroses produccions audiovisuals, com *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), *Caça a l'espia* (Doug Liman, 2010) o *Making the boys* (Crayton Robey, 2011). Per a Rotondi, tal com afirma en la seva pàgina web, el *researcher* contribueix a augmentar considerablement la qualitat del documental o el film en el qual treballa. Sap com accedir a les fonts més ràpidament i és un bon assessor visual, fet que enriqueix la producció audiovisual.

<sup>(18)</sup><http://www.archivalfilmresearch.com/>

Figura 4. Web de Rosemary Rotondi

*Rosemary Rotondi*  
ARCHIVAL FILM RESEARCH  
212-989-2025    rotondiresearch@nyc.rr.com    home | highlights | resumé | facebook

**About Rosemary Rotondi**

Ms. Rotondi is an archival film, photo, network news, headlines and articles researcher with 25+ years of experience. Ms. Rotondi believes at the heart of any successful documentary is solid research.

Rosemary works with local, nationwide and international archives. Her wide range of experience includes working for HBO's documentary **BAND OF BROTHERS: WE STAND ALONE TOGETHER** (2001) to the documentaries **OUR NIXON** (2013), **TEENAGE** (2013), **MAKING THE BOYS** (2011), and Academy Award-nominated documentaries **REGRET TO INFORM** (1999), **INSIDE JOB** (2010) and **CITIZENFOUR** (2014) among others. **INSIDE JOB** by Charles Ferguson was awarded an Academy Award for Best Documentary Feature in 2011. **CITIZENFOUR** by Laura Poitras was awarded an Academy Award for Best Documentary in 2015.

"The archival footage is the foundation of the film so before we even figured out what story we were going to tell, we started doing archival research and that process was led by an extraordinary researcher named Rosemary Rotondi and she worked with a team of researchers in Washington DC, Germany and England. And basically, we gave her a vast, expansive list of topics when we started working together and she returned an incredible amount of footage. From there, it gave us a sense of the scope of what we could cover - what periods we could cover, what storylines that were yielding results and then would refine that list and go further and get more material."  
- Matt Wolf, director of **TEENAGE**,  
*Eye for Film*, January 31, 2014 interview

"The archival riches, as well, cannot be overestimated (crack New York-based archival researcher, Rosemary Rotondi, really outdoes herself)."  
- BENJAMIN '10 WOODS', a 2010 festival review.

A Espanya, Paco Quintanar<sup>19</sup>, documentalista de la inoblidable *La bola de cristal* o *Mitomanía* i director de programes com ara *Cine de barrio*, *La imagen de tu vida* o *Historia de nuestro cine*, es defineix ell mateix com a documentalista de programes o *researcher*. Considera que el «cercaador» o «investigador» de documentació audiovisual, «a més de conèixer la tècnica de la documentació, ha de conèixer el mitjà en què es mou, les necessitats de producció, els diferents proveïdors (arxius, bases de dades, etc), el llenguatge creatiu del mitjà i la tècnica narrativa audiovisual».

<sup>(19)</sup><http://www.pacoquintanar.com/>

També hi ha associacions professionals de *film researchers* com la canadenc Visual Researchers Society of Canada<sup>20</sup>, fundada el 2005, on trobem professionals experts en cerca de fotografies i imatges en moviment, i en l'aclariment de drets audiovisuals.

<sup>(20)</sup><http://www.visualresearch.ca/>

Al Regne Unit desenvolupa la seva tasca, Federation of Commercial Audiovisual Libraries (FOCAL)<sup>21</sup>, de la qual parlarem més endavant.

<sup>(21)</sup><http://www.focalint.org/>

Figura 5. FOCAL International

Join FOCAL International

FOCAL INTERNATIONAL  
FEDERATION OF COMMERCIAL AUDIOVISUAL LIBRARIES

YOUR PORTAL TO THE WORLD OF FOOTAGE AND CONTENT

Breakdowns: Home

MEMBERS & REGISTERED USERS

Email Address: \_\_\_\_\_  
Password: \_\_\_\_\_  
Forgot Password  
Register with FOCAL International  
SIGN-IN

FOOTAGE & CONTENT GALLERY

FOOTAGE SKILLS & SERVICES

FOCAL INTERNATIONAL AWARDS

EVENTS CALENDAR

NEWS & JOURNAL

About FOCAL International

FOOTAGE COMMUNITY

Contact Us

FOCAL INTERNATIONAL AWARDS

FOCAL INTERNATIONAL AWARD WINNERS 2016  
HISTORIC FILMS ARCHIVE - Library of the Year Joe Lauria with Sponsor Heidi Shakespeare, Bonded Services

LATEST NEWS

new post IWM Head of Media Sales and Licensing applications deadline 16 December 2016  
Call for Proposals - 21st SEARPAVA CONFERENCE 17 November 2016  
FOCAL International new General Managers! 8 November 2016  
Latest from Kinobrary including Rare 70s-80s London and New York 26 October 2016

FOOTAGE & CONTENT FINDER

FOOTAGE SKILLS & SERVICES FINDER

NEED TO CONDUCT A DILIGENT SEARCH?

HOW TO VERIFY AN ORPHAN WORK

CURRENT ARCHIVE ZONES

Archive Zones is distributed FREE of charge to FOCAL International Members

PLACE YOUR ADVERT HERE  
CLICK HERE FOR FURTHER DETAILS

FIND OUT MORE



A França trobem la Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF)<sup>22</sup>, associació que agrupa arxius audiovisuals, documentalistes i *researchistes*, i també productors i professionals del món audiovisual interessats en les imatges d'arxiu.

<sup>(22)</sup><http://www.piafimages.org/>

Pel que fa a la terminologia, a més de *researcher* o *film researcher*, en els títols de crèdits de pel·lícules, documentals i sèries també es refereixen a aquest professional de la documentació com a *archival footage researcher*, *archive consultant*, *stock footage clearance* o *chercheur d'images* (tots aquests termes estan relacionats amb la cerca i la gestió de documents audiovisuals).

Podem sintetitzar així les tasques del cercador o investigador encarregat de documentar una obra audiovisual (López de Solís, 2013):

- Assessorament durant l'elaboració del guió i correcció posterior: el *researcher* ha d'incorporar-se abans que el guionista comenci a escriure el guió per assessorar-lo al llarg de la seva elaboració. Si no, possiblement trobarà un guió acabat en el qual abundaran les incorreccions o els anacronismes.
- Elaboració d'informes per a membres de l'equip de la producció audiovisual (habitualment guionistes o directors) sobre temes dels quals calgui ampliar informació. Per a fer-ho, el *researcher* haurà de dur a terme una tasca de recerca en hemeroteques, arxius i institucions, consultar diversos llibres, fer cerques a internet o fins i tot entrevistar diferents especialistes o testimonis d'esdeveniments.
- Localització de material fotogràfic, ja sigui per a incloure'l en l'obra audiovisual o com a referència per als diferents departaments de la producció.
- Cerca de documents sonors i radiofònics per a incloure'ls en l'obra audiovisual.
- Localització de material audiovisual, bé per a incloure'l en un film, sèrie de televisió o documental, o com a referència per a directors, guionistes, actors, departaments d'*attrezzo*, vestuari o perruqueria.
- Gestió de drets audiovisuals i habilitat per a negociar les tarifes de cessió del material amb els diferents arxius.

La tasca fonamental del *film researcher* és la cerca, la compra i la gestió del material audiovisual necessari per a documentar el projecte audiovisual en el qual treballi.

### 3. La cerca d'imatges d'arxiu per a la producció audiovisual

Com ja hem comentat, una de les tasques fonamentals del *film researcher* és la localització de material audiovisual per utilitzar-lo posteriorment en el projecte en el qual treballa. Al llarg d'aquest apartat veurem que per a dur a terme adequadament aquesta tasca cal tenir coneixements amplis dels arxius audiovisuals a escala mundial, com també de les peculiaritats de l'organització i la conservació del patrimoni documental en cada país.

#### 3.1. Obres de referència, catàlegs, directoris, associacions i institucions

Hi ha diverses obres de referència i consulta a les quals pot acudir el *film researcher*. Algunes han estat publicades ja fa bastants anys, però continuen sent útils com un primer acostament a l'organització dels arxius en els diferents països:

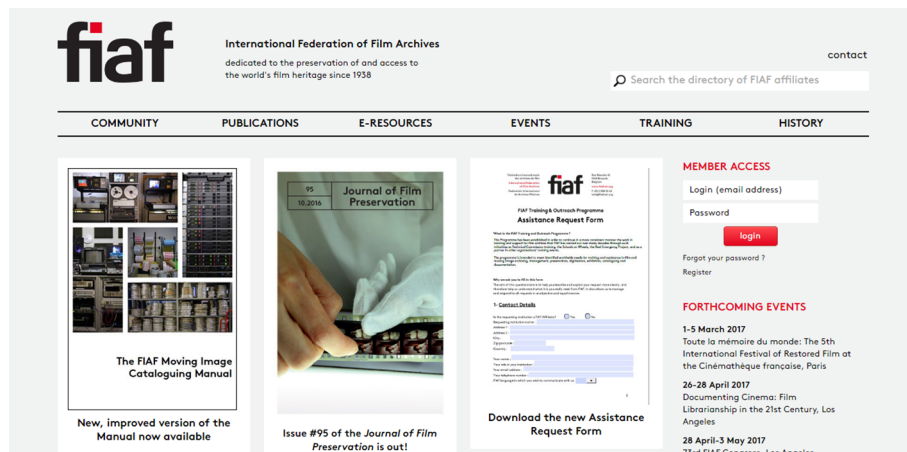
- *Footage. The Worldwide Moving Image Sourcebook* (Nova York: Second Line Search, 1997), coordinat per Elizabeth Scheines, Phillip Kadish i Richard Prelinger. Continua sent considerada l'obra més completa, amb més de 3.000 referències a fonts d'informació d'imatges en moviment arreu del món. Desgraciadament, està descatalogada, i és complicat localitzar-la i consultar-la.
- *Film and Television Collections in Europe: the MAP-TV Guide*, editat per Daniela Kirchner (Londres: Routledge, 1995). Ofereix un directori classificat per països dels diferents arxius audiovisuals europeus.
- *The researcher's guide. Film, television, radio and related documentation collections in the UK* (Londres: British Universities Film and Video Council, 2001). Al Regne Unit és considerat la «Bíblia» dels *researchers*.
- *Film Researcher's Handbook: A Guide to Sources in Africa, Australasia, North and South America* (Londres: Routledge, 1996), compilat per Jenny Morgan. Presenta una llista d'arxius audiovisuals classificats per països.
- A Espanya, destaca l'impressionant *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (Madrid: Filmoteca Española, 1996), fet per especialistes de la Filmoteca. S'hi recull tota la informació dels materials cinematogràfics relatius a aquest conflicte bèl·lic.

D'altra banda, també hi ha diverses institucions i organismes útils per a la tasca del documentalista:

1) **La Federació Internacional d'Arxius Fílmics, FIAF<sup>23</sup>**: creada el 1938, inclou en la seva pàgina web un directori amb informació dels arxius associats, i dades de contacte de cadascun.

(23)<http://www.fiafnet.org/>

Figura 6. FIAF



2) **La Federació Internacional d'Arxius de Televisió, FIAT<sup>24</sup>**: creada el 1977, permet posar-se en contacte amb els diferents arxius que formen part d'aquesta organització.

(24)<http://fiatifta.org/>

3) **The Association of Moving Image Archivists, AMIA<sup>25</sup>**: associació internacional sense ànim de lucre dedicada a la preservació i l'ús de material audiovisual.

(25)<http://www.amianet.org/>

4) **Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association<sup>26</sup>**: fundada el 1996, aquesta organització aglutina els arxius del sud-est asiàtic, Australàsia i les illes del Pacífic.

(26)<http://www.seapavaa.com/>

5) **The Federation of Commercial Audio Visual Libraries<sup>27</sup>**: associació sense ànim de lucre creada el 1985. En la seva pàgina web inclou un directori d'arxius associats i una llista de *researchers* en diferents països. Una de les opcions més interessants és la possibilitat d'enviar un correu simultani de petició d'imatges a tots els arxius associats, la qual cosa facilita enormement la feina del documentalista.

(27)<http://www.focalint.org/>

6) També és molt útil el **directori d'arxius fílmics i de les biblioteques comercials de la Biblioteca del Congrés dels Estats Units<sup>28</sup>**.

(28)<https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/resources/>

7) **Moving Image Source<sup>29</sup>**, del Museum of Moving Image de Nova York. S'inclouen enllaços a fonts relatives al cinema i la televisió, a més d'un directori d'arxius audiovisuals de tot el món.

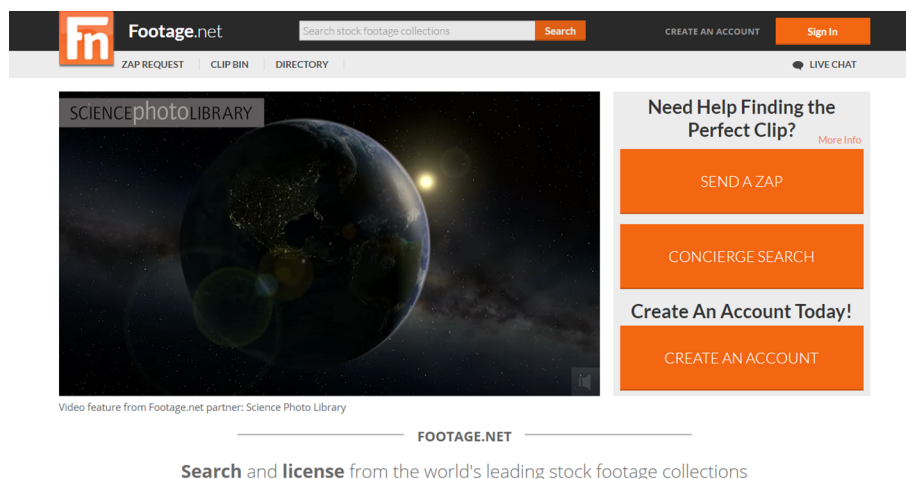
(29)<http://www.movingimagesource.us/>

Fins fa pocs anys, quan el *researcher* documentava una obra audiovisual, s'havia de traslladar habitualment a les instal·lacions de l'arxiu, cercar en el catàleg i visionar el material en el mateix lloc. Amb la digitalització dels fons dels arxius audiovisuals, la tendència avui dia és que els arxius audiovisuals posin les bases de dades i part dels fons digitalitzats accessibles a internet. Trobem així pàgines que ofereixen la possibilitat de cercar en diversos arxius simultàniament:

1) **Footage.net**<sup>30</sup>: permet cercar en la base de dades de més de trenta arxius alhora, com per exemple NBC News, Getty Images o l'Institut Nacional de l'Audiovisual (INA) de França. A més, inclou, igual que FOCAL, l'opció d'enviar un correu simultani (*zap email*) a més de cinquanta arxius. Ofereix també l'opció Concierge Search, mitjançant la qual es pot fer una petició de cerca. Són els *researchers* de Footage.net els qui duen a terme la cerca i envien a l'usuari una carpeta o *bin* amb els resultats obtinguts.

<sup>(30)</sup>[www.footage.net](http://www.footage.net)

Figura 7. Footage.net



2) **Stock footage on line**<sup>31</sup>: permet fer cerques en més de quaranta arxius i també ofereix la possibilitat d'enviar un correu electrònic simultani.

<sup>(31)</sup>[www.stockfootageonline.com/](http://www.stockfootageonline.com/)

3) **Film Archives online**: portal web resultat del projecte MIDAS (Moving Image Database for Access and RE-use of European Film Collections). Ofereix l'accés a la informació dels catàlegs d'alguns dels arxius fílmics europeus més importants, entre els quals hi ha el British Film Institute, el Deutsches Filminstitut, l'Eye Film Institute Netherlands, el Bundesarchiv o La Cineteca Italiana. Permet fer la cerca per contingut, data i especificacions tècniques.

### 3.2. Els primers passos en la cerca de material audiovisual

Una de les peticions habituals en la reproducció d'una obra cinematogràfica o sèrie és la localització de pel·lícules i documentals situats en la mateixa època en la qual es desenvolupa la història. Als guionistes i directors sovint els interessa veure aquests films per inspirar-se i plasmar aquestes idees en el seu projecte. Per la seva banda, els directors de fotografia les visionen per prendre

decisiones pel que fa a la il·luminació de la pel·lícula. Per a la localització dels films el documentalista disposa de diversos recursos (López de Solís, 2013), com per exemple:

- Cercar en la base de dades cinematogràfica de lliure accés *The Internet Movie Database*<sup>32</sup>. Es tracta d'una font fonamental per al *film researcher*. Dins de les opcions de cerca es pot optar per triar l'opció *keywords* (paraules clau). Per exemple: si es busca «Spanish Civil War», la base recupera pel·lícules i documentals centrats en la Guerra Civil espanyola o en els quals s'hi faci referència en alguna seqüència.
- Consultar obres sobre la relació entre cinema i història: per exemple, pel que fa a la història d'Espanya hi ha obres com *La historia de España a través del cine* (Madrid: AECE, 2007), dirigida per Ramón Alba.

<sup>(32)</sup><http://www.imdb.com/>

El documentalista cinematogràfic ha de tenir interès i curiositat per tot el que està relacionat amb la recerca retrospectiva sobre el cinema, la ràdio i la televisió, i per la relació entre la història i els diversos mitjans de comunicació. En aquest sentit, és útil consultar sovint la pàgina web The International Association of Media History<sup>33</sup>, en la qual s'informa de les diferents novetats editorials sobre aquest tema.

<sup>(33)</sup><http://iamhist.org/>

De vegades, després de visionar una pel·lícula o un documental, el director vol localitzar una imatge d'arxiu inclosa en aquesta producció per reutilitzar-la en el seu film. Per localitzar aquest material el documentalista cinematogràfic pot fer el següent:

- Consultar els crèdits del film: com veurem més endavant, els arxius solen exigir que se'ls inclogui en els títols de crèdit en el contracte de venda d'imatges. Tanmateix, el documentalista cinematogràfic es pot trobar en la situació que el material pertanyi ja a un altre arxiu, s'hagi perdut o que per qüestions legals no sigui possible tornar-lo a comprar.
- Recórrer de nou a *The Internet Movie Database*<sup>34</sup>: en el registre de la pel·lícula o del documental s'inclouen els títols de crèdit de les companyies que han participat en el film. En la secció *Other companies* sovint s'esmenten els arxius audiovisuals dels quals procedeixen les imatges d'arxiu incloses en el film.

<sup>(34)</sup><http://www.imdb.com/>

### 3.3. Consells per a la cerca de material audiovisual

A l'hora de començar la cerca de material audiovisual hi ha algunes recomanacions útils:

- Elaborar una cronologia: traçar una línia del temps en què s'incloguin els esdeveniments que s'abordaran en la producció audiovisual i també els que serveixin per a contextualitzar-los. Per exemple, si la producció té lloc en el Madrid de la postguerra, interessarà assenyalar els esdeveniments més importants ocorreguts en aquesta ciutat, a Espanya i al món en aquella època.
- Elaborar una llista del material d'arxiu que es vol trobar amb les dates revisades i els noms de llocs i persones ben escrits.
- Abans de fer una cerca en una base de dades d'un arxiu audiovisual accessible a internet és recomanable consultar la secció d'ajuda per a familiaritzar-se amb les peculiaritats que té, el fons i els operadors de cerca.
- Provar diverses combinacions en la cerca: per exemple, si busquem imatges de Robert Kennedy, haurem de dur a terme diverses cerques, atès que és probable que hi hagi registres en els quals aparegui com a *Bob Kennedy* o, fins i tot, com a *Senator Kennedy*. Mai no hem de quedar-nos amb els resultats d'una primera cerca.
- Cercar per rang de dates, no per dates concretes, ja que l'arxiu pot haver comès errors a l'hora de datar les imatges. A més, les imatges dels esdeveniments anteriors i posteriors ens ajudaran a contextualitzar el fet que ens interessa i que els guionistes i el director tinguin una visió general de tot el que ha succeït.
- Només s'ha de proporcionar al director i al guionista el material audiovisual del qual estiguem segurs que podem obtenir els drets: si desconeixem la procedència d'unes imatges o tenen restriccions legals, no s'han de mostrar al director; n'hi ha prou que no localitzem o no puguem comprar aquestes imatges perquè vulgui incloure aquests documents d'arxiu en el seu film. No obstant això, cal tenir en compte que cada vegada més els directors i guionistes busquen imatges pel seu compte en films o documentals o fins i tot a YouTube. Lògicament, sovint això complica la tasca del *film researcher*, pressionat per a localitzar aquestes imatges i satisfer els seus usuaris.
- Finalment, però no menys important, abans de començar a fer una cerca d'unes imatges hem de comprovar que tenim totes les dades necessàries per a localitzar-les. En aquest sentit, és molt útil utilitzar el paradigma de Laswell (què, qui, on, quan, per què i fins i tot com) i comprovar si podem respondre totes les preguntes. De vegades el documentalista cinematogràfic topirà amb peticions impossibles, bé per qüestions tècniques o pel tipus de document audiovisual sol·licitat. Per exemple: trobarem imatges en moviment de la guerra de Crimea? La resposta és no, ja que fins a 1895 no es va fer la primera projecció pública duta a terme pels germans Lumière. I trobarem imatges en color del general Montgomery acceptant la rendició

dels alemanys en una tenda de campanya a Lüneburg Heath el 4 de maig de 1945? Tècnicament aquesta petició seria possible, perquè ja existia el color, però aquesta imatge només la trobem en els noticiaris cinematogràfics, que aleshores eren en blanc i negre.

### 3.4. Els noticiaris cinematogràfics

Una font audiovisual essencial amb la qual el *film researcher* ha d'estar familiaritzat són els *newsreels* o noticiaris cinematogràfics, documents de gran valor que van tenir l'època de més auge durant la Guerra Civil Espanyola i la Segona Guerra Mundial, i que van viure el declivi amb l'arribada de la televisió.

#### 3.4.1. Origen i característiques

Com ja hem comentat, el 1895, a França, els germans Lumière presenten el cinematògraf, que combinava càmera, processador i projector. Van començar a rodar escenes d'un minut de durada de diverses activitats quotidianes, com la famosa sortida dels treballadors de la fàbrica de plaques fotogràfiques dels germans Lumière a Lió. També durant aquests anys van captar fets d'actualitat informada amb un equip de corresponsals (operadors, anomenats *delegats*, encarregats de presentar el cinematògraf als països que visitaven, gravar amb les seves càmeres imatges de països remots i incrementar els programes d'exhibició). Cap a 1897 hi havia ja més de cent delegats que captaven la vida quotidiana dels països que visitaven i també els seus aspectes folklòrics i exòtics (Barroso, 2009).

El 1909, la productora francesa Pathé va crear el primer noticiari cinematogràfic al món: *Pathé Journal*. Posteriorment van aparèixer *Gaumont Actualités*, *Eclair Journal* i *Eclipse Journal*. Al Regne Unit Pathé va llançar el noticiari *Pathé Gazette* i als Estats Units, *Pathé's weekly*. A causa de l'interès creixent que van anar adquirint, van sorgir nous noticiaris de productores com Gaumont, Fox o UFA. Als Estats Units es van crear els noticiaris *Universal News* (1913), *Fox News* (1919), *Paramount News* (1927) o *The News of the Day* (1931) (Tranche i Sánchez-Biosca, 2000).

En un primer moment, els espectadors també van mostrar interès per les anomenades *pel·lícules de panorames* (vistes de ciutats o llocs naturals propers), però aviat l'interès es va desviar cap a imatges de pobles i llocs llunyans, fet que va provocar el sorgiment dels *documentaires*, *actualités* o *travelogues*. Félix Mesguich, delegat dels Lumière, va recórrer tot el món a partir de 1909 i Pathé va enviar Jean Nedelec a països com Noruega, Islàndia o l'Índia.

Els noticiaris cinematogràfics tenien les característiques següents:

- Aparició regular a causa de l'exigència de produir una o dues edicions a la setmana, independentment que hi hagués successos importants. Per això era freqüent la inclusió de notícies intemporals, previsibles o de successos o esdeveniments ja conclusos.
- Metratge estàndard: format per una unitat discursiva autònoma (*news*) i una unitat superior industrial i comercial (la bobina, *reel*) que facilitava l'intercanvi i la venda de notícies entre els noticiaris.
- Inclusió de diversos assumptes relacionats amb l'actualitat sense relació entre ells, en què es barrejaven indiscriminadament les anomenades notícies «dures» (política, societat) amb les «toves» (esports, curiositats, etc).

La idea d'universalització a l'hora d'estendre els límits de la cobertura va fer que les grans productores de noticiaris (Fox, Pathé o Paramount) creessin una xarxa mundial de reporters per a nodrir-se de tot tipus d'assumptes.

### 3.4.2. Els noticiaris a Espanya

Al llarg de la història hi ha hagut diversos noticiaris a Espanya.

#### Els precedents del NO-DO

No va ser fins a la Guerra Civil i la postguerra quan van sorgir els projectes més sòlids de noticiaris. Amb anterioritat n'havien aparegut alguns amb vida breu: *Revista Studio* (1918-1920), *Ediciones Cinematográficas de la Nación* (1926) o un primer *Noticiero Español* durant la República. També durant els anys trenta alguns dels noticiaris internacionals més destacats es projectaven a Espanya; *Fox Movietone*, *Eclair Journal*, *Pathé* i *Gaumont*.

La Guerra Civil va impedir el creixement i el desenvolupament de la indústria cinematogràfica espanyola, però el control de la informació i la propaganda era vist com una necessitat per tots dos bàndols, la qual cosa va estimular la realització d'un «cinema militant». Ara bé, els resultats de producció van ser ben diferents.

A la zona republicana, després de nombroses temptatives, es va consolidar *España al día / Espanya al dia*, de les productores Film Popular i Laya Films, entre desembre de 1936 i 1939.

A la zona revoltada amb prou feines es disposava de mitjans tècnics i humans. Els estudis i els laboratoris a Madrid i Barcelona es trobaven en mans dels republicans. La pel·lícula verge escassejava i l'havien de comprar a l'estranger. En aquestes circumstàncies, CIFESA va dur a terme vint documentals entre



1937 i 1938, i es va convertir en la pionera dels noticiaris a la zona nacional en produir per a Falange *Reconstruyendo España*. Només se'n van acabar tres edicions entre desembre de 1937 i febrer de 1938.

La Falange va ser la primera força del bàndol nacional que va desenvolupar iniciatives propagandístiques i va produir documentals en els quals es recollia la participació de les seves milícies en el front.

Per la seva banda, abans del conflicte, les cases editorials estrangeres distribuïen versions en castellà dels seus noticiaris, encara que amb prou feines se'n conserven edicions. Durant la contesa, les productores van intentar reprendre l'exhibició dels seus noticiaris i obtenir, a més, permís de les autoritats franquistes per a rodar notícies del front. En els primers mesos de la guerra, hi van acudir un elevat nombre d'operadors de noticiaris (*Fox Movietone News Hearst Metrotone, Gaumont Actualités, Pathé Journal, UFA-Tonwoche, Cinegiornale LUCE*, etc, entre d'altres). El juliol de 1937 l'interès informatiu es va desplaçar a la guerra de la Xina, per la qual cosa les notícies referides a Espanya van disminuir. Això va provocar l'augment de l'interès de les produccions fetes. Durant els últims compassos de la guerra LUCE, Fox i UFA van aconseguir posar en marxa una versió espanyola amb notícies de producció pròpia dels seus noticiaris.

No va ser fins a 1938 quan es va establir l'entramat burocràtic necessari perquè sorgís el *Noticiero Español*, amb un clar perfil propagandístic. Aquest noticiari va arribar a fer trenta-dues edicions, divuit durant la guerra i la resta en temps de pau (Tranche i Sánchez Biosca, 2000).

## **NO-DO**

El NO-DO, creat per ordre de la Subsecretaria d'Educació Popular de 17 de desembre de 1942 (*Noticiarios y documentales españoles*), va ser el principal mitjà de difusió propagandístic audiovisual del franquisme.

«Aquest organisme serà l'únic que en el futur podrà dur a terme la realització i l'intercanvi de notícies cinematogràfiques amb l'estranger.»

R. Tranche; V. Sánchez-Biosca (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*.

Aquesta exclusivitat va fer que es deixessin d'exhibir els diversos noticiaris que fins a aquell moment es projectaven; l'alemany *Actualidades UFA*, el nord-americà *Fox Movietone* i l'italià *Noticiero Luce*.

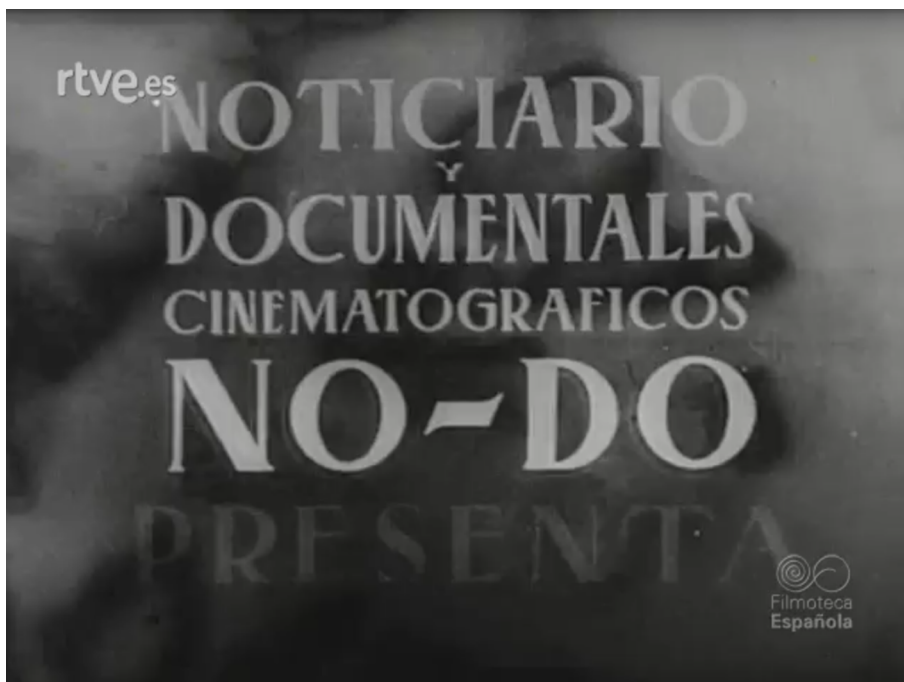
NO-DO va començar a projectar-se el primer dilluns de 1943 i fins al gener de 1976 va tenir caràcter obligatori. El 1977, el noticiari, transformat ja en *Revista Cinematogràfica*, es comença a fer completament en color. El 25 de maig de 1981 n'apareixia l'última edició.

Durant els primers anys de TVE es va recórrer a les edicions del noticiari i de la revista *Imágenes* de NO-DO per a completar la programació i alimentar els informatius.

Entre les característiques del noticiari NO-DO destaquen les següents (Tranche i Sánchez-Biosca, 2000):

1) La capçalera, marca d'obertura d'aquest relat audiovisual i que va variar fins a sis vegades durant els anys d'existència del noticiari, totes acompanyades amb la sintonia composta per Manuel Parada.

Figura 8. Primera capçalera de NO-DO. Not. núm. 2 (11/01/1943)



2) Encapçalament de les notícies, reduït a un mer títol sense interès informatiu. En aquest sentit es va optar per tres tipus de fórmules de presentació: un títol específic de la notícia, caracteritzat per un estil telegràfic, sense la inclusió de verbs per a descriure l'acció (*Viaje del Generalísimo, Lucha sanitaria*); un epígraf genèric referent al tipus d'informació de la notícia (*Arte, Industria, etc*), o capçaleres de secció per a introduir diverses notícies breus (*Actualidad nacional, Reflejos del mundo, Deportes, Informaciones y reportajes*).

3) La durada del noticiari (tret de casos aïllats, com ara edicions especials o commemoratives) es va establir en uns deu minuts, la qual cosa permetia que es conservés en una sola llauna i se'n facilités, així, el maneig i el transport. Pel que fa a la durada de les notícies, hi havia diferències significatives segons la presentació i el gènere: des de notícies de trenta i cinquanta segons fins a reportatges de sis minuts.

4) Igual que altres noticiaris, absència d'una pauta definida i estable respecte a la col·locació de les notícies toves i dures. Pel que fa als continguts, cal destacar el següent:

- Atès el seu caràcter propagandístic, àmplia presència de la informació institucional, tant d'activitats del cap de l'Estat com d'altres personalitats vinculades amb les institucions i el règim.
- Absència significativa dels esdeveniments interns que poguessin alterar o perjudicar l'estabilitat del règim (vagues, conflictes estudiantils, atemptats terroristes, etc).
- Informació sobre successos i catàstrofes sense profunditat i sense dades concretes.
- Presència àmplia i permanent de la informació esportiva.
- Cobertura de notícies de l'exterior per mitjà del material intercanviat amb altres noticiaris. NO-DO seleccionava, traduïa i posteriorment redactava les notícies. Entre els temes abordats destaquen les curiositats o festes populars, els conflictes, les guerres, els accidents o els desastres naturals, que tenien cabuda en les seccions *Reflejos del mundo*, *Instantáneas mundiales* i *Actualidad mundial*.
- A partir de 1975 va decaure la informació institucional (tret d'alguns actes oficials dels reis) i van desaparèixer progressivament les notícies internacionals. En canvi, abundaven els números monogràfics retrospectius i la presència de temes realment banals (*Papiroflexia*, *Día del árbol*, *Soldaditos de plomo*, etc).

El noticiari espanyol NO-DO va arribar a tenir fins a tres edicions (A, B i C) al llarg de la seva existència. La seva tasca no es va limitar només al noticiari, sinó que va ser molt més àmplia. Pel seu interès per a la feina del *film researcher* s'inclou el quadre següent, que en resumeix la producció:

Denominació	Núm. d'edicions	Periodicitat	Data d'inici	Data final
<i>Imágenes</i>	1.228	Setmanal	Núm. 1 (gener de 1945)	Núm. 1.227 (15/VIII/1968)
<i>Imágenes del deporte</i>	88	Mensual	Núm. 1 (4/XI/1968)	Núm. 88 (19/VI/1977)
<i>Noticario cultural</i>	43	Setmanal	Núm. 0 (gener de 1955)	Núm. 42 (maig de 1958)
<i>Noticario español para América</i>	1.504	Setmanal *	Núm. 1 (desembre de 1945)	Núm. 1.504 (1/XII/1975)

Taula extreta de Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria* (pàg. 172). Madrid: Catedra. \*Aquesta periodicitat va ser irregular.

Denominació	Núm. d'edicions	Periodicitat	Data d'inici	Data final
<i>Noticiero español para América Iberia</i>	179	Setmanal *	Núm. 1 (maig de 1974)	Núm. 179 (21/X/1977)
<i>Noticiero NO-DO para Portugal</i>	1.500	Setmanal	Núm. 1 (gener de 1949)	Núm. 1.500 (23/X/1977)
<i>Actualidades NO-DO para Brasil</i>	565	Setmanal	Núm. 1 (març de 1950)	Núm. 565 (març de 1961)

Taula extreta de Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria* (pàg. 172). Madrid: Càtedra. \*Aquesta periodicitat va ser irregular.

Altres produccions:

- Documentals i edicions especials en blanc i negre 216
- Documentals i edicions especials en color 486
- NODOCOLOR (1954-1957) 12

### Situació dels fons de NO-DO

El 10 de gener de 1980 es va extingir l'organisme autònom NO-DO, que va passar a integrar-se en l'ens públic RTVE. El maig de 1981 es va deixar de projectar. El 24 de febrer de 1982 la propietat dels fons de l'arxiu NO-DO es va transferir a la Filmoteca Espanyola.

El 30 de setembre de 1982 es va signar el conveni Filmoteca Espanyola-RTVE pel qual RTVE va assumir la conservació i la comercialització dels fons de l'arxiu NO-DO, mantenint-ne el dret d'ús per a les seves produccions. Aquest conveni es va renovar el 13 de febrer de 2004.

El 16 de novembre de 2011 es va signar una addenda per la qual s'autoritzava la publicació i la comercialització dels fons de NO-DO a la intranet, amb la qual cosa es va crear la pàgina web de Filmoteca Espanyola dins de la de RTVE per a la publicació i difusió de l'arxiu NO-DO<sup>35</sup>. El 2014 el conveni es va renovar i es va incloure la publicació al web de tots els continguts dels quals Filmoteca Espanyola té drets, com també l'ús lliure i la comercialització per part de RTVE.

<sup>(35)</sup><http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

## 4. Arxius audiovisuals a internet

Com hem comentat en l'apartat anterior, el *film researcher* ha de tenir un coneixement ampli dels arxius audiovisuals nacionals i internacionals, com també dels seus fons. Segons el tipus de producció, acudirà a uns o uns altres. A continuació s'inclou una selecció de diferents arxius audiovisuals essencials en la tasca del *film researcher*. Però abans estudiarem els diferents serveis de valor afegit que aquests arxius ofereixen a internet i que faciliten enormement el treball del *film researcher*.

### 4.1. Serveis de valor afegit dels arxius audiovisuals a internet

Actualment són nombrosos els arxius audiovisuals que han optat per aprofitar les possibilitats que ofereix internet i per desenvolupar noves estratègies de negoci i difusió, la qual cosa permet l'accés en línia als seus catàlegs i bases de dades, i la visualització de documents ja digitalitzats. Han incorporat, a més, noves eines i serveis que els fan més atractius i eficaços als ulls dels usuaris (López de Solís i Martín López, 2011):

1) *Streaming*: visionament del material en baixa qualitat amb marca d'aigua (*watermarking*).

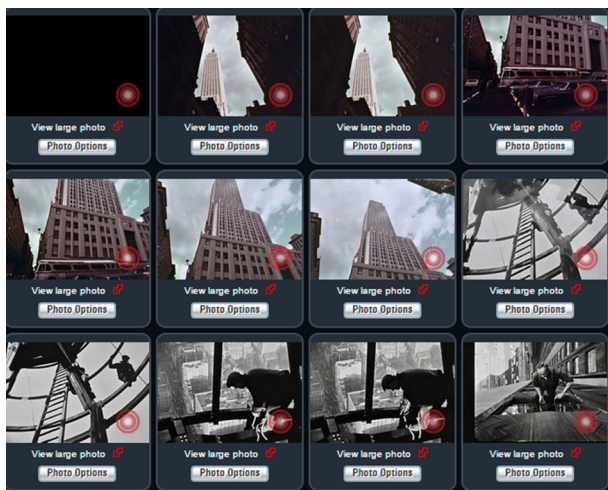
Figura 9. Visionament de baixa qualitat amb marca d'aigua Shutterstock



2) Possibilitat de visionar els *keyframes* o *storyboards* del material seleccionat, la qual cosa ajuda a valorar ràpidament si un clip pot interessar o no sense necessitat de visionar-lo. Alguns arxius, com l'INA<sup>36</sup> a França, ofereixen la possibilitat de seleccionar l'interval de temps entre els *frames*.

<sup>(36)</sup><http://www.inamediapro.com>

Figura 10. Keyframes a CriticalPast



3) Cerca de clips similars, mitjançant la selecció i combinació dels descriptors inclosos en el clip. Aquest servei l'ofereix, per exemple, l'arxiu British Pathé<sup>37</sup>.

(37)<http://www.britishpathe.com>

4) Baixada de material abans de comprar-lo: aquesta opció és molt útil per al muntador, ja que així pot incloure el material seleccionat en les diferents seqüències perquè posteriorment el director vegi les alternatives possibles d'imatges d'arxiu de les quals disposa. Habitualment només els usuaris registrats poden baixar el material, la qual cosa permet a l'arxiu controlar els usos inadequats de les imatges. En certs casos un agent o documentalista de l'arxiu es posa en contacte amb l'usuari per a oferir-li ajuda, informar-lo de material similar no digitalitzat o negociar una tarifa del material baixat. Encara que l'habitual és que el clip només s'ofereixi en baixa resolució amb marca d'aigua, alguns arxius, com CriticalPast<sup>38</sup>, ofereixen la possibilitat de baixar el material en alta qualitat amb marca d'aigua (*screener*).

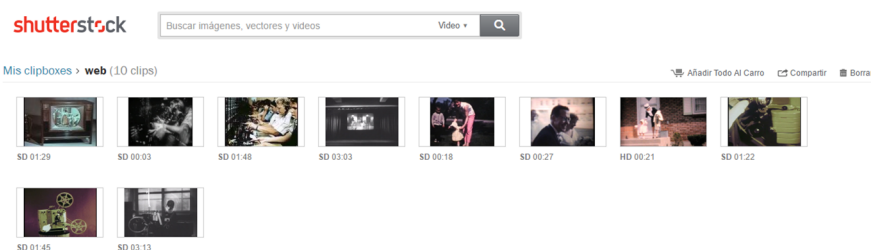
(38)<http://www.criticalpast.com/>

5) Creació d'espais de treball (*workspaces*), carpetes o *bines* personals. D'aquesta manera es poden agrupar els clips per temes, seqüències i fins i tot per projectes. En alguns casos, com en el British Movietone<sup>39</sup> o l'INA<sup>40</sup>, aquests espais poden ser compartits o enviats a altres usuaris. Això facilita que els directors o guionistes accedeixin fàcilment a les imatges seleccionades.

(39)<http://www.movietone.com>

(40)<http://www.inamediapro.com>

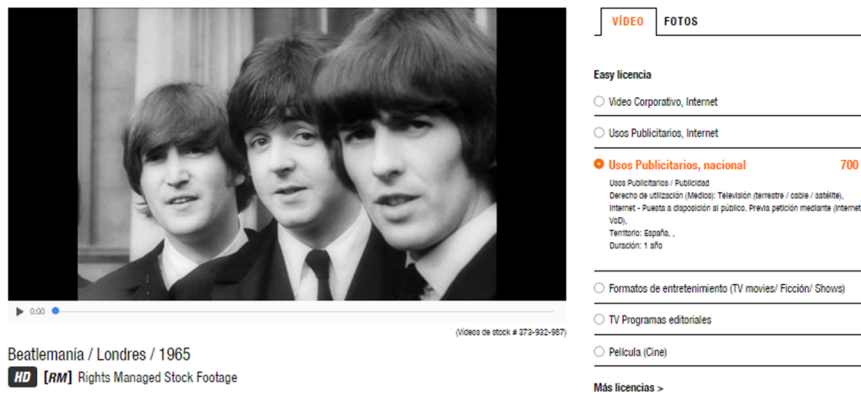
Figura 11. Clipbox a Shutterstock



6) Accés directe a les tarifes dels clips: arxius com ITN Source, Getty Images o Framepool<sup>41</sup> ofereixen aquest servei, però només en els clips sense conflictes de drets.

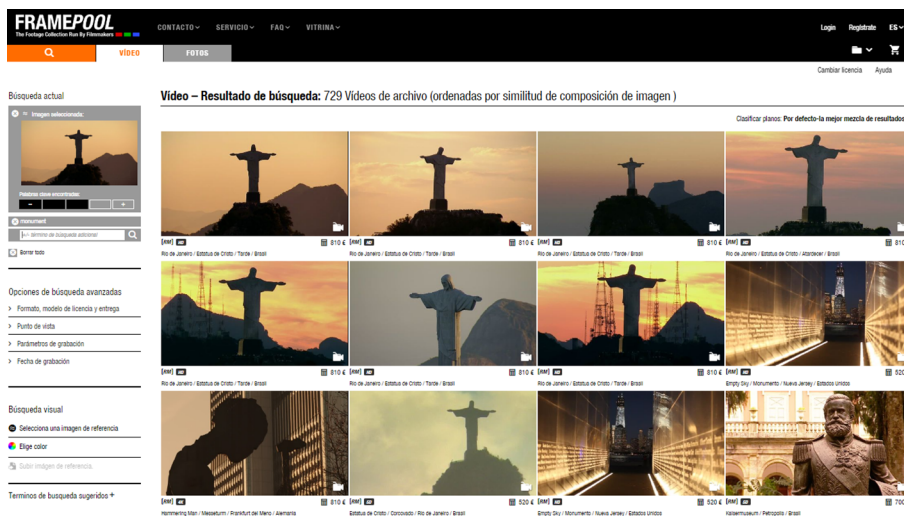
(41) <http://footage.framepool.com/>

Figura 12. Accés a les tarifes a Framepool



7) Cerca automàtica d'imatges similars a la imatge de referència que pengi l'usuari. Aquesta opció l'ofereix Framepool en l'anomenada *cerca visual*. El cercador troba materials similars segons el color i altres informacions visuals.

Figura 13. Cerca visual a Framepool



8) Enviament de correus electrònics amb butlletins de notícies (*newsletters*) als usuaris registrats per a proporcionar-los informació de les novetats dels fons i en els serveis oferts per l'arxiu.

9) Sindicació a *feeds* que permet als subscriptors estar informats de qualsevol tipus de novetat publicada a la pàgina o blog de l'arxiu.

10) Representació d'altres arxius (*partners*), bé per augmentar-ne la «visibilitat» dins del mercat, bé perquè són arxius menys coneguts o d'un altre continent o país. Alguns d'aquests exemples són ITN Source (que representa, entre altres, Fox Movietone), o AP Archive (amb continguts d'ABC News o CCTV China Footage).

11) Participació en pàgines a partir de les quals l'usuari fa la cerca en els fons de diversos arxius simultàniament. És el cas de les pàgines Stockfootage<sup>42</sup> o Footage.net<sup>43</sup>, que, com hem vist ja en el primer apartat, ofereixen l'opció de *zap request* (petició simultània a tots els arxius participants).

(42)<http://www.stockfootageonline.com>

(43)[www.footage.net](http://www.footage.net)

Com que els arxius audiovisuals comercials també estan millorant la seva accessibilitat al web, el *film researcher* pot accedir a un gran nombre d'arxius en poc temps. Això facilita que els arxius desenvolupin diversos serveis per a atreure els usuaris i diferenciar-se dels competidors:

- Elaboració de dossiers biogràfics i temàtics per a valorar l'actualitat informativa i les efemèrides.
- Canals de distribució mitjançant plataformes com YouTube. Un exemple el trobem en el British Movietone o en el British Pathé<sup>44</sup>.
- Presència a les xarxes socials, on els arxius tenen l'oportunitat de fer publicitat gratuïta a més d'interactuar amb els usuaris. Cada vegada són més els arxius audiovisuals que són presents en alguna xarxa social, principalment a Twitter (AP Archive, Instituut voor Beeld en Geluid) o Facebook (British Pathé, ITN Source). Per mitjà dels seus perfils anuncien les novetats o l'adquisició de nous fons. També inclouen clips digitalitzats que consideren que poden interessar als seus seguidors.

(44)<http://www.youtube.com/user/britishpathe>

Figura 14. Twitter d'AP Archive



### Exemples d'elaboració de projectes d'arxius audiovisuals i comercials

Alguns arxius audiovisuals estan elaborant projectes i aplicacions perquè els seus fons siguin més atractius i atreguin els usuaris. Per exemple, el British Film Institute ha creat *Britain on Film*<sup>45</sup>, una pàgina on els usuaris poden buscar en un mapa interactiu prop

(45)<http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>



de 2.500 films rodats al Regne Unit (incloent-hi documentals, pel·lícules domèstiques i imatges de notícies) des de l'època victoriana fins als anys vuitanta. En una línia similar es troben els frescos temàtics que elabora l'INA<sup>46</sup> periòdicament. Pel que fa a arxius comercials, destaquen els projectes d'ITN Source **500 years of famous face**<sup>47</sup> o la línia de temps de descobriments científics i tecnològics<sup>48</sup>.

També s'estan desenvolupant serveis perquè hi participi l'usuari i interactui amb el lloc web, com ara incloure comentaris en els clips, establir rànquings, inserir-los, fer-ne una piulada o penjar-los al seu compte de Facebook.

Figura 15. Clip d'Ina.fr amb opció de compartir-lo en xarxes socials i exportar-lo



L'arxiu de la Télévision Suisse Romande i la Fondation pour la sauvegarde des archives audiovisuelles de la TSR (FONSAT) van desenvolupar el projecte anomenat **Notrehistoire**<sup>49</sup>, una plataforma participativa amb material audiovisual procedent de particulars, biblioteques, museus, empreses i associacions.

Un altre projecte és l'elaborat per la Cinemateca Alemanya, anomenat **Moments in time 1989/90**<sup>50</sup>, on es recullen fotografies i pel·lícules personals preses durant els anys de la caiguda del mur de Berlín i la reunificació alemanya. La Cinemateca Alemanya també ha participat en **Lost films**<sup>51</sup>, un portal creat pel Museu del Cinema i la Televisió de Berlín destinat a col·leccionar i documentar títols de films que es consideren o han estat declarats perduts i on l'usuari pot enriquir la informació de les imatges amb comentaris.

Per la seva banda, el Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid<sup>52</sup>, juntament amb altres arxius audiovisuals, participa en el projecte **Amateurfilm Platform**<sup>53</sup>, la major part de les imatges del qual procedeixen de la contribució dels ciutadans. En recull des de 1910 fins a l'actualitat.

## 4.2. Serveis amb finalitats educatives

L'interès de la comunitat educativa per utilitzar material audiovisual com a suport a la docència també ha trobat resposta en els arxius audiovisuals mitjançant iniciatives desenvolupades principalment per arxius públics. Aquest és el cas dels projectes **British Film Institute Screenonline**<sup>54</sup> o **Australian Screen**<sup>55</sup>. També el British Film Institute ha creat la pàgina **British Film Institute InView**<sup>56</sup>, on les institucions acadèmiques del Regne Unit poden accedir a més de 2.000 clips comentats per historiadors.

En una línia similar es troben diversos projectes pertanyents a **Images for the Future**<sup>57</sup>, l'objectiu del qual és fer accessible el patrimoni audiovisual neerlandès al públic en general i a les institucions educatives.

(46) <http://www.ina.fr/pages-carre-fours/fresques-interactive/>

(47) <http://static.itnsource.com/compilations/famous+facestimeline>

(48) <http://static.itnsource.com/compilations/science+techvideotimeline>

(49) <http://www.notrehistoire.ch/>

(50) <https://www.wir-waren-so-frei.de/>

(51) <https://www.lost-films.eu/>

(52) <http://www.beeldengeluid.nl/>

(53) <http://www.amateurfilmplatform.nl/>

(54) <http://www.screenonline.org.uk/>

(55) <http://aso.gov.au/>

(56) <http://www.bfi.org.uk/inview/>

(57) <http://www.beeldenvoordetoeekomst.nl/en>

Alguns arxius comercials s'estan sumant a aquestes iniciatives amb finalitats educatives. ITN Source, conjuntament amb el British Film Institute, participa en el projecte **Newsfilm Online**<sup>58</sup>, que ofereix material audiovisual per a ús educatiu al Regne Unit. En aquesta línia, destaca el de British Pathé<sup>59</sup> o el del Canadian Broadcasting Service<sup>60</sup>, amb serveis específics perquè els docents puguin utilitzar material digitalitzat procedent dels seus fons. En tots aquests projectes es duu a terme una selecció de clips segons el seu valor educatiu i s'estableixen categories temàtiques i divisions per períodes històrics. En alguns casos (com en l'**Australian Screen Online**) els clips van acompanyats de guies elaborades per experts per a orientar el docent.

(58) <http://www.jisc-content.ac.uk/node/18>

(59) <http://www.britishpathe.com/pages/education>

(60) <http://www.cbc.ca/archives/teachers/>

Un pas més en els serveis educatius és la possibilitat que l'alumne / usuari pugui editar material d'arxiu. El *British Film Institute Screenonline*<sup>61</sup> té una aplicació en línia per a editar imatges anomenada **The cutting room**<sup>62</sup> amb una selecció de material històric, principalment noticiaris cinematogràfics.

(61) <http://www.screenonline.org.uk>

(62) <http://eseq.screenonline.org.uk/viewer/index.php>

*The living room candidate*<sup>63</sup>, del Museum of Moving Images dels Estats Units, és semblant. Conté més de tres-cents espots de les eleccions presidencials des de 1952. L'aplicació **Admaker** permet editar alguns d'aquests materials i afegir-hi música, fotografies i fins i tot efectes.

(63) <http://www.livingroomcandidate.org/>

Figura 16. Admaker a The living room candidate



Una altra iniciativa interessant és *Filmrestauratie*<sup>64</sup>, del Film Museum dels Països Baixos, que converteix l'usuari en restaurador de pel·lícules.

(64) <http://filmrestauratie.filmmuseum.nl/>

### 4.3. Projectes de col·laboració entre arxius amb finalitats no lucratives

Algunes institucions públiques han desenvolupat iniciatives col·laboratives per a fer accessible als ciutadans part del patrimoni audiovisual, com **Birth - Television Archive**<sup>65</sup>, on la BBC, la Radio Télévision Belgique Française (RTBF), l'alemanya Südwestrundfunk (SWR), l'austríaca Österreichischer Rundfunk (ORF) i el Nederlands Instituut voor Beeld de Geluid inclouen una mostra de fons dels primers cinquanta anys d'emissió.

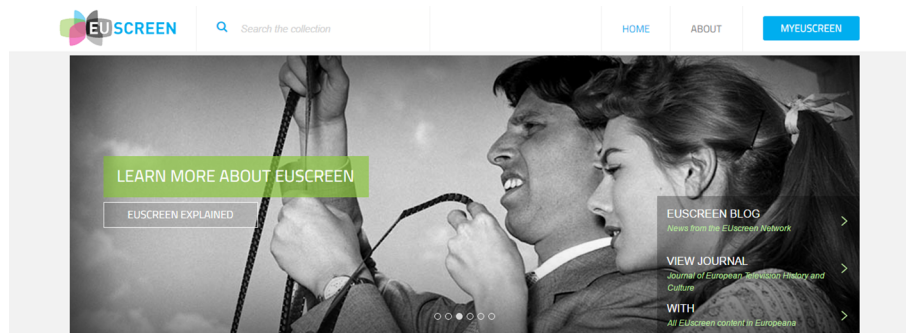
(65) <http://www.birth-of-tv.org/birth/>

Destaquem també el projecte **MED-MEM** (*Mémoires audiovisuelles de la Méditerranée*), subvencionat per la Comissió Europea en resposta al programa Heritage IV, dirigit per l'INA i en el qual participen, entre altres, COPEAM, la televisió algeriana EPTV, la televisió jordana JRTV, la televisió israeliana IBA, la televisió grega ERT o l'European Broadcasting Union. I per descomptat hem d'esmentar el projecte **Europeana**<sup>66</sup>, que permet accedir i explorar diverses col·leccions audiovisuals d'institucions com l'INA, i també **EUScreen**<sup>67</sup>, on participen diversos arxius europeus.

(66) <http://www.europeana.eu/portal/>

(67) <http://www.euscreen.eu>

Figura 17. EUScreen



En el sector dels arxius fílmics europeus destaca el projecte **European film treasure**<sup>68</sup>, que permet accedir a una selecció de clips de diverses institucions, com l'Svenska Filminstitutet, l'arxiu audiovisual d'Hèlsinki, la Cinemateca Francesa, l'Imperial War Museum o l'arxiu rus Gosfilmofond. Per la seva banda, a **European film gateway**<sup>69</sup> trobem més de 400.000 vídeos, fotografies i pòsters del patrimoni fílmic europeu.

(68) <http://cinema.artefr/magazine/europa-film-treasures>

(69) <http://www.europeanfilmgateway.eu/>

En un àmbit més específic destaca el projecte **Screen search fashion**<sup>70</sup>, elaborat pel Royal College of Art i l'Screen Archive South East de la Universitat de Brighton, des del qual es pot accedir a diferents clips digitalitzats referents a la moda entre 1920 i 1930.

(70) <http://www.brighton.ac.uk/screenarchive/fashion>

En alguns casos l'ús d'aquests paquets educatius es troba limitat al país de procedència de la institució o hi ha restriccions en la utilització de determinats materials per qüestions legals, la qual cosa suposa una barrera important per a l'aprofitament d'aquestes iniciatives.

#### 4.4. Fonts audiovisuals a internet per a la producció audiovisual

En aquest subapartat farem un recorregut per alguns dels arxius més importants per a la tasca del *film researcher*. Com ja s'ha indicat anteriorment, es tracta només d'una petita selecció en la qual s'ha intentat incloure els més útils i habituals en el desenvolupament d'aquesta feina.

#### 4.4.1. Els noticiaris cinematogràfics a internet

Els següents són alguns dels noticiaris cinematogràfics més importants a internet:

1) **British Pathé.** El projecte del British Pathé<sup>71</sup> va ser pioner a l'hora de digitalitzar els seus fons i posar-los a disposició dels internautes. La casa Pathé Frères es va fundar a París per iniciativa de Charles Pathé el 1890. Al començament es va dedicar a distribuir les primeres pel·lícules de l'època en adquirir el 1902 la patent dels germans Lumière. Des de la seva pàgina web es pot accedir a més de 90.000 clips.

(71)<http://www.britishpathe.com/>

2) **British Movietone digital archive.** El noticiari British Movietone digital archive<sup>72</sup>, amb imatges des de 1929 fins a finals dels anys setanta, va ser el primer noticiari amb so i el primer en color.

(72)<http://www.movietone.com/>

3) **News on Screen.** Al Regne Unit es va elaborar The British Universities Newsreel Database, inclosa actualment a News on Screen<sup>73</sup>. Es tracta d'una base de dades amb informació de més de 180.000 documents cinematogràfics, entre els quals hi ha la documentació escrita que acompanyava els noticiaris cinematogràfics.

(73)<http://bufvc.ac.uk/newscreens>

4) **Institut Luce.** A Itàlia, L'Institut Luce<sup>74</sup> conserva un gran patrimoni cinematogràfic i fotogràfic format per documents de producció pròpia juntament amb col·leccions privades i documents audiovisuals que ha anat adquirint al llarg dels anys. Els seus fons cobreixen un arc temporal que va des de 1927 fins a 1990.

(74)<http://www.archivioluce.com/archivio/>

5) **Bundesarchiv.** En la col·lecció fílmica del Bundesarchiv<sup>75</sup> alemany es conserven els noticiaris de la República Federal Alemanya des de 1945 fins a 1970, com també produccions contractades per l'Oficina de Premsa Federal entre 1945 i 2004.

(75)<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/>

6) **Gaumont Pathé Archives.** Fruit de la unió dels fons de la casa Gaumont i de la casa Pathé va sorgir el 2003 Gaumont Pathé Archives<sup>76</sup>, on podem trobar més de 12.000 hores de material audiovisual que inclouen imatges des de 1896.

(76)<http://www.gaumontpathearchives.com/>

7) **L'arxiu fílmic Gosfilmofond de Rússia i Net-film.** L'arxiu Gosfilmofond<sup>77</sup> conserva una de les col·leccions més grans i millors de cinema, amb prop de 70.000 títols. A la pàgina *Net-Film*<sup>78</sup> es pot tenir accés a part del fons de Gosfilmofond, que inclou noticiaris cinematogràfics, i visionar-lo.

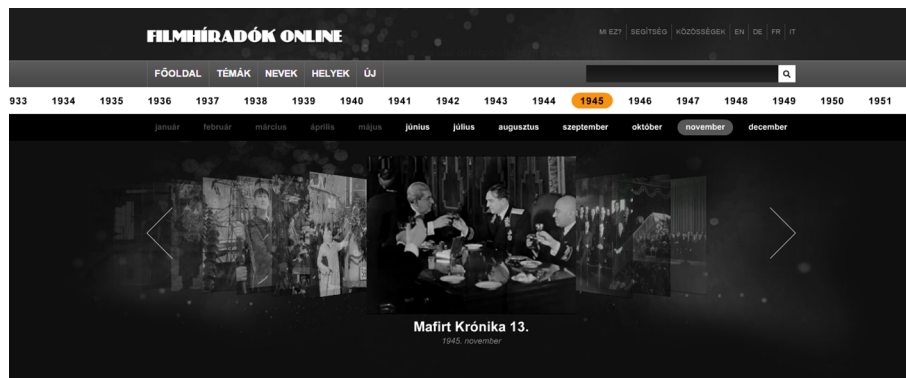
(77)[gosfilmofond.ru/](http://gosfilmofond.ru/)

(78)<http://www.net-film.ru>

8) **Filmhíradók online.** Actualment en el fons de Filmhíradók online<sup>79</sup> es conserven imatges d'entre 1914 i 1950 i més de 5.000 notícies.

(79)<http://filmhiradokonline.hu/>

Figura 18. Filmhíradók online



9) **Noticiaris cinematogràfics als Estats Units.** Als Estats Units les universitats han tingut un paper molt important en la conservació del patrimoni audiovisual. No obstant això, els noticiaris nord-americans no s'han conservat tan bé com en altres països. Tampoc les bases de dades i les col·leccions digitalitzades es troben al mateix nivell que en països com el Regne Unit, Alemanya o França.

En el cas de la Universitat de Carolina del Sud, des de *Moving Image Research Collections*<sup>80</sup> s'accedeix al catàleg del material de Fox Movietone News. Conserven més de 2.000 hores d'entre els anys 1919 i 1934 i de 1942 a 1944, encara que no totes les imatges són accessibles des de la seva pàgina web. Gràcies a un projecte dut a terme per aquesta universitat, la Biblioteca del Congrés dels Estats Units i Twentieth Century Fox es pot consultar part de la documentació escrita que generava Movietone entre 1942 i 1944.

<sup>(80)</sup><http://www.sc.edu/library/mirc>

A Los Angeles, l'UCLA Film and Television Archive<sup>81</sup> conserva en els seus fons materials de noticiaris cinematogràfics, com les Hearst Metrotone Collections.

<sup>(81)</sup><http://www.cinema.ucla.edu>

#### 4.4.2. Arxius públics i institucionals

Alguns dels arxius públics i institucionals més importants són els següents:

1) **Inamediapro**<sup>82</sup> és la pàgina de l'Institut Nacional Audiovisual de França (responsable del dipòsit legal de la ràdio i la televisió franceses) dirigida a professionals del món audiovisual.

<sup>(82)</sup><http://www.inamediapro.com/>

2) **L'Instituut voor Beeld en Geluid**<sup>83</sup> és el responsable de conservar el patrimoni audiovisual als Països Baixos i ha posat part dels seus fons a internet. Conserva prop de nou-centes cinquanta hores del noticiari neerlandès Polygon, amb imatges des de 1919 fins a 1987.

<sup>(83)</sup><http://www.beeldengeluid.nl/>

3) La **Library of Congress**<sup>84</sup> és dipositària de les còpies del registre de la propietat intel·lectual i receptora de múltiples donacions. Conserva material audiovisual de gran valor. Va iniciar la seva col·lecció de cinema el 1893 i de pel·lícules de televisió a partir del 1949.

(84)<https://www.loc.gov/>

4) Amb seu a Maryland, el **National Archives and Records Administration**<sup>85</sup> té nombroses sucursals a tot el país, com les *Presidential Libraries*<sup>86</sup>, responsables de conservar els documents de les diferents administracions presidencials des de Herbert Hoover.

(85)[www.archives.gov](http://www.archives.gov)

(86)<http://www.archives.gov/presidential-libraries/>

5) Creat el 1935, el **National Film Archive**<sup>87</sup> forma part del *British Film Institute*<sup>88</sup>. Va néixer com a dipòsit nacional de pel·lícules cinematogràfiques. Posteriorment va començar a incorporar documents televisius.

(87)<http://www.bfi.org.uk/archive-collections>

(88)<http://www.bfi.org.uk/>

6) L'**Imperial War Museum**<sup>89</sup> va ser creat per a conservar tota la documentació relacionada amb els conflictes bèl·lics en els quals s'ha vist implicat el Regne Unit. És un dels arxius essencials per a il·lustrar les dues guerres mundials.

(89)<http://www.bfi.org.uk/archive-collections>

#### 4.4.3. Arxius televisius

A continuació s'inclou una petita selecció de pàgines web d'arxius televisius.

- Canadà: Canadian Broadcasting Corporation<sup>90</sup>
- Suïssa: TSR<sup>91</sup>
- Suècia: STV<sup>92</sup> (Sveriges Television)
- Irlanda: RTE Archive<sup>93</sup>
- Escòcia (Regne Unit): Scottish Television<sup>94</sup>
- Portugal: RTP<sup>95</sup> (Rádio e Televisão de Portugal)
- Itàlia: RAI Teche<sup>96</sup>
- Estats Units: NBC News Archive<sup>97</sup>
- Estats Units: ABC Video Source<sup>98</sup>
- Estats Units: CNN News<sup>99</sup>
- Nova Zelanda: TVNZ<sup>100</sup> (Television New Zealand)

(90)<http://www.cbc.ca/archives/>

(91)<http://www.rts.ch/archives/>

(92)<http://svt-sales.com/>

(93)<http://www.rte.ie/archives/>

(94)<http://www.stvfootagesales.tv/>

(95)<http://www.rtp.pt/arquivo/>

(96)<http://www.teche.rai.it/>

(97)<http://www.nbcuniversalarchives.com/>

(98)<http://www.abcnews-source.com>

(99)<http://collection.cnn.com/content/home.do>

(100)<http://tvnz.co.nz/footage/>

#### 4.4.4. Arxius comercials

<sup>(101)</sup><http://www.itnsource.com>

Alguns dels arxius comercials més importants són els següents:

1) **ITN Source**. Fruit de la fusió de l'agència de notícies Reuters i ITN, ITN Source<sup>101</sup> és un dels arxius comercials més importants en el sector audiovisual. Amb gairebé un milió d'hores d'imatges procedents de notícies de més de cent seixanta països, ofereix documents audiovisuals des de 1896 fins avui dia.

2) **Getty Images**. Creat el 1995, Getty Images<sup>102</sup> distribueix fotografies, música i pel·lícules. Una de les seves col·leccions més importants és la de la BBC Motion Gallery, mitjançant la qual s'accedeix al fons de l'arxiu de la BBC. Ofereix també imatges de The Prelinger Collection, formada pels anomenats *ephemeral films* o pel·lícules efímeres: pel·lícules promocionals, publicitats corporatives (des de principis de segle fins als anys vuitanta) i films produïts pel govern dels Estats Units entre 1927 i 1987, molts dels quals són de domini públic perquè ha expirat el copyright o perquè no s'han registrat mai. Entre les seves últimes adquisicions es troba l'immens fons de l'arxiu Corbis.

<sup>(102)</sup><http://www.gettyimages.es/>

3) Va ser creat el 2001 per dos cineastes alemanys. Framepool<sup>103</sup> es tracta d'un ampli arxiu comercial que ofereix més de 700.000 clips. Com veurem més endavant, té un sistema de facturació d'imatges bastant complex.

<sup>(103)</sup><http://footage.framepool.com/es/home/>

4) Conserva el material de l'agència Associated Press. **AP archive**<sup>104</sup> també ofereix imatges procedents de les anteriors agències United Press International News Television (1963-1998) i APTV (1994-1998), com també del noticiari Universal Newsreel (1929-1967) i de Twentieth Century Archives (1900-1969). Manté acords de representació, entre altres, amb ABC News Videosource, British Movietone, CCTV China, RTL Germany, Vatican TV, Thailand PBB, Nine Network Australia, la RTR de Rússia, la televisió de Corea del Nord KRT i l'agència de notícies d'esports SNTV. Ofereix, a més, material de la televisió de Nacions Unides, inclosos els UNifeed.

<sup>(104)</sup><http://www.aparchive.com/>

#### 4.4.5. Biblioteques comercials o *stock footage libraries*

Encara que hem vist que la funció principal d'un arxiu és la conservació dels seus fons, molts arxius públics i institucionals han optat per crear divisions comercials per a posar a la venda els seus fons. En el cas de la Biblioteca del Congrés o dels arxius nacionals dels Estats Units, les tarifes de venda de les imatges de domini públic són assequibles, ja que només es carreguen les despeses tècniques. No obstant això, malgrat la grandària dels fons, no poden cobrir les necessitats de totes les produccions audiovisuals, a causa del marge escàs de temps amb el qual es treballa en el món audiovisual. Com a resultat, han anat apareixent diverses biblioteques comercials filmiques per a satisfer

les necessitats de les diferents produccions després d'adquirir grans quantitats d'imatges d'arxiu de domini públic a la Biblioteca del Congrés i als arxius nacionals dels Estats Units, i després els posen a la venda.

A aquestes biblioteques comercials se les acostuma a anomenar *stock footage libraries*. Ara bé, encara que el terme *stock footage* fa referència habitualment a fragments descartats o talls de metratge, aquests arxius també venen clips de pel·lícules o noticiaris cinematogràfics, entre altres materials.

### Exemple d'utilització d'*stock footage*

Un exemple d'utilització d'*stock footage* en una producció audiovisual, tal com assenyala Slide (1992), el trobem en una escena de *Dinastia* en la qual el personatge interpretat per Joan Collins cau des d'un pont. La imatge del cotxe procedeix d'un fragment descartat d'una pel·lícula de 1984 titulada *Impulse*.

Figura 19. Utilització d'*stock footage* a *Dinastia*



Entre aquestes biblioteques comercials destaquem les següents:

- Historic Film<sup>105</sup>

<sup>(105)</sup><http://www.historicfilms.com/>

- Conus Archive<sup>106</sup>

<sup>(106)</sup><http://www.conus.com/>

- Producers Library<sup>107</sup>

<sup>(107)</sup><http://www.producerslibrary.com/>

- FILM Archive<sup>108</sup>

<sup>(108)</sup><http://www.filmarchivesonline.com/>

- WPA Film Library<sup>109</sup>

<sup>(109)</sup><http://www.wpafilmlibrary.com/>

- Budget Films<sup>110</sup>

<sup>(110)</sup><http://www.budgetfilms.com/>

- Film Images<sup>111</sup>

<sup>(111)</sup><http://www.film-images.fr/>

- L'Atelier des Archives<sup>112</sup>

<sup>(112)</sup><http://www.atelierdesarchives.com/>

A continuació s'inclouen altres biblioteques comercials que mereixen algun comentari més detallat pels continguts o les característiques que tenen:

1) **CriticalPast**. Creat el 2007, **CriticalPast**<sup>113</sup> presenta una de les col·leccions en línia de *royalty free* més importants del món. Destaca el seu amplíssim fons de la dècada dels anys quaranta.

<sup>(113)</sup><http://www.criticalpast.com/>



2) **Footage Farm**<sup>114</sup> ofereix un interessant fons audiovisual de domini públic als Estats Units (films educatius, imatges de les dues guerres mundials, de la guerra del Vietnam, del noticiari Universal Newsreel i fragments descartats de *The March of time*) com també diverses col·leccions privades a les quals representa, com GPM Collection<sup>115</sup>. És un arxiu molt interessant per a les produccions audiovisuals amb preus força competitius a causa del seu sistema de facturació, del qual parlarem més endavant.

(114)<http://www.footagefarm.co.uk/>

(115)<http://www.gmpfilms.com/>

3) **B-Rollstock-com**<sup>116</sup> és una biblioteca comercial especialitzada a oferir paquets d'imatges (*B-Roll*) concebudes inicialment per a cobrir necessitats específiques en una producció audiovisual. Cada paquet, d'entre quatre i set clips, se centra en un tema (localització d'un lloc, tipus d'activitat o subjecte) i ha estat rodat amb el mateix equip.

(116)<http://www.b-rollstock.com/>

4) **Shutterstock**<sup>117</sup> és un arxiu de fotografies i imatges en moviment amb llicència *royalty free* lliures de drets amb preus molt competitius, per la qual cosa resulta interessant per a projectes audiovisuals amb un pressupost molt limitat.

(117)<http://www.shutterstock.com/>

5) **The Film Gate**<sup>118</sup> és un arxiu nord-americà especialitzat en armament militar i avions comercials i militars des de 1903 fins avui dia.

(118)<http://www.thefilmgate.com/>

6) **Reelin in the years**<sup>119</sup> és un arxiu nord-americà especialitzat en imatges d'arxiu de temàtica musical.

(119)<http://www.reelintheyears.com/index.php>

7) **A/V Geeks**<sup>120</sup> és un arxiu nord-americà creat pel col·leccionista Skip Elsheimer, que ha aconseguit tenir un fons especialitzat en pel·lícules efímeres compost per aproximadament 24.000 títols en setze mil·límetres.

(120)<http://www.avgeeks.com>

#### 4.4.6. Arxius d'imatges amateur

Pel que fa als arxius que ofereixen imatges de videoaficionat o domèstics, destaquem els següents:

- The Travel Film Archive<sup>121</sup>: especialitzat en imatges d'arxiu de ciutats i localitzacions.
- nosarchives.com<sup>122</sup>: arxiu italià amb interessants imatges amateur.

(121)<http://www.travelfilmarchive.com/>

(122)<http://www.nosarchives.com>

#### 4.4.7. Arxius d'*user-generated content* (UGC)

Un dels problemes als quals s'enfronten les agències o consorcis de notícia és la verificació d'imatges procedents d'internet i xarxes socials. De fet, quan inclouen en els seus enviaments aquest tipus de material afegeixen una nota al

(123)<https://storyful.com/>

client per a indicar-li que no poden assegurar-ne completament l'autenticitat. En aquest context sorgeix l'agència Storyful<sup>123</sup>, creada per periodistes que volien gestionar els continguts que circulaven a internet.

La novetat principal d'aquesta agència és que els vídeos amb els quals treballa no són creats per professionals, enviats especials o reporters especialitzats. Els vídeos són els que qualsevol usuari hagi volgut publicar a internet, incloent-hi les xarxes socials. Aquest material és l'anomenat *user-generated content* (UGC), és a dir, continguts generats per usuaris o videoaficionats. Entre els arxius que posen a la venda aquest tipus d'imatges destaquem el de la mateixa agència Storyful<sup>124</sup>, Junkin Media<sup>125</sup> i Newsflare<sup>126</sup>.

<sup>(124)</sup><https://licensed.storyful.com/>

<sup>(125)</sup><https://www.jukinmedia.com/>

<sup>(126)</sup><http://www.newsflare.com/>

#### 4.4.8. Internet Archive

Internet Archive<sup>127</sup>, fundada el 1996 i amb seu a San Francisco, es va crear per a ser una biblioteca a internet que oferís accés permanent a investigadors, historiadors, acadèmics i públic en general, i permetés baixar el material que ofereix amb diferents llicències de *creative commons*. Conserven pel·lícules antigues, cinema mut, anuncis, noticiaris cinematogràfics o *home movies*. En els seus fons trobem el projecte *TV News Archive*<sup>128</sup>, creat el setembre de 2012, en el qual s'ofereixen els programes informatius de les cadenes nord-americanes des de 2009. També resulta interessant *Understanding 9/11*<sup>129</sup>, on es recopila la cobertura dels atemptats de l'11S a vint cadenes nord-americanes i internacionals i que aglutina 3.000 hores durant els set dies següents als atemptats.

<sup>(127)</sup><http://archive.org>

<sup>(128)</sup><https://archive.org/details/tv>

<sup>(129)</sup><https://archive.org/details/911>

A Internet Archive es pot accedir a part de la col·lecció de Rick Prelinger, que va cedir gairebé 2.000 documents d'*ephemeral films*, que es poden visionar i baixar des d'aquesta pàgina web en baixa qualitat. Si es necessita una llicència, cal gestionar-la amb Getty Images. També ofereix la possibilitat de visionar part de la col·lecció d'*ephemeral films* de la col·lecció A/V Geek.

## 5. Gestió de compra d'imatges d'arxiu

En aquest apartat ens endinsarem en el món de la gestió i la compra d'imatges, com també en els condicionants tècnics o ètics que s'han de tenir en compte en aquest procés.

En primer lloc, vegem quines són les diferents etapes en la producció d'un film, sèrie o documental, i quines són les tasques del *film researcher* en cadascuna pel que fa a la compra i la gestió de material audiovisual:

- **Preproducció:** fase en la qual s'elabora el guió o un primer esborrany. El cineasta decideix quina història (o històries) vol explicar i com la vol narrar. Si s'opta per incloure en el guió imatges d'arxiu, el *film researcher* ha de fer una primera cerca per a saber si existeixen les imatges que el guionista o director vol, si es poden obtenir fàcilment i si la producció audiovisual pot assumir el preu.
- **Producció:** en aquesta etapa es decideixen les localitzacions i es graven les seqüències o entrevistes (en el cas dels documentals). El *film researcher* continua duent a terme la cerca de material i aclarint els drets d'aquestes imatges.
- **Edició:** es fa el muntatge de l'obra audiovisual i s'insereix el material d'arxiu en les seqüències, malgrat que encara no cal que sigui en format professional. A més, se solen fer projeccions per a persones alienes a l'equip per a saber si la producció funciona i resulta atractiva per al públic.
- **Postproducció:** en aquesta fase el *film researcher* ha d'haver aconseguit el màster del material d'arxiu i haver aclarit completament tot el que fa referència als drets. Es duu a terme la mescla de sons i la conformació i l'etalonatge de la pel·lícula (procés mitjançant el qual es calibren i s'igualen els nivells i les densitats cromàtiques de la imatge).

### 5.1. Propietat intel·lectual. Drets morals i d'explotació

La Llei de propietat intel·lectual distingeix entre els anomenats drets morals i els drets d'explotació relatius a una obra (Alonso Palma, 2006). Pel que fa als primers, es tracta d'un conjunt de drets diversos de caràcter personal que corresponen a l'autor pel sol fet de la creació i que són renunciabls i intransmissibles.

Segons l'article 14 del TRLPI, aquests drets morals impliquen el següent:

- Decidir si la seva obra ha de ser divulgada i en quina manera.
- Determinar si aquesta divulgació s'ha de fer amb el seu nom, amb pseudònim o signe o anònimament.
- Exigir el reconeixement de la seva condició d'autor de l'obra.
- Retirar l'obra del comerç per canvi de les seves conviccions intel·lectuals o morals, després d'una indemnització per danys i perjudicis als titulars de drets d'explotació.
- Exigir el respecte a la integritat de l'obra i impedir-ne qualsevol deformació, modificació, alteració o atemptat que representi un perjudici per als seus interessos legítims o un menyscapse en la seva reputació.
- Accedir a l'exemplar únic o rar de l'obra quan es trobi en poder d'una altra persona.
- Modificar l'obra respectant els drets adquirits per terceres persones i les exigències de béns d'interès cultural.

Els drets morals són reconeguts en el sistema llatí de propietat intel·lectual. No obstant això, en el sistema anglosaxó del copyright aquests drets amb prou feines existeixen, llevat d'algunes excepcions. La llei anglesa de 1988 introduïa per primera vegada els drets morals de paternitat i integritat. Encara que no poden ser cedits a una altra persona o entitat, els autors sí que hi poden renunciar. La seva durada és la mateixa que la dels drets patrimonials. Per la seva banda, als Estats Units només es reconeixen drets morals als creadors d'obres audiovisuals gràcies a la Visual Artist Rights Act de 1990.

Els drets patrimonials, econòmics o d'explotació són transmissibles, tant *mortis causa* com *inter vivos* (per via contractual), per cessió en exclusiva o no. Aquests drets, embargables i hipotecables, són els següents:

- **Dret de reproducció:** Es tracta de «la fixació directa o indirecta, provisional o permanent, per qualsevol mitjà i en qualsevol forma, de tota l'obra o d'una part, que en permeti la comunicació o l'obtenció de còpies» (art. 18 TRLPI).
- **Dret de distribució:** «Dret de posar a disposició del públic l'original o còpies d'una obra, en un suport tangible, mitjançant la venda, el lloguer, el préstec o qualsevol altra forma» (art. 19 TRLPI).
- **Dret de comunicació pública:** «Acte pel qual una pluralitat de persones pot accedir a l'obra sense distribució prèvia d'exemplars a cadascuna

d'elles» (art. 20 TRPLI). No es considera comunicació pública quan es fa en un àmbit estrictament domèstic.

- **Dret de transformació:** «Comprèn la traducció, adaptació i qualsevol altra modificació de la qual es derivi una obra diferent» (art. 21 TRPLI). Els drets de propietat intel·lectual corresponen a l'autor de l'obra transformada, sense perjudici dels drets d'autor de l'obra preexistent.

Els drets d'explotació de l'obra duren tota la vida de l'autor i setanta anys després de la seva mort o declaració de defunció (art. 26) des de l'1 de gener de l'any següent al de la mort o declaració de defunció de l'autor. En el cas d'obres en col·laboració (per exemple, les obres audiovisuals), aquests drets duren tota la vida dels autors i setanta anys des de la mort o declaració de defunció de l'últim coautor supervivent.

Un cop acabat el període de protecció dels drets patrimonials, l'obra passa a ser de domini públic, la qual cosa suposa que pot ser explotada per qualsevol persona o corporació, sempre respectant-ne els drets morals.

El període de protecció de les obres varia segons els països. Per tant, es pot donar la circumstància que una obra sigui de domini públic en un país però no en un altre. Això és important tenir-ho en compte a l'hora d'incloure part d'una obra en una producció audiovisual i difondre-la posteriorment en diferents països.

## 5.2. Llicències i facturació de venda d'imatges

En el món de la venda d'imatges, els arxius ofereixen diferents tarifes segons el tipus d'imatge, la procedència i l'ús. Entre les tarifes més habituals distingim (López de Solís, 2013) les següents:

- *Royalty free*: malgrat el nom, no es tracta d'imatges lliures de cost, sinó d'imatges que tenen una tarifa fixa independentment de l'ús que se'n faci. Sol ser habitual en cas d'imatges de recursos (aèries, vistes de ciutats, platges, temporals, animals, llocs coneguts, etc), encara que alguns arxius, com CriticalPast, ofereixen imatges d'arxiu històriques amb aquest tipus de llicència. L'arxiu pot optar per vendre el material perquè sigui utilitzat només en un projecte o per a diversos projectes en els quals treballi el *film researcher*.
- *Material rights managed* (drets gestionats): es tracta d'una llicència molt més complexa que la de *royalty free*, atès que per a establir la tarifa es tenen en compte diversos elements:
  - Procedència del material audiovisual: alguns arxius estableixen diferents preus segons el fons al qual pertanyen les imatges. Per exemple,

l'INA diferencia entre material procedent d'informatius, de producció i de programes de varietat.

- Àmbit de distribució i emissió, segons l'extensió del territori en què es difondrà.
  - Temps de cessió dels drets: període en el qual estarà vigent l'ús de les imatges.
  - Nombre d'emissions o difusions: en el cas de l'INA, el nombre de difusions està vinculat amb el temps de cessió dels drets. En alguns casos s'estableixen difusions il·limitades durant aquest període.
  - Canals de distribució: internet, cinemes, teatre, per a ús intern en empreses, en exposicions, museus, etc.
  - Tipus de projecte: distingim des de les tarifes més econòmiques en el cas de projectes educatius fins a les més elevades en el món publicitari.
- *Creative commons*: aquest tipus de llicències parteix de la premissa que és el mateix autor qui decideix quins drets té la seva obra. Es tracta de llicències copyright publicades el 2002 per Creative Commons<sup>130</sup>, una corporació sense ànim de lucre fundada el 2001.
  - Llicència editorial: es tracta de llicències amb restriccions (de distribució geogràfica, durada, etc) per a imatges que són utilitzades en notícies periodístiques o esdeveniments d'interès públic.

<sup>(130)</sup><http://creativecommons.org/>

Pel que fa a la facturació de les imatges, Massignon (2002) distingeix diversos tipus de procediments:

- **Per plans**: dins d'aquesta opció trobem el sistema que aplica *Framepool*<sup>131</sup>: unitat de plans per cada seixanta segons consecutius. Això suposa que si algú està interessat en cinc plans d'un mateix clip separats per més d'un minut, ha d'abonar el preu de dos minuts.
- **Per clips seleccionats**.
- **Per segons**: amb un mínim de deu, vint o trenta segons, segons l'arxiu. Per això interessa comprar aquest mínim de temps, ja que si és inferior, el preu continuarà sent aquest temps mínim establert.
- **Per minut indivisible**: tal com passa amb la facturació per segons, el més recomanable és comprar almenys un minut.

<sup>(131)</sup><http://footage.framepool.com>

- **Minut per document:** aquest tipus de facturació és menys habitual, ja que perjudica clarament el client. Imaginem que comprem dos documents: el primer dura quaranta-cinc segons i l'altre, quinze. Aplicant aquest tipus de tarifa ens facturarien dos minuts, un per cada document.
- **Minut per font:** en aquest cas, si compréssim material procedent de dues fonts o fons diferents (els arxius comercials estableixen acord de representació entre ells), hauríem de pagar un mínim de dos minuts.

Es mereix un esment especial Footage Farm<sup>132</sup>, que, com ja hem comentat anteriorment, conserva material que també tenen els arxius nacionals dels Estats Units, encara que l'enviament de material és molt més ràpid, per la qual cosa els *film researchers* prefereixen treballar-hi en projectes en els quals disposen de poc temps. Per a bona part dels seus fons ofereix una tarifa per bobina d'origen. Per això, si algú vol comprar material en aquest arxiu, interessa econòmicament que les imatges estiguin conservades en origen en la mateixa bobina.

<sup>(132)</sup><http://footagefarm.co.uk/>

També s'ha de tenir en compte si l'arxiu cobra per la utilització de plans repetits en la producció. Alguns cobren una altra vegada el preu complet, altres apliquen una reducció en el preu i altres opten per no cobrar de nou al client. Si finalment optem per comprar una quantitat important d'imatges en un arxiu, l'aconsellable és negociar per aconseguir alguna rebaixa en les tarifes que ens hagi ofert o tingui publicades al web.

### **5.3. Algunes consideracions sobre la compra d'imatges i l'obtenció dels drets**

La compra de les imatges no implica que es puguin modificar lliurement.

De fet, és habitual que els arxius incloguin en el contracte de venda clàusules sobre aquest tema que obliguin a informar sobre les modificacions en les imatges, com poden ser les següents:

1) L'acoloriment del material: un dels atractius més grans de la sèrie documental *World War I in colour* (2008) és que en aquesta producció es van acolorir les imatges d'arxiu del conflicte bèl·lic. Per a fer-ho, va caler l'autorització dels arxius propietaris de les imatges, com l'Imperial War Museum.

Figura 20. Fotograma de *World War I in colour*



2) Modificacions del contingut original del material d'arxiu, com l'àudio, la música o fins i tot l'ordre dels plans, que pugui canviar completament el significat original de la imatge. Un exemple recent és l'anunci de Citroën de 2010 en el qual es feia servir una entrevista de John Lennon concedida a la BBC el 1968 amb l'àudio original modificat. A més, va caler l'autorització de la seva vídua, Yoko Ono, per a utilitzar la imatge del músic amb finalitats comercials.

Figura 21. Fotograma de l'anunci de Citroën DS3



3) La inclusió d'actors en el material d'arxiu mitjançant la utilització d'un croma o efecte Forrest Gump (anomenat així per la famosa pel·lícula de Robert Zemeckis).



Figura 22. Croma en la pel·lícula *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)

En alguns casos, l'arxiu pot demanar informació sobre l'ús del material o la finalitat del projecte audiovisual. Fins i tot pot sol·licitar el guió del film on s'inclourà la imatge d'arxiu. Si l'arxiu (especialment els públics o institucionals) considera que l'ús de les imatges no és adequat, se'n desvirtua el sentit original o no es respecta el dret a l'honor de les persones que hi apareixen, el més probable és que denegui la venda.

La inclusió de seqüències de pel·lícules cinematogràfiques comporta també la gestió de determinats drets. Per això, el *film researcher* ha d'aconseguir els drets del productor de la pel·lícula o fins i tot l'autorització dels actors per a utilitzar-ne la imatge en produccions audiovisuals amb finalitats comercials, com pot ser un anunci publicitari. En l'anunci de Virgin Trains *Return of the train* s'inclou un exemple d'utilització de seqüències de diferents pel·lícules juntament amb un efecte Forrest Gump.

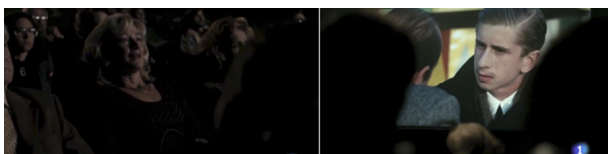
Figura 23. Fotograma de l'anunci publicitari de Virgin Trains *Return of the train*

L'anunci de Samsung *The curve changes everything* és un exemple magnífic d'utilització d'imatges de diferents pel·lícules en anuncis. Veient-lo ens podem fer una idea de la tasca tan àrdua de gestió de drets per a aconseguir les llicències d'ús.

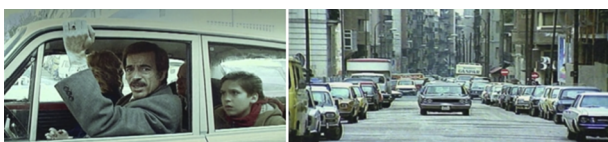
Figura 24. Fotograma de l'anunci publicitari de Samsung *The curve changes everything*

La inclusió de films en sèries o pel·lícules és també habitual. En el cas de films espanyols cal posar-se en contacte amb EGEDA<sup>133</sup> per a aconseguir les pertinents llicències de seqüenciació. A continuació s'inclou un exemple d'utilització del film espanyol *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán Gómez, 1984) a la sèrie *Cuéntame cómo pasó*.

(133) <http://www.egeda.es/>

Figura 25. Utilització d'imatges de *Las bicicletas son para el verano* a *Cuéntame cómo pasó*

També en aquesta sèrie es van utilitzar les famoses imatges de la recreació de l'atemptat de Carrero Blanco de la pel·lícula *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). En aquests casos, en els quals les imatges són ja emblemàtiques i indispensables per a la producció audiovisual en la qual es volen incloure, les negociacions per a l'obtenció de la llicència d'ús poden ser complicades i la tarifa, més costosa de l'habitual.

Figura 26. En el primer fotograma, Antonio Alcántara mira a la seva esquerra, on veu les imatges procedents de la pel·lícula *Operación Ogro* (segon fotograma).

En el cas d'estudis cinematogràfics nord-americans, alguns ofereixen des de la seva pàgina web l'opció d'aconseguir les llicències de seqüenciació de les seves pel·lícules. És el cas, per exemple, dels següents:

- Metro Goldwyn Mayer<sup>134</sup>
- Universal Studios<sup>135</sup>

(134) <https://www.mgmmedialicensing.com/>

(135) <https://www.universalclips.com/>

- Warner Bros<sup>136</sup>
- Sony Pictures<sup>137</sup>

(136) <http://www.warnerbros.com/studio/services/clip-and-still-licensing>

(137) <http://www.sonypictures.com/studios/filmclipandstilllicensing.php>

Les pel·lícules generen drets a terceres persones referits als actors, la música, les fotografies o els quadres que apareguin en la imatge. Tots s'han d'aclarir. Quant a la gestió dels drets d'obres audiovisuals, les entitats amb les quals haurem de treballar principalment seran EGEDA (per a negociar la inclusió de pel·lícules en la producció audiovisual), SGAE (per a l'autorització d'algunes sincronitzacions d'obres musicals) i, en menor mesura, VEGAP (per a obtenir l'autorització de la inclusió de fotografies, pintures, il·lustracions o vinyetes de còmics).

Sens dubte, el material més complicat i costós és el que fa referència a competicions esportives, ja que no solament cal aconseguir la imatge, sinó també els drets d'aquestes competicions. Per això el *film researcher* ha de posar-se en contacte amb federacions nacionals o internacionals i negociar amb elles. En el cas del futbol espanyol s'ha d'obtenir el permís del propietari dels drets del partit (FORTA, Mediapro, Audiovisual Sport, etc). Pel que fa a la Fórmula 1, el propietari dels drets és Formula One Management<sup>138</sup>. Per a imatges d'arxiu de Moto GP s'ha de negociar amb Dorna Sports<sup>139</sup>.

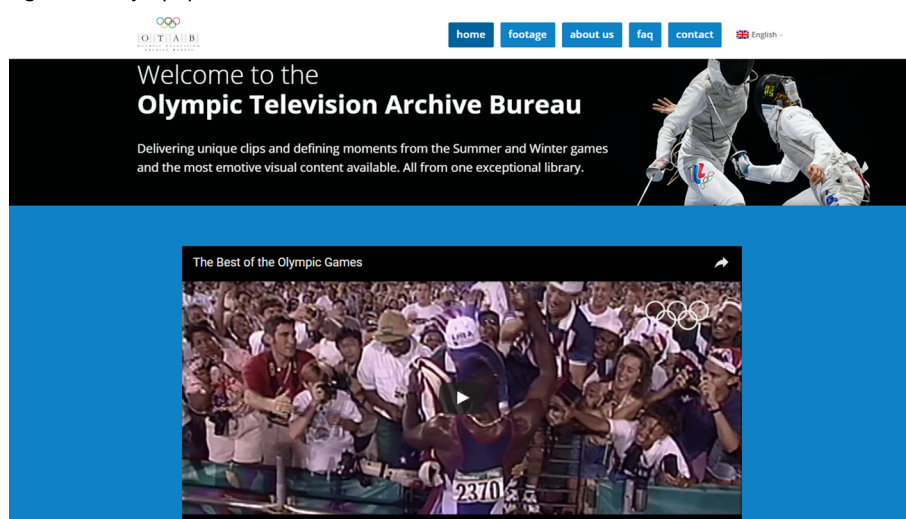
(138) <http://www.formula1.com/>

(139) <http://www.dorna.com/>

Hi ha arxius que no solament venen les imatges, sinó també els drets de la competició. Així, L'Olympique Television Archive Bureau<sup>140</sup> proporciona tant imatges de la història dels Jocs Olímpics com els drets de les diferents proves.

(140) <http://www.otab.com/>

Figura 27. Olympique Television Archive Bureau



La Fédération Internationale de Football Association, FIFA<sup>141</sup>, té una pàgina web des d'on es poden sol·licitar imatges dels mundials de futbol, com també la gestió dels drets de la competició.

(141) <http://www.fifafilms.com/request-footage/>

Per la seva banda, l'arxiu IMG Media<sup>142</sup> està especialitzat en imatges de competicions esportives i en la gestió de drets de diverses lligues estrangeres de futbol, l'ATP, competicions de golf, rugbi o criquet o fins i tot la maratón de Nova York.

(142) <http://www.imgsva.com/>

L'Institut Nacional de l'Audiovisual<sup>143</sup> de França ven i gestiona els drets de diverses competicions, com el Tour de França, el Roland Garros o els Jocs Olímpics.

(143) <http://www.inamediapro.com/>

Figura 28. Exemple d'utilització d'imatges del mundial de futbol de 1982 a *Cuéntame cómo pasó*



També acostuma a ser complexa la gestió dels drets relacionats amb els espots publicitaris, ja que en aquests casos s'ha d'esbrinar si la marca està activa i, si és així, aconseguir l'autorització d'ús pertinent. Altres vegades succeeix que els drets han passat a ser gestionats per una altra empresa, per la qual cosa també s'haurà d'obtenir el permís corresponent.

És habitual la inclusió de peces d'informatius en documentals i pel·lícules. Si es pretén incloure la imatge del presentador (en anglès, *anchorman* / *anchorwoman*) per a donar pas a la notícia (entradeta), cal obtenir el permís de la cadena de televisió corresponent i, en alguns casos, del periodista en imatge. Es valorarà el context on s'inclourà la seqüència d'arxiu per a concedir aquest permís o no.

Si no es localitza el propietari dels drets, és important conservar tots els faxos, correus electrònics i documents que demostrin que s'han fet les tasques pertinents per a trobar-lo. Si posteriorment una persona física o jurídica afirmés ser-ne el propietari, s'hauran d'abonar els drets corresponents, però sense ser penalitzat (López de Solís, 2013).

Hi ha obres audiovisuals de les quals es desconeix la titularitat dels drets i que són part de col·leccions de biblioteques, museus, arxius o institucions de cinematografia o empreses de radiodifusió que són de servei públic. Són les anomenades obres òrfenes (*orphan works*). Sovint, aquesta falta d'informació pel que fa al propietari dels drets ha impedit que es digitalitzessin o que estiguessin disponibles en línia. La Unió Europea ha desenvolupat una base de dades d'obres òrfenes a Europa<sup>144</sup>. També cal esmentar el projecte FORWARD<sup>145</sup>, que

(144) <https://euipo.europa.eu/orphanworks/>

(145) <http://project-forward.eu/>

pretén crear un sistema estandarditzat a tota la Unió Europea per a avaluar i registrar la situació dels drets de les obres audiovisuals, posant l'accent especialment en les obres òrfenes.

Pel que fa a la tasca de gestionar els drets, la funció del *film researcher* s'ha de limitar a localitzar els propietaris i negociar les tarifes. Davant de qualsevol problema o dubte legal, qui ha de prendre la decisió final sobre l'ús i els drets d'una imatge ha de ser el departament d'assessoria jurídica de l'empresa o productora amb la qual treballa el *film researcher*.

Després de la venda de les imatges, l'arxiu pot exigir el següent per via contractual (López de Solís, 2013):

- Una còpia del projecte per a comprovar que s'ha utilitzat el material d'acord amb el que s'ha establert prèviament.
- Aparició en els títols de crèdit de la producció audiovisual.
- Devolució del màster i les còpies del material.
- Inclusió d'un logotip en les imatges procedents dels seus fons. Tal com s'indica en les directrius per a l'ús correcte en film o vídeo del material d'arxiu de la FIAT (2002), l'aparició del logotip en determinades produccions, seqüències d'actualitat o produccions multimèdia és acceptable, però no en el cas d'imatges d'arxiu que constitueixin una part extensa i significativa d'un programa nou o en el cas de documentals en què apareguin materials procedents de múltiples fonts. El mateix passa en la realització de cromes en els quals s'insereix el personatge en el material d'arxiu, ja que l'aparició del logotip redueix el realisme de l'efecte Forrest Gump.
- L'eliminació de les còpies del material de servidors i bases de dades després d'expirar el període de llicència.



## Bibliografia

- Alba, R. (dir.); Rubio, R.** (2007). *La historia de España a través del cine*. Madrid: AECL.
- Alonso Palma, A. L.** (2006). *Propiedad intelectual y derecho audiovisual*. Madrid: CEF.
- Amo, A.; Ibáñez, M. L. (ed.)** (1996). *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Filmoteca Española.
- Barroso, J.** (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bernard, S. C; Rabin, K.** (2009). *Archival storytelling. A filmmaker's guide to finding, using and licensing third-party visuals and Music*. Estats Units: Elsevier.
- Borde, R.** (1991). *Los archivos cinematográficos*. València: Ediciones Filmoteca.
- Del Valle, F.** (2013). «Patrimonio cinematográfico». A: J. C. Marcos Recio (coord.). *Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación* (pàg.111-131). Madrid: Síntesis.
- De la Cuadra, E.** (2013). *Documentación cinematográfica: Roles y fuentes del documentalista en el cine*. Barcelona: UOC.
- Emm, A.** (2002). *Researching for television and radio*. Londres: Routledge.
- FIAT.** «Directrices para el uso correcto del material de archivo en film o vídeo».
- Kadish, P.; Prelinger, R.; Scheines, L. (ed.)** (1997). *Footage: The Worldwide Moving Image Sourcebook 1997-98*. Nova York: Second Line Search.
- Kirchner, D. (ed.)** (1995). *Film and Television Collections in Europe - the MAP-TV Guide*. Londres: Routledge.
- López Hernández, A.** (2003). *Introducción a la documentación audiovisual*. Carmona, Sevilla: S&C ediciones.
- López de Solís, I.** (2013). *El film researcher*. Barcelona: UOC.
- López de Solís, I.; Martín López, C.** (2011). «Nuevas estrategias de valorización y negocio de los archivos audiovisuales en Internet». *El profesional de la información* (novembre-diciembre, vol. 20, núm. 6, pàg. 659-666).
- Massignon, V.** (2002). *La recherche d'images. Méthodes, sources et droit*. Brussel·les: INA.
- Memba, J.** (2008). *Historia del cine universal*. Madrid: T&B Editores.
- Morgan, J.** (1996). *Film Researches's Handbook. A Guide to Sources in Africa, Australia, Australasia, North and South America*. Londres: Routledge.
- Recomanació del Parlament Europeu i del Consell, de 16 de novembre de 2005, relativa al patrimoni cinematogràfic i la competitivitat de les activitats industrials relacionades.* <http://eur-lex.europa.eu/> [Data de consulta: 12 d'abril de 2016].
- Recomanació sobre la Salvaguarda i Conservació de les Imatges en Moviment. 27 d'octubre de 1980.*
- Ripoll-Mont, S.; Tolosa-Robledo, L.** (2011). «El documentalista en programas de televisión: cualidades específicas y relaciones profesionales». *Anales de documentación* (vol. 14, núm. 2, pàg. 1-19).
- Tranche, R.; Sánchez-Biosca, V.** (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

