

LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DEL CAMBIO: RETOS Y PERSPECTIVAS

Coordinadores

Héctor Guillermo Alfaro López

Graciela Leticia Raya Alonso



La presente obra está bajo una licencia de:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Este es un resumen legible por humanos (y no un sustituto) de la [licencia](#). [Advertencia](#).

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

**La fotografía en el contexto del cambio:
retos y perspectivas**

COLECCIÓN

SISTEMAS BIBLIOTECARIOS DE INFORMACIÓN Y SOCIEDAD

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Coordinadores

Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso



Universidad Nacional Autónoma de México
2019

**ZA4675
F67**

La fotografía en el contexto del cambio : retos y perspectivas / coordinadores Héctor Guillermo Alfaro López, Graciela Leticia Raya Alonso. -- Ciudad de México : UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019.

xii, 434 p. -- (Colección Sistemas bibliotecarios de información y sociedad)

ISBN: 978-607-30-1654-4

1. Análisis de Imágenes. 2. Fotografías como recursos de la información. 3. Fotografía -- Aplicaciones en bibliotecas. I. Alfaro López, Héctor Guillermo, coordinador. II. Raya Alonso, Graciela Leticia, coordinadora. III. ser.

Diseño de portada: *Logiem, Análisis y Soluciones*

Primera edición, 2019

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-1654-4

Publicación dictaminada

Tabla de contenido

Presentación	ix
Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso	

I. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PARA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN

Investigación y Docencia en documentación fotográfica

DOCUMENTANDO FOTOGRAFÍA, PERSPECTIVAS Y ENTRECRUCES INTERDISCIPLINARES PARA LA INVESTIGACIÓN	5
---	---

Fernando Aguayo, S. Berenice Valencia y Daniela S. Carreón

UNA MIRADA DIFERENTE: LAS FOTOGRAFÍAS DE CÉSAR PINTO SOBRE LA ESQUISTOSOMIASIS EN LA DÉCADA DE 1940	33
--	----

Ana Cláudia de Araújo Santos y Edvaldo Carvalho Alves

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.	49
--	----

Antonia Salvador Benítez

Vertientes en el análisis de la fotografía

<i>PHOTOFORENSICS</i> Y EL ANÁLISIS DE IMÁGENES DIGITALES	71
---	----

Elke Köppen

LA FOTOGRAFÍA DIFUSA: ENTRE RECURSO DE INFORMACIÓN Y OBJETO DE POLÉMICA.	87
---	----

Brenda Cabral Vargas

LA IMAGEN EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN PUBLICITARIA: FOTÓGRAFOS Y BANCOS DE IMÁGENES	109
--	-----

Juan Carlos Marcos Recio

II. EL TRABAJO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO: ESTADO ACTUAL, FONDOS, COLECCIONES

El trabajo documental fotográfico: estado actual, fondos, colecciones

EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS ESPAÑOLAS: LA COLECCIÓN DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN	133
---	-----

María Olivera Zaldua

FOTOGRAFÍA DE PRENSA: ANÁLISIS, GESTIÓN Y SISTEMATIZACIÓN A TRAVÉS DEL USO DE HERRAMIENTAS TECNOLÓGICAS	151
---	-----

Luis Rivera Aguilera, Julio Rivera, Guadalupe Ramos y Brenda Campos

COLECCIÓN DE 63 AÑOS EN IMÁGENES CIENTÍFICAS: TESTIMONIO DE LA <i>REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS AGRÍCOLAS</i>	183
--	-----

Dora Ma. Sangerman-Jarquín, Agustín Navarro Bravo y Rita Schwentesius de Rindermann

La fotografía entre el ser, la creación y el tiempo

“SER Y PARECER”: RETRATOS DE LECTORAS Y REPRESENTACIONES DE LA LECTURA	205
--	-----

Graciela Leticia Raya Alonso

LA FOTOGRAFÍA EN LA CREACIÓN Y DEVENIR DE LA IDENTIDAD. EL CASO DE LAS IMÁGENES CRISTERAS Y SU USO ACTUAL	223
---	-----

Sandra Peña Haro

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL TIEMPO Y LA INFORMACIÓN ESCRITA EN EL ARTE	241
--	-----

Celso Martínez Musiño

LAS COLECCIONES FOTOGRÁFICAS DE LA BIBLIOTECA TOMÁS NAVARRO TOMÁS (CCHS-CSIC): PERSPECTIVA Y ESTRATEGIAS PARA SU DIFUSIÓN	267
---	-----

Raquel Ibáñez y Rosa M. Villalón

COLLABORATIVE IMAGES INDEXING: A PORTUGUESE CASE STUDY ON FLICKR.	285
--	-----

Leonor Calvão Borges y Patrícia de Almeida

KAIRÓS O LA FOTOGRAFÍA COMO H(M)ITO	305
---	-----

Héctor Guillermo Alfaro López

III. USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE LA INFORMACIÓN

La fotografía en diferentes contextos

EL FOTOLIBRO EN LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	327
---	-----

Catalina Pérez Meléndez

ALTERNATIVAS DE DIFUSIÓN PARA LA FOTOTECA PEDRO GUERRA. FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN	345
---	-----

Cinthya E. Cruz y Ricardo Pat

LA ARCHIVÍSTICA COMO SOPORTE TEÓRICO METODOLÓGICO FUNDAMENTAL PARA LA GESTIÓN DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO. EL CASO DEL ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO DE LA BUAP	359
---	-----

Carlos Garrido Vargas

LA IMPORTANCIA DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS INDÍGENAS EN LA UNAM EN EL TENOR DE LA PERSPECTIVA BIBLIOTECOLÓGICA. LA APUESTA A UN PROYECTO.	389
--	-----

Jesús Francisco García Pérez, Miguel Gama Ramírez, Ricardo
Paquini Vega, Martín Sandoval Cortés y Cecilia Vilches Malagón

LOS REVERSOS DE LAS FOTOGRAFÍAS COMO FUENTE DE INFORMACIÓN. METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA	417
--	-----

Juan Miguel Sánchez Vigil

Presentación

La fotografía es en la actualidad el tipo de imagen que posiblemente se produce y reproduce con mayor amplitud, en razón de que los dispositivos fotográficos se encuentran al alcance de todas las personas. Esta situación se vio favorecida, además, por la producción de dispositivos móviles que en su origen fueron teléfonos y que, por una de las peculiares metamorfosis a que la innovación tecnológica está orientada, se transfiguró en cámara fotográfica (además de otras aplicaciones). Cualquiera, al disponer de un teléfono, es decir, de una cámara en el bolsillo, no se puede resistir la tentación de fotografiar personas, objetos, situaciones: la realidad, en sus poliédricas manifestaciones, se convierte en potencialmente fotografiable en su integridad; fotografías que asimismo pueden circular masivamente. Ya no sólo son las fotos que antiguamente se atesoraban en el álbum familiar para ser mostradas a los más cercanos como gesto de confianza, sino que son imágenes que, por lo mismo, eran representación visual de la memoria y usos sociales,

como lo mostro Pierre Bourdieu en su clásico y aún vigente libro *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1965).

Con la ampliación de disponibilidad y uso de artefactos fotográficos, las imágenes han alcanzado el cenit en su capacidad informativa y comunicativa, así como su deterioro devaluativo, al grado de que teóricos como Joan Fontcuberta hablan de la “era postfotográfica”. De una u otra forma las imágenes son soportes de información y, en la medida en que la mayor parte de las personas puede disponer de un dispositivo fotográfico con el cual puede enviar rápidamente y a amplios sectores de otras personas una información visual, la comunicación de este tipo pasa a ocupar una posición importante en la dinámica social; de ahí que, gradualmente, la comunicación visual va encontrándose a la par de la comunicación escrita. No obstante, esto también ocasiona que gran parte de las imágenes producidas para la comunicación inmediata sean desechadas. La sobreabundancia, verdaderamente torrencial de imágenes fotográficas, viene acompañada en gran medida de su desintegración. Cumplen una misión contingente inmediata, para luego ser destruidas. Así, van dejando de ser receptáculos visuales de la memoria para convertirse en vehículos informativos apremiados por la obsolescencia, lo que redundo precisamente en un atentado contra la memoria, al preservar sólo por un breve instante un presente fugaz y desechable.

Por otra parte, la cotidiana sobreproducción social de fotografías nos remite a la necesidad de que una parte de imágenes de la totalidad que se pierde en la espuma de los días se preserve. Lo cual hace que tal preservación, implícitamente, sea un reducto de recuperación de la memoria, y que una parte de información fotográfica pueda ser conservada por su relevancia social. Esto nos conduce directa-

mente a las ciencias documentales, entre las que tiene lugar la bibliotecología, cuyo sentido y objetivo es precisamente la preservación, organización y difusión de la información registrada, entre la que por supuesto se encuentra la información visual. Ahora bien esto, que de primera instancia parece obvio —como es el hecho de que la información visual en cualquiera de sus soportes de imágenes son objetos de suyo connaturales al quehacer de tales ciencias—, presenta algunos problemas. Por ejemplo, en el caso específico de la bibliotecología, que por ancestral tradición ha hecho de la información bibliográfica su objeto central de trabajo, se enfrenta en la actualidad a diversas, cambiantes y distintivas expresiones informativas, como es el caso de la información visual y, más en particular, a la información fotográfica, por lo que está siendo llevada a reconstruir su visión de la información así como de los parámetros de organización de la misma. La bibliotecología, al ser una ciencia, por su propia condición estructuradora del orden, ha buscado desde el principio ofrecer un marco y procedimientos técnicos para organizar la información fotográfica; en algunos casos de manera aproximada, en otros insatisfactoriamente, pero la tarea continúa, como queda de manifiesto en algunos de los capítulos que se presentarán en esta obra, cuyo título temático es ya de por sí ilustrativo del momento en que este soporte informativo se encuentra *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas*.

Ahora bien, es preciso clarificar los distintos órdenes que la cuestión de la fotografía ofrece a las ciencias documentales: por una parte, como se acaba de explicar, está la correspondiente a los procedimientos técnicos connaturales y sustanciales para llevar a cabo la organización de la información fotográfica, y que desde tiempo atrás se lleva a cabo, lo cual, por sí mismo, es senda ya conocida. Pero otra

parte, es la senda que se adentra en la espesura de la incertidumbre cognoscitiva; es decir, la indagación que conduzca a la sustentación de la imagen fotográfica como objeto de conocimiento de las ciencias documentales. Lo que implica llevar a cabo un proceso de construcción cognoscitiva de la imagen, primero en general y, en particular, de la fotográfica. Al quedar sustentada cognoscitivamente la imagen fotográfica desde los supuestos de tales ciencias, queda legitimada como un objeto propio. Es, así, la reivindicación de un objeto que no sólo es propiedad de la historia del arte, de las artes visuales o de otros saberes análogos, sino también y legítimamente de las ciencias documentales, comenzando por la bibliotecología: un objeto es múltiple en sus escorzos, los cuales se ofrecen a las miradas múltiples de diversas ciencias y saberes; el caso es construir el andamiaje metodológico, conceptual y teórico para construirlos desde los propios fundamentos de tales saberes para llevar a cabo su apropiamiento. El presente libro ha de ser comprendido como un paso en esa dirección, con el amplio espectro de propuestas que en él se presentan.

En sus páginas se expresa la voluntad por que el campo bibliotecológico se abra para incorporar otras expresiones de información registrada, como es el caso particular de las imágenes fotográficas, buscando con ello estar a la altura de los tiempos.

Quede, pues, esta obra como un testimonio por parte de las ciencias documentales, parafraseando al filósofo Hans-Georg Gadamer, por interpretar y comprender, desde múltiples enfoques, el fenómeno de la fotografía y para que en ellas encuentre también un hogar propio.

*Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso*

I. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PARA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN

Investigación y Docencia en documentación fotográfica

Documentando fotografía, perspectivas y entrecruces interdisciplinarios para la investigación

FERNANDO AGUAYO

S. BERENICE VALENCIA

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México

DANIELA S. CARREÓN

Fototeca Nacional, sinifo-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

EXORDIO

La fotografía es considerada patrimonio de primer nivel en las políticas culturales de todos los Estados. Al mismo tiempo, es apreciada cada vez más como un documento de gran valor para la reflexión y las investigaciones de distintas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. Es por ello que las instituciones y profesionistas, en lo individual o en el marco de esfuerzos colectivos, han desarrollado propuestas para la catalogación de estos materiales. El trabajo que realizan se relaciona con un doble propósito: por un lado, organizar y ordenar estos materiales al interior de los acervos; y por otro, proporcionar guías adecuadas para permitir el acceso de este patrimonio a los usuarios.

De manera general se dice que ya existen normas y reglas para la catalogación de estos materiales; sin embargo, a pesar de estos objetivos compartidos y de los esfuerzos comunes, existen inconsistencias en los resultados de este trabajo. El investigador-documentalista tiene dificultades para realizar la documentación de las fotografías, no solamente por la falta de claridad en las propuestas para realizar su trabajo, sino porque las metodologías que supuestamente deberían orientar su labor son inconsistentes y poco claras. Por otro lado, el investigador-restaurador tiene limitantes para realizar su trabajo pues, debido a que éste se desarrolla sobre la correcta identificación del bien a preservar, encuentra en la catalogación trabas, más que un punto firme de partida. Finalmente, el investigador-usuario tiene muchos problemas para acceder a la documentación que quiere consultar, debido a que en sus búsquedas no aparecen los elementos de su interés, o los resultados que ofrecen los instrumentos y herramientas para esta labor suelen tener información y datos inconsistentes en todos los campos.

El proyecto de investigación se focalizó en la investigación de “vistas”¹ producidas por las firmas fotográficas Gove y North, William Henry Jackson, Alfred Briquet, Lorenzo Becerril y María Guadalupe Suárez, en un periodo acotado de tiempo.

El análisis que aquí se expone se centra en la producción de María Guadalupe Suárez, con el objetivo de evidenciar

1 Las “vistas” eran un tipo de fotografías que se realizaban fuera de los estudios fotográficos enfatizando el “punto de vista” de cada autor y de las que se imprimían copias para su comercialización masiva. Sus creadores las concebían de una forma diferente a las fotografías que el sector artístico denominaba “paisajes”, porque en estas imágenes de exteriores se ponía el acento en las características estéticas. Las vistas también se deben diferenciar de los registros documentales que pretendían captar en imágenes procesos específicos. Siendo todas ellas registros de exteriores, sus diferencias estriban tanto en las formas de encuadre, como en los circuitos en que circulaban en su momento. Véase Krauss, 2006: 154-155.

un proceso indicial de investigación (véase Ginzburg, 2008: 185-239) que pone en tensión la documentación existente sobre los objetos fotográficos que se encuentran resguardados en acervos documentales de México, pero que también revela la aplicación de una metodología de documentación que busca dar solución a un problema de investigación en ciencias sociales; y apunta hacia uno de los posibles usos sociales de los documentos fotográficos resguardados: la investigación documental.

CONCEPTUALIZACIONES DE LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

La documentación de fotografías dentro de los acervos que las resguardan (archivos, fototecas, bibliotecas, entre otros) tiene el objetivo de brindar acceso al uso de estos bienes culturales, en concordancia con el reconocimiento de la función y el valor del documento como fuente de investigación. A través de una descripción hecha con palabras, con normas y lineamientos elegidos por cada institución, se busca generar una representación de cada ítem documental en función de facilitar el acceso de un usuario. Esta representación, además, busca generar una identificación específica de estos bienes y un perfil de sus características singulares. Es un dispositivo de mediación entre el objeto y el usuario, en este caso el investigador. Por eso mismo, dicho mecanismo puede llegar a limitar o potencializar las investigaciones que se realizan a partir de la información que proporciona. Esto es particularmente notorio en aquellos documentos cuyas tipologías objetuales no son tradicionales, como lo es el caso de los objetos imagéticos. La trascendencia de estos aspectos para el tipo de objeto que nos ocupa ha generado

importantes discusiones sobre metodologías para documentar la fotografía, que incluso derivan en normas y reglas catalográficas (como ejemplo: Barra, 2005).

En la investigación que generó la presente reflexión, enfocada en el análisis de la producción de fotografías realizada por distintas firmas fotográficas en el siglo XIX, los datos y opiniones contradictorias que proporcionaban los distintos acervos donde se localizaron las fotografías estudiadas obligaron a que la perspectiva de investigación se enfocara hacia los objetos fotográficos debido a que la información existente en catálogos resultaba insuficiente y confusa para la construcción sólida de la investigación. Se hace necesario hacer énfasis en este tema. No se trata solamente de que se proporcionen datos (recabados de forma correcta o no), sino que se anotan opiniones disfrazadas de datos. Por ejemplo, en varios acervos miles de fotografías han sido “catalogadas” como formato 5 × 7 pulgadas. Nuestra investigación demuestra que al interior de ese universo existen grupos consistentes de documentos con medidas singulares que hacen evidente su manufactura por firmas diferentes. Medidos en centímetros, identificamos cuatro firmas fotográficas que manufacturaron sus positivos en las siguientes medidas: 10.8 × 13.6, 10 × 15, 11 × 19 y 13 × 19.5. Por ello resulta importante remarcar que el “5 × 7 pulgadas”, más que un dato, es una opinión que desprecia recuperar la singularidad de los objetos y la creación de grupos documentales con criterios verificables por la investigación. Es evidente reconocer una estrategia de custodia documental en el lenguaje normado y homologado usado en los catálogos. No obstante, es necesario acentuar que, en el caso de este estudio, la materialidad de las fotografías rebasaba las categorías propuestas para el acceso, lo que generaba a su vez que no estuvieran representadas en el catálogo. Se usa-

ban términos emanados del siglo XX para formar la representación de fotografías del siglo XIX, lo que generaba en el usuario-investigador una idea errónea sobre estas vistas. En el caso de estas impresiones fotográficas, la opinión remitía a un formato y dimensión lejanos a las características de la fotografía. Las impresiones fotográficas que estudiamos se produjeron a partir de un proceso de impresión por ennegrecimiento directo. Es decir, se imprimen al ponerlas en contacto directo con el negativo de la toma. Por consiguiente, el tamaño y forma de las fotografías es una información que remite al investigador al proceso de realización de la fotografía. Como todo indicio debe ser analizado y cuestionado, pero genera una perspectiva distinta de investigación fundamentada en un dato procedente del objeto, no en una interpretación del dato encasillada en los lineamientos semánticos de cada acervo.

De esta forma, al avanzar en la revisión y recopilación de la información y las opiniones provenientes de catálogos de distintos acervos, fue posible identificar algunos elementos que generaban más preguntas que respuestas sobre las fotografías a estudiar, lo que sin duda orientó la perspectiva de aproximación al objeto de estudio. Uno de los primeros aspectos que se revelaron fue que la documentación existente sobre las fotografías por analizar estaba generada a partir de la imagen y no del objeto fotográfico. Lo cual implica que la fotografía se ha entendido únicamente como efígie y no como unidad material que posibilita la existencia de evidencias de distintos aspectos sociales que se relacionan con la práctica fotográfica; por lo tanto, dichas formas de documentar serían incompletas al considerar sólo una parte de la fotografía. La fotografía como objeto es un producto de un proceso social y cultural que tiene una manifestación material tanto del momento en que se generó como del

devenir del bien en relación con un contexto histórico-cultural. La documentación ofrecida por los distintos acervos consultados, a través de sus medios de acceso, no acerca al usuario a la obtención de esta información. Incluso puede generar confusiones al relacionar las fotografías como parte de la producción de un autor determinado sin considerar las características materiales que identifican su producción, o al establecer las relaciones entre los objetos, o al definir la temporalidad de las fotografías dentro de periodos que no corresponden a las propiedades del ítem de acuerdo con lo registrado en la imagen, pero tampoco con los periodos de uso de materiales y procesos fotográficos. Aunque esto sin duda constituye el objetivo de la investigación sobre la que discurre este texto, valdría la pena cuestionarse la forma en que la información ofrecida por los acervos documentales allana u obstaculiza los procesos de investigación. Si bien es un camino en dos vías —del acervo hacia el investigador y, al contrario, una documentación emanada del acervo que aborde la unidad material e icónica de la fotografía—, sus características y particularidades permitirían generar un campo de investigación más allanado.

El uso de la fotografía como documento implica, por tanto, rebasar la conceptualización de continente-contenido que involucra la ponderación de uno de estos aspectos sobre otro. En este caso, la atención hacia la imagen fotográfica se observa en el tipo de información presentada en los catálogos de los acervos documentales, lo que promueve que, como dispositivos de mediación entre el objeto y el usuario, la información disponible esté sesgada, no exista o presente datos que no se relacionan con las características del objeto. Esta forma de conceptualizar las fotografías promovió que la perspectiva de investigación se focalizara en nociones de documento más amplías, acentuando aquellos

aspectos que pudieran ser indicios de la producción o uso de las fotografías generadas en los distintos momentos de las firmas fotográficas que abarca este proyecto.

Las razones para conceptualizar la fotografía como una unidad radica en que sus características materiales e inmateriales, así como el contexto sociocultural en el que se manufacturó, deben ser analizadas a través de una perspectiva histórica, creando una propuesta sobre lo que los objetos significan en términos de fuentes de investigación. Los objetos se convierten en documentos cuando se reconocen las configuraciones en las que cobran sentido para alguien (Dotta, 2017: 10). De esto se deduce que la forma en que la fotografía sea entendida como documento condiciona el acceso. En ese sentido las fotografías resguardadas dentro de los acervos documentales son objetos que requieren una documentación cuidadosa y apoyada en la investigación que identifique qué aspectos pueden generar significación en el usuario, con el fin de promover un acceso que genere la construcción de investigaciones sólidas o el uso del acervo basado en datos, no en opiniones. Por consiguiente, a lo largo del texto, se mostrará cómo la investigación interdisciplinaria y transversal realizada en el proyecto “La fotografía del Distrito Federal, 1880-1885”, generó una estrategia de estudio sustentada en una conceptualización de las fotografías, no con base sólo en la imagen fotográfica, sino como documento conformados por objetos complejos.

FOTOGRAFÍAS DEL SIGLO XIX. LAS PERSPECTIVAS PARA SU INVESTIGACIÓN

Partiendo de la conceptualización antes expuesta, las fotografías motivo de esta investigación son bienes que derivan

de un complejo proceso de factura y que, aunado a eso, tienen una trayectoria temporal y contextual propia que ha generado indicios en el propio objeto derivados del uso social del mismo. Por tanto, su uso como fuentes de investigación requiere identificar qué aspectos serán los indicios que se abordarán, pero también la manera en que se explicitarán.

Usar el objeto fotografía como fuente de investigación implica confrontarse con él y emanar un registro que permita generar niveles de interpretación que llevan del indicio a la evidencia. ¿Cómo caracterizar y seleccionar qué aspectos serán parte del valor documental del ítem fotográfico? ¿Cómo registrar estos aspectos de una forma que pueda ser interpretado, para construir conocimiento?

Para tener una idea de la fotografía en el periodo 1880-1885 (o cualquier otro), se recuperó la necesidad de realizar la catalogación de series de documentos incorporando los saberes de la historia, la restauración de bienes y las ciencias de la documentación; se revisaron los sistemas informáticos de los acervos para comprender cómo agrupaban el material fotográfico mexicano del siglo XIX, particularmente las fotografías de exteriores denominada “vistas”; se consultaron cientos de miles de esas representaciones digitales (imágenes y datos catalográficos), con el propósito fundamental de fijar los rangos en los que haríamos la consulta de los objetos fotográficos patrimoniales.

El análisis estuvo delimitado por la forma de aproximación a los objetos, el cual sólo se realizó por observación de éstos, ya sea en directo o a través de registros fotográficos de alta densidad de información.

Finalmente, en varios meses de trabajo, se revisaron 10,199 ítems fotográficos resguardados en una decena de archivos (*Tabla 1*). A partir de la información obtenida, se determinó que del total de fotografías consultadas sólo

5,720 objetos correspondían a la producción de alguna de las firmas fotográficas analizadas.

Tabla 1.
Corpus documental

Firma fotográfica	Objetos fotográficos	Imágenes
Maria Guadalupe Suarez	21	15
Lorenzo Becerril	405	391
Gove y North y sucesores	2365	579
William Henry Jackson	1352	466
Alfred Briquet	1577	961
Total de objetos 5,720		

Fuente: elaboración propia.

Después de consultar los 10,199 objetos fotográficos, se llegó a una solución referente a conformar grupos determinados por las características materiales y formales que se acercarán a las autorías de cada casa fotográfica analizada. Para definir estas asignaciones, el criterio de la imagen nunca fue definitivo. Se han publicado ya los criterios que dieron las autorías (Carreón y Valencia, 2016: 136-150; Aguayo, 2015: 53-76), pero ¿cómo demostrar que es el objeto y no la imagen lo que define la asignación de una pieza dentro de un grupo?

Para realizar esta investigación y reportar sus resultados se discutieron unas normas de documentación y se crearon instrumentos para capturar la información que se recabó en las consultas en los acervos. Resulta de singular interés anotar que, aunque se tenían mecanismos para recoger información relativa a los temas, autorías, épocas y otros rubros, el asunto que acaparó la atención de este trabajo es el relativo a las características físicas de los objetos fotográficos, lo cual es evidente en las “fichas” de registro que se

realizaron para la descripción de las vistas que conforman la presente investigación.

El diseño de documentación partió de la propuesta denominada “Lineamientos para la descripción de fotografías” (Aguayo y Martínez, 2012: 191-228); no obstante, a partir de un ejercicio de discusión transversal entre los integrantes del proyecto, detonado a partir de la experiencia de la consulta de las fotografías en los acervos y de la visión derivada de los distintos campos disciplinares, se generaron cambios en dicha ficha para responder a aquellos que identificábamos como indicios en las fotografías consultadas. El acento en estas modificaciones se dio hacia las características físicas de los objetos, enfocadas hacia pensar cómo habían sido producidos y, por consiguiente, qué evidencias generarían.

Como se apunta al inicio de este trabajo, uno de los retos a los que se enfrentan los investigadores de acervos es a la representación de la fotografía en los catálogos, que puede ser imprecisa por diversos factores, pero que se manifiesta de forma particularmente notoria en lo referente a la descripción de la materialidad del objeto. Desde la perspectiva de la conservación, la interpretación del objeto es una de las fuentes primarias de información. El objeto es el punto de partida para revelar los distintos valores culturales que se deben preservar, ya sea a través del reconocimiento, la identificación y caracterización de indicios que son huellas de procesos de función y uso, pero también de la valoración de un determinado bien cultural a través del tiempo. En otras palabras, aquellas características de las que depende que un artículo de la vida cotidiana se convierta en patrimonio.

Aspectos como las dimensiones de las impresiones, la forma del soporte primario, la manera de presentar la in-

formación referente a la propiedad intelectual del objeto, la seriación que lo integra en un catálogo que permite ver el discurso que se le da a las “vistas”, la forma en cómo la imagen se presenta desde las variaciones densitométricas, hasta el resultado de la relación negativo-positivo, son prueba de esta voluntad por crear conjuntos singulares. Estas características iban enfocadas a establecer una caracterización técnica y formal de la producción de cada firma fotográfica que permitiera establecer la pertenencia a alguna producción, pero a partir de la información derivada de conceptualizar a la fotografía como unidad material e icónica. Es decir, las fotografías estudiadas son grupos de objetos con singularidades específicas derivadas de intenciones y propósitos de función y uso del productor de éstas. Los indicios materiales se constituyeron en evidencias de una práctica y, por consiguiente, en un aspecto a documentar.

La forma en que actualmente se encuentran contruidos los catálogos dificulta la recuperación de información y, por consiguiente, el uso en procesos comparativos de análisis que determinen las invariantes y las variantes entre fotografías. No obstante, la metodología de recopilación de datos y la posterior documentación permitieron llevar a cabo comparaciones entre fotografías. La comparación permitió generar articulaciones e hipótesis sobre las prácticas de los fotógrafos estudiados y el uso de las fotografías. Fue una perspectiva de investigación usada para una de las características de la fotografía, la posibilidad de su reproducción en distintos modos y tiempos. En la fotografía, la capacidad de reproducción en copias de diversos soportes y formatos aumenta la posibilidad de encontrar relaciones temporales, temáticas y del uso social de los objetos. De forma paralela, también complejiza los procesos de documentación y la articulación entre las producciones de las firmas

fotográficas analizadas. Esto fue abordado en el proyecto por medio de un análisis comparativo entre las fotografías de un acervo u otro, entre distintos formatos con la misma imagen, e incluso con las variaciones en datos sobre la propiedad autoral o el discurso que las firmas determinaban para las “vistas” en distintos ciclos de producción.

Es por ello que el acceso a las fotografías mediante su consulta directa fue la fuente primaria para esta investigación. La información obtenida se analizó por niveles de agrupación; es decir, las invariantes generan tipologías de las propiedades de las piezas, mientras que las variantes construyen preguntas sobre las regularidades que generan tensiones que apuntalan la construcción de la investigación.

PERSPECTIVA INDICIAL DE INVESTIGACIÓN: FOTOGRAFÍA 455379

En el siguiente apartado se describirá un ejemplo de aproximación hacia el objeto tratando de expresar la perspectiva de investigación de este proyecto.

Los indicios materiales

La fotografía 455379 (*Imagen 1*), perteneciente al acervo de la Fototeca Nacional del INAH, es una impresión en albúmina de una imagen al positivo. Esto permite ubicar que es muy probable que su producción se generara en un momento entre 1850 y 1920. Esta impresión no cuenta con un soporte secundario, a pesar de que el papel es delgado debido al proceso fotográfico con el cual fue positivada, es decir, emulsión de albúmina. Tiene por características propias un soporte donde las cuatro esquinas están cortadas en

un ángulo recto. La imagen presenta una mayor cantidad de material que conforma la imagen al centro, y en las esquinas existe una distorsión y falta de definición, lo que es un indicio de la traducción óptica que realizaba el lente utilizado por el fotógrafo. Este último aspecto se podría relacionar con un lente de formato medio apto para la toma en estudio y no en exterior.

Imagen 1.



Fotografía 455379 del acervo de la Fototeca Nacional del INAH. 455379©SC.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO

La información interpretada a partir de la consulta directa de la fotografía genera más evidencias que la información presentada como documentación de la pieza en el catálogo de la institución donde se resguarda. Nada de la documentación presentada en el párrafo anterior está referida en los datos que dan acceso a la pieza. Los datos de la pieza en el catálogo de la Fototeca Nacional la titulan “Monumento de Huitzilopochtli”, “la fecha del asunto es 1850”, y la atribución de su autoría es de “A. (Alfred) Briquet” (SINAFO-INAH, *Catálogo en línea de la Fototeca Nacional*). ¿Cuál es el argumento para afirmar que la fotografía 455379 es autoría de Briquet y asignar esa datación temporal? No se indica, pero es seguro que la decisión se orientó por los elementos compositivos de la imagen. Aunque sea extremo, ¿por qué no tenemos argumentos basados en las características del objeto para afirmar autorías de este tipo de fotografía? ¿Es irracional? ¿Es tan irracional como basarse en los elementos de la imagen?

Arqueología y fotografía

Los que han investigado el periodo comprendido entre 1880 y 1885, especialmente en lo que se refiere a la historia de la arqueología en México, llegan a un acuerdo unánime: en ese momento se vislumbra un quiebre en las prácticas exploratorias, en la difusión de sus actividades y en la profesionalización de su quehacer. Todo ello, acompañado con el uso de la fotografía como una herramienta indispensable de la investigación arqueológica y de la difusión de sus hallazgos. ¿Cómo nos puede ayudar la fotografía 455379 para entender este propósito?, ¿qué información proporciona?, ¿qué preguntas podemos formular con su ayuda? Para responder estas interrogantes se propone no hacer caso de la informa-

ción catalográfica incorporada en el acervo que resguarda este documento y regresar a ella después de revisar muchas fotografías y hacer un ejercicio de comparación entre ellas.

A fines del siglo XVIII se promovieron las primeras acciones para recuperar vestigios arqueológicos y estudiar la historia antigua a partir de ellos. Sin embargo, un siglo después todavía era corriente la poca valoración hacia estos vestigios, lo que contrastaba con el enorme interés que despertaban en los coleccionistas extranjeros. Hacia 1857 se aseguraba que no existía otro lugar con “[...] una colección tan grande de piezas aztecas como los que había en el Museo Británico.” (Ramírez, 1994: xxxii). Las cosas cambiaron definitivamente con la década 1880, año en que se iniciaron los trabajos para consolidar las instituciones en materia de arqueología (Rico Mansard, 2002: 18-25). Al inicio de esa década se inició también la construcción del jardín del Atrio de la Catedral. Al hacer las primeras excavaciones en ese espacio surgieron nuevamente los restos arqueológicos que habían sido ya descubiertos y vueltos a enterrar años antes, pero en esta ocasión se decidió rescatarlos y exhibirlos con una curiosa placa que los mencionaba: “Piedras del Teocali sangriento de Huitzilpoxthli empleadas después en el primer templo que los españoles erigieron en este sitio a la fe cristiana”. La exhibición de estos elementos al exterior de la Catedral duró solamente un par de años, ya que los nuevos vientos de la defensa del patrimonio llevaron a esas piedras al Museo Nacional. La fotografía 455379 muestra un momento específico de dichas piezas arqueológicas, la cual es posible ubicar entre los años 1880 y 1882 gracias a las referencias históricas.

A partir de la información sobre la fotografía 455379, es posible observar cómo los saberes de la historia y la conservación de bienes culturales construyen una investigación a

partir de diferentes aspectos de lo que puede ser considerado como un valor documental. De manera evidente, aún quedan preguntas por contestar acerca de esta fotografía, lo que demuestra que la perspectiva de aproximación requiere un análisis más profundo de los datos a través de una perspectiva transversal e interdisciplinaria.

LAS FOTOGRAFÍAS DE MARÍA GUADALUPE SUÁREZ: CARACTERIZACIÓN TÉCNICA Y FORMAL

A continuación, se tratarán de responder las preguntas que plantea la pieza 455379, haciendo el ejercicio de relacionarla con la producción de vistas fotográficas de María Guadalupe Suárez.

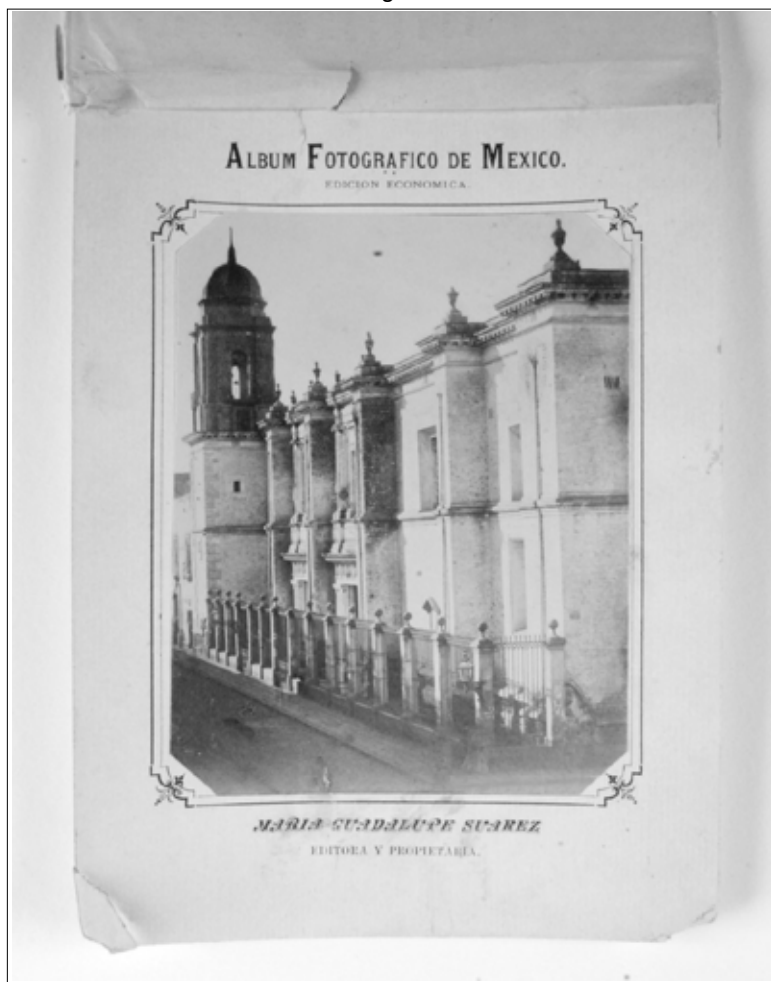
Hasta el año 2012 solamente se conocía una fotografía de esta autora (véase Rodríguez, 2012: 24). Se habían encontrado evidencias de su trabajo a partir de anuncios en los periódicos que alababan que una mujer se dedicara a esta labor. Por supuesto que su rescate era algo importante.² La existencia de las fotografías de esta autora en los acervos se encontraba oculta bajo el peso de autores reconocidos, especialmente Alfred Briquet, al que se le había asignado la mayoría de las autorías de las piezas, como es el caso de la pieza 455379 antes referido. La razón, sobra decirlo, era atendiendo a la imagen y de ninguna manera poniendo atención al objeto fotográfico.

Rescatar y restituir la autoría de María Guadalupe Suárez a 21 objetos fotográficos fue una tarea con diversos grados de dificultad. La parte más fácil del trabajo fue reunir las fotografías que contenían visiblemente el nombre de esta

2 Como parte del proyecto un primer avance se encuentra en Castañeda, 2015: 83-105.

fotógrafa, editora y propietaria; es decir, agrupar nueve documentos similares a los que aparecen en la *Imagen 2* y la *Imagen 3*. El siguiente paso fue seguir las pistas anotadas en los soportes secundarios de éstas, pues hacen claramente referencia a que pertenecieron en algún momento a la Fototeca de la Coordinación de Monumentos Históricos (y no al gran cajón llamado Felipe Teixidor), y con estas referencias se llegó a localizar otros cinco objetos en la fototeca de la Coordinación. Finalmente se decidió asignar la autoría de María Guadalupe Suárez a otros siete bienes fotográficos porque comparten características físicas similares. Es decir, es posible crear criterios con base en las constantes de las características materiales que conlleven a explicar las variantes como lo son las piezas que no tienen las mismas características. En el caso de las fotografías que formaron en algún momento parte de un álbum, el formato del soporte primario (papel de la fotografía) tiene las esquinas en ángulo (*Imagen 4*), podemos presuponer dos razones para esta condición:

Imagen 2



Página del Álbum Fotográfico de México realizado por María Guadalupe Suárez. Se puede observar en el diseño, que se incorpora a la fotografía como parte del discurso estético, temático y autoral.
455152©SC.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO

Imagen 3



Página del Álbum Fotográfico de México realizado por María Guadalupe Suárez. 428691©SC.INAH.
SINAFO.FN.MÉXICO

Imagen 4



Vista impresa sin soporte secundario, se puede observar la misma imagen fotográfica en la *Imagen 3*, lo cual es indicativo de dos ciclos de producción distintos por un análisis comparativo. 455377©SC. INAH.SINAFO.FN.MÉXICO

- a) El corte en ángulo facilitaba eliminar de la fotografía aspectos poco favorecedores para una imagen fotográfica que iba a ser comercializada. Aspectos como faltantes de emulsión derivados del proceso de manufactura del negativo. Por la época de la imagen, los negativos estaban constituidos por un soporte de vidrio donde se colocaba un polímero que serviría de aglutinante (colodión) por medio de verterlo so-

bre la placa de vidrio. Ésta debía sujetarse por una esquina, en donde por lo regular faltaba material, ya que al estar sujeta por un dedo se cubría el área, evitando que hubiera en esa parte un compuesto donde colocar el material fotosensible y, por consiguiente, imagen fotográfica. El tamaño de la placa usada por la fotógrafa generó que la solución ante esto fue generar la eliminación de esa área, y además homologar la solución al resto de las esquinas, generando una particularidad de su producción.

- b) La traducción óptica de la lente generaba defectos hacia los bordes de la fotografía que al momento de imprimir eran eliminables mediante este corte.

Ambas razones pudieron generar una decisión de la autora al momento de presentar su producto. Las hojas de los álbumes donde se colocarían fotografías (también se conservan folios donde se imprimieron textos explicativos de las imágenes) tienen un margen que sigue el perímetro del formato de la fotografía con las esquinas en ángulo.

Otro aspecto por retomar para la caracterización física de la producción de esta fotógrafa fueron las dimensiones de las fotografías, las cuales mostraban datos que podían generar una agrupación por tamaños (*Tabla 2*). Las fotografías analizadas muestran una unificación hacia un formato generado por la propia firma fotográfica. Lo cual incluso es coincidente en las piezas que no cuentan con datos de atribución autoral o inscripciones que pudieran orientar esta asignación.

Tabla 2.
Datos de las dimensiones de las piezas

	Soporte primario		Soporte secundario	
	x	y	x	y
428691	13.8 cm	11.0 cm	17.8 cm	13.8 cm
455148	13.8 cm	11.0 cm	21.4 cm	15.9 cm
455149	14.0 cm	10.9 cm	21.4 cm	15.9 cm
455150	14.2 cm	14.2 cm	15.9 cm	21.4 cm
455151	7"	5"	21.2 cm	15.7 cm
455152	11.2 cm	14.3 cm	15.7 cm	21.2 cm
455153	13.6 cm	10.0 cm	21.3 cm	15.7 cm
455154	10.6 cm	13.8 cm	15.8 cm	21.3 cm
428708	13.5	10.8		
609892	11.4	13	16	21.4

Fuente: elaboración propia.

Las “vistas” impresas tienen como aglutinante la albúmina, lo cual indica que María Guadalupe Suárez utilizaba este proceso para su producción fotográfica. Las dimensiones y el formato de presentación de las impresiones también indican que usaba un equipo fotográfico con una sola cámara fotográfica que empleó para la generación de los negativos, ya que todas las impresiones analizadas tienen el mismo patrón referente a la imagen fotográfica. Fue posible retrospectar que usaba un lente con aberraciones ópticas y con entradas de iluminación generadas por maximizar la capacidad óptica y de luminancia al usarlo en exteriores, como se había hipotizado para la pieza 455379. El lente probablemente hubiera funcionado mejor para la fotografía de estudio y no para el registro de espacios abiertos, debido a la cobertura del campo visual y a las posibilidades reflexivas generadas por la curvatura de la lente y el material constitutivo de la misma.

En el caso de los registros arquitectónicos, la forma en que se realiza la toma se enfoca en registrar en lo posible la totalidad de los diversos edificios registrados, aunque para ello deba recurrir a presentar los edificios en ángulo, reali-

zar tomas en picada o en contrapicada. El equipo con el que contaba posiblemente tenía pocas posibilidades de controlar la basculación, lo que fue determinado con base en observar cómo se traducían las verticales en las fotografías.

Con base en esta caracterización técnica y formal de las fotografías fue posible conformar un grupo de documentos fotográficos, que pasó de una pieza a 21 elementos. Además, esto permitió establecer características que identifican la producción de esta fotografía frente a la factura de otras firmas de la época. En la *Tabla 3* y la *Tabla 4* se muestra un concentrado de la información en el que se puede comparar los resultados de esta perspectiva de investigación.

Tabla 3.

Atribuciones temporales y autorales presentes en el catálogo de la Fototeca Nacional del INAH

	Número	Autor	Título	Fecha del asunto	Fecha de toma
1	428691	M. G. Suárez	Casa de campo del conde del valle de Orizaba	S. XVIII	1890-1900
2	455148		Nacional Monte de Piedad	Ca. 1870	Ca. 1870
3	455149		Iglesia de Santiago Tlatelolco	S. XVI	1880-1890
4	455150		Iglesia del Pocito	S. XVIII	1870-1880
5	455151		Hacienda de la Castañeda	S. XIX	1870-1880
6	455152		Iglesia de la Balvanera	S. XVI-XVII	Noviembre 1882
7	455153		Mercado de Santa Catarina	S. XIX	Septiembre 1882
8	455154		Iglesia del Carmen	S. XVI-XVIII	Septiembre 1882
9	455376	Alfred Briquet	Castillo de Chapultepec	S. XVIII	
10	455377	Alfred Briquet	Palacio Municipal	S. XVIII	
11	455378	Alfred Briquet	Palacio Nacional	S. XVIII	
12	455379	Alfred Briquet	Monumento de Huitzilopóchtli	850	
13	455382	Alfred Briquet	Convento	S. XVI	
14	455383	Alfred Briquet	Templo	S. XVI	
15	609892		Iglesia de San Hipólito	S. XVII	

Fuente: elaboración propia.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Tabla 4.

Agrupación de piezas de la firma fotográfica María Guadalupe Suárez

	Número	Título	Inscripciones	Inscripciones en las hojas
1	428691	[Los mascarones]		
2	428708	[Salto del agua]		
3	455148	Nacional Monte de Piedad	Álbum 4, Tomo X, pag. 40 cxxiii-82	
4	455149	Iglesia de Santiago Tlatelolco	Álbum 6 cxxiii-83	
5	455150	Iglesia o capilla del Pocito de Guadalupe		
6	455151	Hacienda de la Castañeda		Enero de 1883
7	455152	Iglesia de Balvanera		Noviembre de 1882
8	455153	Mercado de Santa Catarina		Septiembre de 1882
9	455154	Iglesia del Carmen	Álbum 5, Tomo IX, pag. 12 cxxiii-79	Noviembre de 1882
10	455376	[Castillo de Chapultepec]		
11	455377	[Los mascarones]		
12	455378	Nacional Monte de Piedad		
13	455379	[Vestigios arqueológicos]		
14	455382	[Iglesia de San Fernando]		
15	455383	[Iglesia de la Santísima]		
16	609892	Iglesia de San Hipólito		

Fuente: elaboración propia.

Lo mejor del caso es que asignar autoría con base a las características físicas de los objetos y no sólo a las particularidades de la imagen llevó a generar cuerpos documentales con mayor consistencia y a plantear hipótesis sobre prácticas fotográficas singulares por firma, como lo muestra el abordaje hacia las fotografías de María Guadalupe Suárez.

CONCLUSIONES

María Guadalupe Suárez fue una pionera de la producción fotográfica en México. Recuperarla como parte importante del patrimonio nacional y mundial es una tarea de la que no existe duda. Sin embargo, hasta hace un par de años, solamente existían referencias a ella a partir de lo que se decía en los periódicos editados en la época en que ofertó su producción. Fue necesario un trabajo de investigación

para rescatar la obra de esta fotógrafa que se encontraba sepultada bajo prácticas incorrectas de documentación en los acervos. Como bien señala E. Gombrich, de nada servía pontificar acerca de un autor si no tenemos una idea acerca de su producción (Gombrich, 1981: 184). Hoy estamos en otras condiciones para la valoración de esta pionera. Tenemos un cuerpo documental de su obra bien analizado y catalogado. A partir de esa documentación es posible generar conclusiones sobre diversos temas. Asimismo, el trabajo de investigación posibilitó contar con una caracterización de los procesos empleados en la creación material de sus positivos fotográficos, con lo cual, además de contar con bases sólidas para continuar el análisis de su obra, es posible rastrear y localizar nuevas piezas que fortalezcan la investigación.

Una primera conclusión que se desprende de lo dicho anteriormente es que se deben revisar las políticas y las prácticas con las que se realiza el trabajo de documentación en los acervos fotográficos. Como se demuestra en este caso concreto, las inconsistencias en estas tareas ocasionan que no se pueda acceder a los bienes patrimoniales y que se impida el disfrute de ellos por los usuarios.

Otra conclusión a la que se puede llegar es la necesidad de generar nuevas prácticas de documentar fotografía, incorporando distintos saberes y poniendo especial atención a la información de los objetos fotográficos. Al reflexionar acerca de valorar los objetos fotográficos por sobre las imágenes que contienen, traerá nuevas posibilidades para realizar una correcta representación de los documentos. También se debe insistir en trabajar en la creación de grupos documentales, investigar y demostrar la existencia de variables en los objetos para realizar la documentación con criterios firmes. Además, reflexionar sobre las categorías que usamos

(y su contenido) en el momento de categorizar las fotografías, pues este uso puede limitar la posibilidad de identificar particularidades presentes en los diferentes objetos.

Sabemos de los problemas que tienen los acervos en cuanto falta de presupuesto y recursos, pero es necesario que se realice una capacitación continua del personal de catalogación y también actualizar o, dado el caso, modificar la información contenida en ellos, cuando existan investigaciones que demuestren la inconsistencia de sus datos. Todo lo cual redundará en un efectivo acceso al patrimonio fotográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguayo, F. (2017). La creación de grupos documentales y el acceso a la información fotográfica. En J. C. Rivera Aguilera y M. Olivera Zaldúa (Coord.). *Documentación Fotográfica. Retos, perspectivas y proyectos de investigación* (pp. 10-23). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí - Universidad Complutense.
- _____. (2015). El "Catálogo" mexicano de la Firma Gove y North, 1883-1885. En J. Mraz y A. M. Mauad (Coord.). *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 53-76). Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.
- _____ y Martínez, J. (2012). Lineamientos para la descripción de fotografías. En F. Aguayo y L. Roca (Coord.). *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos* (pp. 121-228). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Barra, P. (2005). *Manual de normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas*. México: INAH.

- Carreón, D. y Valencia, S. B. (2016). La fotografía del Distrito Federal 1880-1885. En Y. Pérez y G. de la Torre (Coord.) *Estudios sobre conservación, restauración y museología III* (pp. 136-150). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Carreón, D. (2014). *Caracterización técnica y formal de las impresiones fotográficas de la firma William Henry Jackson del acervo de la Fototeca Nacional-INAH*. Tesis de licenciatura. INAH-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.
- Castañeda, L. (2015). María Guadalupe Suárez. Fotógrafa de vistas. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, (93): 83-105.
- Dotta, C. (2017). La mediación de la información: del objeto al documento. En M. Á. Rendón Rojas (Coord.). *La mediación en el campo informativo documental* (pp. 1-31). México: UNAM / IIBI.
- Dubois, Ph. (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Fuentes de Cía, Á. (2004). Preservación del patrimonio fotográfico. Problemas y necesidades. En *Imagen, Cultura y Tecnología. Segundas Jornadas* (pp. 15-21). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid - Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno - Instituto Agustín Millares de Documentación y Gestión de la Información.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2006-2007). Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después. *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, 7, sep.- 2006-feb. 2007: 7-16.
- Gombrich, E. H. (1981). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2006). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Mata, F. (1883). *Anuario universal, 1883. Año VI*. México: Tip. y Lit. de Filomeno Mata.

_____. (1885). *Anuario universal y anuario mexicano para 1885 y 1886*. México: Filomeno Mata.

Mraz, J. (2007). ¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, 14, sep.-dic.:11-41.

Matabuena, T. (2003). *Álbum La Capital de México. 1876-1900*. México: Universidad Iberoamericana.

_____. y Gutiérrez, K. (2004). *Recuerdo de México/A. Briquet, fot.* México: Universidad Iberoamericana.

Pérez Pena, J. (2002). Preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía. En *Imagen, Cultura y Tecnología. Primeras jornadas* (pp. 13-31). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid - Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno - Instituto Agustín Millares de Documentación y Gestión de la Información.

Ramírez, F. (Coord.). (1994). *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol.1. México: UNAM / IIE - Editorial Azabache.

Rico, L. F. (2002). Historia de la arqueología en México IV (1880-1910). Descubrir ordenar y mostrar nuestro pasado. *Arqueología mexicana*, (55):18-25.

Rodríguez, J. A. (2012). *Fotógrafas en México 1872-1960*. Madrid: Turner.

Una mirada diferente: las fotografías de César Pinto sobre la esquistosomiasis en la década de 1940

ANA CLÁUDIA DE ARAÚJO SANTOS

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

EDVALDO CARVALHO ALVES

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

INTRODUCCIÓN

El acto de comunicarse es inherente a todo ser humano, y es además una de sus necesidades vitales. Tal condición permea todas las relaciones que se despliegan en sociedad: sea para compartir una información personal, profesional o científica. El abordaje presentado aquí se centra en esta última perspectiva, y será realizado a partir de la comunicación científica visual, cuyo objetivo consiste en presentar algunas consideraciones acerca de una investigación de doctorado que se encuentra en curso en el Programa de Posgraduación en Ciencia de la Información de la Universidad Federal de Paraíba.

Se parte de la definición de comunicación científica visual como una representación de un dato contenido a través de un lenguaje que se utiliza de lo visual expresado

en los documentos y que, según Munari, van: “[...] desde el diseño a la fotografía, a la plástica, al cine: de las formas abstractas a las reales, de las imágenes estáticas a las imágenes en movimiento, de las imágenes simples a las imágenes complejas [...]” (Munari, 2001: 16). En este sentido, los contenidos antes mencionados son las informaciones alusivas al agente etiológico transmisor de la esquistosomiasis, una enfermedad parasitaria causada por el *Schistosoma mansoni*, también conocida en Brasil como bilharziasis, barriga de agua y enfermedad de los caracoles (Saúde, 2017), que se encuentran presentadas en el álbum *Schistosomiasis mansoni*, formado por fotografías y diseños producidos por investigadores del Instituto Oswaldo Cruz en la década de 1940.

Dichas fotografías se refieren al proceso de la esquistosomiasis y su agente etiológico: ciclo evolutivo, áreas endémicas e investigaciones desarrolladas, como el caso de las fotografías que muestran investigadores del Departamento Nacional de Endemias Rurales (DNER), en la recolección del material en el estado de Minas Gerais. Esos registros de imágenes se constituyen en una rica fuente visual para la comprensión del desarrollo de dicha enfermedad. El álbum es el resultado de un trabajo desarrollado por Cesar Pinto y Antonio Firmato de Almeida en la ciudad de Itambacuri, Minas Gerais, en la década de 1940, que derivó en la publicación, en Rio de Janeiro, del libro *Schistosomiasis mansoni en Brasil*, en 1948.

Así, la investigación en cuestión parte del presupuesto de que la comunicación científica visual posibilita la comprensión de un conjunto de informaciones elaborado a partir de varios códigos visuales que representan la percepción y la lógica de la estructura de un *campo* científico, constituyendo así su *habitus*. De esta forma, el abordaje se fundamen-

ta en la matriz teórico-metodológica del Constructivismo Estructural, que estará guiada por los conceptos de Bourdieu relativos a campo y a *habitus* (Bourdieu, 2004), que muestran cómo los individuos interiorizan y exteriorizan las prácticas sociales que los definen.

Para Bourdieu

[...] el objeto de estudio no está aislado de un conjunto de relaciones de las cuales retira lo esencial de sus propiedades, buscando un entendimiento sobre su entorno, aquello que lo envuelve. De tal forma que es necesario analizarlo y relacionarlo siempre con aquello que está a su alrededor, con las condiciones objetivas de su existencia, pues él no es nada fuera de su interacción con el todo. (Bourdieu en Scartezeni, 2011: 20).

En ese sentido, Bourdieu “[...] propone apartarse de las epistemologías que encaran las ciencias como desvinculadas de su esfera social y temporal”, de manera que “[...] se contrapone a la idea de que para comprender la literatura, filosofía o ciencia basta leer los textos: (los textos son auto-suficientes), también se opone a la idea de relacionar texto con el contexto, correlacionando con el mundo social o con el mundo económico” (énfasis en las manifestaciones políticas y/o partidarias que ocurrieron en el período) (Bourdieu en Scartezeni, 2011, 20).

Así, “[...] el objeto [de estudio] merece un análisis más profundo y complejo que huye de la autosuficiencia, de los textos y va más allá de su relación con los acontecimientos sociales” (Scartezini, 2011: 9). De forma que entre el objeto y los acontecimientos sociales habría un espacio intermedio, el campo, en que estarían insertos los agentes y las instituciones que producen, reproducen y difunden las artes y las ciencias (Scartezini, 2011: 9) y toda su producción. De esa forma, el campo puede ser entendido como un espacio de relación entre grupos con distintas posiciones sociales,

espacio de disputa y juego de poder: o aún, el campo científico es un mundo social y, como tal, hace imposiciones, solicitudes, etcétera, que son relativamente independientes a las presiones del mundo social global que lo envuelve (Scartezini, 2011).

Este enfoque de Bourdieu apunta al segundo concepto que también guía la investigación en curso, el *habitus*, entendido como un “[...] sistema de disposiciones durables, estructuras estructuradas, predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Ortiz, 1983: 15), o sea, el *habitus* es el principio rector de todo individuo, es su forma de pensar y actuar que es moldeada por la sociedad, de modo que hay una internalización de esos principios al paso que los mismos también son exteriorizados y moldeados dentro de un determinado *campo*.

Así, se deduce que la elaboración del álbum *schistomias mansonii* es una producción de un campo científico (helminthología) que no se constituye en un dogma dominante (leyes que rigen un campo, Thirty-Cherques 2006), sino en una heterodoxia (cuestionando el dogma), toda vez que no era una práctica la producción de ilustraciones científicas para una comunicación científica visual.

De esta forma, queda en evidencia que la investigación en curso se justifica por la insipiente, en el área de la ciencia de la información, de trabajos que contemplen la comunicación científica a partir de los registros visuales. De esta forma, se espera que el presente capítulo posibilite e intensifique la discusión en un evento volcado hacia los documentos fotográficos, entendidos como un canal para la comunicación científica visual, además de contribuir en la preservación de la memoria científica brasileña, así como en la elaboración de estudios futuros que contemplen tal abordaje.

LA IMAGEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE DIVERSOS SABERES

La utilización de imágenes para la comunicación es una necesidad inherente al ser humano en las relaciones que desarrolla en sociedad. Tal hecho también es recurrente en la construcción y en la representación de un dato conocido, presente en las ciencias. Esta situación se fue intensificando con el correr de los años y ocasionó cambios, tanto en el acto de producir las imágenes, como en el objetivo de su creación y percepción.

Por ejemplo, cuando se piensa sobre la imagen en la historia, se nota que tal situación, como referencia (Lacerda, 2003: 538) “[...] es recurrente de una profunda reformulación en los paradigmas, objetos y métodos de las ciencias humanas a partir de la segunda mitad del siglo XX”. Dicha situación está vinculada a los movimientos y acontecimientos que marcaron una nueva postura frente a la aplicación de los registros imagéticos, entre ellos, “[...] la influencia de la *École des Annales* y el surgimiento de cuestionamientos relativos al estatuto de la historia como forma de conocimiento”, de tal forma:

[...] que los historiadores ampliaron considerablemente sus intereses e abordajes, produciendo o descubriendo nuevos objetos, entre ellos el cuerpo, lo cotidiano, las mentalidades y la cultura material al lado de la manutención de las antiguas referencias a lo político, a las estructuras económicas y sociales. (Lacerda, 2003: 538).

En este aspecto, se destaca que los documentos tradicionales (sobre todo los de tradición textual) se tornaron insuficientes para atender la necesidad real de la amplia gama de contenidos que pasaron a ser producidos; entre ellos, los registros orales y las imágenes (Lacerda, 2003). En este seguimiento, es posible hacer alusión a Paul Otlet

en su *Tratado de Documentación* (1934), que hablaba sobre el alargamiento del concepto de *documento*, contribución importantísima en y para la ciencia de la información, pues, a partir de entonces, las reflexiones pasarían no por el soporte físico, sino por la forma física, abordaje presentado por Buckland (1997). Según Guerra y Pinheiro, “Otlet (1934) amplía el rol de cosas que pueden ser consideradas documento y Briet (1951) establece una regla, donde cualquier objeto puede volverse un documento, desde que un investigador así lo trate” (Guerra y Pinheiro, 2009: 3).

Aun en relación a la apropiación de la imagen por las áreas del saber, también se destaca que en la sociología ocurren cambios que, de acuerdo con Lacerda, ocasionan

[...] la producción de una serie de trabajos y reflexiones en torno de las cuestiones visuales, principalmente aquellas relacionadas al poder y sus implicaciones ideológicas, tomando las imágenes como el espacio de construcción y figuración de la diferencia social. (Lacerda, 2003: 539).

No obstante, la medicina y el área de salud también se apropiaron de la imagen para la construcción del conocimiento médico y ocasionaron cambios sobre esa percepción. La relación de la mirada en la medicina, con la intención de identificar las “malezas del cuerpo enfermo, visibilizó lugares antes inaccesibles, teniendo en cuenta que “[...] la visibilidad coloca en evidencia el vestigio sensible del mal, y las malformaciones del mal, la concreción carnal de la enfermedad” (Breton, 2011: 317). Esta mirada sufrió varias mutaciones a partir de la propia complejidad que es el entendimiento del cuerpo humano, y fue evidenciada y develada por los propios diagnósticos realizados por imágenes: “[...] la historia de la medicina será, por un lado, la historia de las mutaciones de esa mirada” (Breton, 2011: 316). La imagen posibilita una

penetración en el interior de las zonas corporales hasta entonces impermeables e invisibles, y el mayor marco en esa comprensión fue la creación de los rayos X en 1895, lo cual posibilitó el escrutinio y la depuración del interior humano sin que los individuos estén muertos.

En este seguimiento, es posible identificar varios usos que fueron contruidos y aplicados a las imágenes en el área de la medicina, como indica Lacerda, “[...] las imágenes presentan una doble función/inserción en las ciencias médicas y de la salud, actuando tanto como técnicas auxiliares, como registro y testimonio —uso social más generalizado— de las obras y realizaciones del saber médico y científico” (Lacerda, 2003: 544), características que permiten una categorización de modelos y sentidos para la escrita de una historia de medicina.

El primero de esos modelos estaría relacionado con la imagen como mera ilustración, y sería utilizado para demostrar el desarrollo de la medicina, sobre todo en relación con las cuestiones de tecnologías como los tratamientos médicos realizados. No hay ahí ninguna reflexión crítica de carácter de la imagen. Ese modelo se asocia directamente con el segundo, pues gana el carácter de prueba absoluta, de veracidad y de una realidad incontestable (una de las primeras vertientes utilizadas por la fotografía) (Lacerda, 2003).

El tercer modelo se da a partir de la correlación entre imagen y arte, “[...] en este modelo, una gama innumerable de trabajos fundamentados en relación entre arte y medicina, enfatizando aspectos como el cuerpo, la anatomía humana y las representaciones de salud y enfermedad en bellas artes.” (Lacerda, 2003: 546).

El cuarto modelo, de acuerdo con Lacerda:

[...] dice respecto a aquel que toma la propia imagen como tema de análisis relacionada con las fantasías y el imaginario sobre sa-

lud, enfermedad y sobre el cuerpo, en el cual el énfasis está en la relación estrecha entre las representaciones de las enfermedades y las fantasías culturales sobre ellas. (Lacerda, 2003: 547).

En este hilo, lo que se discute es el aspecto no visible de las imágenes, su gramática y construcción y correlación con los contextos socioculturales al que está sometido, o incluso, la cara oculta de la imagen, como la denomina Kossoy (2001).

No se puede perder de vista el papel que la fotografía desempeñó en ese consumo de producción de imágenes por las ciencias. Para Silva, “[...] la fotografía, por sus características eminentemente mecánicas, presentada como una máquina, surgía como recurso de captación y reproducción de la imagen más adecuada que el diseño a las necesidades de la ciencia”, de manera que “[...] ella llenaba una especie de vacío epistemológico de las ciencias, representado por los preceptos de objetividad que ellas imponían a sí misma.” (Silva, 2003: 84).

Esa posibilidad de objetividad se diseminó en varias áreas, ratificando la idea que fue referida anteriormente. Para Silva, “[...] la aplicación de la fotografía no se reservó a la astronomía. En un corto espacio de tiempo, ella ocupó lugar en la medicina, presentando servicios a la clínica, la cirugía, histología, fisiología y medicina legal, auxilió a la antropología, la zoología y la botánica”; dicho de otra manera, era un método de representación visual de cosas y de seres vivos (Silva, 2003).

Para Guerra y Pinheiro, “[...] delante de los incesantes avances en la industrialización de las técnicas fotográficas, el volumen de imágenes producidas crece en grandes proporciones.” (Guerra y Pinheiro, 2009: 12). Esto es notado en las ciencias que trabajan con la organización y diseminación de ese contenido; por ejemplo, “[...] en la Ciencia de la Información, este hecho no pasa inadvertido. Son creadas

nuevas técnicas de recuperación de la información imagético fotográficas y de archivo de estas informaciones.” (Guerra y Pinheiro, 2009: 13).

Desde su surgimiento en el siglo XIX, la fotografía tuvo gran énfasis en relación con su uso y representación en la sociedad, presente desde los daguerrotipos, los negativos de vidrio y las plazas con los fotógrafos que ofrecían sus servicios en las plazas, hasta las pantallas de la computadora, como es percibida actualmente (Guerra y Pinheiro, 2009).

Así, al pensar en la diversidad de la producción imagética, se nota que, como afirman Guerra y Pinheiro, “[...] las colecciones, bibliotecas y gabinetes conservaban desde antes imágenes iconográficas de orígenes diversos”, (Guerra y Pinheiro, 2009) y al pensar en la sistematización de la organización de esos documentos, es preciso tener en mente que “[...] fue Otlet quien propuso una estrategia de organización de esos acervos que lleva en cuenta el conocimiento de forma más amplia, vinculando a las imágenes los documentos escritos y registrados de forma coordinada, atribuyendo un importante papel educacional a las imágenes”. (Guerra y Pinheiro, 2009). En concordancia con ese pensamiento, se presenta en la siguiente sección el álbum *Schistosomiasis mansoni* y sus especificidades.

LAS FOTOGRAFÍAS DE CÉSAR PINTO: EL ÁLBUM *SCHISTOSOMIASIS MANSONI*

La esquistosomiasis es una enfermedad parasitaria, conocida también como bilharziasis, barriga de agua, y enfermedad de los caracoles, causada por el verme *Schistosoma mansoni*, que para desarrollarse necesita de dos anfitriones: uno intermediario y otro definitivo. El primero, el caracol,

que puede ser de tres especies (*Biomphalaria glabrata*, *Biomphalaria straminea* y *Biomphalaria tenagophila*), posibilita la reproducción del verme; y el segundo, el hombre, transmite la enfermedad a partir de sus heces contaminadas cuando entran en contacto con agua de río, vertederos, lagos o riachos (Saúde, 2017).

Según Waldman y Chieffi (1988) hay indicios históricos de que la esquistosomiasis surgió en el norte de África, más precisamente en Egipto, y se propagó por el resto del continente por el cauce de los ríos. Se infiere también que la enfermedad llegó a Brasil a través del tráfico de africanos subsaharianos que fueron esclavizados en el país durante el periodo colonial provenientes de Angola, Guinea, del Reino del Congo, Mozambique, entre otros, ya en el siglo XVI.

Esto explicaría la incidencia de la enfermedad en el litoral y zona campestre del nordeste brasileño, primer territorio a ser explorado con uso de mano de obra esclava y con la presencia del caracol, el anfitrión intermediario. A partir del siglo XVII, por cuenta del ganado, la expansión de la enfermedad siguió hacia Ceará, Río Grande del Norte, Alagoas, Bahía, Sergipe. En el siglo XIX, la enfermedad se había propagado por el sudeste del país a partir de São Paulo, que poseía territorios con más del 50% de la población compuesta por esclavos, lo que contribuyó, en gran medida, para que la enfermedad se convirtiera en epidemia (Waldman y Chieffi, 1988).

A lo largo del tiempo, el brote fue propagándose por todo Brasil, y al inicio del siglo XX, por causa de las migraciones, la enfermedad se extendió por el sur del país, como consecuencia de la expansión de la ocupación territorial para el plantío de café y la valorización de las tierras productivas de São Paulo, dislocando la cultura cafetera para Paraná. En São Paulo, la incidencia de la enfermedad continuó aumen-

tando por causa de la migración de trabajadores del noreste para la región, para trabajar (Waldman y Chieffi 1988).

Sin embargo, es necesario destacar que, asociada a las cuestiones antes mencionadas, no se debe dejar de mencionar que la “[...] introducción de la enfermedad en Brasil fue posible en función de peculiaridades ambientales, de distorsiones económicas y de imposiciones sociales” (Cordeiro, 2006: 15). Cuestiones relacionadas con “[...] la distribución de lluvias a lo largo del año, la falta de saneamiento y de abastecimiento de agua en las localidades rurales, calidad de vida, condiciones de trabajo y ausencia de infraestructura” (Cordeiro, 2006: 16) contribuyeron e intensificaron el desarrollo y manutención de la esquistosomiasis como epidemia, hasta la actualidad.

La esquistosomiasis, una de las grandes endemias brasileñas, fue descubierta en territorio nacional por el médico e investigador bahiano Manuel Augusto Pirajá da Silva en 1908. Los resultados de las investigaciones sistemáticas que desarrollaba en Bahía, al analizar heces infectadas por un verme hasta entonces desconocido, fueron publicados en 1909, en una monografía en francés titulada *La schistosomose à Bahia* (Falcão, 2008). Además de los registros textuales, también fue elaborada por Pirajá una serie de grabaciones con descripciones sobre la esquistosomiasis publicada en los *Archives de Parasitologie*, 1908/1909 (Falcão, 2008), registros que constituyen una fuente visual para la comprensión del desarrollo de la mencionada enfermedad. Del mismo modo que Pirajá, otros investigadores utilizaron un lenguaje visual —ilustraciones científicas— para representar un conocimiento científico en construcción.

En este escenario, otras investigaciones e investigadores se dedicaron a estudiar minuciosamente el ciclo de desarrollo de dicha enfermedad y las formas de disminuir su

incidencia. Entre los profesionales, se destaca César Ferreira Pinto, un científico, investigador y profesor que actuó en cargos de gestión en áreas de enfermedades tropicales, entre ellas la enfermedad de Chagas y la esquistosomiasis. Su vida académica la inició en 1914, cuando ingresó a la Facultad de Medicina en Río de Janeiro. Sus áreas de interés se volcaron en la entomología y la helmintología, con lo cual inició sus trabajos en el Instituto Oswaldo Cruz, en Manginhos, donde desarrolló un intenso trabajo sobre *schistosoma mansoni* (Fundação Oswaldo Cruz, 2001).

En esta área de estudio, se destaca una de sus investigaciones, el álbum *schistosomiasis mansoni*,¹ formado por 63 ilustraciones científicas (organizadas en 51 páginas),² que pueden ser distribuidas así: 33 fotografías, de las cuales trece son fotomicrografías —fotografías elaboradas a partir de la lámina de un microscopio— y 30 dibujos coloridos. Todas las ilustraciones se refieren al proceso de la enfermedad esquistosomiasis y su agente etiológico: ciclo evolutivo, áreas endémicas e investigaciones desarrolladas, como el caso de fotografías que muestran investigadores del Departamento Nacional de Endemias Rurales - DNER, en la colecta de material en el estado de Minas Gerais.

El álbum *schistosomiasis mansoni*, por motivo desconocido, fue desmontado y aparenta no haber mantenido su

1 Las ilustraciones fueron elaboradas por Joaquim Pinto da Silva, Raimundo Honório, César Pinto y Antonio Firmato de Oliveira (estos fueron fotógrafo, diseñador y biólogo, respectivamente, del Instituto Oswaldo Cruz, hoy denominado Fundación Oswaldo Cruz), con excepción de tres ilustraciones que son reproducciones de otros investigadores. Ese material es resultado de un trabajo desarrollado por César Pinto y Antonio Firmato de Oliveira, en la ciudad de Itambacuri, Minas Gerais, en la década de 1940, lo cual derivó en la publicación del libro *Schistosomiasis mansoni no Brasil*, Rio de Janeiro, en 1948 (Itypédia, 2012).

2 Todas las páginas tienen la firma de César Pinto. Las fotografías fueron firmadas en el frente. En las que tienen los dibujos, la firma fue registrada en el anverso, en el borde inferior derecho.

organización original —inferencia que puede ser realizada a partir de la propia construcción temática presente en las ilustraciones—, hecho que terminó ocasionando algunos problemas de conservación, como la fragilidad del papel en que están colocadas las ilustraciones, además del reflejo de plata —desvanecimiento de la imagen—. No obstante, las hojas que todavía están atornilladas están muy bien conservadas, sin ningún problema con el soporte o con la comprensión de las informaciones ahí contenidas.

Ese material se encontraba en el Memorial de Medicina de Pernambuco —instituto de memoria que salvaguarda documentos de archivo, bibliográficos y museológicos, referentes a la memoria de la medicina en el estado— y fue obsequiado al médico pernambucano Luiz Tavares da Silva,³ como consta en la dedicatoria, elaborada por César Pinto (1949):⁴

Al eminente colega Luiz Tavares da Silva, autor de importantes estudios experimentales y quirúrgicos referentes a la *schistosomiasis mansoni* en Pernambuco, constituyendo así una verdadera Escuela que tanto necesita la Medicina y la Higiene de nuestro país, ofrezco este álbum como prueba de admiración por esta brillante iniciativa altamente patriótica y humanitaria.

Es posible deducir, a partir de tal dedicatoria, que había una relación informal de intercambio de informaciones científicas entre los dos investigadores, presentadas a través de las ilustraciones, las cuales contribuyeron de modo importante en los estudios que Luiz Tavares estaba desarrollando sobre la esquistosomiasis en el estado de Pernambuco.

3 Luiz Carvalho Tavares da Silva fue un médico pernambucano, con especialidad en cardiología, que desarrolló un procedimiento quirúrgico a partir de la limpieza de la vena mesentérica para paralizar los vermes (Cordeiro, 2006).

4 La dedicatoria fue firmada y fechada por Pinto, constando la siguiente información: Instituto Oswaldo Cruz. Río, 8 de abril de 1949, César Pinto.

De esta manera, la información imagética organizada y disponible para el médico pernambucano permitía conocer el universo que fue estudiado por César Pinto y Antonio Firmato. En este sentido, comprender la relación desarrollada entre los productores (fotógrafo, diseñador y biólogo), emisor (César Pinto) y receptor (Luiz Tavares) de la información científica sobre la esquistosomiasis y su ciclo evolutivo, se constituye un medio para el análisis de la comunicación visual, que es el foco de la investigación que está siendo realizada en el ámbito de un programa de posgraduación.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El uso de la imagen para la representación y construcción del conocimiento científico está presente desde hace mucho tiempo, desde la presencia del hombre en el mundo. Y esto se fue intensificando con el desarrollo y la inserción, o perfeccionamiento, de nuevas tecnologías como, por ejemplo, los más variados tipos de producción de la fotografía y su advent. Esas características trajeron a la luz cuestionamientos acerca del uso de la imagen y su apropiación del contenido, lo que resultó tanto en una gama variada de discusiones académicas teniendo como objeto de estudio la fotografía, por ejemplo.

El presente texto tuvo como objetivo presentar algunas consideraciones preliminares sobre la comunicación científica visual y su aprehensión en el ámbito del área de la ciencia de la información. En este sentido, se infiere que la discusión es muy incipiente, o casi existente, toda vez que no entiende los documentos iconográficos como vehículo para la comunicación científica. Por tal motivo fue iniciada la investigación de doctorado que fue presentada en esta

comunicación. La misma parte de un abordaje teórico-metodológico con fundamentos en los conceptos de Bourdieu, *habitus* y *campo*, por considerar que son fundamentales para entender las relaciones desarrolladas en una determinada área de conocimiento, y de cómo sus actores se apropian de esa práctica. Como fue dicho anteriormente, es una investigación introductoria que necesita de más investigaciones para consideraciones más completas y complejas.

De esta forma, se resalta la importancia de la discusión propuesta para el desarrollo de otras investigaciones con el referido abordaje. Así, el presente proyecto se constituye en un estudio incipiente para principiar una discusión e instigar el desarrollo de futuras investigaciones que den cuenta de una construcción conceptual sobre tal contenido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência*. São Paulo: UNESP.
- Breton, D. L. (2011). *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- Catani, A. M.; Nogueira, M. A.; Hey, A. P. y Cardoso, C. C. (2017). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Cordeiro, F. (2006). *Esquistossomose Mansônica: o pensamento da escola pernambucana 70 anos de história*. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Cruz, F. O. (2001). *Fundo Instituto Oswaldo Cruz: inventário dos documentos das coleções científicas*. Rio de Janeiro: Fiocruz.
- Encrevé, P. y Lagrave, R. (2005). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Falcão, E. (2008). *Pirajá da Silva: o incontestável descobridor do Schistosoma Mansonii*. São Paulo: Revista dos Tribunais.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Guerra, C. B. y Ribeiro, L. V. (2009). *A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet*. João Pessoa: Enancib.
- Kossoy, B. (2001). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editora.
- Lacerda, A. L., y Villela Bandeira Mello, M. T. (2003). Produzindo um imunizante: imagens da produção da vacina contra a febre amarela. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro.
- Munari, B. (2001). *Design e comunicação visual: contribuições para uma metodologia didática*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ortiz, R. (1983). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática.
- Ribeiro, E. S. y Araújo Santos, A. C. De (2016). Comunicação científica visual e semiformal: registros em saís de prata da doença de Chagas em Pernambuco em meados do século XX. *Anais do XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*: 3471-3490.
- Ribeiro, J. (1993). *As imagens da Ciência*. Porto.
- Saúde, M. (2017). *Ministério da Saúde*. [en línea] <http://portalms.saude.gov.br/saude-de-a-z/esquistossomose>
- Scartezini, N. (2011). “Introdução ao método de Pierre Bourdieu.” *Caderno de campo: Revista de Ciências Sociais*. São Paulo.
- Silva, J. R. (2003). *Doença, fotografia e representação: Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925*. São Paulo: Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, *Universidade de São Paulo*.
- Thirty-Cherques, Hermano Roberto (2006). Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista Administração Pública*. Rio de Janeiro, Jan./Feb..
- Waldman, E. A. y Chieffi P. P. (1988). Aspectos particulares do comportamento epidemiológico da Esquistossomose Mansônica no Estado de São Paulo, Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, jul.-set.

La recuperación del patrimonio fotográfico en la Universidad Complutense¹

ANTONIA SALVADOR BENÍTEZ
Universidad Complutense de Madrid, España

INTRODUCCIÓN

El valor de la fotografía como fuente documental es evidente y su uso se vincula a todas las actividades sociales y los campos de la investigación. Desde su presentación en 1839, fue aplicada a la ciencia y al arte como una forma de reproducir y representar los objetos y al mismo tiempo para dejar constancia de los hechos. La aplicación de la fotografía a la enseñanza y el aprendizaje se remonta a los orígenes de la técnica y su uso en la docencia por profesores e investigadores ha sido constante, aunque su incorporación a los planes de estudios en la universidad española no se hizo efectiva hasta comienzos del siglo XX.

La aplicación de la fotografía en la investigación tiene en el arte uno de sus referentes por considerarse fundamental

1 Este trabajo forma parte del proyecto que realiza el Grupo de investigación Fotodoc (UCM) sobre el archivo fotográfico de Eduardo Hernández-Pacheco como resultado del acuerdo entre dicho grupo y la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.

en la metodología de trabajo para el estudio del patrimonio y de la historia del arte.

En España, las colecciones públicas relacionadas con la materia son numerosas y tienen su origen a comienzos del siglo XX. Algunos ejemplos son las fotografías de los historiadores del arte Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián López, donadas al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Otro ejemplo destacable es el archivo fotográfico del prestigioso historiador español Enrique Lafuente Ferrari, catedrático de Historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que encontró en la fotografía el complemento visual idóneo para la pedagogía de la historia del arte.

Este archivo forma parte del patrimonio histórico artístico de la Universidad Complutense de Madrid y fue donado por el insigne profesor al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes, que lo custodió, estudió y conservó con esmero durante años. Desde 2011, se encuentra depositado en la Biblioteca Histórica y está integrado por 11,545 diapositivas de vidrio de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX de los más importantes estudios fotográficos dedicados a la comercialización de reproducciones artísticas con fines pedagógicos. Esto justifica que los fondos fotográficos relacionados con las actividades docentes tengan una importante presencia en las universidades.

La UCM cuenta con colecciones y fondos fotográficos invisibles y dispersos en archivos, museos, bibliotecas, facultades y departamentos que han sido utilizados en la docencia y cuyo valor es excepcional como patrimonio, fuente de información e incluso como obra de arte. Su génesis determina cada una de estas características, ya que los documentos fueron adquiridos o creados por el profesorado en las

facultades vinculadas al arte, la ciencia, las humanidades y las ciencias sociales. Esto hace necesario establecer políticas de actuación para su recuperación y posterior difusión de estos fondos actualmente dispersos y desconocidos para los investigadores y para la propia institución.

Movido por este interés, en 2014 el grupo de investigación Fotodoc de la UCM, dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil, puso en marcha el proyecto de innovación docente *Complufoto*, un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas de la UCM con objeto de localizar los conjuntos fotográficos que pudieran hallarse en todas las instituciones y centros de la Universidad Complutense —archivos, museos, bibliotecas, facultades, departamentos, etcétera— con resultados de gran interés, fundamentalmente en la Biblioteca Histórica, el Archivo Complutense y los Museos de la UCM.²

En el presente trabajo, se hace una puesta en valor de los fondos fotográficos de la Biblioteca Histórica de la UCM, y de forma particular, del fondo fotográfico de los geólogos Eduardo y Francisco Hernández-Pacheco, tanto desde el punto de vista técnico como de la riqueza de los contenidos, que incluye desde la geología y la botánica, hasta el arte, la arquitectura, la etnografía y la antropología.

LAS COLECCIONES FOTOGRÁFICAS EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

La Biblioteca Histórica es el centro encargado de la gestión del patrimonio bibliográfico de la Universidad Complutense de Madrid, y desde su creación en el año 2000 ha ido reu-

2 Complufoto. Creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas de la Universidad Complutense de Madrid, y de un banco de imágenes para su aplicación en la docencia y la investigación. [Proyecto núm. 87] Convocatoria 2014-2015.

niendo las colecciones patrimoniales que se custodiaban en los diferentes centros de la Universidad, cuyo origen está en su larga historia de más de cinco siglos. En algunos casos, se trata de colecciones de libros manuscritos e impresos de procedencias muy conocidas, como la de la Universidad de Alcalá creada a finales del siglo XV, o el Real Colegio de Cirugía de San Carlos del siglo XVII. En otros casos, se trata de materiales especiales poco conocidos —*hidden collections*— tanto para la investigación como para el público en general (Torres Santodomingo, 2017). Entre estos materiales especiales, se encuentran varias colecciones fotográficas procedentes de diferentes departamentos universitarios, con un gran valor e indudable interés tanto desde el punto de vista técnico, como desde el punto de vista de la didáctica de la ciencia. Entre ellos destacan los archivos fotográficos del historiador de arte Enrique Lafuente Ferrari (Facultad de Bellas Artes) y del geólogo Eduardo Hernández-Pacheco (Departamento de Geodinámica), objeto de estudio en este trabajo.

EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO EDUARDOHERNÁNDEZ-PACHECO

El archivo fotográfico Hernández-Pacheco forma parte de los conjuntos documentales generados en la Universidad Complutense de Madrid cuyo fin era la docencia. Eduardo Hernández-Pacheco y Estevan (Madrid, 1872-Cáceres, 1965) es uno de los geólogos y naturalistas más ilustres de la generación del 98 (Alvargonzález, 1998). Fue el origen de una escuela científica y también el primero de una saga de geólogos, continuada por su hijo, Francisco Hernández-Pacheco de la Cuesta y su nieto, Alfredo Hernández-Pacheco Rosso

de Luna, todos ellos catedráticos en la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense de Madrid.

Por su visión global en la ciencia, se le considera el padre de la geología moderna dado que en sus estudios geológicos integró aspectos biogeográficos, paisajísticos, paleontológicos y antropológicos. Influenciado por Alexander von Humboldt y sus cuadros de la naturaleza, Eduardo Hernández-Pacheco cultivó un sentido estético de la imagen muy cuidado capaz de transmitir belleza a la vez que una información seleccionada de forma meticulosa y precisa. Para Hernández-Pacheco, la fotografía es un contenido esencial y una fuente de conocimiento, lo que supera la visión que tendía a considerarla como un simple recurso ilustrativo del texto.

La formación fotográfica de Eduardo Hernández-Pacheco viene de la mano de uno de sus maestros, José Macpherson y Hemás (1839-1902), intelectual aficionado a la fotografía, y uno de los fundadores de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Él fue quien introdujo en España las técnicas más modernas en su tiempo para el estudio científico de las rocas y los minerales así como las ideas más avanzadas en tectónica.

Buena parte de su producción fotográfica está recogida en sus más de 300 publicaciones (Barrera, 2002) acompañadas de magníficas imágenes cuya calidad le convierten en un referente clave en el estudio y descripción del paisaje. Su extensa producción científica, sustentada en el riguroso trabajo de campo y de laboratorio, contribuyó al afianzamiento de los estudios de paleontología, de prehistoria, de geomorfología y de geografía física (Terán, 1965; Alvargonzález, 1998; Perejón, 2013).

El archivo fotográfico se crea por iniciativa de Eduardo Hernández-Pacheco como responsable de la cátedra de Geología de la Universidad Central (actual Departamento

de Geodinámica) y de la sección correspondiente del Museo de Ciencias Naturales cuya finalidad era su aplicación a la docencia. En la generación de este archivo, también tuvieron un papel destacado su hijo Francisco Hernández-Pacheco y Carlos Vidal Box, también geólogos y catedráticos en la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense de Madrid, centro de origen donde se conservaba el conjunto fotográfico.

El conjunto está formado por unas tres mil fotografías, principalmente diapositivas de vidrio de 8,5 x 10 cm. En su mayoría, se trata de placas monocromas; una pequeña proporción está coloreada. Abarcan desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Fundamentalmente se trata de placas originales realizadas por el geólogo y profesor Eduardo Hernández-Pacheco en sus trabajos de campo sobre el paisaje y la geografía de España, Portugal, así como en varias expediciones científicas a Canarias, Marruecos, Ifni, Sáhara y Guinea Ecuatorial (Salvador Benítez, 2015). Otra parte de las diapositivas corresponde a colecciones comerciales sobre distintos países; fueron adquiridas por el autor con fines docentes. El conjunto de imágenes constituye una fuente documental para la investigación sobre la fotografía científica aplicada a la geografía, geología y la antropología en la primera mitad del siglo XX.

A finales del 2014, el Departamento de Geodinámica de dicha facultad entregó la documentación en depósito a la Biblioteca Histórica de la UCM “Marqués de Valdecilla” para su tratamiento y gestión integral.

Recuperación, tratamiento documental y difusión

Como se ha señalado, desde 2014 la Biblioteca Histórica de la UCM es depositaria del denominado archivo fotográfico

Hernández-Pacheco. Al igual que con el archivo Lafuente Ferrari³, puso en marcha un plan de actuación para facilitar su consulta y difusión. Para los procesos de inventario, descripción, digitalización y difusión, la Biblioteca Histórica contó con la colaboración del Grupo de Investigación Fotodoc (Fotografía y Documentación) de la UCM dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil. En la primera fase del proyecto, tras la ordenación y signaturización del conjunto, se procedió a la descripción y digitalización de cada una de las diapositivas de vidrio del archivo y la confección de un inventario (Salvador Benítez, Olivera Zaldúa y Sánchez Vigil, 2016a). En abril de 2017, el Grupo Fotodoc concluyó la primera fase del proyecto entregando a la Biblioteca Histórica una base de datos con 1995 registros correspondientes a las imágenes de los Hernández-Pacheco sobre España, Guinea, Ifni, Marruecos, Nigeria-Liberia, Portugal y Sahara español. Una copia de este material ha quedado instalada en la sala de lectura de la Biblioteca Histórica para consulta de los investigadores; una segunda copia se entregó a la Subdirección de Tecnología e Innovación Bibliotecaria para su migración al catálogo de la UCM, y una tercera copia se ha entregado al Departamento de Geodinámica para la consulta de sus miembros⁴.

En paralelo a la descripción y digitalización del archivo fotográfico, el Grupo Fotodoc ha llevado a cabo diferentes acciones de difusión, entre las que destaca la organización de la exposición *Portugal inédito. Fotografías de Hernández-Pacheco* en Oporto (julio-septiembre, 2016) y Madrid (abril-octubre 2017), la publicación del catálogo de la misma (Sánchez Vigil, Salvador Benítez y Olivera Zaldúa, 2016b),

3 Página web del Archivo Fotográfico Enrique Lafuente Ferrari: <https://biblioteca.ucm.es/historica/archivo-fotografico-lafuente-ferrari>.

4 El Archivo Hernández-Pacheco en la UCM: <https://biblioteca.ucm.es/historica/archivo-hernandez-pacheco>.

así como la presentación de ponencias en varias jornadas y congresos (Sánchez Vigil, Salvador Benítez y Olivera Zaldua, 2016c). En una segunda fase, se incluirá el inventario del resto de las placas fotográficas de factura comercial.

En junio de 2016, Alfredo Hernández-Pacheco Roso de Luna —hijo de Francisco y nieto de Eduardo Hernández-Pacheco— deposita un nuevo conjunto fotográfico en la Facultad de Ciencias de la Documentación. El fondo está integrado aproximadamente por unas 30 mil fotografías en soportes plásticos (acetatos y nitratos) papel y vidrio, realizadas entre 1907 y 1967. Los materiales se encuentran instalados en los contenedores originales en los que llegaron a la Facultad: una caja y cuatro archivadores de cartón verdes que incluyen principalmente positivos en papel; cinco cajones metálicos con negativos en soporte de vidrio y plástico, acompañados de fichas descriptivas y pruebas positivas. En líneas generales, la organización es similar al archivo de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla: de la A-Z por provincias en el caso de España y Portugal, a lo que hay que añadir los territorios de Ifni, Sahara, Marruecos y Guinea. Si bien, las características formales de los objetos son distintas, el contenido de las imágenes está replicado en su mayoría al tratarse de originales y copias.

La documentación incluye además varias carpetas con documentos de trabajo, copias positivas y pruebas de impresión de las publicaciones: *Fisionomía Geología y Glaciarrismo cuaternario de las montañas de Reinosa* (1943), con el que obtuvo el primer premio de la Academia de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, y *Materiales sedimentarios sobre la Rasa Cantábrica. III: Tramo Asturiano comprendido entre Santiago de Villapedre (Navia) y Cadavedo (Luarca)*, publicado por Francisco Hernández-Pacheco y Asensio Amor en 1961.

Este nuevo conjunto documental es, hasta el momento, el más completo generado por la saga de geólogos y viene a completar el archivo existente en la Biblioteca Histórica. En 2017, el grupo Fotodoc inició las tareas de organización e inventario de este conjunto, que será descrito y digitalizado siguiendo la metodología aplicada en el conjunto de la Biblioteca Histórica.

LECTURA DE LAS IMÁGENES Y ANÁLISIS DE CONTENIDOS

Las imágenes de los Hernández-Pacheco son ricas, de composición cuidada, con escala, tomadas a distintas distancias y con diferentes profundidades de campo. Aunque su temática es principalmente de interés geológico, sus imágenes polisémicas, además de espacios, retratan contextos: la geografía humana y la económica. Desde un punto de vista sintético, la información de sus imágenes es detallada, de fácil identificación de los elementos perceptibles y visuales y de sus características. En ellas, hay un análisis sistemático de componentes; es decir, hay una selección de elementos, clasificación, comparación, jerarquización y reconocimiento de las interrelaciones entre elementos, formas y factores.

En este sentido, es importante conocer los componentes del paisaje natural para tener una asimilación más completa de la información gráfica. Bajo su concepción naturalista, el paisaje de Hernández-Pacheco está integrado por tres componentes en orden de relativa importancia:

- fundamentales (roquedo y vegetación) (*Imagen 1 e Imagen 2*).

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Imagen 1.

Portugal. Ericeira-Extremadura.

Erosión eólica en un dique eruptivo en la playa sur.



HP, agosto 1935. BHUCM.

La recuperación del patrimonio fotográfico en la Universidad...

Imagen 2.

Portugal. Figueiro dos Vinhos-Beira Litoral. Alcornoques cerca del pueblo.
Granito entre metamórfico.



HP, agosto, 1935.BHUCM.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Complementarios (nubosidad, luminosidad, relieve del terreno y masas acuosas) (*Imagen 3 e Imagen 4*).

Imagen 3.

Zaragoza-Calatayud. Aspecto de la formación miocena en la toma de contacto de los yesos sarmentenses y las arcillas celíferas del pontiense en las inmediaciones y al oeste del castillo.

Paraje del yacimiento de coprolitos. Vista el Este



HP, abril 1956. Fondo CCDO.

La recuperación del patrimonio fotográfico en la Universidad...

Imagen 4.

Zaragoza-La Almolida. La balsa para el abastecimiento de agua potable.
Mioceno continental



HP, abril 1920. Fondo CCDOC.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- y accesorios (animales silvestres y ganados, el hombre en su aspecto etnográfico, cultivos, construcciones características y ruinas) (*Imagen 5* e *Imagen 6*) (Hernández-Pacheco, E., 1956: XI).

Imagen 5.

Portugal. Vila Viçosa-Alentejo. Feria de ganado



HP, agosto 1935. BHUCM.

Imagen 6.

Guinea. Isla de Corisco-Zona Este. Aspecto de diferentes tipos de indígenas y mestizos de la isla



Diciembre 1935. FHP. CCDOC.

Cada imagen está acompañada por una ficha descriptiva y un pie de foto que indica la localización, las características de los elementos más significativos y la organización de lo observado. Estas fichas y pies de foto facilitan además la localización de las imágenes en el archivo y su uso. De igual

modo, las diapositivas de vidrio, preparadas para su proyección en el aula, incorporan una leyenda, con localización, elemento de interés fotografiado, fecha y firma.

Con la misma dedicación, trabaja las imágenes incluidas en sus publicaciones, siempre profusamente ilustradas. La imagen siempre está en su contexto y constituye una parte fundamental de la descripción de los contenidos que ayuda a comprender los textos.

Los pies de foto que las acompañan son informativos y suficientemente explicativos, y a menudo coincidentes con la leyenda que consta en la ficha que la acompaña. En definitiva, podemos considerar al profesor Eduardo Hernández-Pacheco como uno de los pioneros en la descripción del paisaje través de la fotografía y en la innovación de los métodos de enseñanza de la geología y la geografía en España en la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a los contenidos de las imágenes señalar que no sólo abarcan temas del ámbito de la geología, paleontología, arqueología, geografía física, botánica y usos del suelo, sino también otras temáticas de interés general que van desde el arte y la arquitectura, hasta la antropología y etnografía. Como señala Quirós Linares:

En cualquier caso, y a pesar de todas las posibles limitaciones, el manejo de la fotografía histórica tiene una utilidad complementaria de las fuentes escritas y cartográficas. Tanto los aspectos morfológicos, más permanentes, como aquellos otros, mucho más perecederos y sutiles, derivados de la estructura social, formas de vida y mentalidades ya periclitados, son documentales a través de fotografías. (Quirós Linares, 1992: 257).

Por las informaciones encontradas en algunas copias fotográficas, sabemos que parte del trabajo fotográfico de Eduardo y Francisco era revelado y ampliado en muchas ocasiones por ellos mismos. Conocedores de la técnica y

del laboratorio, eran minuciosos ejecutores de todo el proceso: encuadre, disparo, revelado y pruebas edición para las maquetas de sus publicaciones, y lograban un trabajo de indudable valor que legitima este archivo fotográfico como uno de los más ricos y representativos de la primera mitad del siglo XX del territorio y la geografía española, portuguesa, así como de las antiguas colonias españolas en el continente africano.

CONCLUSIONES

Con la recuperación y gestión de los fondos y las colecciones fotográficas de Hernández Pacheco y Lafuente Ferrari, la Biblioteca Histórica ha iniciado una nueva línea de trabajo dedicada a la conservación del patrimonio fotográfico, lo que permitirá la salvaguarda, tratamiento y difusión de importantes colecciones, así como la potenciación de la investigación de la documentación fotográfica y sus aplicaciones en el ámbito docente y científico. Este trabajo es un primer paso para hacer visible y poner en valor una de las muchas colecciones fotográficas generadas por una institución universitaria de larga trayectoria como es la Universidad Complutense.

Se presentan nuevos datos referidos al conjunto fotográfico de Hernández-Pacheco que se encuentra en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM. Se trata de un fondo de originales muy completo con cerca de 30 mil fotografías realizadas entre 1907 y 1967 y con un alto valor tanto por la calidad de los soportes, como por los contenidos. Las imágenes proporcionan una información muy valiosa para el conocimiento de algunos procesos geológicos, vegetación, usos del suelo y modos de vida de los territorios de España, Portugal y norte de África.

El análisis de contenidos realizado pone de manifiesto que se trata de un fondo con grandes posibilidades de investigación, no sólo para estudios de carácter geológico, sino también de carácter histórico, etnográfico, artístico y sociocultural por la presencia de temas como estilos de vida, costumbres y tradiciones, arquitectura y construcciones típicas, así como para la recuperación de escenarios ya desaparecidos por la acción del hombre.

Se abren así nuevas vías de investigación para la comunidad científica y se invita a la búsqueda de nuevas posibilidades de rentabilizar este valioso patrimonio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvargonzález, R. (1998). Eduardo Hernández-Pacheco: El paisaje español en la obra de un naturalista de la generación del 98. *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, tomo extraordinario: 20-29.
- Barrera, J. L. (2002). *Francisco Hernández-Pacheco (1899-1976). Nota biográfico-académica*. Extremadura: Publicaciones del Museo de Geólogos de Extremadura.
- Hernández-Pacheco, E. (1956). *Fisiografía del Solar Hispano* (2 vols.). Madrid: Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Perejón, A. (2013). La fecunda etapa docente, investigadora y social de Eduardo Hernández-Pacheco en el Instituto de Córdoba, entre 1899-1910. *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 107: 5-56.
- _____. (2009). Don José Macpherson y Hemas (1839-1902), un científico y tres Instituciones: Sociedad Española de Historia Natural, Institución Libre de Enseñanza y Sociedad Geográfica de Madrid. *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Sec. Geol.*, 103: 81-95.

- Salvador Benítez, A (2015). Imágenes de Portugal en la Biblioteca Histórica de la Complutense: la colección fotográfica de Eduardo Hernández-Pacheco. *VII Encuentro Ibérico Edición 2015* (pp. 1-12). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación,
- Salvador Benítez, A; Olivera Zaldua, M. y Sánchez Vigil, J. M. (2016a). El fondo fotográfico Hernández-Pacheco de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Metodología para su análisis documental. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 27(2):151-163.
-
- (2016b). *Portugal inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense.
-
- (2016c). Las fotografías de Eduardo Hernández Pacheco en la Expedición a Ifni del año 1934. *I Congreso Internacional de cine e imagen científicos*. Madrid: Asociación de Comunicación y Nuevas Tecnologías; Icono 14: 601-621.
- Sequeiros, L. y Martín Escorza, C. (2001). El geólogo andaluz José Macpherson (1839-1902) y sus aportaciones a la enseñanza y a la investigación de las Ciencias de la Tierra. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 9(3): 214-221.
- Terán, M. de (1965). Don Eduardo Hernández-Pacheco (1872-1965). *Estudios Geográficos*, t. XXVI (101): 541-560.
- Torres Santodomingo, M. (2017). La consulta del Archivo Fotográfico Hernández Pacheco está disponible en la Biblioteca Histórica gracias al Proyecto de descripción del Grupo de Investigación Fotodoc. *Folio Complutense*, 2017 [en línea], <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/12014.php#.WbZlMshJbIU>

Vertientes en el análisis de la fotografía

Photoforensics y el análisis de imágenes digitales

ELKE KÖPPEN

Universidad Nacional Autónoma de México

LA MANIPULACIÓN DE IMÁGENES

La manipulación de fotografías (en el sentido amplio de hacer cambios a la imagen original) existe desde el advenimiento de la técnica fotográfica. Sin embargo, la socialización de los programas de edición de imágenes en la era digital facilita enormemente su uso y abuso, así como la circulación misma de imágenes trucadas mediante las nuevas tecnologías de comunicación. Adobe Photoshop, lanzado comercialmente en 1990, se convirtió pronto en el programa por excelencia de los profesionales de la imagen, aunque hoy también existen softwares libres muy completos como GIMP (GNU Image Manipulation Program) (*Imagen 1.*)

Imagen 1



Fotografía de Elke Köppen (2015), compuesta de tres fotografías manipuladas con GIMP.

En la era de la fotografía analógica, la mayoría de las intervenciones se hacían en el cuarto oscuro al revelar o positivar, mientras que en la era digital lo hace cualquiera con cierta facilidad en su computadora o, más recientemente, en la cámara digital o en el *smartphone* mismo. Las intervenciones en negativos o el retoque de positivos necesitaban mucha destreza, pero eran detectables al ojo del experto, mientras que el procesamiento digital realizado con habilidad y creatividad puede engañar al más experimentado observador.

Esto lo confirma un artículo (Nightingale *et al.*, 2017) publicado en *Cognitive Research*, que reporta los resultados de dos experimentos para detectar la capacidad de identificar fotografías originales y manipuladas. El estudio

concluye que la gente tiene muy poca habilidad de detectar y localizar manipulaciones en una fotografía que contiene escenas de la vida real. Las personas que participaron en los experimentos mostraron más capacidad de identificar cambios físicamente no plausibles que plausibles, lo que es bastante obvio; pero cuando se trataba de identificar y localizar cambios, era más importante la cantidad de los cambios que su plausibilidad. Asimismo, no se pudo constatar que en la capacidad de detección o manipulación influyeran de manera significativa factores individuales, lo cual es un fenómeno generalizado.

Las intencionalidades detrás de la manipulación van desde el deseo justo de mejorar la imagen simulando una perfección de la toma o de los objetos y personas retratadas, el afán lúdico que ha encontrado un género genial como los memes, el propósito de elevar el valor estético (es decir la creación artística), hasta realizar cambios para influir o engañar, como fue visto en las fotografías de Bin Laden muerto, donde se manipuló la imagen sobreponiendo las facciones de una imagen en vida para no dejar duda que era el enemigo abatido.

FOTOGRAFÍA Y AUTENTICIDAD

El límite de lo permitido o aceptado depende en gran medida de los parámetros y las convenciones de los diferentes géneros fotográficos y del contexto de uso de la imagen.

Conocemos la división de imágenes fotográficas en artísticas, comerciales y documentales. Es sumamente cuestionable porque no considera la permeabilidad y el constante movimiento de las fronteras en el tiempo, pero refleja opiniones compartidas ampliamente:

1. Que la creación artística no debe tener límites. Todos conocemos la famosa fotografía de Man Ray en la que éste añade unas claves de fa en la espalda de una mujer desnuda para crear una metáfora del cuerpo femenino como un *cello*.
2. Que la fotografía comercial embellece y altera para atraer y vender. Todos sabemos que la perfección con que aparecen las modelos en las portadas de las revistas es ficticia, los productos lucen espléndidos y los alimentos apetecibles.
3. Que la fotografía documental debe representar fielmente a la realidad y congelar un fragmento de ella. ¿Quién no se acuerda de la impactante fotografía de Nick Ut de la guerra de Vietnam y sus horrores?

La definición que ofrece el fotógrafo catalán Joan Fontcuberta rompe con esta posición al considerar fotografías documentales como:

[...] aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo. A este fin, los grandes fotógrafos documentales han desarrollado diversos enfoques y estilos personales de comportamiento durante el trabajo que les permite estar presentes en la escena que están fotografiando influyendo en ella mínimamente. (Fontcuberta, 1997: 152).

El problema agudo de la autenticidad y el abuso de la edición de imágenes se presenta sobre todo en dos áreas donde la fotografía supone presentar hechos o es usada como evidencia. Dos áreas que socialmente gozan de mucha credibilidad: el fotoperiodismo (el serio, no el de los paparazzi ni el de las revistas amarillistas) y las imágenes en publicaciones científicas. El aumento en la manipulación digital y postproducción extralimitada de las fotografías

ha llevado a la necesidad de establecer lineamientos claros —según cada contexto y dentro de las convenciones correspondientes— sobre lo que es un uso apropiado o no apropiado de la edición digital. Las manipulaciones recurrentes se refieren al origen de la imagen misma donde no coincide con el hecho, el lugar o el experimento específico como se afirma. O las manipulaciones se realizan mediante la edición de secciones de la imagen, o la introducción de elementos o su eliminación.

La elaboración de códigos de ética fue la respuesta a estos desafíos, pero el problema es de tal magnitud que, por ejemplo, los organizadores del World Press Photo Contest y los editores de revistas especializadas, sobre todo en el área de las ciencias de la vida, ya optan por un *screening* automático, ya que a simple vista es difícil, hasta imposible, detectar si una imagen es trucada o reutilizada.

ANÁLISIS COMPUTACIONAL DE IMÁGENES Y TÉCNICAS FORENSES

Como la gran mayoría de las innovaciones tecnológicas, los softwares de análisis de imágenes también tienen su origen en el ámbito militar y de seguridad nacional, de donde pasan a la investigación científica y, por último, aterrizan en la sociedad. La interpretación de información contenida en imágenes satelitales, por ejemplo, y la evaluación de imágenes que circulan en la red tienen grandes implicaciones bélicas. Una imagen que quería demostrar al mundo el poderío balístico de Irán en 2008 muestra la manipulación de la fotografía original para evitar que se viera que un misil no se elevó. El software que rastrea la distribución de los píxeles en una imagen digital muestra dos regiones idénticas,

lo que en la naturaleza es altamente improbable que exista
(Imagen 2, Imagen 3, Imagen 4).

Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imágenes tomadas de: <http://geekologie.com/2008/07/iran-photoshops-pictures-to-lo.php>

Y algún chistoso en Internet llevó la acción al extremo (*Imagen 5*).

Imagen 5



Imagen tomada de: <https://www.theverge.com/2017/2/2/14485494/drudge-report-jar-jar-binks-failed-iran-missile-photoshop>

La gran diferencia de fotografías analógicas y digitales y la detección de la manipulación es que una imagen digital es un archivo computacional que contiene datos. Algoritmos específicos permiten el análisis automatizado de estas imágenes a bases de color, forma, textura, contornos, segmentos, densidad y reconocimiento de patrones y de objetos.

El análisis de similitud permite comparar una huella digital con millones de huellas contenidas en una base de datos y los avances en el reconocimiento de caras es muy avanzada.

Frente a los desafíos de la manipulación fotográfica se desarrolló un área especializada llamada *photoforensics*. Presentaré a continuación algunas herramientas de análisis.

Primero tres técnicas geométricas (ver Farid, 2017) que toman en cuenta aspectos de la física de la luz y la óptica:

1. Los *vanishing points*, o puntos de fuga, son el punto principal en una imagen fotográfica, y deberían encontrarse en el centro o cerca, a menos que la imagen haya sido recortada posteriormente.
2. El análisis de los reflejos examina las líneas que se dibujan entre partes de los objetos y sus reflejos. Estas líneas en una imagen coherente deben confluir en un solo punto fuera de la imagen.
3. El análisis de las sombras busca inconsistencias. Suponiendo una sola fuente de luz, las líneas que se generan entre los objetos y sus sombras deben confluir en un solo punto.

Estas herramientas son solamente indicativas, pero permiten dar pistas que se tendrán que explorar.

Para realizar un análisis computacional muy completo, ya existen empresas que se dedican comercialmente al *scree-*

ning de fotografías digitales, pero también existe software accesible libremente y gratuito.

A continuación presentamos las herramientas más importantes de Forensically: Free Online Photo Forensics Tools.

El ejemplo del platillo volar en la imagen que analizan en su página web es muy obvio, porque no creemos en ovnis al menos que seamos seguidores de Jaime Maussan, pero sirve perfectamente de ejemplo (*Imagen 6*).

Imagen 6

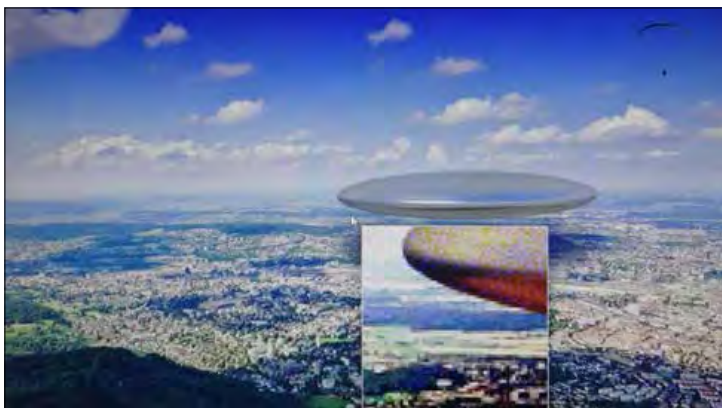


Detalle de captura de pantalla. Tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#forensic-magnifier>

Magnifier

La herramienta Magnifier hace lo que antes se tenía que hacer con una lupa o un microscopio para ver los granos de la plata. Ahora se emplea un zoom digital con el que se puede recorrer la imagen para aumentar los píxeles y buscar incoherencias (*Imagen 7*).

Imagen 7



Fotografía de pantalla tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#forensic-magnifier>

Clone detection

La herramienta Clone detection, como ya vimos en otra versión con los misiles iraníes, muestra regiones idénticas o similares que fueron duplicados en la imagen. En nuestro caso son algunas nubes (*Imagen 8*).

Imagen 8



Detalle de captura de pantalla. Tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#clone-detection>

Error level analysis (ELA)

El Error level analysis revisa la compresión de una imagen digital. Si recordamos que las imágenes, por ejemplo en JPG, con cada cambio guardado se comprimen nuevamente, esta herramienta detecta incoherencias dentro de la imagen (*Imagen 9*).

Imagen 9



Detalle de captura de pantalla. Tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#error-level-analysis>

Principal component analysis

Es una técnica estadística utilizada para reducir la dimensionalidad en un conjunto de datos, y permite encontrar comportamientos atípicos (*Imagen 10*).

Imagen 10




Detalle de captura de pantalla. Tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#pca>

Metadata

Esta herramienta muestra los metadatos exif ocultos (con el *click* del mouse derecho no vemos la totalidad) (*Imagen 11*).

Imagen 11

SubfileType	1
ImageDescription	
Make	SONY
Model	ILCE-6000
Orientation	1
XResolution	300
YResolution	300
ResolutionUnit	2
Software	darktable 1.6.6
ModifyDate	2015:08:14 13:32:39
YCbCrPositioning	2
Rating	1
RatingPercent	20
DateTimeOriginal	Thu Jul 31 2014 11:05:43 GMT+0500
GPSVersionID	2.2.0.0
GPSTatitudeRef	N
GPSTatitude	47.3500
GPSLongitudeRef	E
GPSLongitude	8.4980
ExposureTime	0.0050
FNumber	11
ExposureProgram	L
ISO	100
SensitivityType	2
RecommendedExposureIndex	100
CreateDate	Thu Jul 31 2014 11:05:43 GMT+0500
CompressedBitsPerPixel	8
BrightnessValue	10.2047
ExposureCompensation	0
MaxApertureValue	4
MeteringMode	5
LightSource	0
Flash	16
FocalLength	17
ColorSpace	1
ExifImageWidth	1024
ExifImageHeight	576
CustomRendered	0
ExposureMode	0
WhiteBalance	0
DigitalZoomRatio	1
FocalLengthIn35mmFormat	25
SceneCaptureType	0
Contrast	0
Saturation	0
Sharpness	0
LensInfo	1018,4,4
LensModel	E 10-18mm F4 OSS
InteropIndex	098
HasThumbnail	true
ThumbnailWidth	256
ThumbnailHeight	144
ThumbnailType	image/jpeg
Thumbnail	

Detalle de captura de pantalla. Tomada de <https://29a.ch/photo-forensics/#exif-meta-data>

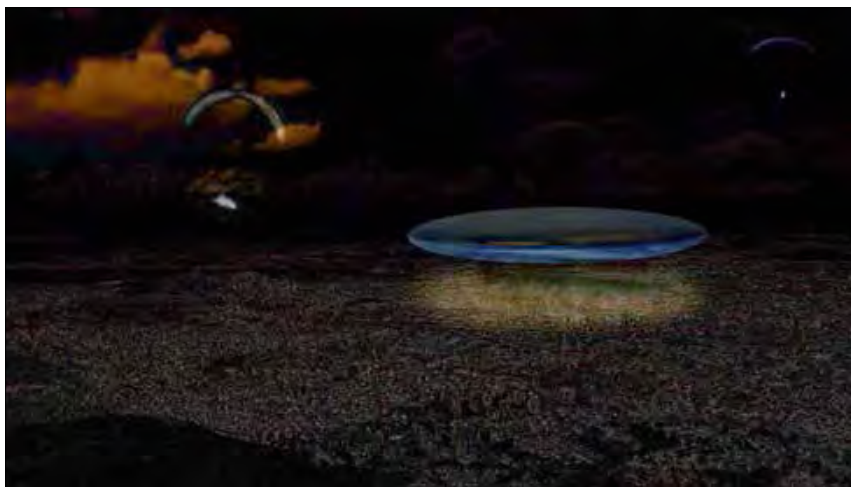
La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

También incluye datos de geolocalización si la cámara incluye un GPS y ofrece ligas a la visualización de estos lugares. Muestra también, en caso de existencia, la versión thumbnail de una imagen.

Thumbnail

En este caso posibilita la comparación entre el thumbnail y la fotografía a analizar. Aquí vemos claramente que el platillo volador no era parte de la fotografía original y que también hubo manipulaciones de los parapentes (*Imagen 12*).

Imagen 12



Detalle de captura de pantalla. Tomada de: <https://29a.ch/photo-forensics/#thumbnail-analysis>

POTENCIALIDADES PARA EL FOTODOCUMENTALISTA

Nos preguntamos hasta qué punto el fotodocumentalista o analista debe ser un forense. Y yo respondería: un detective debe ser siempre; nada es obvio si trabaja con imágenes, y la imagen digital, aunque sea solamente la versión escaneada de una fotografía, adquiere cada vez más importancia en los archivos.

El Reverse image searching sería la herramienta obligada para cada fototecario. Busca a partir de la imagen escaneada o digital de origen versiones idénticas o similares en Internet; también permite identificar la circulación de la imagen y la existencia de variantes o imágenes del mismo evento, lugar u objeto que posibilita su contextualización, así como la detección de la infracción a derechos de autor o copyright, su manipulación, sus usos y sus interpretaciones.

En caso de fotografías digitales nativas, el análisis de los metadatos ocultos es muy útil, aunque hay que tener en cuenta que los metadatos también se pueden editar. Pero una imagen digital ya no es huérfana: el archivo gráfico contiene información sobre la imagen misma y su creación.

La edición digital de las fotografías es parte de su proceso de creación y, en cierta medida, debería reflejarse en la descripción, equivalente a la fotografía analógica, donde existe el género de fotomontaje.

El campo del análisis computacional de imágenes es muy dinámico y avanza a grandes pasos. Ya controlan nuestras vidas con la evaluación de las imágenes de todas las cámaras que nos filman en la vida diaria. Hasta se pueden clasificar las expresiones no verbales de nuestras emociones. De esta manera también existe un gran potencial en la clasificación y recuperación automatizada de imágenes cuando se emplean sistemas de Deep learning y la inteligencia artificial

para generar etiquetas y recuperar fotografías concretas en grandes bases de datos o en plataformas libres de Internet.

Hay un mundo por descubrir que está allí fuera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Farid, H. (2017). How to detect faked photos. *American Scientist*, 105, mar.-abr.: 77-81.
- Foncuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nightingale, S. J.; Wade, K.A. y Watson, D.G. (2017). Can people identify original and manipulated photos of real-world scenes? *Cognitive Research: Principles and Implications*, 2(30), julio: 1-21.

La fotografía difusa: entre recurso de información y objeto de polémica

BRENDA CABRAL VARGAS
Universidad Nacional Autónoma de México

LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO DE INFORMACIÓN

La fotografía es un fenómeno central de la cultura visual contemporánea debido a que diariamente estamos rodeados de imágenes, las cuales aparecen con distintos fines: para anunciar, para informar y, a veces, para manipular múltiples y distintos mensajes. Como personas comunes, asimismo, hacemos un uso constante de cámaras de distinto tipo: compactas o profesionales y, actualmente, con las cámaras de los celulares que casi todos poseen. Sea como usuarios, protagonistas o creadores de estas cantidades exorbitantes de imágenes, las fotografías han entrado de lleno en nuestra vida cotidiana.

La información que estamos habituados a consumir para crear investigaciones científicas se rige por el contenido lingüístico, es decir, las ideas se comunican mediante un sistema de símbolos socialmente convenidos. Además, por lo general, se encuentran impresos en el papel o fijos en una hoja virtual si se trata de documentos electrónicos; en el mejor de los casos, los mensajes que transmiten al lector han sido evaluados por partes. Con base en estas afirmaciones, se infiere que la cultura escrita e impresa se ha impues-

to durante muchos años como el medio más idóneo para dar a conocer un hallazgo, en tanto que los libros y artículos, entre otros materiales producto de la investigación, son percibidos como recursos *confiables* o *serios*. Visto así, las imágenes de fotografía no entrarían dentro de los recursos confiables debido a su naturaleza.

En el ámbito de las disciplinas de la información, los recursos en realidad no están regidos por la forma de expresión del contenido. Las bibliotecas y los archivos, entre otros centros documentales, poseen acervos de una tipología diversa, aunque, por la explicación anterior, no en todos los casos ni por todas las disciplinas son valorados como objetos que portan información; a lo sumo, se les otorga la categoría de patrimonio nacional que debe conservarse y, no necesariamente, consultarse para crear conocimiento nuevo.

De acuerdo con Agustín Lacruz (2010), cualquier recurso icónico en general —y las fotografías e imágenes en particular— forman parte de los documentos que han sido relegados a meros materiales auxiliares para las personas sin alfabetización lectoescritora. Sin embargo, es posible que esta consideración sobre la fotografía haya sido fundada sobre el hecho de que los objetos retratados no poseen una estructura estandarizada que los haga legibles a cualquier persona, sino que requieren un proceso analítico más profundo e interpretativo que, sin el contexto adecuado, resulta imposible entender.

Si se quisiera aterrizar de mejor manera el tema de las fotografías al campo de los recursos de información, se verá que éstas tienen una presencia relevante en los procesos de organización documental. Desde la opinión de Agustín Lacruz, la imagen se estudia en tres momentos:

1. Dentro de sus contextos correspondientes de emisión y recepción, atendiendo a su intencionalidad y su pragmática.
2. Es examinada en tanto que elemento integrante de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informacionales acerca de las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados.
3. Se analiza como realización de un sistema semiótico —un código o conjunto organizado de ellos— que trasciende el propio texto visual y que está vinculado con sistemas ideológicos, políticos, económicos, sociales, estéticos, religiosos, etc., específicos dentro de cada cultura y proceso histórico. (Agustín Lacruz, 2010: 87)

Se tiene, por tanto, un objeto que sistematiza significados no verbales en torno a una realidad mucho más certera que la mostrada por los textos producto de la interpretación de las ideas escritas por otros autores, pero difícilmente legible sin el conocimiento sobre el momento en el cual fue producida. Desde luego, su análisis documental daría pie a un registro bibliográfico, perfectamente identificable en un catálogo, y también a un conjunto de descriptores en torno a los objetos retratados que pueden ser parte de un índice temático, onomástico o topográfico. A partir de dicho proceso es donde puede ser utilizado y considerado un recurso de información.

En algunas profesiones, como las señaladas por Beaudoin y Evans (2011), las imágenes son cualquier recurso observable que los profesionales emplean para completar una tarea, y éstas pueden estar en formato impreso o digital; se almacenan en colecciones personales, bases de datos o en acceso abierto en la web. Esto da muestra de cómo las imágenes son recursos, pues tienen un propósito relativo a las necesidades de información de los usuarios y, por lo mismo, requieren un orden para su fácil recuperación y consulta.

Además es importante, poco a poco, ir fortaleciendo el uso de la fotografía dentro del ámbito de la investigación

para que el medio académico y científico valore sus beneficios; el uso de imágenes en la investigación se llama *método visual* el cual, de acuerdo con el artículo de Hartel y Thomson (2011), consiste en entender nuestro entorno a partir de lo que estos registros gráficos dicen sobre la vida contemporánea. La revisión bibliográfica que hicieron tales autores los llevo a encontrar diez razones por las cuales la imagen se considera un objeto de valor para la investigación:

- Capturan aquello difícil de expresar en palabras.
- Permiten ver de otra manera los sucesos.
- Constituyen una memoria.
- Facilitan la comunicación, evocan historias y estimulan el cuestionamiento.
- Permiten un entendimiento común y generalizable.
- Muestran la teoría de una manera elocuente.
- Fomentan el conocimiento incorporado.
- Son más accesibles que otras formas de discurso académico.
- Facilitan la flexibilidad en el diseño de la investigación.
- Provocan acción para la justicia social.

Como se muestra en los puntos citados, vemos que las razones expuestas son de peso dentro del análisis y manejo de la información, y sobre todo también para poder expresar ideas que a veces con palabras no se puede.

Los propósitos para los que una fotografía puede utilizarse son diversos. En el caso de los procesos de investigación, Roubillard y Durán afirmaron que:

A través de las fotografías se pueden reunir visualmente objetos ubicados en lugares geográficamente distantes, permitiendo a los investigadores su estudio en forma conjunta. Por otro lado, los registros visuales sirven para el reconocimiento de un objeto en

caso de pérdida o extravío, como también son necesarios para comparar en el tiempo los diferentes cambios sufridos para éste en el plano material y estético. (Roubillar y Durán, 2006: 59).

PROBLEMAS A LOS QUE SE ENFRENTAN ALGUNOS TIPOS DE FOTOGRAFÍA

Fotografía de prensa

Fernández señala que la fotografía como recurso informativo conforma discursos que logran comunicar una idea o un mensaje de maneras distintas al texto; su uso dentro de la práctica periodística tiene como objetivo “[...] acercar a los individuos de todo el mundo al lugar de los hechos gracias a su capacidad para evocar sentimientos, a su poderío emocional y a su fuerza informativa.” (Fernández, 2013: 91). La fotografía, además, se concibe como evidencia de un acontecimiento, aunque, como lo indicó Fernández, entender el discurso de una fotografía exige tener capacidades de ponerla en contexto y reconocer tanto a los personajes como a los objetos que figuran en ella.

La documentación de acontecimientos a través de imágenes, en el marco de la prensa, es una práctica denominada *fotoperiodismo*, y puede ser tanto una alternativa para contar los sucesos como un complemento para la información escrita. Según lo advirtió Torregrosa (2010), la fotografía de prensa (o *imagen fotoperiodística*, como prefiere llamarla el autor) habla del presente y, a medida que su valor inmediato o administrativo se reduce, se convierte en un documento social, perteneciente al patrimonio.

El fotoperiodismo cobró fuerza durante el periodo de entreguerras. En aquel momento, el autor señalaba que aparecieron revistas ilustradas como *Vu*, *Time*, *Fortune* y *Life*.

En 1974 la ciudad de Nueva York fue cuna de la agencia periodística Magnum, en la cual ejercieron su labor tres representantes de la fotografía contemporánea, Cartier-Bresson, Rodger y Seymour, cuyas obras son consideradas testimonios históricos y daban cuenta en su momento de la información actual.

Fotografía de prensa en coberturas controversiales

La industria mediática tiene mucha injerencia en la sociedad, es decir, los hechos que presenta ante el público pueden ser motivo de movimientos, de control o de desinformación. Es lamentable, sin embargo, que en muchos casos se persigan fines banales o cuyo objetivo sea alterar la realidad de un acontecimiento:

Ante el impacto que pueden causar ciertas imágenes por su contenido, surge la eterna dicotomía entre la libertad de expresión y la satisfacción de las necesidades informativas por un lado y el derecho de los individuos al honor, a la intimidad y a la imagen del otro. Por ello, publicar o no publicar fotografías que pueden herir la sensibilidad tanto de las víctimas y sus familias como de los lectores sigue siendo un debate de actualidad, así como el derecho de hacer público aquello que es privado. (Fernández 2013, 196).

Al principio del fotoperiodismo, las imágenes capturadas se consideraban creaciones *de autor*, pues, además de haber sido tomadas por profesionales, eran resultado de la originalidad. De acuerdo con Torregrosa (2010), la incursión de la fotografía digital en el campo del fotoperiodismo se ha considerado por algunos pensadores como una amenaza debido a la facilidad con la que pueden difundirse y reutilizarse. En lo tocante al uso que los medios hacen de la imagen, el autor apunta:

Se encuentra la siempre delicada relación entre imagen (medios) y poder (política, ideológica, valores...), algunas críticas a un posible etnocentrismo visual occidental y, en primer plano, la resguarda dialéctica entre realidad y ficción, como unas de las grandes y eternas razones de ser de los medios de comunicación en una época de grandes tragedias y ataques terroristas masivos y globales como los del 11-S y el 11-M, que llevan a muchos teóricos a plantear incluso un crisis de lo real correspondiente al auge de la simulación y la ocultación o difuminación de la verdad y sus atisbos. (Torregrosa, 2010: 333-34).

De acuerdo con Cros (2013), parte de la ética de la fotografía en prensa es que la imagen sea fiel al momento y lugar en donde se están dando los acontecimientos que pretenden representar. Cuando una fotografía cumple con ello, se dice que es objetiva. La objetividad en las imágenes capturadas puede tener tres casos:

- La imagen tiene una relación directa con el objeto para el mensaje que transmite no coincide con la realidad del mismo.
- La imagen no tiene relación directa con el objeto, pero el mensaje transmitido coincide con la realidad del mismo.
- La imagen no tiene relación con el objeto ni con el mensaje que transmite coincide con la realidad.

La controversia puede originarse cuando las fotografías son manipuladas para mostrar una realidad falsa, situación que, si bien se ha practicado con medios analógicos, en el contexto tecnológico actual se ha incrementado por la relativa facilidad y rapidez con la que puede hacerse (Marín, Barrazueta e Hinojosa, 2015). Una situación controvertida que se originó por la manipulación fotográfica (citada por los mismos autores) se suscitó en la versión impresa y web del diario *El País* del 24 de enero de 2013, donde supuesta-

mente Hugo Chávez se encontraba entubado en un hospital de Buba: “La imagen fue vendida al diario *El País* y se trataba de una captura de pantalla de un video que en esos días circulaba por redes sociales.” (Deltell *et al.*, 2013: 140).

En la política —o en otros niveles de poder— las fotografías de prensa también han suscitado escándalos o controversias, pero, según lo sostiene Casajús, estas prácticas no son parte de la historia que ha dado pie al periodismo:

El retrato de líderes políticos o de responsables de importantes acontecimientos en actitudes a veces casi ridículas y en las que el autor opina, es un fenómeno contemporáneo que hace mucho tiempo dejó de extrañarnos y que asumimos como algo natural y cotidiano. Esta manera de retratar hubiera sido impensable en otras épocas, y en parte es el resultado de la influencia de la propia fotografía. (Casajús, 2009: 237).

Retratar a la sociedad en tiempos de guerra o de crisis ha sido otra de las formas en que la fotografía crea discursos sobre la realidad. Casajús explica cómo en los Estados Unidos se desarrolló el *reportaje social* o *documentalismo utópico*, cuyo fin era:

[...] contar los problemas cotidianos de la gente corriente para intentar solucionarlos. [Describe además que con las fotografías:] Intentaban entrar en comunicación con todos y no con una minoría, y buscaban una reacción en el espectador (que actuara). Pretendían persuadir por eso solían dirigirse más a los sentimientos que a la razón. (Casajús, 2009: 237).

Aunque la fotografía se ha concebido en diferentes momentos como una representación de la realidad o como *evidencia*, cuando la ciencia se basó en estas expresiones gráficas, la manipulación fue parte de ciertas prácticas. Bright (2005) encontró en su investigación que los científicos llegaban a superponer dos negativos fotográficos que,

al revelarlos, supuestamente, mostraban cómo se vería un hijo; también es destacable el uso para fines en contra de la humanidad, como la superposición de negativos para determinar la identidad judía de una persona o su pertenencia a grupos criminales y étnicos.

ALGUNOS OTROS CASOS CONTROVERSIALES EN LA POLÍTICA

Existen muchos casos en donde la fotografía ha estado envuelta en problemas polémicos o de controversia. A continuación, se expondrán algunos ejemplos de ello.

En 2016 la red social Facebook junto con Espen Egil Hansen, editor de *Afterposten* —uno de los periódicos noruegos más importantes—, protagonizaron una polémica por una fotografía “[...] en blanco y negro del cuerpo desnudo de una niña de nueve años huyendo de las bombas, aullando, el rostro transido de dolor” (Yoloyan, 2017). La fotografía se tomó en 1972 durante un ataque a un pueblo de Vietnam. El autor fue galardonado con una de las condecoraciones al periodismo impreso y en línea, el Premio Pulitzer. No obstante, la imagen fue motivo de censura en la red social porque, según lo comenta el editor de *Afterposten*, se consideraba como contenido pornográfico infantil (Yoloyan, 2017). Cabe destacar que, de conformidad con la investigación de Yoloyan, el problema radicó, en parte, en el algoritmo de contenido de Facebook, que automáticamente responde a la política de no permitir la desnudez de personas menores de edad en fotografías.

Con menos inclinación hacia la polémica o la controversia, aunque sí apegado al principio de mostrar cierta realidad —o una versión lo menos distorsionada posible sobre

ésta—, se encuentra una fotografía finalista del concurso de la UNESCO *Si yo fuera...* dirigido a los jóvenes de 21 a 30 años, quienes debían “[...] ponerse en la piel de otras personas recurriendo a una videocámara o aparato fotográfico.” La imagen titulada *Las tumbas nos dan dinero* es la muestra del trabajo que dos niños de Kabul realizan para obtener dinero y así realizar sus estudios. La explicación que se da de la fotografía es que se trata de “El trabajo de niños que se ven obligados a lavar estelas funerarias para ganar un poco de dinero. En pleno invierno, con las manos heladas, van a buscar agua en lo alto de la colina que se yergue detrás de la mezquita.” (*El Correo de la UNESCO*, 2017, 68).

Otros casos se pueden encontrar en un artículo de González (2006), quien desde el área filosófica discute en torno a cómo se muestran las fotografías de situaciones violentas en la prensa, además de comentar los aspectos éticos que se vinculan a éstas. El autor reseña una fotografía sobre el tsunami de 2004-2005 en Asia. Sus palabras al respecto son: “Una foto de varios cadáveres que, arrastrados por la marea, se amontonaban boca arriba sobre la playa. El pie de la foto rezaba *Si no estuvieran tan deformes, parecería que toman el sol.*” (González, 2006: 46).

El propio autor cita otro caso en el que, tras el asesinato del político holandés Pim Fortuyn, se publicaron fotografías de su cadáver haciendo alusión a su muerte con palabras que reflejan la discriminación. Por ejemplo: *Death of a gay, Anti-Muslim maverick* y también, en una segunda edición del diario, *Killing of far-Right Hero Rocks Europe*. Así, González concluyó que:

El papel decisivo del pie de página y el titular que acompañan estos dos casos muestran la relevancia del contexto en el proceso de espectacularización de las imágenes violentas. Dicho proceso

estaría íntimamente relacionado con la satisfacción del morbo y el sadismo del espectador. (González, 2006: 47).

LA FOTOGRAFÍA EN LAS POLÉMICAS DE LOS TEMAS FRONTERA

En el sentido de otorgar valor a las imágenes para la investigación se puede sustentar una de las razones que mencionan Hartel y Thomson (2011) —provocar acción para la justicia social— en el uso de imágenes en temas socialmente considerados frontera, como ocurre con temáticas relacionadas con la sexualidad y la reproducción.

Diversas organizaciones defensoras de los derechos humanos de las mujeres y agrupaciones feministas han apostado al uso de imágenes controvertidas para poner en el terreno de la discusión pública la legitimidad de la censura cuando se muestran fotografías que pudieran pertenecer al terreno de la intimidad de cada persona.

Uno de los casos controvertidos suscitados en Facebook hace algunos años fue la polémica de mostrar fotografías de mujeres amamantando. La discusión, si bien no se centró en lo benéfico que tiene el acto en sí como parte vital del desarrollo infantil, sí suscitó suspicacias por mostrar los pechos de las mujeres. En 2014, los directivos de Facebook decidieron levantar las restricciones contra las imágenes de mujeres amamantando, pero la discusión derivó hacia otros terrenos y en otras redes.

En años posteriores, el foco de la controversia fue la red social Instagram, que suspendió la difusión de toda imagen que mostrara un cuerpo femenino desnudo. Y la controversia fue en aumento al comprobarse que Instagram permitía que se mostraran fotografías de cuerpos y pechos masculinos sin problema alguno. Esta discriminación va en contra

de los objetivos de Instagram respecto a ser una red que fomenta la libertad artística.

Por ello, surgió el movimiento #FreetheNipple (Liberen al pezón) en el cual las fundadoras señalan que el objetivo no es, por supuesto, invitar a la desnudez pública, sino mostrar las contradicciones de los medios que poseen un criterio ambiguo para censurar a los senos femeninos en las imágenes que se suben a la red. Desde el activismo callejero hasta la creación de un documental, pasando por protestas públicas, el movimiento Free the Niple (<http://freethenipple.com/>) cuestiona a los medios la razón o sustento para considerar por qué se glorifican imágenes de violencia y de asesinatos al mismo tiempo que se considera obsceno mostrar fotografías de desnudos femeninos.

Otro caso que provocó intensos debates en 2013 fue la difusión del parto de una mujer indígena oaxaqueña que dio a luz en el jardín de un hospital por falta de atención dentro de las instalaciones. Diversas organizaciones y grupos de derechos humanos se mostraron sorprendidos que el debate girara en torno a la relativa crudeza de una imagen en lugar de la indignación por la falta de seguridad social de una mujer en situación de pobreza. La imagen mostraba a la mujer arrodillada en el pasto con su hijo naciendo, ensangrentado y enredado con el cordón umbilical, que movía a la indignación por la negligencia médica. Sin embargo, no pocos sectores de la sociedad se volcaron en criticar una imagen que incitaba al “morbo social” y acusaban una falta de “ética periodística”.

Uno de los campos de batalla de la polémica en torno a la legitimidad del aborto en México y en todo el mundo entre grupos próvida y organizaciones por el derecho a la libre decisión, ocurre en el mundo gráfico, y especialmente en el de la fotografía. Como menciona Agustín Lacruz (2010),

diversas fotografías pueden llegar a constituirse como un sistema semiótico vinculado a sistemas religiosos.

En este caso, las herramientas que son ampliamente utilizadas por grupos conservadores y antiaborto son la creación, manipulación y difusión de imágenes tergiversadas que buscan apelar a sistemas y creencias religiosas para que las mujeres no aborten de acuerdo con su muy particular visión del mundo. Por ello, en el muy célebre video y fotogramas de “El grito silencioso” —uno de los productos informativos más citados por el movimiento antiaborto—, se muestran imágenes extraídas de procedimientos o cirugías médicas a fetos de avanzado desarrollo para mostrarlos como fetos de reciente formación para demostrar que se está cometiendo un asesinato o infanticidio, cuando en realidad las pruebas científicas demuestran lo contrario (Planned Parenthood Federation of America 2002). Algunos de los problemas mencionados, al utilizar imágenes para ilustrar algunos hechos, podrían ser minimizados si el profesional de la información les da un contexto adecuado o hace una curaduría con fines documentales.

APORTE DEL BIBLIOTECÓLOGO A LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

La labor que pueden desempeñar los profesionales de la información para la organización, recuperación, preservación, etcétera, es muy diversa. A continuación se brindarán algunas sugerencias, tanto propias como de algunos autores, sobre las muchas acciones que se pueden realizar por los bibliotecólogos.

Los usuarios requieren constantemente de imágenes y, como bien se sugiere en una investigación de Beaudoin y

Evans, la función del bibliotecólogo en el trabajo con usuarios que requieren imágenes puede ir en torno a lo siguiente:

- Apoyo para la creación, gestión y preservación de colecciones de imágenes personales.
- Gestión de fondos personales para la futura recuperación (Beaudoin y Evans, 2011).

El trabajo de Beaudoin y Evans examina la labor que hizo una institución chilena (Centro Nacional de Conservación y Restauración) para hacer registros visuales de objetos que se tienen en su Arquidiócesis de la Serena. La clasificación que las autoras determinaron para el conjunto de fotografías obtenidas fue la siguiente:

- Fotografías para documentación, cuyo propósito es reconocer el objeto y darle un sentido con información escrita.
- Fotografías de procesos destinadas a dar cuenta de cómo se lleva a cabo la restauración de los objetos retratados.
- Fotografías de análisis realizadas para tener un conocimiento más certero del tipo de restauración a la cual debía ser sometida la pieza (Beaudoin y Evans, 2011).

El aporte del bibliotecólogo en la organización de los fondos fotográficos es indudable y fundamental; sin embargo, puede representar retos para el profesional habituado a los fondos bibliográficos, pues analizar documentalmente las imágenes requiere, por un lado, observar cuidadosamente los detalles y objetos que se capturaron (plano denotativo) y, por el otro, interpretar la imagen a partir de lo que no es posible apreciar visualmente (Torregrosa, 2010). La

interpretación de las fotografías para fines de organización documental le exige al profesional de la información ver más allá de lo visible. Como afirma Torregrosa, hay que:

[...] partir de las presencias, ausencias y conocimientos del documentalista aplicables al documento concreto (por su saber histórico, de la actualidad periodística, del tema retratado, de imágenes anteriores del mismo tipo y hecho, etcétera). (Torregrosa, 2010: 334).

El profesional de la bibliotecología enfrenta como reto la ausencia del lenguaje textual, por lo que su descripción dentro de las bibliotecas se hace a un nivel mínimo (Portugal, Guzzo y Rodríguez, 2003). Estos autores muestran que parte del proceso consiste en consultar a investigadores o en hacer búsquedas en otros repertorios que faciliten la identificación de datos que formarán el registro bibliográfico de las fotografías. Cuando la catalogación de estos recursos implica su codificación en el formato MARC21, las fotografías se integran dentro de los materiales gráficos en dos dimensiones no proyectables. La *Tabla 1*, tomada del artículo de dichos autores, muestra un ejemplo de datos bibliográficos estructurados en MARC21.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Tabla 1
Ejemplo de datos bibliográficos estructurados en MARC21

Campo MARC	Descripción	Ejemplo
100 Fotógrafo \$a Autor personal \$c Título asociado con el nombre \$d Fechas de nacimiento y muerte \$e Función	Nombre del fotógrafo en forma directa o invertida. Se puede identificar la relación con la obra al colocar "fotógrafo". Se pueden colocar las fechas de nacimiento y muerte	\$a Puccio, Vince \$d 1935-1994 \$e fotógrafo
110 \$a Estudio/Institución	Nombre de la agencia fotográfica	\$a The White House
245 Título \$a Título de la fotografía \$c Mención de responsabilidad	Título de la fotografía y otra información sobre el título, responsabilidad principal	\$a [Carlos Ruckauf recibiendo a Carlos Menem] \$c Vince Puccio
260 Publicación, distribución, etc. \$c Fecha	Se colocan las fechas de publicación, distribución o creación de la fotografía	\$c 17 de enero, 1990
520 \$a Descripción de la imagen	En forma sucinta pero completa. Descripción de la acción. Información acerca de imagen solamente	\$a Carlos Ruckauf recibiendo a Carlos Menem en el Salón Dorado de la Casa de Gobierno de la Pcia. de Bs. As. acompañado por todos los gobernadores provinciales
600 \$a Materia: nombre de las personas	El nombre de las personas que aparecen en la imagen	\$a Ruckauf, Calor \$a Menem, Carlos
650 \$a Materia: tema \$a Término principal \$c Lugar del evento \$d Fecha en la que ocurrió el evento	Se colocan los descriptores temáticos. En este campo se puede mencionar el lugar geográfico y la fecha o periodo cronológico	\$a Ceremonia protocolar \$c Salon Dorado de la Casa de Gobierno de la Pcia. de Bs. As. \$d 17 de enero, 1990
655 \$a Género/formato	Para las fotografías se puede indicar que se trata de vistas panorámicas, retratos personales o grupales, etc.	\$a Retratos grupales

Fuente: Portugal, Guzzo y Rodríguez, 2003.

En el contexto de México, los fondos fotográficos de diferentes instituciones tienen diferentes problemas para proceder con el tratamiento adecuado de los materiales. Así lo refleja la investigación empírica de Ramos y Gutiérrez (2011), quienes se dieron cuenta de que el problema comienza desde la falta de consenso respecto a la denominación que debe darse a las secciones que tienen estos documentos, así como la falta de personal profesional. En lo referente a la organización señalaron que:

Este proceso no se concluye en ninguna de sus etapas. Una muestra lo constituye la mayoría de las instituciones que sólo tiene parcialmente inventariado, catalogado y clasificado su acervo. En cuanto a la catalogación, es frecuente que las instituciones desarrollen sus propios códigos de catalogación con un porcentaje mínimo de elementos descriptivos, lo cual hace que se tengan pocos puntos de acceso para la recuperación. (Ramos y Gutiérrez, 2011).

APORTE DEL PROFESIONAL DE LA INFORMACIÓN A TRAVÉS DE LA CURADURÍA DE COLECCIONES FOTOGRÁFICAS

No cabe duda que, acerca de la importancia del profesional de la información en la selección y uso adecuados de la imagen fotográfica, éste posee conocimientos que a las industrias de medios les serían pertinentes para evitar caer en polémicas o controversias que podrían poner en tela de juicio el prestigio que hayan construido o, por el contrario, levantar aquel que hayan perdido.

Una de las competencias que más ayudaría a los medios es la curación de contenidos, la cual tiene como propósito hacer una selección de la información más relevante que otros han creado para difundirla entre una audiencia con necesidades afines. Hoy en día, las cadenas de medios emplean contenidos recibidos por agencias informativas, es decir, el contenido propio ha tenido menor protagonismo, y ello se debe a que, dentro del entorno digital, muchas noticias se encuentren exactamente con las mismas palabras o, a lo sumo, con algunos cambios, pero sin aportar más información con respecto a otras cadenas de la industria mediática.

A través de la curaduría de contenidos, las fotografías empleadas en la prensa serían más adecuadas al contexto que pretende representar la noticia, pues el profesional

haría una selección basada en las investigaciones que los periodistas realizan y, de esta forma, se reduciría en cierto grado el nivel de subjetividad de quien hizo la nota, pues el profesional de la información actuaría con un lector de la noticia.

Mediante la curación de contenidos, los medios de comunicación que aún se encuentran en planes de migrar, parte o la totalidad de su trabajo al entorno digital, encontrarían una manera relativamente económica de iniciar esta labor. A través del uso de fotografías se captaría la atención de la audiencia en diferentes medios sociales a fin de que, posteriormente, acudieran a la noticia completa en texto.

Finalmente, con la curación de contenidos, todo material gráfico pasaría por un proceso de validación, es decir, de contrastación con sus fuentes de procedencia y se le daría cierto valor añadido. Esto quiere decir que ninguna fotografía sería publicada hasta haberse cerciorado de que representa adecuadamente el contenido de una noticia, más que levantar el revuelo político o social con tal de conseguir mayores audiencias.

CONCLUSIONES

Las colecciones fotográficas son recursos de información que permiten comprender aspectos o hechos que con texto no sería fácil de explicar, como los sentimientos; además, facilitan la comunicación, provocan acción para la justicia y permiten llegar a públicos no alfabetizados.

Las fotografías pueden ser utilizadas con diversos fines, desde immortalizar a nobles y plebeyos hasta servir de prueba en aspectos legales.

También la fotografía, en algunas ocasiones, ha sido utilizada de manera inadecuada, lo que ha provocado polémica o controversia en distintos ámbitos de la sociedad.

El trabajo del bibliotecario es fundamental para reducir en gran medida la subjetividad de quien realiza las notas periodísticas, debido a que muchas imágenes se encuentren en el límite de lo aceptado. Y es que, en muchas culturas, a veces un desnudo, o hechos de violencia o muerte, transitan entre lo aceptado y no aceptado.

El profesional de la información, con el tiempo, si realiza bien su labor, se situará como un experto en las temáticas en las que trabaja, y será relevante su reputación y su aportación crítica al tema. También es muy importante que la curación de contenidos compagine con la realización de contenidos propios; de esta forma, ayudará a sus usuarios a hacerse una idea de su profesionalidad en el tema.

A través de la curaduría de contenidos, las fotografías empleadas en todos los ámbitos serían adecuadas al contexto que se pretende representar, pues el profesional haría una selección basada en las investigaciones que los periodistas realizan y, de esta forma, se reduciría en cierto grado el nivel de subjetividad que la nota pudiera tener, pues el profesional de la información actuaría con un lector de la noticia.

El curador aparece como un artista o creador, quien, mediando entre los destinatarios y los autores, genera un nuevo documento y lo pone a disposición de sus usuarios para su conocimiento, intercambio y discusión. Para lo anterior, el curador debe conocer los criterios básicos para identificar, seleccionar y valorar información; asimismo, debe manejar las herramientas y métodos adecuados para mantener una revisión periódica de los temas requeridos por su comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín, M. (2010). El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. En R. Gómez Díaz (Ed.). *Polisemias visuales: Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural* (85-116) Salamanca: Universidad de Salamanca [en línea], <http://eprints.rclis.org/15921/1/978-84-7800-166-8-0085-0116.pdf>
- Beaudoin, J. E. y Brady, J. (2011). Finding visual information: A study of image resources used by archaeologist, architects, art historians, and artist. *Art Documentation* 30(2): 24-36
- Bright, S. (2005). *Fotografía boy*. San Sebastián: NEREA.
- Casajús, C. (2009). Evolución y tipología del retrato fotográfico. *Anales de Historia del Arte*, 19, 237-56 [en línea], http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2009.v19.32015
- López, R. (2013). La fotografía de archivo como reflejo de la realidad. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 36: 125-141 [en línea], http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2013.v36.42945
- Fernández, J. (2013). La fotografía en la prensa: Análisis comparativo del tratamiento de las imágenes de los terremotos de Haití (2010) y de Japón (2011) en la prensa española. *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 6: 189-204 [en línea], <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.6.11>
- González, I. (2006) Cadáveres privados y cadáveres públicos: Epistemología y ética de las imágenes censuradas. *Astrolabio: Revista internacional de filosofía*, 2: 35-50 [en línea]. <http://www.ub.edu/astrolabio/Dossier2/I%F1igo%20Gonzalez%20Ricoy.pdf>
- Hartel, J. y Thomson, L. (2011). Visual aproches and photography for the study of inmmediate information space. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 62(11): 214-224 [en línea], doi:10.1002/asi.21618

- Marin , I.; Barrazueta, P. y Hinojosa, M. (2015). Marco ético de la fotografía de prensa: Manipulación de imágenes en la cultura digital. *Questión: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(48), 134-46 [en línea], https://www.academia.edu/21829435/Marco_%C3%A9tico_de_la_fotograf%C3%ADa_de_prensa._Manipulaci%C3%B3n_de_im%C3%A1genes_en_la_cultura_digital
- Portugal, M., Guzzo, S. y Rodríguez, A. (2003). Los materiales fotográficos: su organización y tratamiento en la biblioteca. *Información, cultura y sociedad*, 8, ene.-jun. [en línea], http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17402003000100005
- Ramos Fandiño, G. P. y Gutiérrez Chinas, A. (2011). Organización de fondos fotográficos en México. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 34: 101-17 [en línea], http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2011.v34.36448
- Roubillard E., Marcela y Paula Durán R. (2006). La fotografía como medio de documentación e investigación. En Centro Nacional de Conservación y Restauración (Ed.) *Materia y alma: Conservación del patrimonio religioso en los Valles de Elqui y Limarí*, editado (pp. 59-63). Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración [en línea], <http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos/Centro%20de%20Conservaci%C3%B3n/archivos/PDF%20Capitulo%204.pdf>
- Torregrosa, J. F. (2010). Modelos para el análisis documental de la fotografía. *Documentación de las Ciencias de la información*, 33: 329-342 [en línea], http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2010.v33.19656
- Yoloyan, M. (2017). “Aftenposten” versus “Facebook”: Una controversia esclarecedora. *El Correo de la UNESCO*, 2: 16-19 [en línea], <http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002523/252318s.pdf>

La imagen en los procesos de creación publicitaria: fotógrafos y bancos de imágenes

JUAN CARLOS MARCOS RECIO
Universidad Complutense de Madrid, España

*Está claro que pertenecemos a una cultura audiovisual,
pero parece que nuestra dificultad por extraer algo
mínimamente profundo de lo que leemos
está aumentando en los últimos años.*

Daniel Solana

INTRODUCCIÓN

Si bien a lo largo del siglo pasado la imagen constituyó un elemento creativo en las principales actividades del ser humano (política, sociedad, arte, cultura), en lo que va del siglo actual y como consecuencia del crecimiento por parte del usuario/consumidor de las redes sociales, aquélla ya está presente en todas las actividades como componente principal. No es posible entender la comunicación sin la presencia de la imagen. El reto al que se enfrentan los publicitarios a la hora de crear una estrategia de comunicación requiere de un buen uso de la imagen. Hay que hacer atractiva la comunicación; hay que dejar que se perciba visual-

mente, que se construya en la retina del consumidor con fuerza y que se acerque de manera indirecta a su intelecto.

El consumidor forma parte de un mundo cada vez más multimedia. También más multicultural, gracias a la gran cantidad de imágenes que recibe cada día. Vive en un mundo de imágenes construido por fotografías impactantes que reorganizan la manera de entender el entorno. Además, la cultura multimedia también giró su rumbo. La televisión se sirve y se consume en digital. Sus contenidos se producen en digital y la publicidad que acompaña esa producción también es digital. Sigue estando bien posicionada para el mundo de la comunicación comercial, pero su destino no está asegurado. La televisión se está transformando sin tener clara su finalidad. Desde luego se quebró el sistema de audiencias que esperan juntos el contenido. Y lo que es más importante: la llegada de nuevos actores, como Netflix, Hulu, Movistar +, Amazon Prime Video, Filmin, HBO, etcétera, ha configurado un nuevo panorama que la publicidad debe aprovechar para conseguir que esa nueva forma de presentar los contenidos, más multimedia y más interactivos, se vean reflejados en ella. El consumo crece en estas cadenas a través de sus series, mientras que baja en el terreno de la televisión convencional.

La presencia cada vez mayor de las redes sociales sirve para apoyar el establecimiento del vídeo en la vida de los consumidores. Lugares como YouTube, iTunes Video o Vimeo han conseguido que la publicidad sea más visual y atractiva para los consumidores de las generaciones más jóvenes.

LA IMAGEN COMO REFLEJO DE LA IDENTIDAD CULTURAL

Desde los comienzos en publicidad, la imagen ha estado presente en el posicionamiento de la marca. El diseño de

los productos también se acompañaba de algún tipo de ilustración. Así pues, en la publicidad hay una parte textual, cada vez con menor peso específico en la mancha tipográfica o en el tiempo de visualización, si se trata de publicidad en televisión y una parte gráfica, así llamada en sus orígenes y conocida como publicidad multimedia.

El punto de partida es claro. Se tiene que partir de una idea, no necesariamente escrita, pero que sea atractiva, interesante y que pueda deslumbrar al futuro consumidor. Se piensa no en una, sino en muchas ideas, y se van descartando como hojas que caen en el otoño, hasta quedarse con una o dos a lo sumo, sobre las que se trabajará en el futuro. Una vez resuelta la idea principal, que no será definitiva, se procede a su ejecución. Se crea el texto, se formula su slogan y se examina con lupa cada palabra que ha de ir conformando la idea original. Un logotipo potente, capaz de atraer la atención de los lectores de esa publicidad. Aun así, el texto sigue teniendo su fuerza expresiva y ofrece razones convincentes a los futuros compradores. Señala Crawford, en uno de los manuales imprescindible en la publicidad de los años setenta, que el texto es mucho más: “Casi toda la publicidad actual hace tanto de su venta mediante imágenes, bien impresas o en televisión, cuanto mediante sus encabezados y texto.” (Crawford, 1972: 195).

Se completará la idea con objetos, elementos artísticos, apoyos gráficos, contenidos visuales, fotografías, dibujos que ensalzan y glorifican el texto y lo hacen más verdadero. Al final, el resultado de la comunicación publicitaria ha de ser creíble, entendible y fácil de aceptar por el consumidor. Antes de la llegada del cine y la televisión, todos estos elementos se incluían en la llamada publicidad gráfica, que al menos contenía estos tres elementos: a) imágenes, entendidas como ilustraciones publicitarias; b) rótulos y tipografías

capaces de mostrar de manera diferente el texto, y c) la buena predisposición entre las palabras y las imágenes a través de un boceto publicitario; o lo que es lo mismo, la armonía entre el texto y las imágenes para que entre ellas no se estorbaran y para que el conjunto final fuera fácil de entender por el consumidor. Aquí está el origen del llamado director de arte, persona que era capaz de armonizar los elementos impresos y los gráficos para dar sentido al conjunto, incluidas las ilustraciones. Eso desembocó en el departamento artístico, que durante décadas dio brillo y color a la publicidad impresa y que luego colaboró decisivamente en la publicidad en televisión.

A la identidad cultural se llega a través de diversos procesos. Inicialmente a través de lo que se conoce como visualización. El ilustrador debe crear mentalmente la idea gráfica que luego debe plasmar, y lo debe hacer mediante elementos fáciles de interpretar por parte del consumidor: que la diferencia esté claramente motivada y justificada. Toda la composición debe tener un equilibrio perfecto; el mismo que en la televisión cuando se asocian los colores de la marca con el producto publicitado.

Existió otra forma de identidad cultural sobre todo en las grandes ciudades a través de los escaparates, esos grandes cristales que mostraban los productos que se vendían dentro y que conformaban espacios donde la publicidad reinaba con total dominio. Era una manera de exhibir con carteles, maniquís y sobre todo con arte en la composición de los mismos. Este tipo de publicidad aún sigue teniendo fuerza en algunas grandes superficies comerciales, que emplean tanto en exterior como en sus escaparates espectaculares imágenes de una marca o producto. Pero a comienzo de los años sesenta, la imagen de los escaparates era una forma publicitaria de atraer a los clientes:

Todas las exhibiciones o arreglos están a nivel del piso, y se usan espacios tan grandes, cubiertos por cristal en el frente de las tiendas, que todo el piso principal se puede ver claramente desde la acera, desde la calle, o desde la acera opuesta. (Brewster, Palmer e Ingraham, 1963: 376).

En la actualidad estos escaparates añaden luces que hacen más atractiva la llamada al consumidor.

Luego, la llegada de los medios audiovisuales supuso un giro en la identidad cultural. La fotografía inicialmente y luego el cine fueron creando modelos que la publicidad adaptó de forma acertada. Pero donde más efectivo resultó fue en la televisión, pues los actores, deportistas famosos, doctores, ingenieros y cualquier persona con dotes de comunicación se convertían en la imagen de marca que las compañías necesitaban. Tan buenos resultados dio que se siguen empleando prescriptores famosos como garantía de atracción de futuros consumidores. En definitiva, la identidad cultural se adapta al entorno en que se mueve la publicidad y la relación que tienen con los medios. En la actualidad, los escaparates que mejor funcionan para algunas marcas son los *influencers*, a quienes se acude para ofrecer productos y para que ellos los muestren antes sus millones de seguidores. Al menos aquellos que valoran más el tratamiento de la imagen como Instagram y Facebook.

Hay, pues, una extraña simbiosis entre la publicidad y la cultura, una relación de amistad en la que intervienen varios factores; algunos de ellos interrelacionados como bien ha constatado uno de los mayores expertos en la historia de la publicidad en España:

La publicidad trabaja sobre la cultura y lo que la caracteriza es su capacidad de apropiación, la apropiación estratégica de todos los hábitos, de todos los lenguajes, de todas las modas, de todas las

formas artísticas. Todo se vuelve, en uno u otro momento, publicidad. (Eguizábal, 2007: 141).

Por este motivo, cualquier actividad del ser humano está relacionada con la publicidad, aunque sea desde la lejanía.

LOS VALORES QUE TRANSMITE LA IMAGEN DE UN PRODUCTO/IDEA/SERVICIO

Los entornos en los que se mueve el ser humano son tan cambiantes que la publicidad apenas logra adaptarse. En sus procesos actuales, sobre todo tras la llegada de las redes sociales, obliga a los publicitarios a reinventarse cada día. Esto sucede así porque los consumidores a los que se dirigen están en otro nivel de credibilidad. Mientras que por décadas la publicidad acompañaba al consumidor, le informaba y le facilitaba su compra, ahora parece perseguirle, molestarle e, incluso, atormentarle. Son muchos los que decidieron bloquear los contenidos publicitarios.

La tecnología, que simplificaba tanto las cosas al comienzo, se ha vuelto contra ella misma y contra el uso que hacen los seres humanos. Por este motivo algunos ya se están “desenganchando” de la tecnología, consumiendo menos tiempo en las redes sociales y valorando cada vez menos la publicidad que aparece en ellas. Nos faltó perseverancia e impaciencia como bien señala Daniel Solana:

La tecnología nos permite acortar las distancias entre lo que deseamos y lo que obtenemos, y eso nos malacostumbra. Nos hemos vuelto extraordinariamente impacientes, “humanos sincrónicos”, como nos retrata la socióloga Elzbieta Tarkowska, individuos que viven el presente y no valoran la paciencia ni la perseverancia. (Solana, 2010: 71).

Mientras tanto, la batalla se libra a la hora de atraer la atención de los consumidores. Resulta cada vez más difícil, más reducida su capacidad. Mientras que antes se aceptaban anuncios de un minuto, que luego se redujeron a 20 segundos, ahora su impaciencia no deja esperanza al mensaje publicitario. En YouTube esos cinco segundos en que se mantiene el anuncio antes de poder saltarlo y que desaparezca se les hacen eternos a los usuarios, que con quejas insistentes tratan de saltarlo cuanto antes. Y eso que se han logrado superar otras barreras que irrumpían a la mitad de una serie o película y que dejaban bloqueado al espectador.

¿Cómo puede ayudar la imagen en estos procesos? ¿Se puede y se debe dar prioridad a contenidos soportados en imágenes? ¿Qué cualidades aporta una fotografía o producto multimedia? ¿Cómo atrapar la atención en apenas 3/5 segundos con una imagen impactante? Encontrando las respuestas a estos interrogantes, es posible afrontar el uso de la imagen en la publicidad, bien con fotografías de producción propia o a través de bancos de imágenes. Los procesos creativos en publicidad se refuerzan en entornos donde la imagen es el complemento ideal. No siempre son prioritarias, pero sí ocupan planos (espacio/tiempo) importantes en cada comunicación. La prioridad viene dada por la propia comunicación. En publicidad exterior, la imagen es la principal llamada de atención, que te atrapa o no, en apenas cinco segundos, que es el tiempo que has estado expuesto frente a ella. En esa imagen se incluyen elementos/cualidades que la hacen perceptible, como el color, la composición, el entorno donde se ubica y la implementación de todos ellos. Es la percepción del tiempo lo que hace que cambien los mensajes y la forma en los que se quieren hacer llegar. La atención disminuye considerablemente ante tantos y tantos mensajes recibidos y buscados por los con-

sumidores. Si además se añaden los publicitarios no deseados, el tiempo de supervivencia en la publicidad es cada día menor. Y eso sin contar con los bloqueadores de anuncios que impiden el acceso a los contenidos.

La publicidad sirve en bandeja las cualidades de un producto. En ocasiones son tantas que el trabajo creativo es más fácil. La versión contraria es más difícil de presentar, pero el reto de cualquier publicitario pasa por buscar las ventajas, aunque sean pocas, que tiene un producto. También muestra de manera precisa un servicio o una idea que desde las instituciones públicas o privadas se quieren establecer. Por ejemplo, en el caso de alguna epidemia o de algún problema que afecte de manera global a la sociedad, la publicidad establece pautas para que los ciudadanos entiendan los mensajes. En el primer caso, con carteles que incluyen imágenes explicativas para evitar que la epidemia continúe. En el segundo caso, se trata de campañas de carácter general, bien ante una nueva problemática o como recordatorio de algún compromiso social, como sería la campaña para hacer la declaración de la renta en la que cada año Hacienda recuerda esta obligación. En este caso, el mensaje es de tipo personal, se dirige a un colectivo, pero se pide que cada individuo actúe.

FOTOGRAFÍA Y BANCOS DE IMAGEN AL SERVICIO DE LA PUBLICIDAD

Algunos estudios, entre ellos los de Pew Research Center, señalan el descenso de la lectura en los medios de comunicación apostando por medios más multimedia que impresos. Las redes sociales vinieron a establecer estos nuevos formatos en los que el creativo requiere de fotografías, de

artistas y profesionales, pero también de los llamados bancos de imágenes, fototecas y archivos fotográficos. Son dos procesos complementarios, pero cada uno actúa de diferente manera.

Tomemos como punto de partida las que propone el publicista Agustín Medina. Para él, los códigos creativos de las imágenes son excelentes armas para trabajar en el mundo audiovisual, tanto en la televisión como en el cine o la publicidad. A su juicio: “Las posibilidades creativas en el campo de la imagen son infinitas, pero básicamente se encuadran en dos grandes áreas: la estética y el humor.” (Medina, 2007: 79). Las dos propuestas deben venir acompañadas de otros elementos creativos, como la brillantez, la frescura, la imaginación, etcétera. En el caso del humor, los paradigmas casi siempre funcionan, puesto que hay una relación directa entre la imagen y su explicación.

La creatividad mediante fotografías

La mayoría de los publicitarios prefieren trabajar de manera directa con un fotógrafo. Y no sólo en campañas de exterior. La idea se ajusta mejor cuando existe un diálogo entre el creativo y el fotógrafo. En uno de sus especiales sobre fotografía publicitaria, la revista *El Publicista* recogía las declaraciones de José Luis Moro, cuando pensaba en la necesidad de trabajar con fotografías en una campaña:

En un mundo ideal preferiría fotógrafos, porque siempre te da más libertad creativa que teniendo que partir de algo que ya está hecho. Sin embargo, en la práctica, teniendo en cuenta la premura del tiempo habitual y que los presupuestos casi nunca permiten grande alegrías, trabajar con imágenes de archivo es una opción cada vez más interesante. (*El Publicista*, 2007: 22).

El desarrollo y la implementación del trabajo, seguido por el creativo, ayuda a establecer una atmósfera más real cuando el fotógrafo se dispone a disparar su cámara. Y la ventaja es que sobre la marcha se puede ir mejorando, cambiando, orientando la propuesta creativa. Es un proceso más intenso, pero a la vez más de proximidad con el producto. Es una comunicación entre la propuesta y el resultado, entre la idea y el proceso, entre lo que es la publicidad y lo que aporta la fotografía en la creación de contenidos de una campaña publicitaria.

La fotografía en publicidad debe ofrecer frescura, arte, imaginación y, sobre todo, mucha creatividad. El trabajo debe ser pausado, sin prisas, pero hay que ser conscientes de que en publicidad hay unos tiempos de entregas. Hay que buscar el equilibrio para que la imagen final sea expresiva al máximo. Es una experiencia que une a determinados fotógrafos con los publicitarios:

Una parte importante de los fotógrafos sigue creyendo que la publicidad es un mercado con muchas e interesantes propuestas para realizar, a pesar de que la competencia es feroz y hay que trabajar con firmeza porque los anunciantes y los creativos son exigentes con sus ideas. (Marcos Recio, 2008: 97)

La fuerza expresiva de una imagen fotográfica debe acompañarse de otros elementos en la composición final de la comunicación publicitaria: texto, tipografía, orden, correlación entre los componentes y un especial atractivo hacia los posibles consumidores. Cuando todos esos elementos se conjugan y se logra una ilusión global, el resultado es un buen mensaje, atractivo para el consumidor y de éxito para el producto. Hay fotos que lo dicen todo y hay otras que requieren de “retoques” para que el mensaje sea más efectivo. Aun así, una imagen es poderosa frente al texto en

momentos como los presentes, donde el consumidor recibe la mayor parte de sus impactos a través de ellas, fijas o en movimiento.

Lo que muestran los bancos de imágenes

La gran atracción de los bancos de imágenes para la publicidad es la rapidez con que ofrecen su producto, es decir, las fotos que se emplearán en la campaña. Frente a la propuesta de un fotógrafo, los archivos, las fototecas y los bancos de imágenes son potentes bases de datos que se actualizan y se adaptan a las demandas del mercado publicitario.

Al tener la estructura de una base de datos y un potente motor de búsqueda, las fotografías solicitadas se pueden obtener en cuestión de minutos y las búsquedas se pueden precisar hasta tal grado, que es difícil no encontrar lo que el creativo desea para su campaña. Así pues, sus contenidos son tan completos que abarcan todas las líneas de comunicación que desearía cualquier publicitario, accediendo al original o a una reproducción, como señalan los profesores Sánchez Vigil y Salvador Benítez:

Los documentos fotográficos conservados en archivos, bibliotecas, bancos de imágenes o fototecas son muy diversos y, precisamente, la característica de su multiplicidad desde el negativo y ahora desde el fichero origen hace posible que nos encontremos con originales o reproducciones. (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2013: 18).

Esa diversidad es el gran reto que han asumido los bancos de imagen que trabajan para la publicidad. Tener tantas y tan diversas imágenes garantiza un proceso de venta de la fotografía.

Son muchas las razones por las que los publicitarios prefieren trabajar con un banco de imágenes y casi todas llevan

a la misma conclusión: una buena fotografía tiene cabida en una campaña de publicidad. Veamos algunas: a) rapidez a la hora de contar con la imagen; b) exclusividad para que esa imagen sea única para el producto; c) derechos de uso para evitar demandas una vez esté en marcha la campaña, y d) la garantía de que en los fondos de estos bancos de imágenes se pueden encontrar todo tipo de fotografías.

Entremos en detalle con cada una de estas razones:

Rapidez a la hora de contar con la imagen

En el trabajo publicitario la rapidez es fundamental. Hay un proceso en cada campaña que es desigual. A veces se tardan dos o tres semanas, incluso más, pero también se puede acortar el tiempo de presentación y planificación de una campaña. Por este motivo, la fotografía que aportan los bancos de imágenes ayuda en el proceso al entregar el producto en apenas unas horas y ofrecer varias versiones que puedan ayudar al creativo. La estructura temática que tienen los bancos de imágenes permite acceder a fotografías que teniendo varios significados pueden formar parte de una u otra campaña.

Exclusividad para que la imagen sea única para el producto

Con respecto a la exclusividad, una imagen insólita, que no se recuerde fácilmente, que sea singular e impactante, tiene garantizados unos segundos de visión por parte del consumidor. Si hay otro producto que ya emplea esa imagen, o si es una fotografía muy utilizada, va a confundir al que la observa y si, además, ya otra marca la utilizó hace un par de años, los resultados serán cuanto menos difusos. Y en publi-

cidad no se puede dudar, porque entonces la comunicación no será eficaz. Es mejor pagar y asegurarse la exclusividad, aunque sea por el tiempo que dura la campaña, que no verse frente a otra marca que emplea la misma fotografía.

Derechos de uso para evitar demandas

Con respecto a los derechos de uso y de imagen, en el caso de los bancos, archivos o fototecas, están garantizados en el acuerdo que fotógrafos y empresa firman para la comercialización de esas imágenes. Cada fotografía tiene un autor. Pero viene sucediendo que desde la llegada de las redes sociales, y a pesar de un amplio abanico de derechos, de licencias de uso de las imágenes, o de cesión geográfica o cultural, una parte importante de los usuarios ignoran estos derechos.

Getty Images hizo una encuesta en 2011 y encontró que una gran parte de los usuarios de Internet desconocía los derechos de las imágenes y las copiaban de manera ilegal: “El 39% de los usuarios admitieron que utilizaba imágenes para uso comercial directamente de sitios web donde se comparten fotos.” (Glückmann, 2011: 4).

Algunos de estos problemas se pueden evitar con un seguimiento de la imagen. No todo lo que está en Internet es libre. Hay que entender que siempre hay un creador (fotógrafo) y es a él a quien hay que respetar su obra creativa. La mala utilización de una imagen en una campaña exitosa, muy creativa y con una historia increíble, tendrá consecuencias desagradables para la agencia, pero sobre todo para el anunciante. Baste señalar como ejemplo lo que aconteció a una agencia que copia directamente una imagen de Internet sin contrastar ni ver los derechos que tenía. Sucedió en el ayuntamiento de la Birmingham inglesa, cuando se desple-

garon más de 750,000 panfletos. Lo extraño de la campaña es que la imagen que la ilustraba contenía una panorámica ilustrada con una de los rascacielos de su hermana norteamericana: la realidad, según han contado funcionarios municipales bajo el paraguas del anonimato, es que la persona encargada de ilustrar la campaña buscó en Internet con la clave “Birmingham fotos”, y copió una de ellas sin leer el texto y ni tan siquiera imaginar que pudiera ser de la ciudad de los Estados Unidos —cuya existencia no se sabe si desconoce o no, aunque por lo general los británicos son más viajados que los norteamericanos (Ramos, 2009).

De los errores también se aprende, aunque el ayuntamiento siguió adelante con la campaña. Pero hay que enseñar y concienciar a los usuarios de que las imágenes que están en las redes sociales tienen un autor y unos derechos, que se deben respetar y que no todo es gratis. Entender este último aspecto evitaría posibles juicios en un futuro cuando el verdadero autor reclame sus derechos de uso, sobre todo en campos profesionales como es la publicidad.

No es objeto de este capítulo enumerar los bancos de imágenes, sino lo que aportan al trabajo creativo y publicitario. En este sentido, es necesario implicar al sector para que los usuarios no tomen las imágenes como si fueran suyas, incluso con sus marcas de agua identificativas, tratando de borrarlas, o incluso de negar que las han tomado de otro sitio y que ellos no sabían que tenían esos derechos. Algunas empresas ya han dado un paso al frente, como explica Glückmann:

Con este fin nació Stockphotorights.com, primer portal abierto donde se detallan todas las posibilidades de uso de las imágenes, consejos, ejemplos y acceso a organizaciones internacionales, agencias y noticias. Dicha plataforma, lanzada al mercado por *Getty Images*, cuenta con el apoyo de la Asociación Británica de Archivos Fotográficos y del Consejo de Archivos Fotográficos de América. (Glückmann, 2011: 4).

Estos fondos se pueden consultar en la web del directorio de Colecciones Fotográficas del Reino Unido (*Imagen 1*).

Imagen 1.

Portal de acceso a las colecciones fotográficas del Reino Unido



Fuente: Colecciones Fotográficas del Reino Unido [en línea], <http://www.directoryphotographiccollectionsuk.org/pub/apps/about/index.php>

Tal y como se indica en su sitio web:

Las imágenes de derechos de autor y licencias pueden parecer complicadas, pero no tiene que ser así. Lo básico, lo que necesita saber y lo que necesita hacer, no es difícil de entender. Ya sea que necesite una imagen para una campaña publicitaria, una presentación de empresa o para su blog personal, tenemos las respuestas.

Además se ofrece información sobre cómo usar imágenes libres de derechos de autor de forma gratuita, o si es posible obtener imágenes gratis, legalmente; e, incluso, la diferencia entre lo que se llama uso personal y uso comercial.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Otro de los recursos importantes (*Imagen 2*) de Stockphotorights.com es la posibilidad de agregar licencias de imágenes a la lista de empresas que ya respaldan la educación en el tema de los derechos, donde figuran algunos de los bancos de imágenes más importantes en publicidad.

Imagen 2.

Listas de empresas que respaldan los derechos y su educación



Fuente: Stockphotorights.com

Además se muestra un claro ejemplo de cómo una compañía ha sabido conservar parte de su patrimonio fotográfico utilizado en la publicidad a lo largo de los años. En concreto, British Airways tiene una excelente colección de carteles y posters desde 1920 hasta la actualidad, empleados en campañas publicitarias, ordenados por décadas (*Imagen 3*).

Imagen 3.

Carteles y posters publicitarios de la compañía British Airways



Fuente: <https://www.britishairways.com/es-es/information/about-ba/history-and-heritage/posters/posters-1920-1939>

Por último, señalar que la Ley de propiedad Intelectual protege y ampara a los creadores, entre los que se incluyen los fotógrafos. En el caso español se incluye la obra literaria, artística o científica y son objeto de dicha ley:

[...] todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, entre las que se encuentran las obras fotográficas y las expresadas por procedimientos análogos a la fotografía. (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2013: 86).

De esta forma, los publicitarios han de conocer la ley para no incumplir el derecho de uso con respecto a su creador. El proceso final implica sobre todo a clientes y agencias como señalan Marcos Recio, Sánchez Vigil y Villegas Tovar:

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Para el caso de las agencias publicitarias es de vital importancia resolver la situación jurídica de las imágenes que generan, dado que el cliente que las solicitó ha pagado cierta cantidad para posteriormente reproducirlas. Es decir, el cliente al encargar y liquidar una campaña publicitaria adquiere el derecho más importante de los que componen el derecho de autor: el de reproducción. (Marcos Recio, Sánchez Vigil y Villegas Tovar, 2005: 128).

Garantía de que en los fondos de los bancos de imágenes se pueden encontrar todo tipo de fotografías

La garantía de que en los bancos de imagen hay todo tipo de fotografías viene avalada por los números y los fondos que tienen. En la mayoría de ellos, incluidos los que han aparecido con la llegada de Internet, los totales ascienden a varios millones de fotografías, es decir, prácticamente todo estaría representado en imágenes. Otra cuestión sería, ¿todas tienen la suficiente fuerza y expresión como para ser utilizadas en una campaña de publicidad? Está claro que no. La imagen en la publicidad viene a reforzar la idea creativa con el fin de convencer al consumidor en un proceso de compra, y por eso ha de acoplarse de forma definitiva a la idea creativa.

APORTACIONES, DISCUSIONES Y CONCLUSIONES

Mientras la sociedad está creando nuevos entornos icónicos en los que la imagen es su baluarte, la publicidad que trabaja para esos entornos ha venido utilizando la fotografía como recurso para hacer más creíble el mensaje. Las propuestas multimedia que cada vez más interesan a los usuarios son la excusa perfecta para trabajar con imágenes. En este sentido, este texto pone en valor nuevamente la fo-

tografía en la publicidad como elemento de atracción para que el consumidor se identifique con el producto.

Los bancos de imágenes, los archivos fotográficos con miles de poster, carteles publicitarios, dibujos e imágenes, han demostrado que la fuerza de la fotografía también da buenos resultados desde hace décadas. Su conservación y su uso demandan de un buen proyecto para que los usuarios que requieren esas imágenes no tengan problemas de uso, o cesión de derechos. En publicidad, no se pueden cometer errores; por eso una imagen, lo mismo que logra un gran éxito para una campaña si se hace bien, puede tener el efecto contrario y destruir todo el trabajo creativo y comercial.

A modo de conclusión, es importante en publicidad ensamblar la imagen con el texto, hacerla predominante en las campañas y utilizarla como gran recurso creativo para que el conjunto final sea más atractivo al consumidor. Fotografías hay millones, pero las que verdaderamente aportan una comunicación no son tantas. El éxito de una campaña pasa por saber cuál o cuáles fotografías van a convencer al consumidor. Este es un trabajo creativo y en él pueden participar fotógrafos profesionales, bancos de imágenes que trabajan para la publicidad y también los documentalistas y gestores de contenidos multimedia, que son los referentes importantes de la imagen y la fotografía.

La transformación que están experimentando los medios de comunicación es el reflejo de los avances de la sociedad. Cada vez más, el tiempo de permanencia frente a un ordenador es mayor que el de un libro. En ambos formatos se puede leer, pero los jóvenes, que son más multimedia y más culticulturales, adoptan entornos fotográficos que provienen también de la publicidad. Las imágenes cargadas de símbolos, productos e ideas que se mandan desde la publicidad crean también iconos de comunicación en los jóvenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brewster, A. J.; Palmer, H. H.; Ingraham, R.G. (1963). *Introducción a la publicidad*. México: Compañía Editorial Continental.
- Crawford, J. W. (1972). *Publicidad*. México: U.T.E.H.A.
- Publicista, E. (2007). *Especial publicidad y fotografía*. Madrid: Editora de Publicaciones Especializadas.
- Eguizábal, R. (2007). *Teoría de la publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Glückmann, D. (2011). Gestionar bien los derechos de imagen, parte del éxito de una campaña- Marketing News [en línea]. <http://www.marketingnews.es/marcas/opinion/1057028054305/gestionar-bien-derechos-imagen-parte-exito-campana.1.html>
- Marcos Recio, J. C. (2008). La fotografía en la publicidad: archivos, bancos de imágenes y centros de documentación en el siglo XXI. En M. Pacheco Rueda, M (Coord.). *La publicidad en el contexto digital*. (pp. 87-112). Sevilla: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.
- _____; Sánchez Vigil, J. M y Villegas Tovar, R. (2005). La imagen en publicidad: la fotografía al servicio de la documentación publicitaria y los derechos de autor. *Scire*, 11(2): 19-132 [en línea] <http://ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/1522/1500>
- Medina, A. (2007). *Ideas para tener ideas. Cómo ser creativo sin tener una pizca de imaginación*. Madrid: Pearson.
- Ramos, R. (2009). Birmingham sí..., pero no Alabama. *La Vanguardia* [en línea], <http://blogs.lavanguardia.com/londres/birmingham-si-pero-no-alabama-24070/>
- Sánchez Vigil, J. M. y Salvador Benítez, A. (2013). *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC
- Solana, D. (2017). *Postpublicidad. Reflexiones sobre una nueva cultura publicitaria en la era digital*. Barcelona: DoubleYou.

II. EL TRABAJO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO: ESTADO ACTUAL, FONDOS, COLECCIONES

El trabajo documental fotográfico: estado actual, fondos,
colecciones

El patrimonio fotográfico en las instituciones públicas españolas: la colección del Instituto de Valencia de Don Juan

MARÍA OLIVERA ZALDUA
Universidad Complutense de Madrid, España

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre fotografía se realizan desde distintos puntos de vista. Uno de ellos se relaciona con los fondos y colecciones de las instituciones públicas y privadas, cuyos originales permiten valoraciones diversas. Los resultados de la investigación en materia de fotografía indican que son todavía muy escasos los trabajos, si bien se van ampliando hacia temas relacionados con el uso, la aplicación, la técnica y otros muchos.

Entre los trabajos realizados por el Grupo Fotodoc de la Universidad Complutense se encuentran dos estudios sobre las tesis doctorales de la materia, que nos permiten conocer su evolución desde los años setenta del siglo XX hasta la actualidad, más concretamente entre 1976 y marzo de 2016 (Sánchez Vigil, Marcos Recio, Olivera Zaldúa, 2014; Olivera Zaldúa, Sánchez Vigil y Marcos Recio, 2016).

Otro de los aspectos interesantes se refiere al uso y aplicación de la fotografía por las instituciones públicas, y por supuesto a la recuperación de las mismas para su reutilización. En este sentido es importante el artículo “La fotografía como documento informativo en las webs de los ministerios españoles: acceso, visibilidad, funcionalidad y política de uso”, de Salvador Benítez y Sánchez Vigil (2016).

Con todo, el aspecto que en estos momentos interesa por encima del resto al grupo Fotodoc es la recuperación de fondos y colecciones, y el trabajo que aquí se presenta es un ejemplo concreto.

EL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

El Instituto de Valencia de Don Juan (en adelante, IVDJ) se encuentra en un edificio neomudejar situado en el barrio de Chamberí de Madrid, diseñado por el arquitecto Enrique Fort y Guyenet en 1886 para el matrimonio formado por Guillermo Joaquín de Omsa y Scull y Adela Crooke Guzmán, condes de Valencia de Don Juan (*Imagen 1*). Al no tener descendencia los condes, el inmueble fue convertido en institución pública en 1916, con el objetivo claro de la investigación y el estudio, como reflejan en sus estatutos: “Poseer, conservar, ordenar y en su caso completar, a los efectos de su estudio y conocimiento, las artes industriales españolas; así como su biblioteca, monetario, con fines de estudio”.

Imagen 1
Exterior del IVDJ. Madrid, h.1920



Fotografías sueltas C8-1337.

El IVDJ conserva una de las mejores colecciones de obras de arte, iniciada por el padre de Adela Crooke, Juan Bautista Crooke y Navarro, conde de Valencia de Don Juan, diplomático, arqueólogo y mecenas, y completada y ampliada

por la condesa de Valencia de Don Juan, Adela Guzmán, con piezas de artes decorativas como tapices, alfombras, tejidos, encajes, bordados y arte andalusí; este último ha sido estudiado en la tesis doctoral de Lara Nebreda (2016).

La colección la conforman más de 8,000 piezas, en la que destacan cerámica hispano-árabe, tejidos, cuadros, armas, azabaches, muebles, vidrios, fotografías, etcétera. También es excepcional su biblioteca por la cantidad y calidad de sus volúmenes, con más de 40,000 obras fechadas desde la época de los Reyes Católicos hasta el siglo XXI. En lo que se refiere a la fotografía, las piezas superan las 20,000, que han sido inventariadas y analizadas por el Grupo de Investigación Fotodoc.

El objetivo de este texto es dar a conocer la colección fotográfica del IVDJ, así como las tareas y métodos que se han realizado para su recuperación, análisis y difusión. El Grupo de investigación Fotodoc (Fotografía y Documentación), dirigido por el profesor Juan Miguel Sánchez Vigil, trabaja desde 2017 con los siguientes objetivos:

- Recuperación, puesta en valor, análisis y difusión de los fondos fotográficos del Instituto.
- Inventario y estudio documental completo del fondo, con especial interés en la autoría de las imágenes, la identificación de los mismas, la descripción e investigación del origen y contexto de las imágenes y de la documentación fotográfica.
- Digitalización con cámara fotográfica de las diferentes tipologías del material fotográfico.
- Aportación de nuevos datos a la historia de la fotografía española en relación a los soportes, contenidos y autoría de las imágenes.

TIPOLOGÍA DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS

Parte del fondo fotográfico del IVDJ fue inventariado por Ángeles Lázaro Martínez y María de los Ángeles Santos Quer (Partearroyo, 2007) en la *Guía-inventario de retratos fotográficos* (2003) y en el *Inventario de álbumes fotográfico* (2002). Lara Nebreda, a su vez, estudió las fotografías relacionadas con el arte andalusí (2014).

Actualmente se han catalogado más de 20,000 imágenes, inventariadas en nueve grupos que se detallan a continuación (*Tabla 1*): Daguerrotipos, Álbumes del siglo XIX, Albuminas del siglo XIX (gran formato), Fotografías sueltas del siglo XIX (formatos varios), Negativos de Adela Crooke, Cajas verdes, Retratos expuestos en sala, Placas en vidrio y positivos en papel, Diapositivas de obras de arte.

Tabla 1
Tipología del fondo documental del Instituto de Valencia de Don Juan

TIPOLOGÍA	Nº TOTAL
1 Daguerrotipos	17
2 Álbumes del siglo XIX	2, 169
3 Albuminas siglo XIX (Gran formato)	2, 150
4 Fotografías sueltas siglo XIX (Formatos varios)	1, 910
5 Negativos de Adela Crooke	276
6 Cajas Verdes	9, 552
7 Retratos expuestos en sala	
8 Placas en vidrio y positivos en papel (Manuel Gómez Moreno)	5, 350
-8a Placas de vidrio	3, 344
-8b Positivos en papel	2, 006
9 Diapositivas de obras de arte	
TOTAL	21, 424

Descripción de contenidos

Daguerrotipos

Conjunto de 17 daguerrotipos y un ambrotipo (*Imagen 3*), entre fechados 1840 y 1865; la mayoría de ellos de la familia Osma y dos sólo de la familia Crooke. Son de diferentes formatos, que varían desde un cuarto de placa y media placa, y de los mejores daguerrotipistas de la época como Mathew Brady (*Imagen 2*) y S. F. Beurling de Nueva York, Kilburn de Londres, Vallette de La Habana, Pease&Cía de Lima.

En 2016 el Grupo Fotodoc publicó el libro titulado *Los daguerrotipo del Instituto de Valencia de Don Juan*, donde se analizan y se describen todos los daguerrotipos conservados en esta institución.

Imagen 2

Daguerrotipos. Guillermo de Osma. Estudio de Matthew Brady.



h.1855 (nº329)

Imagen 3
Daguerrotipos. Ambrotipo. Guillermo de Osma



h. 1857 (nº334)

Álbumes del siglo XIX

Conjunto de 12 álbumes con 2,169 positivos en total entre 1860 y 1902. De diferente temática, se divide en:

- Álbum 1. Personalidades siglo XIX, donde destacan políticos, personajes de la alta sociedad, religiosos, nobles y la familia real (*Imagen 4*).
- Álbum 2. Pembroke College 1871-1874, Colegio de Oxford, donde estudió Guillermo de Osma.
- Álbum 3. Familiar de Guillermo de Osma, con retrato de amigos y familiares en formato *carte de visite*.
- Álbum 4. Madrid 1890, con vistas, vida social y arquitectura de la ciudad.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Álbum 5. Marruecos 1889, formado por vistas, paisaje y tipos de marroquíes.
- Álbumes 6-12. “Los Viajes de Adelín” (1888-1902), un recorrido en el crucero de la Emperatriz Eugenia por Biarritz, Milán, Venecia, Viena, París, Barcelona, Córdoba, Sevilla, Saint Moritz, Berna, Bilbao, Madrid, entre otros.

La mayoría de las fotografías fueron realizadas por Adela Crooke o el propio Guillermo de Osma, aunque también se encuentran fotógrafos extranjeros, como Disderí, Chambay, Le Jeune, F. de Jongh, ReutlingerKills & Saunders, W. Kurtz, entre otros; o españoles, como Alonso Martínez.

Imagen 4.
Álbumes del siglo XIX



Página del álbum 1 h. 1870.

Albúminas siglo XIX (gran formato)

Albúminas conservadas en 20 planeros, más una carpeta que se localizó mientras se realizaba este inventario. Forman un corpus fotográfico compuesto por 2,150 imágenes, todas ellas de gran calidad y relacionadas con obras de arte, arquitectura española y extranjera, monumentos, escultura, orfebrería, armería, cerámica, vista. En un porcentaje menor se localizan positivos de vistas del Instituto (exteriores e interiores), escenas de la vida social y retratos.

Más de 1,000 de ellas han sido realizadas por el fotógrafo Jean Laurent (*Imagen 5*), y sus sucesores, Laurent & cia, Lacoste-Roig, donde destaca las obras del canal de Isabel II. Alrededor de 250 son de autores italianos, como los hermanos Alinari, Dell'Emilia, Anderson, Lombardo, Brogi, entre otros.

Imagen 5

Albúminas siglo XIX (gran formato).

Albumina del siglo Museo del Prado de Madrid



Foto: Laurent (C18-486)

Fotografías sueltas siglo XIX (formatos varios)

Imágenes conservadas en 10 cajas que forman un total de 1,910, fechadas entre 1887 y 1920, divididas en las siguientes temáticas:

- Adela Crooke y perro Cheery.
- Guillermo de Osma.
- Familia Guillermo de Osma y Adela Crooke.
- Fotos hechas por Adela Crooke, viajes y miscelánea.
- Amigos y otros personajes.
- Baile de disfraces en el Palacio de Fernán Núñez.
- Fotos de la casa, palacios y los patronos del IVDJ.
- Fotos sueltas.
- Fotos sueltas (últimas encontradas).

Las fotografías fueron tomadas por los principales fotógrafos de la época, españoles como Compañy, Kaulak, Debas, Hebert, Alviach, Kent, Laurent, Alonso Martínez, Napoleón, Ken, etcétera (*Imagen 6*).

Imagen 6
Fotografías sueltas del siglo XIX. Adela Crooke



Retrato en el estudio de Edgar Debas (C1-0014).

Negativos de Adela Crooke

Estuche de madera con la inscripción “PHOTO-JUMELLE” estampada en oro (*Imagen 7*), con 276 negativos de vidrio en formato 4,5 x 6 cm, realizadas por la propia Adela Crooke entre agosto de 1893 —con fotografías de un viaje a Eastbourne (Inglaterra)— y mayo de 1902 en una revista militar en Madrid (Sánchez Vigil; Olivera Zaldua, 2014).

Tiene una temática muy variada, con positivos de la familia Osma-Crooke, la familia Real (con Alfonso XIII, la infanta Isabel de Borbón, María Cristina de Habsburgo-Lorena, entre otros), tauromaquia, caza, zoología y vistas, así como los lugares fotografiados como Madrid, La Granja, Aranjuez, Segovia, Toledo, Sevilla, Oxford y París.

Imagen 7

Negativos de Adela Crooke. Caja donde se conservan



Foto: JMSV.

Cajas verdes

50 Archivadores de color verde con documentación relacionada con las piezas que se conservan en el IVDJ, entre las que se encuentran 9,552 fotografías que complementan esos documentos. Ordenadas por el contenido de las cajas, con la siguiente temática: Cerámica, Alfombras, Armas, Azabaches, Cuadros, Esmaltes, Mármoles, Marfiles, Vidrios, etcétera (*Imagen 8*).

Imagen 8
Cajas verdes. Azulejos



Foto: JMSV.

Retratos expuestos en sala

Este apartado se está trabajando, pero se puede indicar que son en torno a unos cincuenta originales expuestas en las

salas del IVDJ, y en especial en el despacho de Guillermo de Osma que se mantiene intacto (*Imagen 9*).

La mayoría son retratos de personajes, familiares y amigos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de los mejores fotógrafos de la época: Barcia y Viet, Edgardo Debas, Hebert, Le Jeune, Franzen y Antonio Cánovas “Kaulak”, entre otros.

Imagen 9

Retratos expuestos en sala. Marcos descolgados para su reproducción



Foto: JMSV.

*Placas en vidrio y positivos en papel
(Manuel Gómez Moreno)*

Imágenes pertenecientes a Manuel Gómez Moreno. Está compuesto por 165 cajas de las principales casas de fotografía como Lumière, Imperial Jougla, Eastman, Kodak, et-

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

cétera, y 18 sobres de época, que suman un total de 5,350 fotografías (*Imagen 10*).

Se subdividió en Placas de vidrio y Positivos en papel: el primero formado por 3,344 placas positivas y negativas, y un segundo bloque con 2,006 de positivos de diferentes tamaños.

La temática es variada, pero casi todas relacionadas con el arte (Azulejos, Bordados, Bronces, Cerámica, Dibujo, Encaje, Epigrafía, Esmalte, Joyas, Miniatura, Mueble, Orfebrería, Pintura., Platos, Sellos, Tapices, Tejido, Vidrio) a excepción de un conjunto de placas del interior y exterior del IVDJ.

Imagen 10

Cajas de las placas de vidrio y positivos en papel



Foto: JMSV.

Diapositivas de obras de arte

Se recogen en este apartado las diapositivas realizadas desde los años setenta del siglo XX con el fin de reproducir las

obras de arte del IVDJ. Suman más de un millar y sus tamaños son diversos, desde 35 mm hasta 13 x 18 cm. En cuento a la autoría, la procedencia es muy diversa. Uno de los autores que trabajó en la documentación de las piezas fue Oronoz, de quien se conservan facturas sobre los trabajos realizados (*Imagen 11*).

Imagen 11

Diapositivas de obras de arte. Tejido árabe.



Foto: Oronoz.

CONCLUSIONES

El Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid es una de las instituciones museísticas que conserva colecciones fotográficas referidas a su actividad. Desde su creación, los responsables de la formación del museo emplearon la fotografía como fuente, con el objetivo de conocer y poner en valor cultural y económico las piezas a adquirir.

Algunas de las piezas fotográficas son de especial relevancia, tanto por la autoría como por la temática (vistas, paisajes, obras públicas y reproducciones de obras de arte). Una parte de las obras fue realizada por el francés Jean Laurent, el primer documentalista que llevó a cabo catálogos para la comercialización a instituciones públicas y privadas, así como a particulares. Destacan también, por la autoría, el grupo de albúminas tomadas por autores italianos, entre los que destaca Alinari, cuya empresa es hoy una fundación de gran prestigio en Florencia.

Además, el Instituto ha sabido conservar el fondo fotográfico sobre la familia Crooke-Osma, lo que ha permitido recuperar actualmente piezas de gran valor, tales como los daguerrotipos y los retratos a la albúmina de la familia y amigos, realizados por los más prestigiosos autores europeos, tales como Nadar, Debas, Franzen o Kâulak.

El trabajo realizado por el Grupo de Investigación Fotodoc confirma la necesidad de la recuperación de los fondos fotográficos de las instituciones, tarea imprescindible para posibilitar el estudio y la investigación en numerosos campos debido a la transversalidad de la fotografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lázaro Martínez, Á. (2003). *Guía-inventario de retratos fotográficos*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan.
- _____. (2002). *Inventario de álbumes fotográficos*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan.
- Nebreda, L. (2016). *Documentación sobre arte y arqueología en el Instituto de Valencia de Don Juan: análisis de la colección andalusí a través de los documentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- _____. (2014). La fotografía como documentación del arte andalusí: los fondos del Instituto de Valencia de Don Juan. En M. Olivera Zaldúa y A. Salvador Benítez (Ed.). *Del artefacto mágico al píxel: XXIII Jornadas FADOC* (pp. 549-570) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Olivera Zaldúa, M; Sánchez Vigil, J. M. y Marcos Recio, J. C. (2016). Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013-marzo-2016). *Ibersid*, 10(2): 13-20.
- Partearroyo Lacaba, C. (2007). Mecenazgo en Casa-museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan. *Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos: 115- 134.
- Salvador Benítez, A. y Sánchez Vigil, J. M. (2016). La fotografía como documento informativo en las webs de los ministerios españoles: acceso, visibilidad, funcionalidad y políticas de uso. *Revista Española de Documentación Científica*, 39(2): 1-14.
- Sánchez Vigil, J. M.; Marcos Recio, J. C. y Olivera Zaldúa, M. (2014). Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española: análisis de la producción y dirección (1976-2012). *Revista Española de Documentación Científica*, 37(1): 1-14
- _____ y Olivera Zaldúa, M. (2014). Fondos fotográficos del Instituto de Valencia de Don Juan. Los negativos de Adela Crooke. *Documentación de las ciencias de la información*, 37: 163-203.
- _____; Olivera Zaldúa, M. y Salvador Benítez, A. (2016). *Los Daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- _____. (2018). *La fotografía en sus reversos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Fotografía de prensa: análisis, gestión y sistematización a través del uso de herramientas tecnológicas

LUIS RIVERA AGUILERA

JULIO RIVERA

GUADALUPE RAMOS

MIGUEL ÁNGEL OLVERA MARTÍNEZ

BRENDA CAMPOS

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

INTRODUCCIÓN

La fotografía puede ser analizada desde distintas disciplinas (especialidades), según los usos y aplicaciones que suele tener en la vida cotidiana de un individuo, una sociedad o de un pueblo entero. Por ejemplo, puede ser estudiada como obra artística, donde destaca su originalidad y la actitud creativa del autor (Costa, citado por Sánchez Vigil, 2006); como documento, de donde resalta el registro de palabras (información textual), o como fijación de imágenes (información gráfica) (López Yepes, 2015).

Para el contexto y desarrollo de este trabajo, nos referiremos a la fotografía como documento, la cual ha de ser estudiada desde la perspectiva de la documentación fotográfica,

entendida como grupo de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: positivos, negativos, diapositivas, archivos digitales, etcétera (Sánchez Vigil, 2006).

De manera particular se aborda la fotografía de prensa, considerada como documento de gran importancia para el fotoperiodismo, ya que busca dar cuenta de los acontecimientos (problemas, denuncias, eventos y manifestaciones de toda índole) en algún lugar del mundo.

La foto de prensa busca cumplir (Sánchez Vigil, 2006) una doble función documental. Por un lado, pretende informar (notificar) un hecho real en las notas y reportajes cotidianos que publican las agencias noticiosas a través de sus diarios, semanarios, revistas, etcétera. Por otro lado, busca ser reutilizada después del tratamiento por parte del documentalista, quien funge como especialista y experto en labores de análisis, gestión y sistematización de documentos en general, y en el caso que nos ocupa, de fondos o acervos fotográficos.

Los documentos fotográficos, particularmente la fotografía de prensa, poseen gran importancia y significado social por la carga de información gráfica a través de la cual es posible representar la realidad de una sociedad, tanto en sucesos actuales como históricos. Se les atribuye además un alto valor como objeto (artefacto) ya que forman parte fundamental del patrimonio material de las instituciones. Como objetos resultan ser frágiles: se dañan, se extravían, son altamente vulnerables a diversos factores, entornos y circunstancias; por lo tanto, es necesario aplicar medidas preventivas o correctivas que coadyuven a su conservación y preservación, lo que a su vez garantice su disponibilidad como apoyo en actividades de docencia, investigación y difusión de la cultura.

FOTOGRAFÍA

La imagen fotográfica

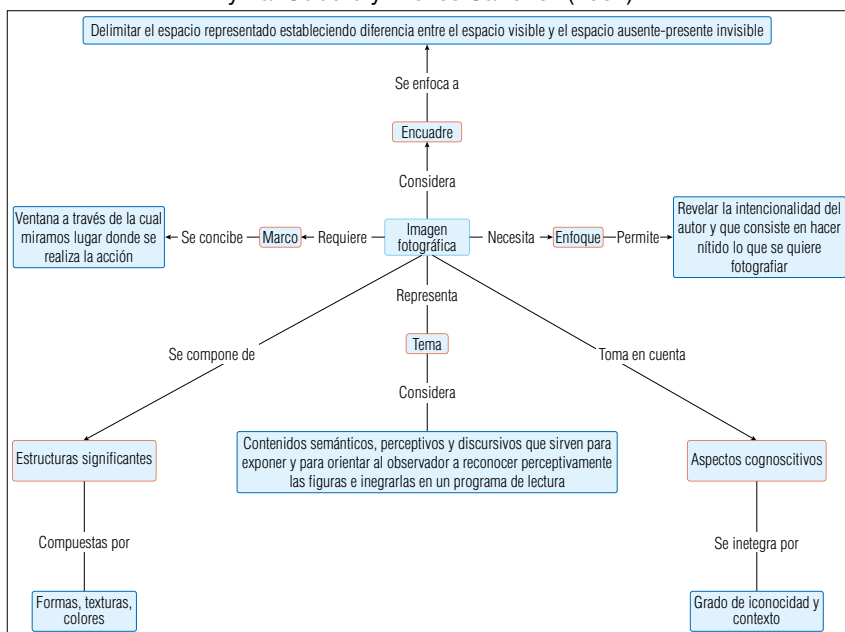
La importancia de la imagen en la fotografía se debe a que no sólo traslada y refleja una determinada realidad, sino que permite a los espectadores o lectores obtener información de manera rápida, creíble y verosímil (Arroyo, 2000). El individuo en sociedad siempre ha utilizado distintas formas para registrar su quehacer a través del uso de imágenes. Basta con recordar las pinturas rupestres que empleaba el hombre de las cavernas para dejar testimonio de su actividad. Desde entonces y hasta la actualidad, la imagen ha sido uno de los principales componentes de la fotografía, ya que da cuenta del acontecer y de la vida en sociedad; de ahí la importancia de su estudio desde varias perspectivas. La trascendencia que la fotografía ha tenido a lo largo del tiempo se debe a que no sólo registra hechos, sino que permite estudiar y comprender el momento en que se produjo y los acontecimientos que se guardan en cada registro creado.

Como parte del estudio de la imagen, se deben tener en cuenta sus componentes, los cuales inciden en su construcción desde el momento en que se produce hasta llegar a su registro en un soporte determinado. Es necesario tener en cuenta los elementos de la imagen, como el marco, el encuadre, el enfoque y el tema (Amador, 2003), principales aspectos que la componen y a través de los cuales se construye un escenario determinado de la realidad en el espacio—tiempo que se genera.

Debido a que son muy importantes cada uno de dichos componentes de la imagen, es necesario que se reconozcan más que como una simple reproducción de la realidad ya que suministran información objetiva (ligada a la existencia) o subjetiva (ligada a la interpretación) (Cubero, 2007). Por ello,

la imagen fotográfica se debe ver no sólo como el producto resultante de un procedimiento químico-mecánico, sino, por el contrario, como una de las formas que el hombre descubrió y ha utilizado para dejar un registro material e inmaterial del quehacer de la sociedad en el tiempo. En la *Figura 1* se representan gráficamente los elementos antes mencionados.

Figura 1.
Esquema basado en la propuesta de Pilar Amador Carretero (2003),
y Val Cubero y Nieves Sánchez (2007)



Fuente: elaboración propia.

El papel que la imagen fotográfica juega en la representación e interpretación de la realidad depende del enfoque desde el cual se analice. En ese sentido, por ejemplo, existen dos posibilidades de análisis: el fotógrafo y el espectador, ya que éstos le darán un sentido muy particular, dependien-

do de las circunstancias en las cuales el documento se crea y se utiliza. De ahí los diferentes usos y aplicaciones que la fotografía tiene en los distintos contextos de la sociedad.

Para estudiar desde un punto de vista crítico-analítico, se abordará la imagen fotográfica como elemento esencial de la fotografía documental, lo que permite un acercamiento al estudio de la fotografía desde la perspectiva de la prensa.

Fotografía documental

En relación con la génesis de la fotografía documental como uno de los géneros fotográficos que han permanecido vigentes desde su creación, y que además han coadyuvado a la existencia de la fotografía de prensa, es conveniente analizar algunos cuestionamientos clave, por ejemplo: ¿qué dice la fotografía documental? ¿Quién la tomó? ¿Por qué y para quién se tomó? ¿Cómo se tomó? ¿Qué pueden decirnos las imágenes laterales? ¿Cómo se presentó la fotografía? (Curtis, 2010) Estas interrogantes nos llevan a identificar cómo y por qué se crea este tipo de documento y cuál ha sido la relevancia y utilidad que a nivel social ha adquirido.

Como versa el dicho popular, “una imagen vale más que mil palabras”, es relevante saber qué es lo que se registra en una fotografía, ya que servirá como testimonio que dé cuenta de épocas, situaciones, personajes y ambientes (Torregrosa, 2009). Por ello, es imprescindible que su creación integre la mayor cantidad de elementos cognoscitivos que den cuenta de cuándo y por qué se crea.

Por otro lado, es necesario preguntarse quién es el creador de la fotografía, sobre todo porque detrás de cada imagen existe una intención que va más allá del registro mecánico de un acontecimiento, es decir, la creación de una imagen persigue detener el tiempo momentáneamente para

dejar huella de lo sucedido, lo que sirva de testimonio para la sociedad actual y futura de lo que pasó en determinado momento de la historia del hombre. Además, el fotógrafo que crea la imagen debe tener presente de cierta manera por qué y para quién crea la fotografía, aunque desconoce el impacto que tendrá en los espectadores el documento que está creando. De ahí la importancia de saber identificar el instante y la actividad que registrará, ya que es la única evidencia que quedará para la posteridad y que será el reflejo de toda una época.

Los aspectos que contemplan cómo se crea la imagen y la relación que tiene con los elementos centrales y complementarios, así como la presentación de la fotografía, se relacionan con tópicos como el encuadre, el enfoque, el marco y el tema, los cuales pretenden “hacer ver” al espectador lo visto por el creador de la imagen (Amador, 2003).

Con base en lo anterior, es necesario abordar lo referente a los usos que la imagen y la fotografía han tenido a lo largo del tiempo. Es posible concebir que se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo (Sontag, 1973), para dar una apariencia de participación, ya sea voluntaria o no; registra y da cuenta de sucesos, acontecimientos, personajes, lugares, épocas y otros elementos de la cultura que permiten representar y contextualizar en el tiempo y el acontecer de la sociedad. De ahí la importancia que ha adquirido como documento social y la relevancia de visualizar a la fotografía como algo que va más allá del hecho resultante del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo.

Por lo anterior, y considerando las distintas aplicaciones que la fotografía pueden tener, es posible hacer un acercamiento al uso de la imagen en el contexto de los diarios, tópico que se desarrolla a continuación.

Fotografía de prensa

Hablar de fotografía de prensa es referirse a un tipo de documento altamente especializado por la importancia y relevancia que tiene como apoyo fundamental para el periodismo, y particularmente para el fotoperiodismo. Se trata de la creación y selección minuciosa de registros fotográficos, considerados como un tipo de mirada que, en tanto representación y a la vez huella documental de la realidad que capta, contribuye a construir o a reproducir imaginarios sobre los procesos sociales que nos circundan para que a través de ojos ajenos los observemos (Guillén, 2014).

Es importante conocer el origen de las fotografías que utilizan los diarios, ya que ello permite entender la expansión e impacto que éste alcance, considerando que la imagen, en el caso de las noticias, juega un papel determinante para que el lector decida consultar cierta información en una fuente específica. La importancia de la imagen en la fotografía de prensa se debe principalmente a su capacidad para evocar sentimientos, a su poderío emocional y a su fuerza informativa (Fernández Vázquez, 2013), aspectos que le confieren una alta carga de elementos cognitivos que dan como resultado el impacto que genera en los lectores, principalmente porque contienen los instantes reales de los diferentes acontecimientos que están sucediendo y, sin duda alguna, recogen la espontaneidad de un periodo determinado, y que, con el paso del tiempo, es lo que da mayor valor a los documentos fotográficos como único testimonio de lo vivido (Pantoja, 2004).

Es posible decir que la fotografía de prensa cumple con varias funciones entre las cuales se encuentran, por un lado, la de informar sobre hechos reales a través de las notas periodísticas que se publican en los diarios y, también, al ser

utilizada posterior a su publicación por los especialistas en ciencias de la información. En efecto, esos documentos, al ser parte de un acervo documental, tienen que ser tratados por procesos de análisis, gestión y sistematización que permitan su fácil acceso en el momento que se requiera. Por lo anterior, es preciso señalar que la fotografía de prensa, generalmente, forma parte de los contenidos informativos de los diarios, por lo que su creación se puede ver indisoluble a la noticia, ya que ésta justifica y complementa su existencia y trascendencia.

Por otro lado, la producción de mensajes periodísticos debe considerar en todo momento una serie de elementos iconográficos como la fotografía, ya que ésta posee una fuerte influencia en la retención y atención del receptor, tanto a nivel cognitivo como emocional (López del Ramo, 2017).

Resulta necesario, entonces, recordar que la fotografía se inventó como un recurso tecnológico para captar y fijar imágenes de la realidad, teniendo la idea de que las fotografías obtenidas reflejan con exactitud y de manera objetiva el mundo circundante. De ahí que la fotografía documental de reportaje haya adquirido el carácter de testimonio verídico de la realidad (Gayol, 2014).

La generación de mensajes por parte del fotoperiodista se da principalmente a través de la representación fotográfica de un hecho en particular. Sin embargo, es conveniente tomar en cuenta la aparente objetividad y transparencia de las imágenes periodísticas, ya que en ocasiones ocultan lo que de hecho son: representaciones densamente estructuradas tanto por los fotógrafos como por los medios para los cuales trabajan y que desempeñan un papel fundamental para formar las culturas políticas a través de los mundos que construyen y reflejan a sus lectores (Mraz, 1997).

Es importante tomar en cuenta en lo que concuerdan varios teóricos (Sontag, 2013) respecto a que una sociedad llega a ser moderna cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes. Cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada.

En lo que a medios (agencias noticiosas) y publicación de mensajes periodísticos se refiere, es conveniente destacar la necesidad de contar con personal experto, instrumentos y herramientas de apoyo que permitan elegir los registros fotográficos que de manera oportuna y pertinente describan los sucesos reportados. En este sentido, un estudio realizado a tres diarios impresos de circulación en España arrojó como parte de sus resultados relevantes algunos criterios profesionales en cuanto al uso y aplicación de la fotografía: i) selección de imágenes, ii) secciones donde se prioriza la imagen, iii) cantidad de fotos en el archivo del diario, iv) gestión de las mismas y v) reutilización (Sánchez Vigil, 2012).

Los diarios estudiados fueron: *Adn*, *20 minutos* y *Qué* (Sánchez Vigil, Olivera Zaldua y Marcos Recio, 2012). Entre las respuestas proporcionadas por los responsables de los mismos, rescatamos algunas de sus observaciones:

La fotografía enriquece los diarios, por lo que su tratamiento debe ser exquisito. El Photoshop que altere una fotografía, más allá de darle realce al color, no debería estar consentido. Los diseños que permiten colocar textos y titulares en el interior de las fotografías no realzan la calidad de los productos, al contrario. (Albert Montagut, *Adn*).

En nuestro diario no tenemos un departamento de edición fotográfica; son los redactores los que seleccionan la imagen para

su información con la supervisión de los jefes de sección. (Ana Bedia, *20 minutos*).

A la hora de ilustrar una información es muy importante la elección de la fotografía. La primera visión sobre la noticia es siempre la imagen que la acompaña. Tanto si es externa como si es de producción propia, por sí sola debe reflejar a primera vista de qué estamos hablando. (José González, *Qué*).

Por lo anterior, vale la pena destacar el grado de importancia que los profesionales encargados de resolver los instrumentos para el estudio otorgan a la fotografía para acompañar sus notas, reportajes y mensajes periodísticos. Se trata de publicaciones privilegiadas por la selección y uso efectivo de registros fotográficos, los cuales representan y documentan procesos sociales (Guillén, 2014); son miradas que recogen fragmentos de la espacialidad, la temporalidad, las interacciones y los protagonistas que dieron vida al acto respectivo.

De cada fotografía publicada como parte sustantiva de un mensaje, conviene identificar sus atributos potenciales respecto a otros lenguajes presentes en el discurso periodístico (López del Ramo, 2017): i) atractivo visual, ii) es universal al no representar ninguna limitación idiomática, iii) rapidez y facilidad de comprensión por parte del lector medio, iv) aporta información objetiva que enriquece el mensaje, e incluso puede ser en sí misma la noticia.

Durante el proceso de creación (registro) de fotografía de prensa, interviene una serie de factores a través de los cuales se determina la calidad e impacto visual de cada pieza, por ejemplo: i) perfil profesional del fotógrafo, ii) grado de experiencia, iii) sección que cubre en la fuente donde publica, iv) tipo de fotografía y v) intención de la nota. En algunos mensajes periodísticos publicados, es posible identificar que el fotógrafo no resulta ser simplemente un intermediario inofensivo en el proceso mecánico; por el

contrario, su intervención crea una representación del mundo plagada de modificaciones en los posibles significados del referente fotografiado (Gayol, 2014). Lo anterior queda de manifiesto si consideramos que siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes (Sontag, 2013).

Para los especialistas, puede ser de interés analizar el trabajo del fotógrafo sobre cómo expresaron sus puntos de vista en un evento específico a través de sus discursos visuales (Mraz, 1997), por lo que resulta importante poder comparar las imágenes hechas por diferentes fotoperiodistas acerca de eventos similares, ya que se ofrece una de las mejores maneras de resaltar las intenciones de estos artesanos de la lente, cuyo trabajo muchas veces se piensa que es neutral, objetivo y sin expresividad.

En este sentido, es necesario describir los tipos de documentos fotográficos que existen en el ámbito de la prensa, los cuales se pueden clasificar en i) fotografía de actualidad, ii) de periodismo de investigación, iii) de reportaje o de ilustración y iv) de personajes (Del Valle, 2002). Su uso dentro de los diarios depende de las temáticas que aborde el periódico en mención, pero entran por lo general en las categorías antes mencionadas.

Con base en lo anterior, es necesario abordar lo referente a la producción de la fotografía de prensa, por lo que es preciso señalar la génesis que presenta.

Producción propia

1. Diario. Aquí se clasifican las fotografías que se producen en el diario por parte de la plantilla de fotógrafos con que cuente para tal fin. Es importante tener identificadas las secciones que son suministra-

das por los documentos que se generan en la propia empresa, ya que, por la naturaleza y cobertura de temáticas, no todas las secciones se nutren de las imágenes creadas en esta categoría.

Producción externa (agencias)

Este apartado hace referencia a las fotografías utilizadas por el diario, pero que son gestionadas en agencias externas a la empresa y que se adquieren por medio del servicio de venta de imágenes para ser utilizadas como fuentes en el diario. Algunas de las alternativas que existen son:

1. Agencias internacionales. Existen con el objetivo de documentar hechos y acontecimientos a nivel internacional y difundirlos a través de imágenes, las cuales son utilizadas por quienes las generan así como por interesados en dar a conocer lo que sucede en el mundo. De las agencias más representativas a nivel mundial se pueden mencionar: Reuters,¹ Magnum,² World Press Photo,³ EFE,⁴ Associated Press.⁵
2. Agencias nacionales. En el caso de agencias nacionales que ofrecen el servicio de suministro de fotografías en ese ámbito se pueden mencionar algunas

1 Fundada en Londres en 1851 por Paul Julius Reuters. Finalidad: transmitir datos económicos entre Londres y París.

2 Fundada en 1974 por Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson y otros. Finalidad: realizar crónicas del mundo y retratar sus personajes, acontecimientos, etcétera.

3 Fundada en 1955 en Ámsterdam y patrocinada por Cannon. Finalidad: promover fotoperiodismo mediante programas educativos, concursos anuales y exhibiciones.

4 Fundada en Washington en 1848.

5 Fundada en 1939. Sociedad Anónima Celedonio Noriega y Vicente Gallego Burgos. Finalidad: ofrecer servicios de información gráfica de cobertura internacional.

como: Notimex,⁶ Cuartoscuro,⁷ Eikon,⁸ Maya comunicación⁹ y Obturador Mx.¹⁰

3. Soportes documentales de la fotografía de prensa. Con respecto a los soportes documentales en los cuales se crea la fotografía de prensa, es posible encontrar hoy en día al menos tres: análogo, que considera el papel, magnético y digital.

En el caso de soporte análogo, principalmente papel, conviene hacer referencia a los positivos ya sea en blanco y negro, color o sepia en distintas dimensiones (centímetros), por ejemplo: 5 x 7, 7 x 10, 9 x 13, 10 x 15, 13 x 18, 15 x 20, 20 x 25, 20 x 30, 24 x 30, 24 x 36 28 x 35, 40 x 50, 60 x 90, por señalar algunos. La elección del tamaño de la fotografía depende de la nota que acompaña y del espacio en la cual será ubicada dentro del diario.

En el caso de los negativos, utilizados hace algunas décadas, es preciso comentar que actualmente es posible encontrar fondos fotográficos de prensa con muchos de estos rollos, los cuales no han sido aún rescatados. El formato de 35 mm de película de 24 x 36 fue de los más utilizados en fotografía, principal-

6 Agencia Mexicana de Noticias creada el 20 de agosto de 1968. Finalidad: servicios en los distintos formatos de texto, fotografía, audio, video e informafías.

7 Agencia mexicana independiente creada en 1986. Finalidad: difundir fotografía e información periodística de la vida social, política, económica y deportiva.

8 Agencia de fotografía e información creada en 1995. Finalidad: periodismo de vanguardia, tanto en materia tecnológica y profesional.

9 Agencia de fotografía y de información, con base en la Ciudad de México, que se actualiza diariamente con fotografías, notas, reportajes y columnas.

10 Proyecto creado por jóvenes emprendedores, fotógrafos y periodistas cuyo fin en común es el de compartir información oportuna y veraz con una mirada.

mente por equipos como cámaras réflex y cámaras compactas.

En el caso de la fotografía digital, es importante resaltar que hace referencia al arte de producir imágenes mediante un dispositivo electrónico que tiene la capacidad de convertir la señal luminosa a un objeto digital, lo que da como resultado una imagen que en su estructura interna posee una codificación binaria que da cuenta de su contenido.

La evolución que ha tenido la fotografía en el ámbito de la prensa ha permitido que, con el paso del tiempo, la calidad de las imágenes que presentan las fuentes haya ido en aumento, lo que sin duda ha coadyuvado a la expansión de la prensa tanto impresa como digital.

SISTEMATIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

La fotografía acompaña al ser humano como parte de su propia historia. Aparece en el siglo XX como un elemento representativo de la imagen, como un retrato de la sociedad en la que los fotógrafos quieren dejar constancia de lo que viven, del encuadre que hacen a las cosas y a las personas del mundo. Como expresión artística, la fotografía retrata una sociedad y ofrece una visión exclusiva de la realidad social, política, económica, personal, etcétera (Marcos Recio, 2016). Como documento, la fotografía llega a alcanzar un valor incalculable por ser pieza clave durante el proceso de construcción y documentación de la historia social. Es también un elemento importante a través del cual se constituye el patrimonio material de las instituciones.

Dada la importancia que la sociedad le otorga, la fotografía documental posee rasgos particulares que la definen y a la vez la distinguen de otros documentos, como son soporte, formato y algunos aspectos técnicos que permiten la definición de actividades, instrumentos, mecanismos y herramientas de apoyo para su organización, conservación y difusión.

En este sentido, es conveniente describir en términos generales las etapas y metodología del proceso de sistematización de fondos fotográficos.

En síntesis, podemos señalar la importancia de atender cinco fases a través de las cuales se logra dar tratamiento que coadyuve al logro de objetivos y metas que pretenda alcanzar cada institución con sus fondos, acervos y colecciones fotográficas: a) inventarios, b) análisis documental, c) catalogación, d) digitalización y e) almacenamiento.

Los siguientes esquemas muestran la secuencia de tareas e intenciones de cada fase del proceso de sistematización.

a) Inventarios

- Registro individual de documentos.
- Control de existencias y entrada de materiales.
- Valoración inicial de ejemplares.
- Ejecución manual o automatizada.
- Facilita la búsqueda y acceso a las fotografías.
- Representa un punto de partida para la catalogación.

b) Análisis documental

- Estudio individual para obtener información.
- Permite su identificación, control, recuperación y difusión.
- Marca la pauta para generar catálogos, ficheros, bases de datos, etcétera.

- Aspectos a determinar:
 - Datos generales (autor, título, fecha).
 - Detalles técnicos (formato, película, soporte).
 - Contenidos (temas, personas, lugares, fechas).
- c) Catalogación
 - Propósitos:
 - Describir fotografías (aspectos de forma y contenido).
 - Identificar documentos (individuales, grupos, colecciones, etcétera).
 - Comunicar existencias (publicación de catálogos, ficheros, etcétera).
 - Normas / estándares
 - ISAD (G)¹¹ (acervos especiales - fotografías)
Elementos de descripción:
 - Identificación.
 - Contexto.
 - Contenido y estructura.
 - Condiciones de acceso y utilización.
 - Documentación asociada.
 - Notas (observaciones).
 - MARC 21¹² (para materiales visuales)
Etiquetas para descripción:
 - 0XX – Información de control / identificación.
 - 1XX – Asiento principal.
 - 2XX – Título / edición / pie de imprenta.
 - 3XX – Descripción física.
 - 4XX – Serie / colección.

11 Norma Internacional Estándar para Descripción Archivística (General), para detalles e información adicional puede consultar: <https://www.ica.org/en/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition>

12 Manual de referencia, características, documentación y ejemplos de registros codificados con MARC 21 disponibles en sitio web oficial: <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/>

- 5XX – Notas.
- 6XX – Temas.
- 7XX – Asientos secundarios.
- 8XX – Existencias
- 9XX – Información local.
- Dublin Core¹³ (documentos electrónicos y/o digitales)
Áreas de descripción:
 - Autoría (creador, editor, colaborador, propiedad, derechos)
 - Contenido (título, materias, descripción, fuente, idioma, relación, cobertura)
 - Instanciación (fecha, tipo “documento”, formato, identificador)

d) Digitalización

Al hablar del proceso de digitalización de las fotografías de prensa, es conveniente retomar el término de imagen digital como el producto resultante de dicho proceso y que se compone de los siguientes elementos:

- Resolución

Este componente se refiere a la cantidad de píxeles por unidad de superficie que tiene una imagen digital. Hace referencia a la cantidad de puntos que se encuentran en una unidad de medida por pulgada.

En el caso de las fotografías de prensa, y con base en los soportes mencionados con anterioridad, en la *Tabla 1* se presentan los parámetros de resolución que se sugieren seguir para dichos soportes.

13 Para conocer más acerca de DCMI (Iniciativa de Metadatos Dublin Core), se puede visitar el sitio web oficial: <http://dublincore.org/>

Tabla 1.
Parámetros de resolución de imágenes

Soporte	Resolución	
	Difusión	Preservación
Positivo	200-300 dpi	600, 900, 1200 dpi ¹⁴
Negativo	1200-1600	4200, 4600 DPI
Digital	13-15 MP	

Fuente: elaboración propia.

- **Profundidad**

Es la propiedad que permite conocer la cantidad de bits que son utilizados para definir un pixel. Indica la información de gama de colores (combinaciones) y tonos que componen una imagen digital, ya sea en color, en blanco y negro o en escala de grises, y está determinada por la cantidad de información (bit) que se le asigna a cada píxel durante la fase de digitalización, por lo que a mayor profundidad de bit mayor será la cantidad de tonos (escala de gris o color) que pueden ser representados.

En la *Tabla 2* se presenta la profundidad del bit que se sugiere para los soportes mencionados.

Tabla 2.
Parámetros de profundidad del bit para imágenes

Soporte	Resolución	
	Difusión	Preservación
Positivo	8, 10, 12 bit	14, 16 bit ¹⁵
Negativo	14, 16 bit	24, 32, 48 y 64 bit
Digital	13, 15 MP	

Fuente: elaboración propia.

14 Los acrónimos DPI (Punto por pulgada – Dots per inch) PPP (Punto por pulgada) PPI (Pixels per inch) hacen referencia a la cantidad de puntos que pueden hallarse en cada pixel, es decir, como está conformado el raster de una imagen digital con origen Bitmap.

Tamaño

El tamaño de las imágenes digitales es una cifra en bits o bytes que hacen referencia a la cantidad de espacio que ocupará en el dispositivo donde se almacene (memoria, disco duro, tarjeta de memoria, la nube, etcétera).

El peso aproximado de las imágenes que se sugiere para los formatos se muestra en la *Tabla 3*.

Tabla 3.
Parámetros de tamaño para imágenes

Soporte	Tamaño (peso) en bytes ¹⁶	
	Difusión	Preservación
Positivo	850 KB, ¹⁷ 1.5 MB	5, 10, 20 MB
Negativo	2, 4, 6 MB	10, 20, 30 MB
Digital	200 KB, 400 KB, 700 KB	

Fuente: elaboración propia

- **Compresión**

Este elemento se utiliza para reducir el tamaño de la imagen digital con miras a su almacenamiento, procesamiento y transmisión. El tamaño del archivo para imágenes digitales puede ser muy grande, lo cual complica las capacidades informáticas y de redes de muchos sistemas. Por tal motivo, se debe hacer uso del mecanismo de compresión.

15 La cantidad de tonos del pixel depende de la profundidad del bit que se seleccione; para ello conviene tener en cuenta la capacidad de cada uno de ellos: 1 bit (2 tonos) 2 bits (4 tonos) 3 bits (8 tonos) 4 bits (16 tonos) 8 bits (256 tonos) 10 bits (1,024 tonos) 12 bits (4,096 tonos) 14 bits (16,384 tonos) 16 bits (65,536 tonos) 24 bits (16,7 millones de tonos) 32 bits (4,295 millones de tonos).

16 El peso de una imagen digital depende del formato de archivo gráfico que se seleccione y de los fines para los cuales se digitalice ya sea para difusión y preservación.

17 Las unidades de almacenamiento de la información digital son: 1 bit, 8 bits (1 Byte), 1024 bytes (1 Kilobyte), 1024 kilobytes (1 Megabyte), 1024 megabytes (1 Gigabyte), 1024 gigabytes (1 Terabyte).

Existen algunos algoritmos de compresión que se utilizan en el guardado de imágenes digitales. Los más utilizados son Código Huffman, JPEG, EZW, RLE, LZW (Sandoval, 2008). A continuación se describen de manera breve las principales características de cada uno de ellos, lo que permite saber en qué casos se recomienda su uso.

- Código Huffman: método estadístico que permitía asignar un código binario a diversos símbolos a comprimir, tales como píxeles o caracteres. Sin pérdida si se dispone de la tabla de códigos de compresión.
- JPEG: se puede indicar la cantidad de compresión que se desea, pero cuanto más se comprime, mayor pérdida de calidad tiene la imagen. Compresión con pérdida.
- EZW: este método explota las propiedades aportada por la transformada discreta wavelet para obtener resultados satisfactorios en la compresión. Compresión sin pérdida.
- RLE: se basa en la repetición de elementos consecutivos. Supone que la imagen se compone de una serie de puntos que son del mismo color. Compresión sin pérdida.
- LZW: este algoritmo es utilizado con archivos *.tif, *.pdf, *.gif y archivos de lenguaje PostScript. Es muy útil con imágenes que contengan áreas de gran tamaño. Compresión sin pérdida.

Los algoritmos de compresión se muestran en la *Tabla 4*.

Tabla 4.
Parámetros de compresión para imágenes

Soporte	Compresión ¹⁸	
	Difusión	Preservación
Positivo	JPEG	LZW
Negativo	JPEG	LZW
Digital	LZW	LZW

Fuente: elaboración propia

- **Formato**

Es un estándar que define los elementos que conforman la información digitalizada. Se codifica y almacena en un archivo informático debido a que el documento digital debe ser almacenado en bits. El ordenador requiere de algún método para codificar dicha información; en este caso, se habla del código binario, el cual a través la combinación de cero (0) y uno (1) convierte la información que trasladamos de un contexto análogo a digital.

En el caso de los formatos de archivo gráfico existe una gran variedad. Los más utilizados son los siguientes:¹⁹ GIF, JPEG, PNG, BMP, TIFF y RAW, los cuales se describen de manera breve a continuación:

- GIF: Imágenes digitales ligeras para difundir en web. Profundidad de 8bit (256 colores).
- JPEG: Imágenes digitales para publicar en web. Profundidad de bit 24 bit (16.7 millones de tonos)
- PNG: Formato de difusión. Compresión superior a GIF. Profundidad 8 a 24 bits.

18 Existen 2 tipos de compresión de imágenes: 1. Sin pérdida (Lossless). 2. Con pérdida (Lossy)

19 Extracto de las principales características de los formatos: <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/107/cd/imagen/imagen0105.html>

- BMP: Formato de imágenes sin compresión. Profundidad 24 bits.
- TIFF: Imágenes alta calidad (archivos master) No para difusión en web. Profundidad 24, 32 bits.
- RAW: Imágenes de la más alta calidad (archivos master) Archivos en crudo. Profundidad 32,48 bits.

Tabla 5.
Formatos de archivo gráfico

Soporte	Formatos	
	Difusión	Preservación
Positivo	GIF, JPEG	BMP, TIFF
Negativo	JPEG, PNG	TIFF, PNG, RAW
Digital	JPEG	RAW

Fuente: elaboración propia

Las propiedades de la imagen digital descritas con anterioridad coadyuvan en la toma de decisiones al momento de implementar un proyecto de digitalización en el que se le dará tratamiento a fotografías de prensa, las cuales se encuentren registradas en algunos de los soportes mencionados: positivo en papel, negativos de 35 mm y en digital.

Los parámetros propuestos consideran los dos principales fines para los cuales se implementa la digitalización: difusión y preservación, como medida para mantener accesibles y utilizables los acervos fotográficos que se encuentran albergados en los diarios.

e) Almacenamiento

- Local
 - Servidor (LAN).
 - Discos duros externos / portátiles.
 - CD / DVD / Blu Ray.

- Remoto
 - Servidor (WAN).
 - Consola SSH (administración).
- Detalles técnicos
 - Resolución.
 - Formato.
 - Peso.
 - Cantidad.
 - Usos / aplicaciones de las fotografías.

La Figura 2 presenta el diagrama (resumen) del proceso de sistematización de fotografía de prensa.

Figura 2.
Etapas del proceso de sistematización de fotografía de prensa



Fuente: elaboración propia.




REPOSITORIO PARA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

Entre las plataformas tecnológicas para desarrollar y publicar repositorios digitales se seleccionaron tres para ser analizadas y contar con elementos que permitan una mejor decisión sobre cuál de éstas implementar en proyectos de esta naturaleza.

Las herramientas fueron: i) Dspace, ii) Greenstone y iii) Fedora. Los criterios y aspectos técnicos revisados en cada plataforma se muestran en la *Tabla 6*, que contiene los elementos encontrados a partir del análisis.

Tabla 6.

Resultado del análisis de tres plataformas para la implementación y publicación de repositorios digitales

Plataforma Criterio	Dspace	Greenstone	Fedora
Logotipo			
Sitio web	• http://dspace.org/	• http://www.greenstone.org/	• https://fedorarepository.org/
Sistema operativo	• Linux • Unix • Solaris • Windows • Mac OS	• Windows • Linux • Unix • Mac OS	• Linux • Unix • Solaris • Windows • Mac OS
Versión estable disponible	• 6.2	• 3.08	• 4.7.5
Gestor base de datos	• PostgreSQL • Oracle	• GDBM (GNU Database Manager)	• MySQL • Oracle • PostgreSQL
Metadatos	• Dublin Core • MODS • PREMIS	• Dublin Core	• Dublin Core • XML
Formato de imágenes	• JPEG • GIF • PNG	• PNG • JPEG / JPEG 2000 • GIF • TIFF	• JPEG • GIF • PNG
Tipo de licencia	• Software open source	• Software open source	• Software open source
Desarrolladores	• MIT (Massachusetts Institute of Technology) • HP (Hewlett-Packard)	• Proyecto de biblioteca digital de Nueva Zelanda en la Universidad de Waikato • UNESCO • ONG Información Humanitaria para todos	• DuraSpace

Fuente: elaboración propia.

Derivado del análisis referido, se optó por el software Dspace, por considerarlo como uno de los más estables. Cuenta con más usuarios, es compatible con el estándar de metadatos Dublin Core y MARC, utilizados por la mayoría de los sistemas de información publicados en la web, y tiene el respaldo y soporte tecnológico del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) y Hewlett-Packard (HP).

Para conocer más detalles acerca de estas y otras plataformas para la implementación de repositorios digitales, se recomienda consultar los resultados de la encuesta realizada por Repositories Suport Project (RPS).²⁰ Se trata del estudio de 11 paquetes de software que analiza según las características fundamentales de cada uno (Murillo, 2011).

Software Dspace²¹

Es una aplicación libre y de código abierto para la creación de repositorios digitales, desarrollado por el departamento de bibliotecas del MIT y el departamento de desarrollo de software de HP.

Entre las ventajas que muestra sobre aplicaciones similares conviene destacar: i) su amplia comunidad de usuarios; ii) es un software gratuito y de código abierto; iii) por lo tanto, es personalizable; iv) es ideal para todo tipo de instituciones; v) es flexible y alejado de esquemas cerrados o paradigmas; vi) es compatible con todo tipo de recursos digitales.

20 El estudio, realizado en 2010 por RSP, consideró 20 características en cada software y está disponible para su consulta en línea a través de: <http://www.rsp.ac.uk/start/software-survey/results-2010/>

21 Para conocer acerca de las versiones disponibles y descargas gratuitas, características, requerimientos y soporte técnico, se puede consultar el sitio web oficial a través del siguiente enlace: <http://dspace.org>

Para el diseño del repositorio de fotografía de prensa, fue necesario evaluar aspectos técnicos como tipo de servidor, hardware y software. En la *Tabla 7* se muestran los parámetros y capacidades con que cuenta el servidor de desarrollo donde se hospeda temporalmente el sistema de información para fondos fotográficos.

Tabla 7.

Características técnicas para habilitar servidor de desarrollo para la publicación del repositorio de fotografía de prensa

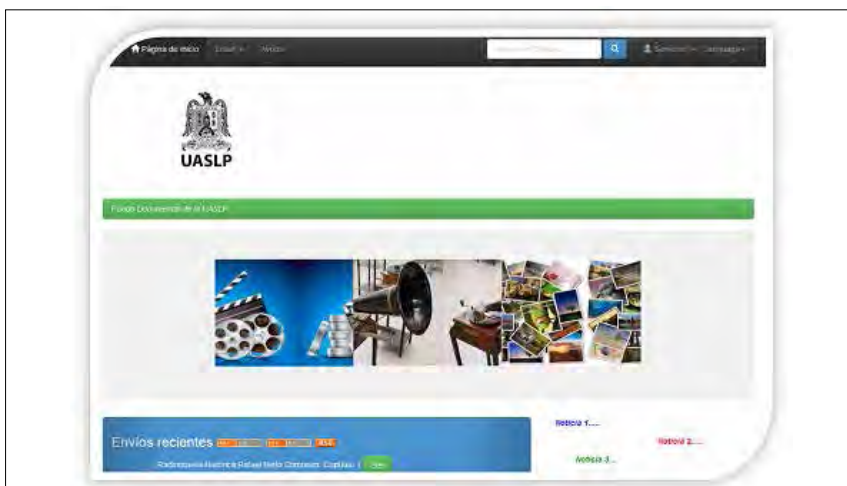
Hosting	Hardware	Software
<ul style="list-style-type: none">• Centro de datos UASLP• Acceso web 24/7• Dirección IP pública• Puertos 80 / 22 habilitados• Dominio http://repositorio.uaslp.mx	<ul style="list-style-type: none">• Equipo Dell PowerEdge R730• Procesador Intel Xeon• Memoria RAM 32 GB• Dos disco duro 2 TB c/u	<ul style="list-style-type: none">• Centos 6.7• Java 1.7• PostgreSQL 9.3• Dspace 5.2• Apache Tomcat 7.0

Fuente: elaboración propia.

Cabe señalar que las versiones y capacidades para el servidor, tanto de desarrollo como de producción, podrán variar dependiendo de los recursos disponibles en la institución que busque implementar un repositorio digital de esta naturaleza. Con los recursos técnicos descritos fue posible implementar y publicar la versión estable para un repositorio muestra.

En la *Figura 3*, en la *Figura 4*, en la *Figura 5* y en la *Figura 6* se muestran imágenes de pantalla (*screenshot*) con algunas de las interfaces más representativas para tener una idea general sobre qué es y cómo funciona el software Dspace para la publicación del repositorio de fotografía de prensa.

Figura 3.
Pantalla inicial del repositorio fotográfico donde se muestra la interface de consulta



Fuente: tomada del sitio web del servidor muestra en UASLP, disponible a través de:
<http://148.224.28.252/xmlui/>

Figura 4.
Pantalla que muestra parcialmente el registro de ítem con metadatos Dublin Core

Página de inicio Listar Ayuda		
Buscar en el repositorio		
dc: publisher	Comunicación Social	es_ES
dc: relation: ispartofseries	Congresos 4567	-
dc: subject	BMW Group Planta San Luis Potosí	es_ES
dc: subject	Centro de Convenciones de San Luis Potosí	es_ES
dc: subject	Día BMW	es_ES
dc: subject	M. en Arq. Manuel Fermín Vitar Rubio	es_ES
dc: subject	Hermann Bohrer	es_ES
dc: subject	Secretaría del Trabajo y Previsión Social	es_ES
dc: subject	Manuel Lozano Nieto	es_ES
dc: title	Comunidad de la UASLP presente en el Día BMW	es_ES
dc: type	Image	es_ES
Aparece en las colecciones:	Talleres	

Fuente: tomada del sitio web del servidor muestra en UASLP, disponible a través de:
<http://148.224.28.252/xmlui/>

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Figura 5.

Pantalla que contiene la relación de archivos digitales vinculados a un ítem.
Da cuenta del formato y peso de cada fichero;
permite además su visualización web

The screenshot displays the 'Manage Supplier Products for Sales' application in SAP Fiori. The interface includes a top navigation bar with the SAP logo and user information. The main content area features a table with the following columns: Material, Name, Quantity, Amount, and Action. The table contains five rows of data, each with a 'Manage' button to its right. Below the table, there is a link to 'Viewing the supplier products for Sales'.

Material	Name	Quantity	Amount	Action
00000000	00000000	100.00	100.00	Manage
00000001	00000001	100.00	100.00	Manage
00000002	00000002	100.00	100.00	Manage
00000003	00000003	100.00	100.00	Manage
00000004	00000004	100.00	100.00	Manage

[Viewing the supplier products for Sales](#)

Fuente: tomada del sitio web del servidor muestra en UASLP, disponible en: <http://148.224.28.252/xmlui/>

Figura 6.

Collage formado a partir de las imágenes vinculadas al ítem de ejemplo,
descrito con metadatos Dublin Core y registrado en el repositorio
implementado con el software Dspace



Fuente: fotografías tomadas del portal web UASLP; forman parte del informe de labores del 2017-2018. Disponible en: <http://www.uaslp.mx/Paginas/Noticias/2018/abril/Rector-rinde-informe-de-actividades-que-desarroll%C3%B3-la-comunidad-universitaria-en-el-periodo-2017-2018.aspx>

CONSIDERACIONES FINALES

- Es necesario resaltar la importancia de la imagen como elemento clave de la fotografía de prensa, ya que da cuenta del acontecer y de la historia de la sociedad antigua y contemporánea.
- Por la relevancia social que posee este tipo de documento, es necesario contar con metodologías que permitan su correcto tratamiento y gestión de los fondos fotográficos, lo que asegure su preservación en el tiempo como memoria de la sociedad.
- Es determinante el correcto uso y aplicación de normas y estándares para el análisis y descripción de los acervos fotográficos de los diarios, ya que ello asegura el acceso rápido y eficiente a los documentos por parte de los usuarios.
- Las herramientas tecnológicas representan una alternativa viable para la sistematización de los fondos fotográficos, por lo que se deben buscar las estrategias que permitan su incorporación en proyectos de esta naturaleza, buscando siempre facilitar el acceso y preservar los fondos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Amador Carretero, P. (2003). La imagen fotográfica y su lectura.
En P. Amador Carretero, J. Robledano Arillo y R. Ruiz Franco (Eds.). *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (2º, 2003, Getafe, Madrid) (pp. 225-239) [en línea], <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9502#preview>

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Arroyo, I. (2000) *Ética de la imagen*. Madrid: Laberinto Comunicación.
- Cubero, V. y Sánchez Garre, N. (2007) La imagen fotográfica y su significado como medio documental. En N. Sánchez Garre (Ed.). *Ocho alcaldes, ocho miradas* (pp. 33-40). Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes [en línea], https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14651/imagen_valcubero_2007.pdf
- Curtis, J. (2010) *¿Qué nos dice la fotografía documental?* México: Iconofilia.
- Dspace. (2018). DSpace, a turnkey institutional repository application [en línea], <http://dspace.org>
- Fedora. (2018). Fedora is the flexible, modular, open source repository platform with native linked data support [en línea], <https://fedorarepository.org/>
- Fernández Vázquez, J. (2013) La fotografía en la prensa: análisis comparativo del tratamiento de las imágenes de los terremotos de Haití (2010) y de Japón (2011) en la prensa española. *adComunica. Revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, (6): 189-204 [en línea], <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.6.11>
- Fontcuberta, J. (2002) *Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Gayol, V. (2014). La opaca transparencia: entre verdad y representación en la imagen fotoperiodística documental. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 35(140): 109-126 [en línea], http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292014000400005&lng=es&tlng=es
- Greenstone (2018). Greenstone digital library software [en línea], <http://www.greenstone.org/>

- Guillén, D. (2014). Miradas fotográficas y construcción de huellas documentales: El nacimiento de los Caracoles Zapatistas. *Política y cultura*, (41): 31-62 [en línea], http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422014000100003&lng=es&tlng=es
- López-del-Ramo, J. B. (2017). Formatos novedosos del fotoperiodismo digital. Propuesta analítica basada en indicadores estructurales, formales y funcionales. *Investigación bibliotecológica*, 31(73): 63-89 [en línea], <https://dx.doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2017.73.57847>
- López Yepes, J. (2015). *La ciencia de la información documental: el documento, la disciplina y el profesional en la era digital*. México: Universidad Panamericana.
- Marcos Recio, J. C. (2016). La otra mirada de la fotografía en publicidad, nuevos retos de la comunicación comercial. En J. Rivera y M. Olivera (Coord.). *Documentación fotográfica: retos, perspectivas y proyectos de investigación* (pp. 89-107). México: UASLP-UCM.
- Mraz, J. (1997). Fotografiar el 68. *Política y Cultura*, (9): 105-128 [en línea], <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700907>
- Murillo, G. (2011). Software para repositorios [en línea], http://revistas.ucr.ac.cr/docs/Software_Repositorios.pdf
- Pantoja, A. (2004) La memoria en imágenes: La fotografía de prensa en la España democrática. En C. Navajas Zubeldía (Coord.). *Actas del IV Simposio de Historia actual: Logroño, 17-19 de octubre de 2002*. Vol. II. (pp. 713-728). Logroño: Gobierno de la Rioja - Instituto de Estudios Riojanos.
- Sandoval, M. (2008) *Algoritmo de compresión de imágenes de alta resolución sin pérdidas*. Tesis de Licenciatura. México: Instituto Politécnico Nacional.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Sánchez Vigil, J. M., Olivera Zaldua, M. y Marcos Recio, J. C. (2012). La fotografía en los diarios impresos gratuitos españoles: aplicación y uso en *20 Minutos*, *Qué y Adn*. *Investigación bibliotecnológica*, 26(58): 101-120 [en línea], http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2012000300005&lng=es&tlng=es
- Sánchez Vigil, J. M. (2006) *El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones*. Madrid: Trea.
- Sontag, S. (2013). *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori.
- _____. (1973) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Torregrosa Carmona, J. F. (2009) *La fotografía de prensa: una propuesta informativa y documental*. Madrid: Dykinson.
- Valle Gastaminza, F. del (2002) Fuentes iconográficas y audiovisuales: la iconoteca. En: G. Galdón (Coord.). *Teoría y práctica de la documentación informativa* (pp. 197-205). Barcelona: Ariel.

Colección de 63 años en imágenes científicas:
testimonio de la *Revista mexicana*
de ciencias agrícolas

DORA MA. SANGERMAN-JARQUÍN

AGUSTÍN NAVARRO BRAVO

RITA SCHWENTESIUS DE RINDERMAN

*Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias -
Campo Experimental Valle de México*

INTRODUCCIÓN

La imagen científica es aquella que utiliza un investigador para documentar, registrar y difundir la realidad. Es considerada un elemento de trabajo para comunicar la ciencia (Sanz, s/f). El médico francés Alfred Donné fue uno de los pioneros de esta técnica. En 1840 captó una fotomicrografía de sangre de rana.

Otra aplicación es el estudio del movimiento con imágenes, uno de cuyos precursores fue Eadweard James Muybridge, quien aplicó una batería de 24 diminutas cámaras con cintas atadas a disparadores que se rompían al paso de un caballo para accionar cámaras de fotos de modo secuencial y estudiar sus movimientos (UNAM, 2014).

Entre 1880 y 1890, Muybridge utilizó 36 cámaras para estudiar los movimientos de diversos animales así como de hombres y mujeres. Al respecto, se tiene conocimiento de que escribió el libro *Animal Locomotion*.

Otro de los grandes logros usando fotografías fue cómo se consiguió validar la teoría de la relatividad de Albert Einstein en 1915 (Mediavilla, 2015). Y captando imágenes en las llamadas “cámaras de niebla” se lograron fotografiar, en 1931, protones y electrones. Actualmente es posible trabajar en el orden de los picosegundos (10-12 s) al utilizar como fuente de luz un láser pulsado para estudiar el movimiento en líquidos y gases, combustión y detonación, dinámica de fluidos, investigación en plasma, etcétera. En los últimos años se cuenta con fotomicroscopios que integran la cámara al microscopio (UNAM, 2014).

Un ejemplo importante para contextualizar el tema que nos ocupa es el de la revista *Nature*, fundada en 1869 en el Reino Unido, la revista más antigua en el quehacer científico. En sus páginas hubo muestras de imágenes científicas en dos artículos famosos: “El descubrimiento de la estructura del ADN en doble hélice”, escrito por James Dewey y Watson Francis Crick en 1953, y “El descubrimiento del primer planeta extrasolar 51 Pegasi b”, escrito por Michel Mayor y Didier Queloz en 1995. Estos hallazgos de investigación fueron un parteaguas para la investigación científica documentada en imágenes.

ANTECEDENTES DE LA *REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS AGRÍCOLAS (REMEXCA)*

La revista *Agricultura Técnica en México* fue fundada en julio de 1955 por la Dirección General de Agricultura, que

dependía de la Secretaría de Agricultura y Ganadería (SAG) de esa época. Publicaba escritos relacionados con las ciencias agrícolas y afines, en español o inglés, en forma de artículos científicos, notas de investigación, ensayos o descripción de cultivares.

Tuvo el objetivo de ser un medio de divulgación científica para publicar los conocimientos generados por investigadores. El contenido fue diverso (Rojas, 1977). En 1961, con la fusión del Instituto Nacional de Investigaciones Agrícolas (INIA) y la Oficina de Estudios Especiales (OEE), la revista pasó a ser responsabilidad de la primera (Méndez y Ríos, 2001) y modificó su contenido al publicar sólo artículos científicos con resúmenes en español e inglés.

En 1978 se analizaron las normas con las cuales se publicaba y éstas se reestructuraron de acuerdo con los lineamientos predominantes en el ámbito internacional. Como resultado se publicaron las primeras normas para escribir artículos científicos (Méndez, 1978). En 1998 la revista utilizó el formato de dos columnas que actualmente conserva.

De 2006 a 2007 la revista fue trimestral. Entre 2008 y 2009 se modificó su periodicidad y presentación a cuatrimestral. Entre 2010 y 2011, fue bimestral y su formato bilingüe (Sangerman-Jarquín, 2010; Sangerman-Jarquín, Mayén y Navarro- Bravo, 2014). Posteriormente su periodicidad ha sido sesquimensual, con formato bilingüe y con arbitraje. De este modo, cada documento debe arbitrado y editado por un grupo de expertos designados por el comité editorial, como lo indica el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) (Sangerman-Jarquín y Navarro Bravo, 2017). El contenido de la revista es una producción que, desde el punto de vista de la ciencia, la tecnología y la innovación, es citable.

IMÁGENES PUBLICADAS EN LA *REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS AGRÍCOLAS*. PERIODO: 1955-2018

Las revistas científicas son herramientas de difusión del conocimiento generado por grupos de investigadores. Permiten difundir conocimiento científico, ya que este tipo de revistas posee, en su dinámica de desarrollo, expansión en el mercado de lectores. Además de esto, también son instrumentos que inciden en la conformación de las comunidades. Primero, por el carácter comunitario del conocimiento que se difunde a través de sus páginas e imágenes; y segundo, porque regularmente son comunidades de investigadores las que colaboran para generar este conocimiento y presentarlo en tales publicaciones.

Como se ha señalado, la fotografía ha jugado un papel muy importante en la historia de la ciencia. En este contexto se enmarcan las imágenes de la colección única de la *Revista mexicana de ciencias agrícolas (REMEXCA)*, las cuales están tipificadas por artículo, nota de investigación, ensayo y descripción de cultivar, que son los tipos de documentos que edita la revista, así como número de revista, volumen, número de página, cultivo e índice temático.

La colección abarcó el periodo 1955-2018. Son 65 años desde la primera edición hasta la fecha y posee un registro de 785 fotos (*Tabla 1*). Se documentó cada imagen que acompañó a los manuscritos científicos que se publicaron en la revista. En las instrucciones para autores, se especifica que sean enviadas en formato JPG, o en el formato en el cual fueron creadas, y que sean de calidad para su publicación. Se solicita a los autores que las fotos sean inéditas.

Hasta el año 2015 se realizaba un tiraje de 1,500 revistas impresas; a partir de 2016, a iniciativa del CONACyT, las revistas que pertenecen al índice de revistas mexicanas de

divulgación científica y tecnológica transitaron a revistas online. La circulación de la revista es a nivel nacional e internacional, y se envió a los cinco continentes.

Tabla 1.

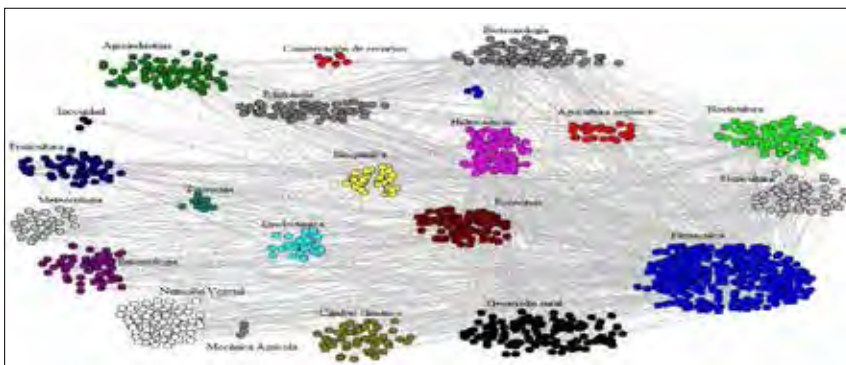
Imágenes publicadas por área de conocimiento en la REMEXCA (del Instituto Nacional de Investigaciones Forestales Agrícolas y Pecuarias, INIFAP) de 1955 a 2018

Área del conocimiento	Frecuencia	(%)
Fitotecnia	265	33.76
Desarrollo rural	82	10.45
Hidrociencias	68	8.66
Edafología	51	6.50
Horticultura	41	5.22
Nutrición vegetal	40	5.10
Biotecnología	29	3.69
Cambio climático	28	3.57
Agroindustrias	27	3.44
Entomología	26	3.31
Fruticultura	26	3.31
Floricultura	21	2.68
Bioquímica	20	2.55
Etnobotánica	16	2.04
Meteorología	15	1.91
Conservación de recursos naturales	10	1.27
Agricultura orgánica	6	0.76
Zootecnia	5	0.64
Ciencias forestales	4	0.51
Mecánica agrícola	2	0.25
Inocuidad	2	0.25
Malezas	1	0.13
Total	785	100.00

Datos de REMEXCA-INIFAP.

En la *Figura 1*, se observa que los “vecindarios” con mayor grado de aglomeración son las áreas del conocimiento de Fitotecnia, Desarrollo rural, Hidrociencias, Economía, así como Horticultura.

Figura 1.
Representación en redes imágenes por área de conocimiento
en la REMEXCA-INIFAP.



Datos de REMEXCA-INIFAP.

La producción científica que confluye en una revista como la *REMEXCA* también se puede observar desde el punto de vista institucional, ya que los investigadores que publican en una u otra revista están, en su mayor parte, adscritos a un sistema institucional. Los artículos publicados y las fotos publicadas provinieron de instituciones nacionales, como se puede observar en la *Tabla 2*.

Tabla 2.
Principales instituciones colaboradoras con publicaciones en imágenes en la
REMEXCA-INIFAP (1955-2018)

Instituciones	Frecuencia	(%)
Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias	282	35.924
Colegio de Postgraduados	139	17.707
Universidad Autónoma de Chapingo	52	6.624
Universidad Autónoma del Estado de México	24	3.057
Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro	20	2.548
Instituto Tecnológico del Valle de Oaxaca	16	2.038

Datos de REMEXCA-INIFAP.

PERIODICIDAD *ATM-REMEXCA*

La revista *Agricultura Técnica en México (ATM)*, fundada en junio 1955, formó parte del INIA. A continuación, se observa los periodos de publicación de la revista hasta 2018, con el nombre de *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas (REMEXCA)* (*Tabla 3*).

Tabla 3.
Periodicidad de publicación *ATM-REMEXCA*: 1955-2018

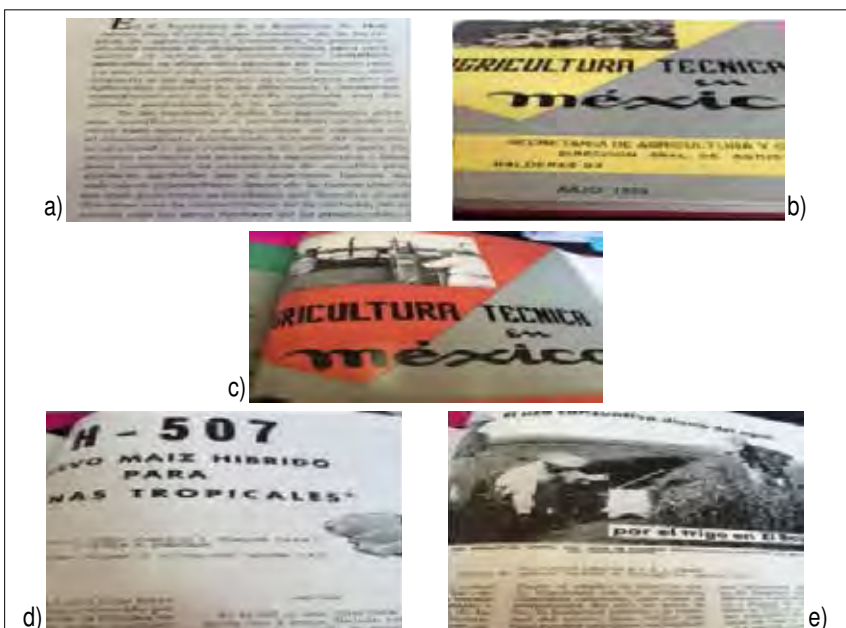
Año	Nombre	Periodicidad	ISSN impreso	ISSN online
1955-1971	<i>Agricultura Técnica en México (ATM)</i>	Anual	No cuenta con ISSN	
1975-2005	<i>Agricultura Técnica en México (ATM)</i>	Semestral	No cuenta con ISSN	
2006-2007	<i>Agricultura Técnica en México (ATM)</i>	Trimestral	0568- 2517	
2008-2009	<i>Agricultura Técnica en México (ATM)</i>	Bimestral	0568- 2517	
2010-2018	<i>Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas (REMEXCA)</i>	Sesquimensual	2007-0934*	2007-9230

**Agricultura Técnica en México* ostenta el ISSN: 0568- 2517 hasta 2010. Se inicia ante Indautor el nuevo trámite con el cambio de nombre a *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* a ISSN: 2007-0934 y se tramita también el ISSN: 2007-9230 online.

PRIMER PERIODO EN IMÁGENES: 1955-1968

En 1955 fue creada la revista *Agricultura Técnica en México (ATM)*, bajo el mandato del presidente Adolfo Ruíz Cortinez (*Figura 2*), como una revista de divulgación técnica para el enriquecer el acervo del conocimiento científico aplicable al desarrollo agrícola del país. En la *Figura 2b* y en la *Figura 2c*, las primeras portadas de *ATM*. Los interiores muestran los manuscritos en esta primera edición (*Figura 2a*, *Figura 2d* y *Figura 2e*).

Figura 2.
Creación de la revista *Agricultura Técnica en México*



Figuras 2b y 2c primeras portadas de Agricultura Técnica en México; Figuras 2a, 2d y 2e, manuscritos que se muestran en la primera edición de atm en 1955.

SEGUNDO PERIODO EN IMÁGENES: 1969-1989

Entre los años 1969 y 1989, se siguió conservando la formación de dos o tres columnas de interiores (*Figura 3a*). Los textos eran en español y las imágenes científicas daban realce a los experimentos realizados por los investigadores a los artículos científicos, como se muestra en la *Figura 3b*, la *Figura 3c* y la *Figura 3d*. Las ecuaciones se realizaban a mano antes de mandar a imprimir el número, en esta última

imagen se observa que la impresión en blanco y negro de las fotografías tomadas.

Figura 3.
Portadas de la revista a color



La Figura 3b, la Figura 3c y la Figura 3d muestran el formato a tres columnas. No se definen las instrucciones para su escritura.

TERCER PERIODO EN IMÁGENES: 1990-2006

Para este periodo la revista es a media carta y en un solo color en la portada (en ella, resalta el café). Su contenido se define a dos columnas como norma de autores. Como apoyo tipográfico de los documentos se utiliza la computadora, así como en los gráficos y cuadros. Las imágenes se presentan en blanco y negro (*Figura 4a y Figura 4b*).

Figura 4.
Portada a un solo color y su contenido a dos columnas

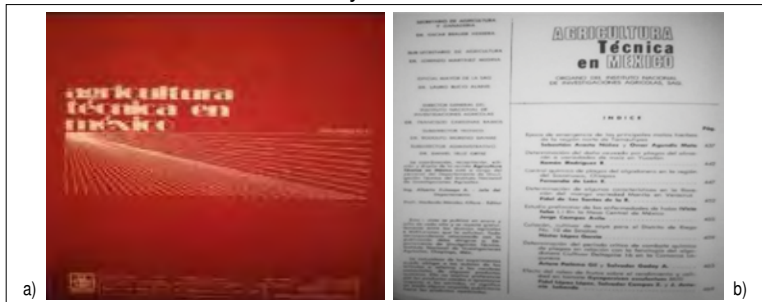


Figura 4b: las imágenes se presentan en blanco y negro.

Características de las revistas científicas del CONACyT

1. Difusión del conocimiento.
2. Puntualidad.
3. Autores nacionales e internacionales.
4. Contar con ISSN impreso e ISSN online.
5. Cintillo legal.
6. Comité nacional e internacional, revisores del número que se publica.
7. Revisión por pares o doble ciego.
8. Factor de impacto.
9. Indización.
10. Política editorial
11. Instrucciones para autores.
12. Circulación.
13. Visibilidad y navegabilidad.
14. Acceso abierto Open Journal Systems (OJS).
15. Redes de comunicación entre investigadores.
16. Construcción social.
17. Publicación de artículos científicos (Castell, 2001; Gaete y Vásquez, 2008; Aguado *et al.*, 2009; Russell *et al.*, 2009; CONACyT-UNAM. 2013; Spinak, 2017; Ross-Hellauer, 2017; Ross-Hellauer *et al.*, 2017)

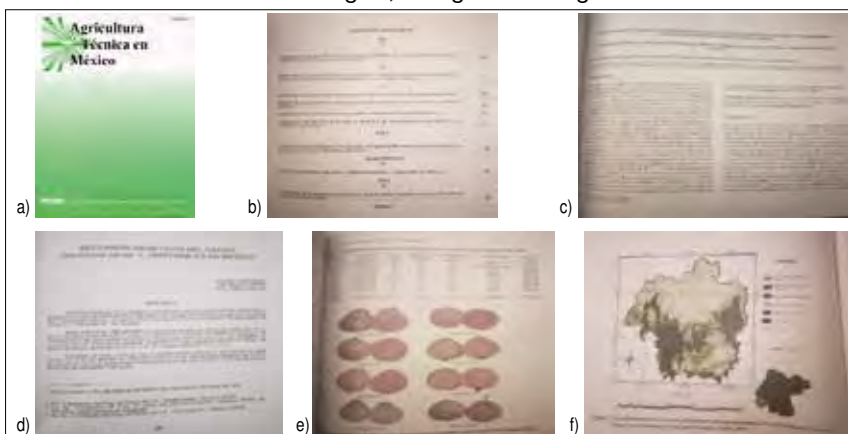
CUARTO PERIODO EN IMÁGENES: 2007-2009

La revista *Agricultura Técnica en México* cambió de formato en el periodo 2007-2009. La portada se presentaba en tamaño carta. Se contaba con un comité nacional e internacional y los manuscritos se proponían a revisión por pares, como lo solicitaba el CONACyT. En 2009, *ATM* ingresó por primera vez al expadrón de revistas de excelencia del consejo que, en 2014, obtuvo el nombre de Índice de Revistas Mexicanas

de Ciencia y Tecnología del CONACyT. Al 2018, el nombre era: Sistema de Clasificación de Revistas Mexicanas de Ciencia y Tecnología (CRMCyT), y la *REMEXCA* se encuentra en esta clasificación. Se hace la revisión por pares, lo cual se deja constatado en los árbitros del número vigente de la revista, en la segunda de forros de la revista (*Figura 5*).

Figura 5.

La portada es a una carta, y dos columnas en sus interiores. Sólo el resumen del manuscrito es en inglés; las figuras e imágenes son a color



Se realiza la elaboración de índices de autores, de palabras clave e índice de artículos, como lo muestra la *Figura 5a*, la *Figura 5b*, la *Figura 5c*, la *Figura 5d*, la *Figura 5e* y la *Figura 5f*.

QUINTO PERIODO EN IMÁGENES: 2010-2018

La revista *Agricultura Técnica en México*, en 2010, cambió de nombre a *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas (REMEXCA)* a propuesta de la Coordinación Innovación, Investigación y Vinculación (CIIV) del INIFAP. Fue una decisión acertada, que dio mayor visibilidad a nivel nacional e inter-

nacional a la revista. Para el cambio de nombre, se tuvieron que realizar solicitudes del número normalizado internacional de publicaciones seriadas (interational serial standard number, ISSN por sus siglas en inglés) y del ISSN online. Éstos se utilizan cuando el material bibliográfico consiste en publicaciones seriadas, como es el caso de esta revista científica. El ISSN en formato impreso y online es para difusión de la revista vía cómputo ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Asimismo, se realizaron los trámites del cintillo legal y los derechos de reserva con el nuevo nombre ante esta instancia (Valls Pasola, 1993) (*Figura 6*).

Figura 6.

En la Figuras 6a, 6b, 6c y 6d, se observan las primeras portadas con el nombre de Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas

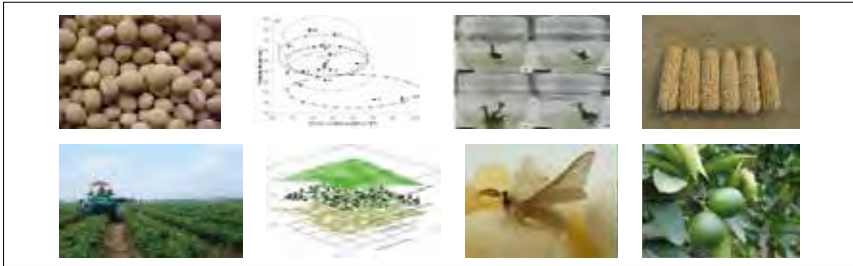


Las imágenes son ejemplo de las colecciones de las revistas que han sido publicadas a lo largo de los años. Las fotos tienen que ver por lo general a un trabajo de investigación que se publica.

Los interiores de la revista son a dos columnas; la primera columna es en español y la segunda en inglés. A partir de 2010, la *REMEXCA* publica en dos idiomas. En cada volumen se publican de dos a tres manuscritos de investigadores de otros países (Sangerman-Jarquín y Navarro Bravo, 2018), *Figura 7*.

Figura 7.

La REMEXCA tiene imágenes memorables que son parte de un acervo histórico por más de 64 años



Éste es el universo de artículos publicados por la *REMEXCA*, una revista especializada en áreas agrícolas y afines, que aborda una gran diversidad de temas que confluyen en sub áreas de investigación, las cuales indican: a) una riqueza de conocimiento científico que abona al tema de las revistas científicas como instrumentos necesarios para la difusión de conocimiento; y b) áreas que están perfectamente delimitadas y que muestran un uso de las investigaciones que comunican.

En relación con lo anterior, las cinco principales áreas de estudio que se han publicado en la *REMEXCA* son: fitotecnia, 33.7%; desarrollo rural, 10.4%; economía, 8.6%; hidrociencias, 6.5%. Esto indica los campos en donde se está llevando a cabo una mayor producción de investigaciones (*Tabla 4*). Cabe señalar que la categoría de desarrollo rural aún sigue siendo muy general, por lo que se puede seguir subdividiendo en subtemas como innovación y transferencia de tecnología, extensionismo, organización, evaluación de proyectos, entre otros.

Tabla 4.

Artículos publicados por área de conocimiento en la REMEXCA-INIFAP (1955-2018) vs imágenes publicadas en esta rama

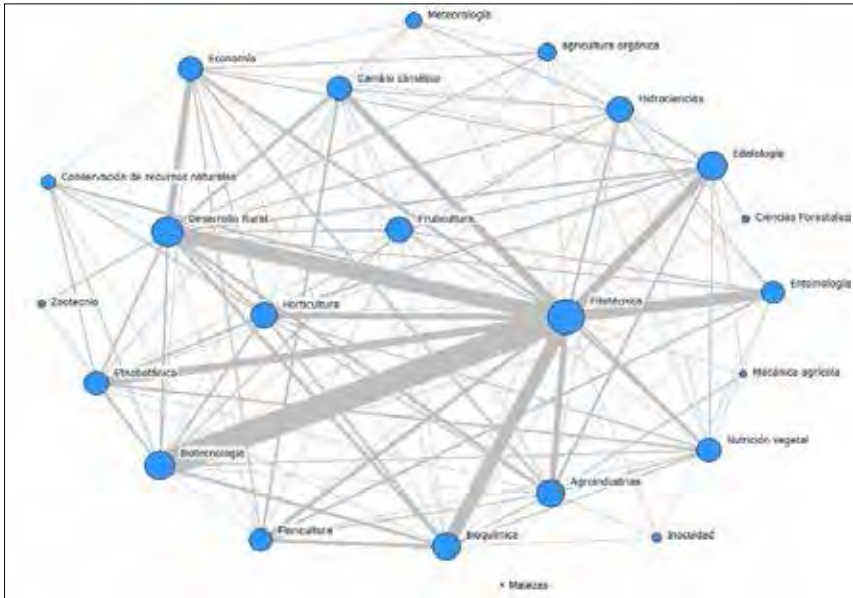
Área del conocimiento	Frecuencia	(%)
Fitotecnia	265	33.76
Desarrollo rural	82	10.45
Economía	68	8.66
Hidrociencias	51	6.50
Edafología	41	5.22
Horticultura	40	5.10
Nutrición vegetal	29	3.69
Biotecnología	28	3.57
Cambio climático	27	3.44
Agroindustrias	26	3.31
Entomología	26	3.31
Fruticultura	21	2.68
Floricultura	20	2.55
Bioquímica	16	2.04
Etnobotánica	15	1.91
Meteorología	10	1.27
Conservación de recursos naturales	6	0.76
Agricultura orgánica	5	0.64
Zootecnia	4	0.51
Ciencias Forestales	2	0.25
Mecánica agrícola	2	0.25
Inocuidad	1	0.13
Total	785	100.00

Datos de REMEXCA-INIFAP.

Esta estructura social está construida con base en los procesos de colaboración entre investigadores, lo que da pie a realizar una serie de observaciones sobre su dinámica y constitución. En el análisis de los datos se observó que existe colaboración entre investigadores de áreas de conocimiento similares, pero también disímiles; asimismo, se observa que el mayor número de imágenes proviene de:

fitotecnia, desarrollo rural, economía, hidrocencias y edafología, por mencionar cinco áreas (*Figura 8*).

Figura 8.
Colaboración entre investigadores y áreas del conocimiento en imágenes

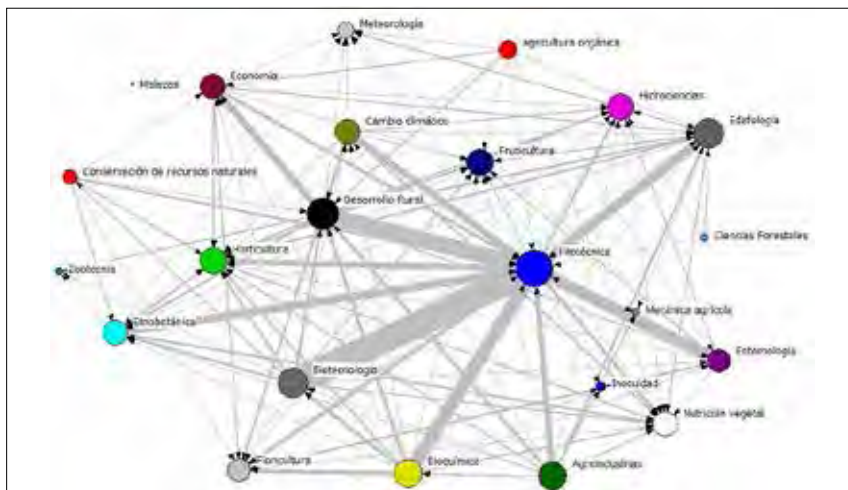


Datos de REMEXCA-INIFAP.

Lo anterior expresa una riqueza única en procesos de colaboración entre disciplinas de conocimientos por lo que la multidisciplinariedad y la recombinación de conocimientos se sostienen como argumento al interior de los procesos de colaboración científica y las imágenes que en el gremio agronómico colocan en sus artículos científicos (*Figura 9*).

Figura 9.

Colaboración entre investigadores y áreas del conocimiento en imágenes



Dados de REMEXCA-INIFAP.

CONCLUSIONES

Se cuenta con la colección única de 785 imágenes de la *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* en la especialidad de área agrícola. Se trata de fotografías inéditas de experimentos en laboratorio, campo y trabajo con productores en el desarrollo agrícola del país.

La presencia y éxito de la *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* como instrumento de difusión y como instrumento integrador de una comunidad científica nacional e internacional que año con año va creciendo está determinada por diversos factores: a) su difusión ha sido determinante para la existencia de este medio en imágenes que es lo que le da una dinámica a la REMEXCA; y b) una comunidad lec-

tora de los resultados de investigación que son publicados en la revista.

La confluencia de autores y coautores en la *REMEXCA*, por área y por año, dan una muestra clara del movimiento de los procesos de sinergia intelectual entre las instituciones y grupos de investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado, L. E.; Rogel, S. R.; Garduño, O. G.; Becerril, G. A.; Zúñiga, R. Ma. F. y Velázquez, A. A. (2009). Patrones de colaboración científica a partir de redes de coautoría. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 16: 225-258.
- CONACYT-UNAM (2013). Proyecto e-Revistas Índice de Revistas Mexicanas de Ciencia y Tecnología del CONACYT - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Dirección General de Bibliotecas (DGB) - Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación (DGTIC). Presentación.
- Gaete, F. J. M. y Vásquez, J. I. (2008). Conocimiento y estructura en la investigación académica: una aproximación desde el análisis de redes sociales. *Revista Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 14(5):123-135.
- Geoffrey, M.; Butler, Paul y Eric Williams, E. (1997). The planet Around 51 Pegasi. *The Astrophysical Journal*, 481: 926-935.
- Mediavilla, D. (2015). La obra maestra de Albert Einstein cumple 100 años. *El País*, 25 de nov. [en línea], https://elpais.com/elpais/2015/11/24/ciencia/1448387442_693871.html
- Méndez, A. M. (1978). *Normas para escribir artículos científicos agrícolas*. México: Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH). Instituto Nacional de Investigaciones Agrícolas (INIA).

- _____. y Ríos, R. S. A. (2001). *Normas para escribir artículos científicos destinados a publicarse en la revista Agricultura Técnica en México*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP). Campo Experimental Valle de México, Estado de México.
- Núñez, E. J. F.; Sangerman-Jarquín, D. Ma. y Navarro Bravo, A. (2015). Análisis de la colaboración científica en artículos publicados por la *Revista mexicana de ciencias agrícolas*. II. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 6(8):1867-1877.
- Rojas, C. R. (1977). *Revisión analítica de la revista Agricultura Técnica en México*. México: Secretaría de Agricultura y Ganadería (SAG). Instituto Nacional de Investigaciones Agrícolas (INIA), Departamento de Divulgación Técnica. [Mimeografiado].
- Ross-Hellauer, T. (2017). What is open peer review? A systematic review. *F1000 Research* [en línea], <https://f1000research.com/articles/6-588/v1>
- _____; Deppe, A. y Schmidt, B. (2017). Survey on open peer review: attitudes and experience amongst editors, authors and reviewers. *PLOS One*, 12(12) [en línea], <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5728564/>
- Russell, J. M.; Madera, J. Ma. J. y Ainsworth, S. (2009). El análisis de redes en el estudio de colaboración científica. *Revista Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 17(2): 87-98.
- Sangerman-Jarquín, D. M. (2010). *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas. Instrucciones para autores(as)*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP). Campo Experimental Valle de México (CEVAMEX). Estado de México.
- _____. (2014). Como publicar un artículo científico en la *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* del INIFAP. En III Congreso Nacional y II Internacional en Ciencias Agropecuarias y Recursos Naturales. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, Estado de México. 21, 22, y 23 de mayo de 2014.

- _____; Mallén-Rivera, C. y Navarro-Bravo A. (2014). *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas: 59 años en difundir la ciencia*. México: Centro de Investigación Regional Centro. Campo Experimental Valle de México-Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP). Despegable técnica núm. 42.
- _____. (2015). Editorial. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 6(1): 1-8.
- _____; Núñez, E. J. F y Navarro-Bravo, A. 2015. Análisis de la colaboración científica en artículos publicados por la *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 6(8): 1879-1891.
- _____ y Navarro-Bravo, A. (2018). *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas. Instrucciones para autores(as)*. México: Centro de Investigación Regional Centro. Campo Experimental Valle de México- Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP). Despegable informativo 97.
- Sanz, E. (s/f). ¿Qué es la fotografía científica? *Muy interesante* [en línea], <https://www.muyinteresante.es/curiosidades/preguntas-respuestas/ique-es-la-fotografia-cientifica>.
- Spinak, E. (2017). ¿Cómo será el arbitraje por pares en el año 2030? SciELO en perspectiva [en línea], <http://blog.scielo.org/es/2017/07/26/como-sera-el-arbitraje-por-pares-en-el-ano-2030/>.
- UNAM (2014). Fotografía científica [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1260946/The-stunning-pictures-sleeping-insects-covered-early-morning-dew.html>.
- Valls-Pasola, A. (1993). La evaluación de revistas en una biblioteca universitaria de cara a la cancelación de títulos. *Revista española de documentación científica*, 16(2): 147-56.
- Watson, J. D. y Crick, F. H. C. (1953). A structure for deoxyribose nucleic acid. *Nature*, 171: 737-738.

La fotografía entre el ser, la creación y el tiempo

“Ser y parecer”: retratos de lectoras y representaciones de la lectura

GRACIELA LETICIA RAYA ALONSO
Universidad Nacional Autónoma de México

*Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre.
Imagínense un escenario en que se representa
completamente nuestra vida...
Nosotros representamos.
Todos nuestros actos han quedado grabados.*

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

● Qué es una mujer lectora? ¿Cómo podemos reconocerla?
De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, la palabra lector/lectora (del lat. lector, -Ōris.) es un adjetivo para designar a una persona que lee o tiene afición por la lectura. Definición que, si bien en sentido estricto no deja claro cuál es el *ser* o la esencia de una mujer lectora, nos da una primera pista acerca de uno de los elementos que nos permiten distinguirla: el acto de leer, generalmente libros (aunque también cartas), pues éstos con el paso del tiempo se convirtieron en símbolos para denotar tanto el ser letrado como el acceso a la educación y a la cultura.

Existe un vasto abanico de imágenes de mujeres lectoras que incluye: vírgenes (propias de la cultura cristiana), gobernantes como la reina Isabel de Castilla, mujeres mayo-

res, damas de sociedad, damas de compañía o de servicio, amas de casa... Representaciones que sirvieron tanto para proyectar modelos de lectura —es decir, lo que debían leer, el lugar apropiado para la lectura y la forma en que debían llevarla a cabo:¹ en voz alta o en silencio, en soledad o en compañía, textos sagrados o profanos— como para acotar la función de la mujer lectora que, conforme a la tradición, era la de “[...] salvaguardar la costumbre, la tradición y el uso familiar.” (Lyons, 1998: 479). Por lo que no era una excepción que las mujeres supieran leer y realizaran lecturas en voz o en silencio; ejemplo de ello son las miniaturas españolas del siglo XIV y XV. En efecto, de acuerdo con Robert Bonfil (1998: 270), se pueden encontrar representaciones de grupos de individuos donde uno o más tienen libros en las manos, que por una parte denotan quienes saben leer y quienes no, pero también hacen alusión a un orden familiar (*pater familias*); en estos casos no hay una diferenciación entre el sexo de los lectores: hombres, mujeres y niños pueden tener, o no tener, libros abiertos en las manos, lo que

1 Por ejemplo, con respecto a la forma de leer: “[...] esas reglas descienden directamente de las prácticas didácticas de la pedagogía moderna y han encontrado una puntual aplicación en la escuela burguesa institucionalizada entre los siglos XIX y XX. Según tales reglas, se debe leer sentado manteniendo la espalda recta, con los brazos apoyados en la mesa, con el libro delante, etc.; además hay que leer con la máxima concentración, sin realizar movimiento ni ruido alguno, sin molestar a los demás y sin ocupar un espacio excesivo; asimismo, se debe leer de un modo ordenado respetando la estructura de las diferentes partes del texto y pasando las páginas cuidadosamente, sin doblar el libro, deteriorarlo ni maltratarlo [...]

La lectura, teniendo como base estos principios y estos modelos, es una actividad seria y disciplinada, que exige esfuerzo y atención, que se realiza con frecuencia en común, siempre en silencio, según unas rígidas normas del comportamiento: los demás modos de leer, cuando lo hacemos a solas, en algún lugar de nuestra casa, en total libertad, son conocidos y admitidos como modos secundarios, se toleran de mala gana y se consideran potencialmente subversivos, ya que comportan actitudes de escaso respeto hacia los textos que forman parte del “canon” y que, por tanto, son dignos de veneración.” (Petrucchi, 1998: 543-544).

implícitamente deja de manifiesto la dinámica histórico-social que ha conformado nuestro universo de imágenes de las lectoras, que también ha procurado denotar las temáticas adecuadas para las mujeres.

Dicha temática la encontramos en grabados y en la pintura, donde el libro desde sus inicios sirvió para denotar que se trataba de una persona que tenía acceso a la cultura, pero también mostraba lo que socialmente era aceptable de ser leído, por supuesto la Biblia, libros de oración y vidas de santos. Imágenes como *Mujer con lápiz* —que se considera una representación de la poetisa Safo de Lesbos— y las de *La ciudad de las damas* (c. 1405) de Christine de Pisan ilustran el acceso de la mujer a la lectura y a la escritura, pero también denotan el estatus social. Asimismo, las representaciones de algunas vírgenes tenían una función aleccionadora. Entre ellas, la pintura de Santa Catalina de Alejandría² revela el acceso al conocimiento y las vicisitudes que ello les provocó. Por otra parte, las transformaciones económicas también influyeron en la forma de representar a las mujeres que tenían acceso a la lectura.

Por ejemplo, en el llamado Siglo de las Luces (XVIII), el auge económico dio lugar a una serie de cambios culturales que impactaron el universo religioso, y con ello permitieron que la mujer transformara su entorno social a través de la introducción de:

2 En el siglo IX se difunde el primer relato sobre la vida de Santa Catalina de Alejandría, la cual es relacionada con la filósofa Hipatia de Alejandría (reconocida por su erudición y sabiduría); iconográficamente, “[...] se la representa como princesa real (coronada y vestida con túnica y manto como las doncellas romanas o siguiendo la moda contemporánea al artista), con uno o varios de los atributos siguientes: pisoteando el busto con cabeza coronada del emperador (su perseguidor), con la rueda dentada y quebrada (del suplicio), la espada (de la decapitación), el libro (símbolo de la ciencia) y otros símbolos de erudición (globo celeste e instrumentos matemáticos), el anillo (de los desposorios místicos) y la palma (del martirio).” (González Hernando, 2012: 37).

[...] algunos valores y características considerados como femeninos: la cortesía, la sensibilidad o el sentimiento. Sin duda, estas supuestas libertades de la mujer eran bastante relativas y afectaban a una exigua minoría social, los aristócratas y algún segmento de la burguesía. Con todo, hay que valorar lo que ello significó como representación social y entender que estas ideas se implantaban como reacción al sistema de valores de la época de Luis XIV. La sociedad francesa se había cansado de aquel raído espíritu heroico, varonil y rígidamente jerarquizado contra el que reaccionó aburguesándose y supeditándolo todo a la búsqueda del placer. (Calvo Serraller, 2001: 26).

Transformación que se refleja también en el mundo editorial; de ahí que, si en el siglo XVII la producción de libros era principalmente de edificación religiosa, a finales del XVIII predominaron las historias de amor y las vidas ejemplares. En ese siglo la lectura como una actividad pública se popularizó en academias, salones de casas nobles, cafés, bibliotecas y en las iglesias, pero también:

[...] la lectura [...] desempeña ahora una función emancipadora y se convierte en fuerza productiva social: elevaba el horizonte moral y espiritual, convertía al lector en un miembro útil de la sociedad, le permitía perfeccionar el dominio de las tareas que se le asignaban y servía además al ascenso social. (Dijkstra, 1986: 441).

Sin embargo, no hay que perder de vista que el acceso a los libros, en general, todavía era bastante precario. Hasta mediados del siglo XVIII la pintura barroca reflejaba el llamado estilo burgués, es decir, la vida refinada, íntima y confortable donde lo cotidiano también fue plasmado en imágenes y dio lugar a la llamada “pintura galante”, cuyos temas eran el amor, el juego de la seducción y el erotismo, lo que reflejaba el momentáneo relajamiento de las normas morales. Como contraparte, la literatura se ocuparía de conformar un discurso que tenía la función de ilustrar a la mujer acerca de cómo debía comportarse para evitar caer en

las trampas del amor y, al mismo tiempo, le mostrara la necesidad que tenía de instruirse para poder integrarse a un mundo que la impulsaba a salir del seno del hogar, para integrarse al espacio laboral.

Respecto a las lectoras, éstas confrontarían la imagen de la mujer “independiente”, fuerte y autosuficiente que estaba surgiendo (como resultado de su ingreso al mundo laboral) con el ideal de mujer decimonónica: frágil y enfermiza, características que servían para denotar el triunfo del espíritu sobre el cuerpo. El XIX fue también el siglo en el que la alfabetización y la producción impresa cobraron importancia y se comenzó a difundir la idea de que todo el saber humano estaba en los libros, por lo que la lectura se convirtió en el medio idóneo para construir la identidad de la mujer; de ahí que se pusiera atención al tipo de lectura que se difundía, la cual estaba enfocada en moldear el carácter o guiar la conducta. Así, entre los diversos géneros literarios que se publicaban, surgió una serie de libros y revistas con información “útil” sobre la maternidad, la familia, la educación de los hijos, consejos sobre economía doméstica, recetas de cocina, manejo de la casa y primeros auxilios.

Fueron publicaciones predominantemente escritas por los hombres, pero en las que poco a poco incursionaron las mujeres, quienes, en busca de crear su propia identidad y de denotar su autoridad intelectual, introdujeron contenidos que permitieron capturar la atención de la mujer como público lector para que dejara de ser sólo una receptora y se convirtiera en una lectora, es decir, en una mujer con acceso a los libros y con el gusto por la lectura. Lo anterior implicaba que las mujeres necesitaban ser alfabetizadas, pero también formarse intelectualmente. Esto, en algunos casos, fue lo les permitió dar el paso hacia la escritura: trinchera desde la cual darán a conocer sus propias ideas y

conocimientos y, también, introducir nuevos valores que las dotarán de cierta libertad en ese “deber ser femenino”. De este modo, coadyuvaron a abrir nuevos espacios de interacción, nuevas expresiones literarias y a construir imágenes que las representaran como lectoras.

Tales imágenes reflejan una circunstancia específica en la historia de la mujer, de la lectura y del libro, cuyas consecuencias podemos vislumbrar tanto en el discurso textual como en los diversos estudios en torno a las bibliotecas privadas, las listas de publicaciones de las editoriales, las relaciones de lecturas consideradas propias para la mujer y, asimismo, en el discurso visual a través de la pintura y la fotografía.

Cabe señalar que, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la lectura de libros se había consolidado como un signo de distinción social,³ por lo que el retratarse leyendo o rodeada de libros (en soledad o en compañía de los hijos o del esposo) era una forma de mostrar el estatus social, así como de exaltar los valores femeninos o familiares (madre y maestra, virtuosa, piadosa...). Retratos que materializaban el deseo de ser recordadas como lectoras, pero también su lugar dentro de la sociedad y, sobre todo, el ideal de mujer de acuerdo con los valores de una época y una clase social. De ahí que los primeros retratos las muestren leyendo libros o cartas pero no periódicos, pues éstos estaban asociados al mundo masculino.⁴

3 “El libro era, por consiguiente, desde que entraba en una biblioteca pública o privada, tanto un objeto precioso como una posesión personal: el punto de intersección entre la cultura y el estilo individual.” (Grafton, 1998: 303).

4 “[...] la lectura del periódico es una ceremonia cotidiana que está directamente ligada al protagonismo masculino, más propiamente al hombre de la casa. Él domina la escena: él lee para las mujeres; él selecciona, recorta, organiza, supervisa, administra, da a conocer a las mujeres de su entorno lo que a ellas conviene o debe interesar. El hombre es el mediador, el guía y el maestro de lectura femenina (desde luego, esto se reitera en otra serie de representaciones literarias del siglo XIX que exceden el coto exclusivo de la lectura de periódicos.” (Batticoure, 2016: 482-483).

Respecto a la imagen fotográfica, de acuerdo con Román Gubern, como todo nuevo arte va a nacer subordinado al anterior de mayor prestigio, en este caso a la pintura. En consecuencia, los primeros retratos no sólo trataban de apearse lo más posible a la realidad, sino también retomaban el lenguaje y códigos de la pintura. No obstante, surgirán fotógrafos que se negaban a ver a la fotografía como una simple reproductora de la realidad, o como un instrumento que sólo hacía uso del dominio de una técnica cada vez más sofisticada. Ejemplo de ello es el “pictorialismo” (*picture*, imagen), que, en la búsqueda de su propia identidad, puso en segundo lugar a la técnica y al artefacto (cámara fotográfica), para que fuera el talento y la sensibilidad del fotógrafo lo que se manifestaran en la imagen.

La importancia de este movimiento —al negarse a hacer de la fotografía tanto una imitación de la pintura como una reproducción de la realidad— fue que abrió el camino para que la imagen construyera la realidad, que en el caso del subgénero del retrato de lectoras sentó las bases para construir el modelo ideal de lectura y de la mujer lectora.

Las fotografías como representaciones de las prácticas de lectura muestran también los espacios específicos para realizarla, los temas adecuados para ser leídos y el estatus social de la lectora y de la lectura. La imagen fotográfica construye un discurso en torno a la mujer como lectora que cobra relevancia porque, si bien la imagen *no es* “la mujer lectora”, al fijarla, le permitió “ser” (como representación), y con ello permanecer como modelo, servir de inspiración como un ideal inalcanzable, en principio, pero por eso mismo como posibilidad de *ser*: “[...] pues si el mero existir remite al querer ser, el querer ser remite, a su vez al existir [...]” (Xirau, 1997: 13). Esto significa que, aunque la fotografía no puede captar la esencia de la mujer lectora, sí puede capturar ese

instante en que *es* representada como lectora, y ese simple acto condensa el tiempo en que puede estar consigo misma a través de la lectura, pero también en que se vuelve parte de un universo mayor: el de las mujeres lectoras.

De esta forma, la fotografía se convirtió en un medio que le permitía a la mujer auto-representarse, a permanecer en la memoria, de acuerdo a sus condiciones socioeconómicas y a la ideología de su época. De ahí que los primeros fotógrafos trataran de adecuarse lo más posible a representar la “realidad”, es decir, a la imagen de la realidad de quien solicitaba el retrato. Aquí es preciso hacer hincapié en que la fotografía —específicamente el retrato fotográfico, al igual que la pintura, al interpretar el mundo de acuerdo al gusto de la época y los estilos de vida— aceleró el desarrollo tecnológico e incentivó a los fotógrafos para crear un estilo que los diferenciara de los demás y les atrajera una mayor clientela, lo cual estaba en consonancia con el mercado y posteriormente, una vez dominada la técnica, plasmar su mirada (Sontag, 2006: 20).

De ahí que el caleidoscopio de fotografías de mujeres leyendo mantenga presente una serie de valores pese al tiempo que media entre una fotografía y otra. De ahí que, sin adentrarnos en los elementos propios del lenguaje fotográfico, lo que podemos encontrar en común es que éstos conforman un abanico de continuidades, más que de rupturas, de la imagen de la lectura y de la mujer lectora desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Así, la imagen fotográfica construye estereotipos que cumplen con el objetivo de capturar el imaginario social y de la incorporación de iconos de la cultura occidental. Entre ellos, por ejemplo, el de Marilyn Monroe, a quien podemos ver como la joven y dulce lectora que le lee un cuento a una pequeña niña, como una sensual lectora; pero tam-

bién como una concentrada lectora de *Un enemigo del pueblo*, del dramaturgo Henrik Ibsen. Fotografía que al mismo tiempo muestra un guiño en torno a su lugar como mujer, pues *curiosamente* la edición que tiene en sus manos esta comentada por su entonces cónyuge Arthur Miller (1956) (ABC.es, 2015). Las imágenes de Marilyn Monroe leyendo son ejemplo del *mise-en-abyme* de la mujer lectora: madre, intelectual, sensual, soñadora, reflexiva...

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939) la sociedad experimentó una serie de cambios, entre ellos la incorporación de los hombres al campo de batalla y, como consecuencia, la necesidad de mano de obra femenina. Este suceso permitió a las mujeres tener sus propios ingresos y, con ello, dejar de estar bajo la tutela masculina, lo que hasta cierto punto les permitió obtener una libertad y un poder adquisitivo que se reflejaría en su forma de vivir y actuar. Sin embargo, el estereotipo social y visual se mantuvo. De hecho, algunas revistas usarían la imagen de la lectora como *leitmotiv* del nuevo estilo de vida: de la mujer que puede compaginar la vida laboral con la familiar y, por lo mismo, que lee tanto para informarse como para distraerse. Por ejemplo, la revista *Llife*, desde sus inicios (1936), buscó educar a las masas, por lo que en sus secciones ha pretendido mostrar las condiciones humanas y sociales que afectan la vida de los lectores. Respecto a las imágenes de las lectoras, las fotografías que realizó John Philips para dicha revista, en 1942, reflejan las diferentes facetas en las que se desarrollaba la mujer, tanto en el ámbito profesional como personal; además, la revista buscaba reflejar el ideal de vida americano, donde siempre cabe la esperanza de un futuro mejor. Así, tenemos a una mujer en la comodidad de su hogar arrellanada en un sofá, y frente a ella una chime-

nea cuyo fuego ilumina el libro y su rostro generando un ambiente cálido e intimista (Philips, 1942).

Susan Sontag dice que “fotografiar es conferir importancia” (Sontag, 2006: 49), por lo que las múltiples fotografías de lectoras de finales del XIX y principalmente del siglo XX visualizan y organizan los elementos simbólicos que dan cuenta de la importancia que ha adquirido la lectura en la vida de las mujeres. De ahí que, como en la pintura, la imagen fotográfica, a la par de que se fue afianzando en el gusto del público, creó su propio lenguaje, el cual, a partir de una serie de elementos, permite generar una impresión en particular, una apariencia; por ejemplo, la de la mujer lectora. Así, en la imagen se conjuntan “lo que uno es” (mujer) y lo que uno anhela representar (ser lectora). En este sentido, independientemente de quien esté en la foto, se habrá cumplido con el objetivo de que quien la observe identifique los rasgos estereotipados del ideal de lectora. Este modelo fija el arquetipo de mujer lectora, y a través de la imagen se le confiere estatus social. Sin embargo, en la imagen se encuentran presentes otros elementos histórico-culturales en los cuales el modelo patriarcal de la mujer como ángel guardián se confronta con sus deseos de volar hacia la libertad.

Así, la imagen fotográfica va a introducir un pequeño cambio respecto a la forma en que la mujer comienza a mirarse a sí misma, lo cual va a llevarla a conciliar la sensualidad, o la sexualidad, con lo espiritual y lo intelectual, dándole la libertad de verse a sí misma a través de imágenes preñadas de humor e ironía.

Las fotografías de la mujer lectora del siglo XX transitan al siglo XXI mostrando ese ideal de mujer donde el libro sigue siendo la puerta a través de la cual se mira la lectora y la no lectora. Ya que, cual un espejo, la imagen le permitirá verse a sí misma a través de su propia mirada. Eso permitirá

que transite entre lo que ha sido y lo que quiere ser, más allá de los modelos culturales que históricamente han signado su forma de ver, incluso a pesar del halo de nostalgia que algunos fotografías expresan a través de sus imágenes.

De este modo, para responder a la pregunta ¿qué es una mujer lectora?, habría que comenzar por establecer, como dice Marina Colasanti, “[...] qué es, exactamente, ‘lo femenino’, limpio de estereotipos, despejado de capas culturales. Y qué es, en las mismas condiciones, ‘lo masculino’. Sin eso, la pregunta puede convertirse en una trampa para nosotros dos.” (Hanán Díaz, 2010: 12).

Paralelamente a este ejercicio que propone Colasanti, necesitamos aprender a leer la imagen fotográfica para poder integrar el mensaje inscrito en ella; hacerla parte de nuestro mundo inmediato, familiar, comprensible intelectivamente, que nos permita generar imágenes en donde nos encontremos y podamos proyectar nuestras aspiraciones y deseos, lo que deseamos ser e incluso no ser.

Por otra parte, sí, como indica María Zambrano, “[...] la imagen preserva al hombre de ser destruido por la realidad” (Sanz, 1993: 373), entonces esta última, aunque no pueda apresarse en conceptos, sí es susceptible de ser representada en imágenes. Desde esta perspectiva: las imágenes como representación del entorno (del imaginario que se crea con las impresiones que se conforman en la mente de un individuo) hacen pensar que a través de ellas se puede fijar un fragmento de la realidad, creando la ilusión de que podemos contenerla dentro de ciertos límites y con ello hacerla más cognoscible.

De ahí la fascinación hacia la imagen, pero también el temor hacia la misma, pues, si bien algunos tipos de imágenes permiten fijar acontecimientos o experiencias —por ejemplo, la fotografía o el cine documental, que nos pueden

remitir a un pasado histórico, o despertar emociones guardadas en la memoria tanto individual como colectiva (en la medida en que compartamos culturalmente esa realidad)—otras, como la imagen publicitaria o la cinematográfica, pueden crear mundos alternos, expectativas de realidad que coadyuven a motivar nuestros actos, aunque también a contenerlos. Después de todo, es importante tener presente que, aunque las imágenes no son la realidad, sí pueden “crear” la ilusión de realidad (Raya Alonso, 2015: 17).

La imagen como representación se convierte en un espejo *del alma*, y como tal expresar una alegoría de la visión, del pensamiento, del trabajo intelectual, y de nuestra forma de ver la “realidad” a partir del modelo o ideal que la originó. De ahí que la imagen tenga la capacidad de reflejar valores y formas de comportamiento y, al igual que los espejos, nos devuelva no una tercera imagen, sino múltiples imágenes de la realidad porque puede transmitir, pero también generar significados, devolvernos la mirada (Raya Alonso, 2015: 17).

Sin embargo, ver la imagen como un espejo nos lleva a fetichizarla, a temerla, porque los espejos no sólo reflejan la luz, también nos retratan, producen un desdoblamiento que duplica e invierte el orden de las cosas, que parecen estar dotadas de vida, lo cual es producto del llamado “efecto de interpelación” que nos hace ver que: “la imagen nos saluda, nos llama, o se dirige a nosotros, mete al espectador en el juego, envuelve al observador como objeto para la ‘mirada’ de la imagen.” (Mitchell, 2009: 72).

En la imagen encontramos ecos de nosotros mismos, de nuestros ideales o deseos; nos miramos (reflejamos) en ella, por eso nos atrapa. No obstante, el “acto de ver” es producto de una construcción cultural constituida por “operadores” textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemotécni-

cos y por “intereses de representación” —raza, género, clase, afinidades, diferencias culturales...— que nos permiten comprender el lenguaje de las imágenes. Por ello, al verlas, podemos reconocernos (histórica o socialmente), volcar nuestro imaginario y materializar visualmente en ellas nuestra idea de realidad. Podemos construir una memoria visual donde lo singular se puede volver universal en tanto que está conformada por elementos culturales comunes; de ahí que a través de las imágenes se pueda capturar el mundo:

Una imagen del mundo no consiste [...] en una fotografía del mundo, sino en el mundo concebido y captado por una imagen [...] La imagen del mundo no cambia por haber dejado de ser medieval y haberse convertido en moderna, sino porque el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente. (Mirzoeff, 2003: 22).

EPÍLOGO

Decía Honorio de Autun, en el siglo XII, que la pintura se hacía por tres causas: “[...] primero porque es la literatura de los ignorantes (*laicorum litteratur*); segundo para que la casa se decore con tal ornamento (*domus tali decore ornetur*); tercero, para que se recuerde la vida de quienes nos precedieron.” (Tomás, 2005: 111).

En el caso del retrato, si bien puede tener un fin decorativo, también es un medio del cual se puede hacer uso para decidir cómo queremos ser recordados,⁵ atributo que para las mujeres lectoras debía ser un medio que le permitiera auto-representarse, permanecer en la memoria, de acuerdo

5 Un “[...] ‘retrato’ es la representación de una persona considerada por ella misma [...] La identidad de una persona se encuentra fuera de él y la identidad pictórica se pierde al ajustarse a la otra.” (Nancy, 2006: 11, 24).

a sus condiciones socioeconómicas y a la ideología de su época. De ahí que los primeros fotógrafos trataran de adecuarse lo más posible a representar la “realidad”, es decir, a la imagen de la realidad de quien solicitaba el retrato. Aquí es preciso hacer hincapié en que la fotografía, específicamente el retrato fotográfico, al igual que la pintura, al interpretar el mundo de acuerdo al gusto de la época y los estilos de vida, aceleró el desarrollo tecnológico e incentivó a los fotógrafos para crear un estilo que los diferenciara de los demás y les atrajera una mayor clientela, lo cual estaba en consonancia con el mercado, y posteriormente, una vez dominada la técnica, plasmar su propia mirada (Sontag, 2006: 20).

¿La mirada del fotógrafo se correspondía con la mirada de la mujer lectora?, ¿las pinturas y fotografías de mujeres lectoras a las que podemos tener acceso nos permiten reflejarnos en ellas? Las imágenes de las mujeres lectoras muestran el mundo en que fueron concebidas —pinturas, huellas, que para ser descifradas desde el ámbito bibliotecológico requieren tanto la actualización y el perfeccionamiento de los métodos de análisis de información visual como la comprensión de la dinámica de las imágenes que continuamente se han incorporado—, como parte del material de apoyo (tutoriales, páginas web) creado para llevar a cabo las actividades relacionadas con la formación de usuarios.

Asimismo, hay que tener presente que, al digitalizar los textos (en imagen), se modifica la forma de leerlos; leer imágenes es un complemento al trabajo que implica organizar la información para hacerla llegar a los usuarios y esto forma parte del desarrollo tecnológico que ha llevado a la incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en las bibliotecas.

Y aunque la imagen ha sido estudiada desde diferentes ámbitos, tales como la producción de ellas (física óptica), la forma en que las percibimos (fisiología), las asociaciones que hacemos con ellas (psicología), o la educación (pedagogía), desde el ámbito bibliotecológico se plantea la necesidad de un método de lectura de imagen que permita describir la información para organizarla y así nos la haga cognoscible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Batticoure, G. (2016). La lectora de periódicos, *Cuadernos de literatura*, XX(40), jul.-dic.: 479-498.
- Bonfil, R. (1998). La lectura en las comunidades hebreas de Europa occidental en la época medieval. En R. Chartier y G. Cavallo (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 231-280). Madrid: Taurus.
- Calvo Serraller, F. (2001). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Dijkstra, B. (1986). *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate.
- González Hernando, I. (2012). Santa Catalina de Alejandría. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4(7): 37-47 [en línea], <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Santa%20Catalina.pdf>
- Grafton, A. (1998). El lector humanista. En R. Chartier y G. Cavallo (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 281-328). Madrid: Taurus.
- Hanán Díaz, F. (2010). Marina Colasanti: Escribo desde mi propia voz. *Barataria*, 7(1): 10-17.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Lyons, M. (1998). Los nuevos lectores del siglo XX: mujeres, niños, obreros. En R. Chartier y G. Cavallo (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 473-518). Madrid: Taurus.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. T. J. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Moreno Sanz, J. (selec., introd., y notas) (1993). *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Siruela.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Petrucci A. (1998). Leer por leer: Un porvenir para la lectura. En R. Chartier y G. Cavallo (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 519-550). Madrid: Taurus.
- Raya Alonso, G. L. (2015). *Un acercamiento bibliotecológico a la representación visual de las lectoras en el siglo XX: las vías de la lectura de imagen y texto* (Tesis de maestría). México: UNAM / FFYL.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Tomás, F. (2005). *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: A. Machado Libros.
- Xirau, R. (1997). *Sentido de la presencia. Ensayos*. México: FCE.

IMÁGENES

ABC.es (2015). La mujer detrás de Marilyn Monroe: un “bicho raro” que leía a Hemingway y Joyce. 3 de junio [en línea], <http://hoycinema.abc.es/noticias/20150603/abci-marilyn-monroe-aniversario-201506021815.html>

Flirk. Photographer unknown. Woman reading a book”, Collection of National Media Museum [en línea], <https://www.flickr.com/photos/nationalmediamuseum/3588551767/in/photostream/>

Philips, J. (1942). A woman Reading a book, curled up in a chair in front of fireplace [en línea], <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/woman-reading-a-book-curled-up-in-a-chair-in-front-of-a-news-photo/50483503#/woman-reading-a-book-curled-up-in-a-chair-in-front-of-a-fireplace-picture-id50483503>

La fotografía en la creación y devenir de la identidad. El caso de las imágenes cristeras y su uso actual

SANDRA PEÑA HARO
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

La memoria visual es producto de la participación de individuos y grupos que a lo largo del tiempo le han conferido ciertos valores a un conjunto de imágenes y que, por tanto, propician la creación de un discurso que recupera, en esencia, el sentido de continuidad y pertenencia del grupo través de un proceso que involucra la selección y transmisión (Arrieta, 2007: 156). Se trata de un discurso gráfico que sintetiza los referentes simbólicos que identifican al grupo y que se traduce en un acto de legitimación que permite mostrar y exaltar la imagen de su comunidad (Homobono, 2008: 58).

En este marco, el presente texto identificará algunos de los procesos implicados en la construcción y preservación del patrimonio fotográfico de la denominada memoria visual cristera. A fin de alcanzar este objetivo se analizarán las imágenes de la Rebelión, con especial énfasis en dos

momentos específicos que encuentran inicio en el establecimiento de los hechos por parte de la comunidad y que consisten en la construcción de significado en el fondo Aurelio Acevedo Robles y su activación en años recientes en la cuenta de Facebook de la Guardia Nacional Cristera Oficial (Todorov, 2000: 120-128).

DEVENIR DE LA IMAGEN CRISTERA

A fin de entender “las formas en que el pasado vive en el presente,” es necesario identificar los tres niveles de formación de la memoria propuestos por Todorov. Éstos son el establecimiento de los hechos, la construcción del significado y su activación, mismos que dan cuenta del nacimiento y fortalecimiento de una comunidad y, sobre todo, de sus formas de respuesta en contextos históricos-sociales específicos (Todorov, 2000: 119-128).

La primera fase o establecimiento de los hechos centra su atención en la elección de los rastros que sobrevivieron al pasado y que es preciso recuperar para perpetuar la memoria. En este proceso de selección resulta evidente que se escogen los rastros que aún se conservan y se priorizan en orden de importancia, en función del papel de participación que desempeñan (Todorov, 2000: 122).

La construcción de significado se centra en la posibilidad de poner el archivo al alcance de los investigadores y participar en la escritura de la historia. Por último, la tercera etapa recibe el nombre de activación, y contempla el uso actual del pasado, como sucede con la cuenta de Facebook de la Guardia Nacional Cristera Oficial (Todorov, 2000: 122-127).

El hilo transversal que guiará el recorrido en las tres etapas de análisis propuestas estará sostenido por el término

genérico de *imagen*, que será entendido como cualquier forma, figura o motivo que aparece en un medio y que se transfiere en un soporte físico o digital (Mitchell, 2005: 33, 85).

CONSTRUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTERA

A fin de establecer las características del discurso que subyace en la sección gráfica del fondo Aurelio Acevedo, se acudió a técnicas de análisis cuantitativo y cualitativo. La primera se basó en el análisis de contenido que utilizaron Catherine Lutz y Jane Collins en el análisis de la revista *National Geographic* y que retomó Rose Gillian en su conocida metodología de interpretación de materiales visuales. La técnica consistió en la identificación y cuantificación de códigos que permiten advertir la presencia de patrones que pueden pasar desapercibidos en la revisión general de imágenes, y que además ayudan a inferir la asociación entre ellas a fin de reconocer la intención del recopilador. Con este ánimo se censaron las 1,657 fotografías y se registró la presencia/ausencia de 36 códigos orientados a la identificación del género fotográfico, la caracterización de los elementos visuales y, por último, para establecer los rasgos que incidieron en la definición de la identidad de los cristeros (Gillian, 2001).

Así pues, el análisis puntual de contenido, en el fondo, muestra que la mayor parte de las imágenes son retratos,¹ y sólo un pequeño porcentaje fue tomado en estudios fotográficos o firmadas por algún fotógrafo, pues los regimientos cristeros no llegaron a la ciudad y menos aún a los estudios fotográficos urbanos, por lo que era más probable que posaran ante la cámara fotográfica de algún compañero o, en

1 74% de las imágenes.

casos extraordinarios, en estudios de pequeños pueblos de tendencia cristera (Reyes, 2013: 24).

Los retratos individuales y de grupo están dominados por la presencia masculina, que se advierte en el 68% de las fotografías que provienen de la Rebelión Cristera, pues periodos posteriores incluyen un mayor número de mujeres y niños. En el mismo tono, la mayoría de los retratos tomados del periodo de 1926 a 1935 fueron captados en escenarios rurales o naturales, y documentan la participación y condiciones de la lucha en el ámbito militar y el religioso pues realizan el registro de las tropas y la realización de las misas al aire libre, así como otros actos religiosos que, vale la pena mencionar, se encuentran representados en casi el 7% de las imágenes que datan del periodo (*Imagen 1*).

Imagen 1



Fuente: IISUE/AHUNAM/ fondo Aurelio Acevedo, doc. 492

Aunque, a decir de Aurelio de los Reyes, los cristeros combatían para ganarse la gloria del Cielo, dicho objetivo aparece un tanto desdibujado en las imágenes del fondo, ya que sólo en 34 fotografías se retratan muertos y en 16 se registran los actos de velación de difuntos a la usanza del siglo XIX, donde el cuerpo del cristero está acompañado de la viuda, madre y familiares que fueron capturadas con su “santo” cubierto de flores y una palma en las manos como símbolo de martirio (*Imagen 2*) (Reyes, 2013: 1-3).

Imagen 2

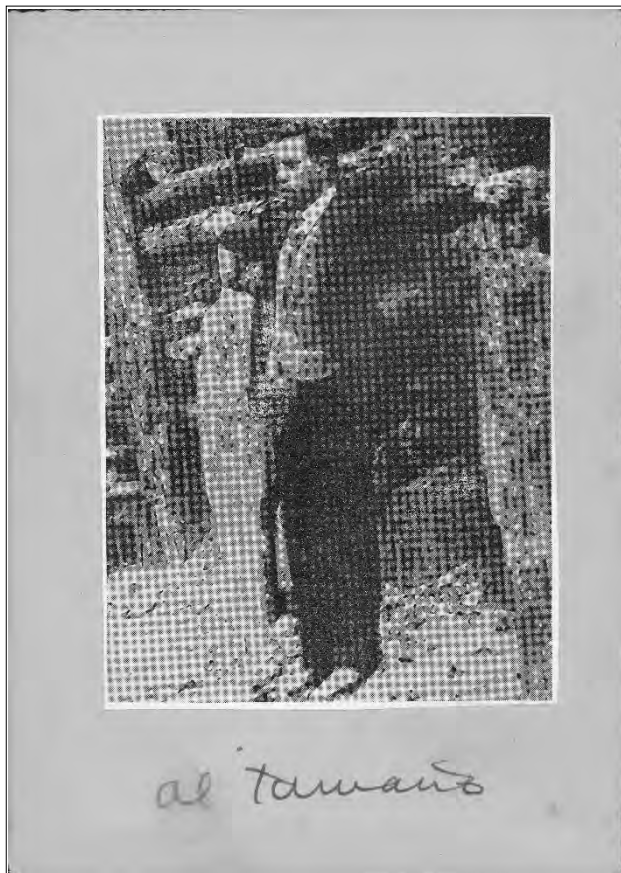


Fuente: IISUE/AHUNAM/ fondo Aurelio Acevedo, doc. 592

Un pequeño porcentaje de las imágenes registra el fusilamiento de participantes, pues casi todas se concentran en el registro de la ejecución de Miguel Agustín Pro Juárez, Humberto Pro Juárez, Luis Segura Vilchis y Juan Tirado Arias, ocurrido el 23 de noviembre de 1927. Las imágenes, tomadas por los fotógrafos de prensa y recopiladas por Aurelio Acevedo, muestran a Miguel Agustín Pro hincado, rezando y

con los brazos en cruz antes de recibir la descarga; imagen que transmitió la posición vulnerada del sacerdote que es arrasado por el poder y la impunidad de un régimen, imagen que lo encaminó a la promoción del martirio (*Imagen 3*) (González, 2001: 34).

Imagen 3



Fuente: IISUE/AHUNAM/ fondo Aurelio Acevedo, doc. 151

La ausencia de imágenes que denoten el martirio sufrido por sacerdotes y laicos resulta relevante cuando se percibe que el 19.5% de los retratos individuales consignan la fecha y condiciones de muerte de 14 de los 25 mártires² canonizados en el año 2000. En efecto, con motivo del Jubileo y la entrada a un nuevo milenio, Juan Pablo II realizó la canonización más numerosa en la historia de la Iglesia Latinoamericana, en un abierto reconocimiento a sacerdotes que desafiaron el peligro en sus comunidades lejos de la lucha armada y la acción política

Un segundo proceso, muy controvertido, fue concretado en noviembre de 2005 por el papa Benedicto XVI con la beatificación de un grupo de 13 mártires que optaron por la vía armada, como Anacleto González Flores, miembro de la ACJM, que murió fusilado en abril de 1927. Carpio sostiene que el reconocimiento de ambos grupos advierte que la Iglesia concedió legitimidad a los “mártires belicosos”, aunque subrayó los valores de la paz y la reconciliación pues postuló a sacerdotes pacifistas frente a los denominados belicosos, que fueron producto de grupos laicos (Carpio Pérez y Moreno Téllez, 2011: 23).

Las del fondo Aurelio Acevedo recogen imágenes de mártires que son recuperadas en impresos con leyendas como “Señor Jesucristo; os suplicamos, si es para gloria vuestra y bien de las almas, hagáis que los nombres de los Mártires Mexicanos de Cristo Rey sean inscritos en el número de los santos.”³ Vale señalar que la mayor parte de las beatificaciones y canonizaciones de estos mártires se realizó después

2 El fondo cuenta con imágenes que retratan a Salvador Lara Puente, Manuel Morales, David Roldán Lara, Román Adame Rosales, Rodrigo Aguilar Alemán, Julio Álvarez Mendoza, Luis Bátiz Sainz, Mateo Correa Magallanes, Pedro Esqueda Ramírez, José Isabel Flores Varela, Margarito Flores García, Cristóbal Magallanes, Jesús Méndez Montoya, David Uribe Velasco (<http://acjm.50webs.com/orac/canonizacion.html>).

3 Véase ARA 140.

de 15 y 20 años de que se concretó la donación del grupo documental.

Con base en lo anterior, podemos afirmar que las imágenes del fondo subrayan los valores de la comunidad cristera a través del retrato de sus integrantes ofreciendo un testimonio de unidad de la comunidad. Así, las fotografías se erigen como un testimonio de lucha contra el olvido y como un vehículo de la memoria de la vida y el sacrificio ofrendado por los cristeros durante la Rebelión, pues, como asegura Cristóbal Acevedo, en la concepción de su padre “la realización del Reino de Dios sucedió en ese tiempo.” En efecto, la Cristiada fue la vida “ideal, la verdadera, la valiosa, la que cuenta, la que por ser de Dios es la más perfecta” y que a pesar de que suele referirse a ella como el enfrentamiento de los grupos católicos contra el presidente Calles, debe verse “pa’dentro” (Acevedo, 2010: 59-60; Connerton, 2009: 72).

En este punto vale señalar que Elizabeth Jelin sostiene que un acontecimiento traumático conlleva grietas en la capacidad narrativa y produce huecos en la memoria que surgen de la imposibilidad de otorgar sentido a los acontecimientos pasados. Así pues, en el caso de los cristeros se traducen en silencios producto de la contradicción que nace en el decálogo cristiano que impone amar al prójimo y no matar. En este nivel señala la autora que el olvido será la “[...] presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada.” (Jelin, 2002: 30-31).

En opinión de Andreas Huyssen, la memoria política no puede funcionar sin el olvido, y la Rebelión Cristera no es la excepción pues, como se puede apreciar en el discurso de las fotografías del fondo, se palpa un claro énfasis en los lazos de la comunidad y la imagen del mártir que se sacrifica en defensa de la fe católica, de Cristo Rey y la Virgen

de Guadalupe (Huyssen, 2004: 4). La otra cara de esta estrategia de selección se advierte en el olvido de los episodios violentos en que participaron los cristeros ejecutando acciones tales como el asalto al tren en las cercanías del pueblo El Limón, en Jalisco, el 19 de abril de 1927 entre otros eventos que no se encuentran representados en el fondo.

El legado fotográfico cristero ha sido traducido y reinterpretado a través de un proceso que da cuenta del nacimiento, modificación y adaptación de un discurso por una persona o un grupo en respuesta a necesidades e intenciones que pueden ser conscientes o escapar de la intención de sus actores. De acuerdo con Díaz-Polanco, se trata del discurso de una identidad *histórica* conformada en un contexto específico que, una vez modificado, puede provocar transformaciones identitarias que le confieren una cualidad *dinámica* producto del contexto, aunque también de tensiones y transformaciones internas que son resueltas en su devenir (Díaz-Polanco, 2007: 197).

Así, las imágenes producidas por el movimiento cristero han fluido con un curso propio a pesar del tiempo transcurrido, ya que pueden encontrarse estabilizadas y disponibles en plataformas de archivos institucionales, o bien, en plena reinterpretación en los portales y redes sociales.

FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD CRISTERA

La página de Facebook de la Guardia Nacional Cristera se creó como órgano oficial de información y vinculación de los cristeros en mayo de 2015. La imagen de portada de la página recupera una fotografía histórica que da cuenta de la presentación de la División del Sur a cargo de Jesús Degollado Guízar, último general en jefe del ejército cristero y

responsable de la entrega de armas pactado entre la Iglesia y el Estado el 21 de junio de 1929.

Un primer acercamiento puntual a la página del Facebook de la Guardia Nacional Cristera muestra una comunidad de 7,642 seguidores⁴ que se vinculan en torno a publicaciones que difunden prácticas y creencias religiosas del grupo y que ofrece la oportunidad de fortalecer ciertos vínculos sociales preexistentes al crear lazos virtuales nuevos con integrantes que no pueden participar en actos de manera directa y manifiestan su solidaridad como parte de la comunidad virtual⁵ (Kozinets, 2015: 35, 44).

Con el objetivo de profundizar en los rasgos y características de las imágenes del Facebook y advertir los cambios que presentan las expresiones gráficas de la red social en relación a las que se encuentran en el fondo Aurelio Acevedo, fue indispensable realizar un análisis de tipo cuantitativo y cualitativo a fin de identificar los temas presentes en las imágenes y tipificar los rasgos prevalecientes en el corpus, pero sobre todo que permitiera reconocer las construcciones que subyacen en la comunidad y detectar las traducciones y desplazamientos del discurso en su devenir histórico (Kozinets, 2015: 55).

El eje que guió el análisis tomó como referencia la metodología de doce pasos propuesta por Kozinets, la cual plantea iniciar con el proceso de introspección del investigador hasta llegar a la integración de los resultados. De igual manera, se apoyó en la técnica desarrollada por Salzmänn-Eriksson en las ciencias de la salud y su aplicación en un estudio

⁴ Al 31 de diciembre de 2017.

⁵ Rheingold, que la define como una “[...] agregación social que emerge de la red gracias a la participación de suficientes personas que desempeñan un papel activo en las discusiones durante un tiempo más o menos prolongado y con sentimientos involucrados, a fin de formar redes de relaciones personales en el ciberespacio.” (Kozinets, 2015: 5).

de caso en imágenes de tatuajes de enfermeras publicado por Eriksson *et al.* Aunque la revisión de la red social inició en 2016, el estudio retrospectivo se efectuó únicamente sobre las 381 publicaciones difundidas entre enero y diciembre de 2017 centrando el análisis de contenido en las 652 imágenes que se recuperaron del archivo de la página. El sistema de codificación se dividió en tres rubros que diferencian elementos de la imagen de los que conforman el texto y la respuesta de los seguidores, y procuró que los elementos a cuantificar fueran consistentes con los utilizados en el análisis de las fotografías del fondo Aurelio Acevedo.

En este punto vale la pena subrayar la importancia que reviste la aplicación de principios éticos en el proceso de inmersión en las redes y la importancia de la consideración de los principios normativos en la materia a fin de evitar cualquier daño a lo sujetos involucrados y maximizar el uso de la información obtenida. De acuerdo con Kozinets y Ericksson, los análisis de archivo en Internet que requieren de la recolección y estudio de las imágenes que se encuentran disponibles en la red de manera abierta pueden contemplarse de forma similar a un texto publicado, pues no requiere de intercambio privado e individual. Sin embargo, Kozinets subraya que, aunque las imágenes sean obtenidas sin intervención o interacción de los sujetos participantes, será indispensable el uso de una “marca” legítima que se constituya como el vehículo de inmersión en las redes sociales, aunque ésta sea de tipo observacional y se realice en espacios públicos (Kozinets, 2015: 67, 138; Eriksson *et al.*, 2014: 4).

En este escenario, la recopilación de datos se realizó a través de mi propio perfil de Facebook después de hacer algunos ajustes en la información en la que indiqué el interés por la imagen cristera. En tal sentido, y con la intención de proteger la identidad de la comunidad de Facebook de

la Guardia Nacional Cristera, se utilizó un nivel de bloqueo intermedio que se presenta traslúcido al contexto y la red social en que se lleva a cabo la interacción, aunque la identidad de los participantes queda protegida. Bajo este mismo criterio, las imágenes utilizadas en el estudio no se reproducen en el presente texto.

Para abordar los resultados del análisis de contenido se procederá a la segmentación de las publicaciones en tres grupos, organizados de acuerdo con la respuesta manifestada por los seguidores de la página. En este marco de análisis, en primer lugar profundizaré en la imagen que obtuvo mejor respuesta en el transcurso del año de seguimiento, y continuaré con aquellas que registraron entre 400 y 499 “me gusta;” finalmente, abundaré en las características que revisten las publicaciones que obtuvieron entre 300 y 399 “me gusta.”

La mejor respuesta de los seguidores en el periodo estudiado la obtuvo una publicación del 22 de diciembre de 2017 que lleva una pequeña imagen de un hombre a caballo y un texto relativo a la celebración del natalicio de Jesús que anota que “Un católico no dice felices fiestas. No son felices fiestas es feliz navidad,” pues recibió 581 “me gusta” y fue compartida 1,620 veces, un numero notablemente elevado para el promedio registrado en las publicaciones de la página.

Entre 400 y 499 “me gusta” destacan varias imágenes. La primera de ellas fue publicada el 26 de noviembre de 2017 y muestra la imagen de un video que selecciona fragmentos de la película *Cristiada*,⁶ mismo que fue reproducido en 4,596 ocasiones al momento del levantamiento de datos de la publicación. La segunda publicación data del 15 de noviembre e incluye cuatro imágenes del actor Eduardo Ve-

⁶ *Greater Glory* (2012) fue dirigida por Dean Wright, escrita por Michael James Love y estelarizada por Andy García, Eva Longoria, Eduardo Verástegui, Rubén Blades y Peter O'Toole.

rástegui, quien participó en el acto de desagravio en honor a la Virgen de Guadalupe que tuvo lugar en la ciudad de Guadalajara el 11 de noviembre. Cabe mencionar que el actor mexicano interpretó al Beato Anacleto González Flores en la mencionada película sobre la Rebelión Cristera y viajó para participar en la marcha en desagravio a las ofensas cometidas contra la Virgen de Guadalupe debido a la colocación de la escultura “Sincretismo” elaborada por el artista Ismael Vargas, pues la obra fusiona a la Coatlicue con la Virgen de Guadalupe.

La tercera publicación del grupo data del 8 de julio y muestra la imagen de una familia cristera y una nota del administrador que señala “LA FAMILIA ES LA FUERZA DE NUESTRA NACIÓN. SIN FAMILIA NO HAY NADA. El Estado no engendra hijos. Las uniones contra natura entre homosexuales y lesbianas son estériles. La familia debe ser protegida [...]” Cabe mencionar que la imagen reproduce una fotografía del fondo Aurelio Acevedo en la que el Mayor Epitacio Lamas, integrante del Regimiento Libres de Huejuquilla, aparece con su familia durante la Primera Rebelión.

El siguiente grupo incorpora publicaciones profundamente cristeras con tintes más radicales, como lo denota la publicación de la imagen de Salvador Abascal acompañada de la proclama “Si eres católico y te han llamado: fanático, retrógrada, ignorante, fascista, medieval, religioso, oscurantista, homófobo... Es por que a alguien le dolió la verdad que proclamaste.”⁷ En el mismo caso se encuentra la imagen de Anacleto González acompañado de la denuncia: “Tres son los enemigos de la Patria: la masonería, el protestantismo y la revolución,”⁸ y finalmente aquella que está acom-

7 Publicada el 30 de agosto, obtuvo 334 “me gusta” y fue compartida 251 veces.

8 Publicada en dos ocasiones: el 30 de agosto con 394 “me gusta” y el 19 de enero, con 334 “me gusta.”

pañada de una imagen cristera y declara que “Podemos ser cristeros ahora mismo. Podemos defender no sólo nuestra fe, sino nuestra libertad.”⁹

Otro grupo de publicaciones relevantes en este mismo rango de respuesta, pero provistas de tono más neutral, son aquellas que enuncian consignas católicas de carácter general que llaman al recogimiento espiritual como “Mantén la calma el rey viene pronto. Viva Cristo Rey,”¹⁰ “Estén preparados el Rey viene pronto,”¹¹ y “Muchas veces en la historia, un niño se convirtió en rey. Pero sólo una un Rey se convirtió en niño.”¹²

En un marco de análisis más amplio que incorpora el texto y la intención de la publicación, es notorio que la mayor parte de las publicaciones de la página se orientan a la difusión de los valores y creencias católicas, así como de las cabalgatas que organizan las jefaturas locales de la Guardia Nacional Cristera. Vale apuntar que uno de los principios fundamentales que rigen a la comunidad y que están publicadas en la página oficial bajo el título de “Nuestra organización” sugiere que todo seguidor debe cumplir con un calendario de misas que suelen realizarse el primer domingo de cada mes en los municipios que participaron en la Rebelión y participar en la conmemoración de la muerte del general Gorostieta, con un recorrido a caballo que sigue la ruta de su lucha en los Altos de Jalisco en la región de San Julián camino a Atotonilco en la que fue asesinado por las fuerzas federales, el 2 de junio de 1929.

La intención de las publicaciones con mejor respuesta encuentra un importante contrapeso en las 2,980 imágenes “subidas con celular” tomadas por la comunidad para invitar

9 Publicada el 6 de octubre con 310 “me gusta” y 207 veces compartida.

10 Publicada el 22 de diciembre con 352 “me gusta”.

11 Publicada el 15 de diciembre.

12 Publicada el 24 de diciembre.

a participar en cabalgatas, o bien, registrar su participación en el recorrido que realizan los integrantes de la comunidad cristera desde su lugar de origen a diferentes municipios de los estados de Jalisco, Michoacán y Zacatecas para asistir a una celebración religiosa que por lo general se lleva a cabo en espacios abiertos.

En suma, se puede advertir que las imágenes dan cuenta de la reapropiación de los rituales performativos que iniciaron las comunidades cristeras durante la Rebelión y que obligaron a la participación en misas clandestinas al aire libre y en altares improvisados; además, subrayan la importancia de la topografía donde los lugares parecen funcionar a manera de recordatorio. Al respecto, John Gillis sugiere que el núcleo de la identidad está en estrecha vinculación con el sentido de permanencia a través del tiempo y el espacio gracias a la selección de ciertas memorias y rasgos de identidad que los consolidan como grupo y que funcionan como marcos sociales en la transmisión de la memoria (Jelin, 2001: 7).

Bajo esta perspectiva resulta evidente que la comunidad desempeña un papel activo en la reinterpretación de las huellas que participan del proceso constructivo de la comunidad a través de la incorporación de elementos nuevos y su inserción en las estructuras preexistentes. Así es posible identificar algunos aspectos que, vistos desde fuera de la comunidad, parecen nuevos, aunque no lo sean, como la extendida presencia de caballos en las imágenes del Facebook y que pudiera explicarse como un ejercicio evocador de respeto por los combatientes cristeros. Asimismo, resulta posible identificar algunas prácticas cotidianas cuyo sentido original se ha perdido en el devenir del tiempo, ya que el culto ha sido reinstalado en los templos y no es necesario llevar a cabo ceremonias religiosas al aire libre, aunque dicha práctica se mantiene viva en la memoria de la comunidad.

CONCLUSIÓN

Así pues, como se planteó en el inicio, la intención principal del presente capítulo se centró en identificar la trayectoria de las imágenes para determinar su traducción y transmisión en momentos específicos, con base en los apuntes teóricos de distintos autores del ámbito de la memoria. En tal sentido, el punto de arranque que permitió advertir el origen de la identidad cristera lo proporcionó la revisión a profundidad de las imágenes del fondo Aurelio Acevedo que ayudó a ubicar la narrativa visual presente en las imágenes del fondo y permitió ponderar sus rasgos predominantes y constantes ideológicas, así como las características que se seleccionaron para su transmisión en el Facebook de la Guardia Nacional Cristera.

El análisis de ambos cuerpos de imágenes abrió una puerta de oportunidad única que permitió avanzar en la caracterización particular del grupo en su devenir y la identificación del hilo transversal que los vincula. En este sentido, resulta útil advertir la importancia del papel que desempeña la fotografía en la construcción y estabilización de la imagen de la comunidad, pues permite recuperar y transmitir los productos de su historia cultural en los que se ve reflejada y, sobre todo, aquellos que generan efectos similares a niveles de forma y contenido a lo largo del tiempo (Lebow 2006, 288).

De esta manera, las memorias colectivas se organizan de acuerdo con las características establecidas para las identidades de las comunidades, como el caso de los grupos cristeros que se retrataron en momentos de reunión y celebración de la comunidad, situaciones que se replican en el del Facebook de la Guardia Nacional Cristera Oficial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, C. (2010). Mi padre Aurelio Acevedo Robles. *Niuki*, (11), sep-dic.: 55-62.
- Arrieta Urtizberea, I. (Ed.) (2007). Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte [en línea], http://encore.fama.us.es/iii/encore/record/C__Rb1953457__Santropologia_y_museos__P0,14__Orighresult__U__X1?lang=spi&suite=cobalt.
- Díaz-Polanco, H. (2007). *Elogio de la diversidad*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Eriksson, H.; Christiansen, M.; Holmgren, J.; Engström, A., y Salzmänn-Erikson, M. (2014). Nursing under the skin: A netnographic study of metaphors and meanings in nursing tattoos. *Nursing Inquiry*, 21(4): 318–26 [en línea], 10.1111/nin.12061.
- Gillian, R. (2001). *Visual methodologies*. London: Sage Publications.
- Hall, S. (2005). Whose heritage? un-setting “The Heritage”, re-imagining the post-nation. En *The Politics of Heritage* (pp. 3-13). New York: Routledge.
- Homobono, J. I. (2008). “Del patrimonio cultural al industrial: una mirada socioantropológica. Ponencia presentada en: XI Congreso de Antropología: Retos Teóricos y Nuevas Prácticas: 56-74 [en línea], <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/1203Homobono-Martinez.pdf>.
- Huyssen, A. (2004). Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público. *Intercom*, (2000): 1-16 [en línea]: 10.4067/S0718-221X2004000100005.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI Edit.
- _____. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Edit.
- Lebow, R. N., Kansteiner, W. y Fogu, C. (Eds.) (2006). *The politics of Memory in Postwar Europe*. Durham: Duke University Press.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Reyes, A. de los (2013). Fotografía cristera. *Alquimia*, (47): 60–69.
- Salzmann-Erikson, M. y Eriksson, H. (2009). LiLEDDA: a Six Step Forum-Based Netnographic Research Method for Nursing Science. *Aporia*, 4(4): 6-18. [http://users.du.se/~rem/D-uppsatsHT05/Thesis Final.doc](http://users.du.se/~rem/D-uppsatsHT05/Thesis%20Final.doc).
- Todorov, T. (2000). *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press.

Documentación fotográfica del tiempo y la información escrita en el arte

CELSO MARTÍNEZ MUSIÑO

INTRODUCCIÓN

La palabra *tiempo* está presente en el pensamiento y el vocabulario del ser humano; por supuesto, también en la escritura, e incluso en el lenguaje con señales. En un inicio, cuando el ser humano tuvo uso de razón, de su existencia, de la muerte y de cómo hacer permanente la descripción de su paso por el mundo, hubo la necesidad de prorrogar esos recuerdos, y la escritura fue la solución. Mediante ésta fue posible, en principio, satisfacer una necesidad administrativa (la contabilidad de bienes y productos). Después, el registro de hechos civiles (contratos de compra-venta, por mencionar alguno) y sucesos históricos. Posteriormente, con mayor sofisticación, se crearon las obras literarias y científicas. La escritura de este párrafo nos llevó tiempo, tanto como idea como para el cuidado de la redacción. Nos tomará tiempo la consecución de las próximas líneas. Afortunadamente contamos con procesadores de texto que nos permiten revisar y, en su caso, replantear ideas y compartirlas mediante un documento. Así, desde sus inicios, la escritura tuvo una función e instrumentos materiales a su

alcance para plasmarla (tablillas de arcilla, papiros, pergaminos, papel de algodón, entre otros), y un fin.

El fin de las artes es crear sensaciones en los espectadores, pero ¿acaso en ellas se utiliza la escritura, es más, se incluyen objetos que representen el tiempo? Para responder este cuestionamiento, ¿es posible saber qué es el tiempo? Si las definiciones básicas de este concepto representan una amplia gama de posibilidades, seguramente las áreas del conocimiento científico tienen sus bemoles. Nuestra meta no es debatir hasta ese nivel profesional, sino sólo aquella parte que es entendible para el grueso de los lectores y para la elaboración del andamiaje tiempo-escritura con la perspectiva de la ciencia de la información.

Traducidas las preguntas de investigación en objetivo, nos planteamos encontrar y describir la presencia escritural numérica relacionada con el tiempo en las obras de arte a través de sus relojes. Por cierto, Carles Feixa (2003) categoriza a estos objetos de medición del tiempo en tres grupos: preindustriales, analógicos y digitales.

En cuanto a los objetos de medición del tiempo preindustriales, dicho autor menciona los relojes de agua, los de sol y los de arena. En tanto, los relojes analógicos, o mecánicos, fueron inventados por artesanos europeos en el siglo XIII. A su vez, los relojes digitales, fruto de la era electrónica, se concibieron en 1928 y su uso masivo no fue sino hasta mediados del siglo XX. En la misma clasificación que Feixa, Eduardo Vicente Navarro (2006) alude, en una sección del artículo “El tiempo través del tiempo”, a los mismos tipos de relojes en el subapartado “Del tiempo a través de los instrumentos que lo miden”, sólo que en un sentido filosófico. En la actualidad, prácticamente los relojes digitales se encuentran presentes en casi cualquier espacio público o privado; incluso se incrustan en aparatos domésticos y electrónicos.

ANTECEDENTES DE ESTUDIOS ACERCA DEL TIEMPO Y LA ESCRITURA EN EL ARTE

Tiempo y arte

Entre los documentos que tratan el tema de los relojes mencionaremos, en primer lugar, el artículo “Tres relojes y su historia” de Aracely Rojas (2004), en el cual se describen los relojes de sobre mesa pertenecientes al Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García. Algunas piezas son de origen francés, del siglo XVII, y otras las poseyeron personalidades de esa época. En segundo término, es necesario mencionar el escrito “Tiempo y relojes en Teruel en el siglo XV” de Juan José Morales Gómez y María Jesús Torreblanca Gaspar (1989). Por otra parte, al enlazar e indagar los términos *tiempo y arte*, se recuperó el ensayo “Sociología e iconología” de José M. González García (1998: 34) del cual rescatamos el enunciado en el que afirma que los sociólogos conciben al tiempo como una categoría central en la vida social. Entonces el arte, como manifestación en la cual participan y se relacionan múltiples personas que interaccionan e impregnan el resultado de sus obras con aparatos de medición, es motivo de estudio, no sólo de un área del conocimiento.

Escritura en el arte

A principios del siglo XXI, en la tesis *Soporte, textura y leyenda: la escritura como concepto en el arte visual contemporáneo*, Jorge Antonio Santana Carvajal (2015) sostiene que la obra poética de Stéphane Mallarmé y la pieza *Advance of the broken arm* de Marcel Duchamp son el antecedente concreto en el que se muestra la escritura en objetos artísticos. Por

otro lado, hay tres investigaciones de Celso Martínez Musiño, en las cuales se describen objetos que se convierten en obras de arte, o bien, piezas de arte que contienen indicios de escritura como manifestación artística. En un primer grupo, se analizan tanto los libros, las revistas y los periódicos (Martínez Musiño, 2016a). En la segunda investigación, se abordan las fotos, los carteles y las tarjetas postales (Martínez Musiño 2016b). Finalmente, el tercer documento describe cómo las paredes interinas de los museos se prestan para la proyección de alguna forma de escritura utilizando artefactos como proyectores y retroproyectores de diapositivas, por mencionar algunos (Martínez Musiño, 2018).

NOTAS CONCEPTUALES: TIEMPO, ESCRITURA E INFORMACIÓN

¿Qué es el *tiempo*? El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (en adelante, DRAE) (2014), en un primer bloque del término en cuestión, expresa 18 acepciones. En un intento por sintetizar sus significados, el vocablo significa la duración de secuencia de sucesos, grandes-pequeños (época), periodización (estaciones del año) o la medición del rango de vida (edades). En segunda instancia, la misma fuente despliega otras definiciones a partir de la composición de *tiempo* con otros términos, en relación con la gramática (tiempo absoluto, tiempo compuesto, tiempo relativo, tiempo simple), con la astronomía (tiempo medio, tiempo solar verdadero o tiempo verdadero), la física (tiempo de reverberación, tiempo relativo), o las múltiples locuciones verbales (dar tiempo al tiempo, ganar tiempo, no tener tiempo, entre otras). Ante la multiplicidad de definiciones y para fines de nuestro estudio, sólo

retomamos dos. La primera tiene que ver con la astronomía, *el tiempo solar* verdadero, “que se mide por el movimiento aparente del Sol” (DRAE, 2014): La segunda engloba al enunciado general *tiempo*, como la “Magnitud física que permite ordenar la secuencia de sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo.” (DRAE, 2014). Como producto de estas dos formulaciones de tiempo, se simboliza la manera de medir las etapas o ciclos de la vida cotidiana, que se representan y se miden a través de números e instrumentos como los distintos tipos de relojes, que los artistas incorporan en sus creaciones.

En la búsqueda documental que intersectan el tiempo en el arte, destaca el artículo “La construcción del tiempo en las artes temporales”, de Carmelo Saitta (2011), donde se propone una clasificación: el tiempo físico o cronométrico, el tiempo vivencial o psicológico y el tiempo virtual. Para la primera propuesta, “[...] es necesario separar la idea de existencia de la idea de la conciencia.” (Saitta, 2011: 338). Para la segunda, se menciona que es “[...] la relativización de la experiencia temporal de la duración de un determinado acontecimiento condicionado por las funciones psíquicas [...]” (Saitta, 2011: 340). Para la tercera tipificación, se indica “[...] que si una obra de arte es un objeto virtual —dado que no pertenece al mundo real ni al mundo de las ideas— entonces su espacio-tiempo también lo es.” (Saitta, 2011: 342).

¿Qué es *escritura*? En esta sección, se parte de la descripción de definiciones, también, propuestas por el DRAE (2014) y, enseguida, los conceptos se enlazan con los términos *símbolo* e *información* a partir del enfoque de la ciencia de la información. Por *escritura* se entiende como el “Sistema de signos utilizados para escribir [...]”, y a partir de este vocablo se presenta la necesidad de precisar el concepto de *signo*.

Para esta noción se han seleccionado aquellas variantes concernientes con la escritura. Así que, por *signo* se comprende: a) la “señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta”; b) la “Unidad mínima de la oración, constituida por un significante y un significado, y c) la “marca gráfica, sin ser letra o número, se emplea en la lengua escrita para contribuir a la correcta lectura e interpretación de palabras y enunciados; por ejemplo, los signos de puntuación.”

Para la conceptualización de *signo*, es necesario enunciar otros términos afines tales como la *letra*, el *número*, la *palabra*, la *puntuación*, y el *texto*. Por *letra*, se comprende a “cada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma”; mientras que, por *número*, se entiende: a) el “signo o conjunto de signos con que se representa el número”, y b) la “expresión de cantidad con relación a su unidad”. Por otro lado, por *palabra* se precisa como la “unidad lingüística, dotada generalmente de significado, que se separa de las demás mediante pausas potenciales en la pronunciación y blancos en la escritura.” En relación con el término *puntuación*, éste se sustenta como el “Conjunto de signos ortográficos utilizados para puntuar.” Y por *texto*, se admite como el “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos.” La consideración de los términos *signo* y el *símbolo* se debe a que representan múltiples expresiones, sus designaciones dependen de cada área del conocimiento (sociología, psicología, artes gráficas, psicoanálisis, matemáticas, ciencias de la comunicación, por mencionar algunas). Para fines de nuestra investigación, por *signo* se acepta como el “Objeto, fenómeno o acción que, por naturaleza o convención, representa o sustituye al otro”; hasta aquí la inclusión conceptual referencial del DRAE (2014), mientras que, por *símbolo*, cuyo origen griego —*symboleion*, que hace referencia a dos mitades de un mismo objeto (Schnei-

der, 2011)— “se caracteriza por una relación de semejanza o metonimia entre significante y significado.” (Weller, 2010). No obstante este axioma, nos adherimos al argumento de Mario Consens (2006) cuando afirma que “Los símbolos imitan una realidad, pero nunca son iguales a ella.”

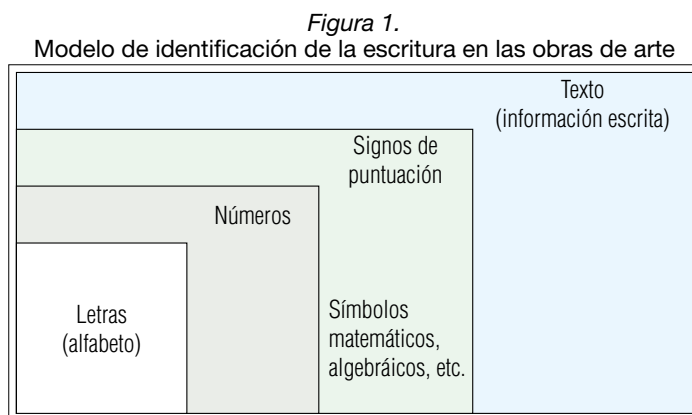
Como síntesis de este apartado, y aludiendo a fuentes especializadas, nos adherimos a la definición que propone Ignace J. Gelb (1982) cuando acepta que símbolo es “[...] un sistema de intercomunicación humana por medio de signos convencionales visibles” y complementamos con lo que se concibe en la *Encyclopedia of linguistics* (2005): la escritura es distinguida de otras formas de representación pictórica en la que se relaciona directamente a la expresión lingüística. En relación con las funciones de la escritura, nos sumamos a la proposición de Florian Coulmas (1991), quien en *The writing systems of the world* la reconoce como soporte de la memoria y una expansión del rango comunicacional, que la concibe como un medio de transmisión de mensajes, permite una regulación social y cumple funciones interaccionales y estéticas.

¿Qué es *información*? Este término se relaciona con múltiples aspectos de la humanidad. A lo largo de la historia, su manifestación para cada generación dice mucho acerca de la actitud de las sociedades en términos de control, la cultura, la política, el conocimiento y la educación (Weller, 2007). Esta investigación puede hacerse desde variados puntos de vista; no obstante la multiplicidad de enfoques, nuestro estudio se realiza principalmente desde la perspectiva de la ciencia de la información. Para el término *información*, Faibisoff y Ely (1976) señalan que, además de contener datos, la información se encuentra constituida por ideas, símbolos o conjunto de símbolos con un significado potencial. Estos autores argumentan, además, que la información reduce incertidumbres y ayuda en la resolución de problemas. La información es algo

aprendido; son hechos acumulados como una medida del contenido de un mensaje, y pueden ser un enunciado, una opinión, hechos, conceptos o ideas, o bien, una asociación de declaraciones, opiniones o ideas. Parafraseando y adhiriéndonos a la propuesta de Keenan y Johnson (2000), la información está estrechamente asociada con el conocimiento una vez que ha sido asimilada, correlacionada y entendida.

MÉTODO

Estudio descriptivo, documental y de campo, de primera aproximación, cuyo procedimiento fue la visita a museos y galerías de arte, y la búsqueda y complementación de información en bases de datos especializadas en ciencias sociales y humanidades. Enseguida, se seleccionaron las piezas de arte para su posterior análisis. Para identificar la presencia de la escritura, nos apoyamos en el *Modelo de identificación de la escritura en las obras de arte [El Modelo]* (Figura 1). Finalmente, se redactaron los resultados, la discusión y las conclusiones.



Fuente: Modificado de Martínez Musiño (2016a; 2016b; en prensa).

ALCANCES Y LIMITACIONES.

Las obras seleccionadas para el estudio fueron encontradas en durante, al menos, una visita a los recintos mencionados. Sólo se hizo investigación documental para aquellas piezas en las cuales faltaban datos, tanto en las cédulas descriptivas como en la información general de las exposiciones. Las piezas seleccionadas para su análisis debían cumplir la condición de presentar instrumentos de medición, relojes con forma más o menos circulares, con presencia de alguna forma de escritura. *Futuros estudios.* Con los resultados de esta investigación se sigue continuando la búsqueda de más obras de los mismos artistas, o en su efecto, localizar otros creadores; también se puede ampliar el periodo de búsqueda, por tipo de expresión artística, o bien, por corrientes o escuelas.

RESULTADOS

Como resultado de la identificación de objetos en 114 museos y las galerías de arte (*Anexo 1*), en el periodo de enero de 2011 a junio de 2017, de acuerdo con las variantes artísticas, se encuentran la escultura (6 piezas), el arte objeto (4 piezas), la pintura (2 piezas), una *instalación* y un libro de artista, lo cual suma un total de 14 obras. Entre los artistas de las esculturas, destaca Salvador Dalí. En cuanto al arte objeto encontramos a Campbell, Mladen-Stilinović, Raqs Media Collective y Angela Detanico & Rafael. Respecto a la pintura, mencionaremos a Albert Gleizes y Catherine Rey. En relación con la *instalación*, podemos listar a Edgar Orlaineta. Finalmente, en lo tocante al libro de artista, nos referimos a un artista no identificado. Para comenzar con la

descripción de cada una de las piezas, daremos inicio con aquellas obras que sólo contienen o representan uno o más relojes, enseguida las que se acompañan de otro elemento distinto, y finalmente los relojes, que forman parte de un componente colectivo.

EL RELOJ COMO REPRESENTACIÓN UNÍVOCA

En 2015 se llevó a cabo la exposición *Ritmos de luz* en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid. A la entrada de ese evento se encontraba la instalación *Sin título*, de Jim Campbell. La pieza consistía en una pantalla que muestra un reloj en funcionamiento, y simultáneamente se proyectaban las siluetas de los asistentes. Los marcadores de las horas se encontraban en números arábigos. Otro caso en el que indiscutiblemente aparece sólo un reloj es el arte objeto *Aquí, en otro lugar (Rueda de escape)*, elaborado en 2009-2014 por Raqs Media Collective (2014), el cual no tienen indicadores numéricos de las horas; en su lugar, representa estados de ánimo distribuidos en doce horas. Así para la 1, se menciona “anxiety”; 2, “duty”; 3, “guilt”; 4, “indifference”; 5, “awe”; 6, “fatigue”; 7, “nostalgia”; 8, “ecstasy”; 9, “fear”; 10, “panic”; 11, “remorse”; y 12, “epiphany”.

Un ejemplo más, en el cual sólo hay una pieza es el *Reloj cero II* de Mladen Stilinović, elaborada en 1990 (Groys, Labastida, Stipacic y Mladen, 2015), arte objeto que representa un reloj despertador donde solo se observa la hora diez; los demás indicadores numéricos de las horas se encuentran totalmente borrados (*Imagen 1*).

Imagen 1.
Jim Campbell, *Sin título*



Foto: C. Martínez Musiño.

Además de las piezas mencionadas, encontramos casos de esculturas. Así, tenemos como ejemplo las obras de Salvador Dalí. El Museo Soumaya Plaza Loreto organizó y presentó la exposición *Obsesiones de Dalí*, en la cual se exhibieron piezas varias de este artista. De la serie *La Danza del tiempo*, se muestran relojes en contorsión. Para todas las piezas, terminadas en dorado con pátina verde, el *gouache* preparatorio fue 1979 y la fundición 1984, en tanto que las tres obras muestran los numerales árabes del 1 al 12 indicadas en las horas respectivas (*Imagen 2*).

Imagen 2.

Salvador Dalí. Selección de esculturas *La Danza del tiempo*



Fotos: C. Martínez Musiño.

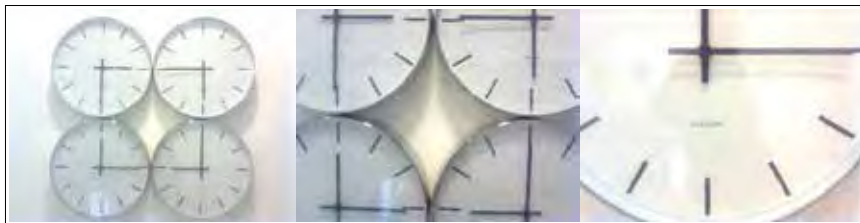
SINCRONÍA, SUMA Y REPARACIÓN DEL TIEMPO A TRAVÉS DE LOS RELOJES

Además de encontrar relojes como piezas individuales, se localizaron de manera colectiva. Tal es el caso de *Timesquare* de Angela Detanico & Rafael Laín, arte objeto elaborado y exhibido en 2016 en la Galería Proyecto Paralelo. La obra representa cuatro relojes en los cuales sus manecillas fueron manipuladas para que de manera estática conformaran casi una figura cuadrada; la información escrita visible es la palabra “KARLSOON” (*Imagen 3*).

La fotografía en la creación y devenir de la identidad...

Imagen 3.

Angela Detanico & Rafael Laín, *Timesquare*



Fotos: C. Martínez Musiño.

Por su parte, la pintura en acuarela *L'ouvrage du temp* de Catherine Rey presenta múltiple cantidad de relojes y formas de información y escritura (números romanos y arábigos, y las marcas de los relojes), así como piezas completas o fracciones de relojes (*Imagen 4*). La obra se presentó en el Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guati Rojo” como parte de la exposición *Pensando en grande*, en 2016. Las dimensiones de la pieza son de 74 x 103 centímetros.

Imagen 4.

Catherine Rey, *L'ouvrage du temp*



Foto: C. Martínez Musiño.

EL RELOJ COMO ACOMPAÑANTE

El reloj, sin duda, mide el tiempo de las personas y los hechos o situaciones que las rodean; por ejemplo, la vida cotidiana de un editor de principios del siglo XX. Así lo muestra el artista Albert Gleizes en *El editor Eugène Figuière* (Imagen 5). El pintor utilizó óleo sobre tela; la pieza fue elaborada en 1913 y presentada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la exposición *Los Modernos*, en 2016. Esta pieza también:

[...] muestra al personaje rodeado de libros. Algunos de éstos con sus datos bibliográficos, por ejemplo, un libro contiene “PAUL PORT” “GUSTAVE KAHN”, otro expresa “DU CUBISME”, uno más transcribe “POEME ET DRAME H. M. BARZ...” En otros ejemplos se lee “Rythmes simultanés”, o bien, en un libro se reproduce “JAQUES NAYRAL” “LE SCULPTEUR DE GLOIRE” y en otro se enuncia “LES MURMUR”. Finalmente, otros tantos ejemplares incluyen datos sobrepuestos y otros textos ilegibles. Además, en el ángulo superior de la pintura se observa parte de un reloj con números romanos: “II, III, IV, V, VI, VII”; el cuadro incluye la firma del artista. (Martínez Musiño, 2016a: 61).

Imagen 5.

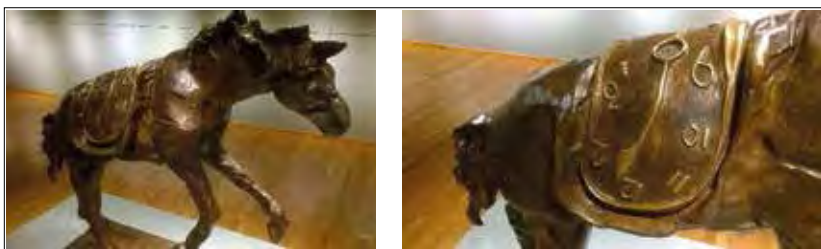
Albert Gleizes, *El editor Eugène Figuière* (detalle)



Foto: C. Martínez Musiño.

Otra pieza, que acompaña, no a un editor, pero sí a un animal, es la escultura *Caballo montado por el tiempo* de Salvador Dalí (*Imagen 6*). Pieza elaborada en bronce dorado con patina café, *gouache* preparatorio y fundida en 1980 y exhibida en la exposición *Obsesiones de Dalí* (Museo Soumaya Plaza Loreto). En esta pieza se distinguen un reloj con sus respectivos numerales de las horas.

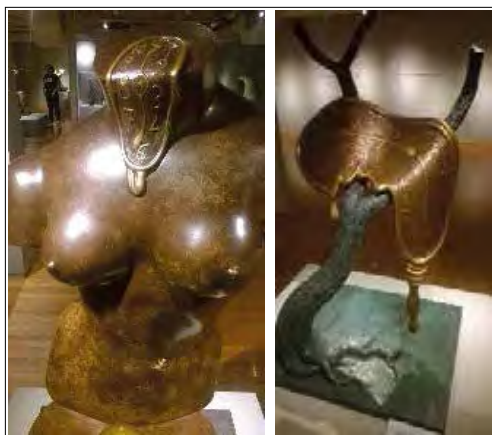
Imagen 6.
Salvador Dalí, *Caballo montado por el tiempo*



Fotos: C. Martínez Musiño

Del mismo artista, presentadas en la misma exposición, encontramos dos piezas más. Una se sobrepone a una escultura femenina y la otra a un árbol, o lo que queda de éste. Nos referimos a *Venus espacial* —también conocida como *Venus celeste*— y a *Perfil del tiempo*. La primera es una pieza acabada en bronce dorado con pátina verde y negra; en tanto, la segunda obra está compuesta por terminados en bronce dorado con pátina verde, negra y café. Ambas piezas, con *gouache* preparatorio de 1977 y fundidas en 1984 (*Imagen 7*).

Imagen 7.
Salvador Dalí, *Relojes y naturalezas*



Fotos: C. Martínez Musiño.

EL RELOJ COMO COMPONENTE DE UNA OBRA MAYOR

El libro alternativo, que comprende a los libros de artista, puede tener la forma de los libros tradicionales, aunque no es la regla. Los artistas se toman la libertad de utilizar materiales y formas varias para dar origen a un elemento artístico reformado. Así, podemos mencionar la pieza *Book of hours*, sin autor ni fecha de elaboración identificados, exhibida en el Museo de Arte Carrillo Gil en 2015. En una de las hojas de esta obra se observa un reloj con la numeración arábica respectiva de las horas, sin manecillas, pero con la imagen de un rinoceronte al centro (*Imagen 8*).

La fotografía en la creación y devenir de la identidad...

Imagen 8.

Autor no identificado, *Book of hours* (detalle)

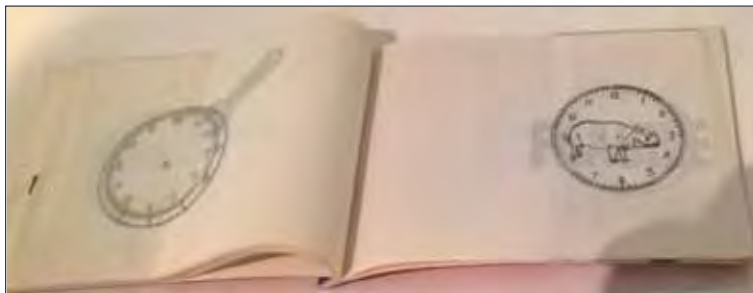


Foto: C. Martínez Musiño.

En otro tipo de expresiones artísticas, las *instalaciones*, es posible observar la inclusión de algún tipo de relojes. Así lo hace Edgar Orlaineta en su trabajo *History is taking flight and passes forever* (*Imagen 9*), quien compila y muestra una serie de objetos, algunos ranurados y numerados en alguna de sus partes; además, se añaden relojes y otros objetos escripturales (libros y revistas). Esta obra fue presentada en la galería Proyectos Monclova en 2016.

Imagen 9.

Edgar Orlaineta. *History is taking flight and passes forever* (Detalles)



Foto: C. Martínez Musiño

En resumen, los hallazgos encontrados nos muestran en ocasiones la suma de varias expresiones artísticas en las cuales se utilizan relojes y se les interviene; otras veces se les reacomoda, o bien, se les plasma en pinturas, e incluso, se les distorsiona para ser presentados como escultura. Los relojes, o sus imágenes, también conforman objetos mayores, como libros de artista, o bien, como componente recurrente de *instalaciones*. El tiempo representado mediante relojes es pieza indispensable, no sólo en la vida cotidiana de las personas, sino que también es elemento constitutivo de los artistas. Metafóricamente hablando, como corolario de esta sección, podemos decir que, *el tiempo cabalga, el tiempo se deshace, el tiempo se contorsiona, se moldea, pasa de ser circular a formar un cuadrado casi perfecto; el tiempo se descompone, el tiempo se arrumba, el tiempo se repara, y se proyecta en nuevas pantallas o se convierte en nuevos objetos o imágenes.*

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El concepto tiempo dista mucho de dejar de ser sujeto/objeto de estudio. Para las artes pudiéramos decir que ese vocablo significa *el ícono representativo del valor, disfrute y permanencia del tiempo a través de ese objeto de medición como es el reloj*. En tanto que los elementos escriturales moldeados en las obras de arte (números, letras, palabras) se convierten en una visión holística, inseparable de los demás elementos gráficos (colores, sombras, acompañamientos de otras figuras, etcétera). Pero, ¿cómo la escritura se enlaza con la ciencia de la información? Mediante un esquema de los argumentos vinculatorios podemos justificar que la propuesta parte de la suma de términos asociados a la escritura en un nivel general, es decir, a partir de fuentes do-

cumentales de tipo secundario (diccionarios) con aquellos provenientes del tipo técnico especializado, las ciencias de la información, y en particular de fuentes primarias, como los artículos académicos y monografías (*Cuadro 1*).

Cuadro 1.
Esquema de los argumentos vinculatorios

Nivel \ Variables	Concepto <i>escritura</i> y aquellas relacionadas con ésta (<i>número, letra, palabra, signos de puntuación, texto</i>)	Concepto <i>información</i> (escrita) a partir de la ciencia de la información
General (Fuentes secundarias, diccionarios principalmente)	←	→
Técnico Especializado (Fuentes primarias (artículos académicos, y monografías) ¹)		↕

Fuente: Elaboración propia.¹

Al principio de la investigación nos propusimos encontrar y describir la presencia escritural numérica relacionada con el tiempo en las obras de arte, a través de sus relojes. Al finalizar el estudio podemos concluir que la escritura, a través de los números, letras o palabras, se convierte en imagen y ésta en ícono en la medida en que es factible reconocer un reloj por su forma (un reloj de pared, un reloj de bolsillo o un reloj despertador) y contenido. Los números son datos, la medición del tiempo es una herramienta de registro de sucesos y las obras de arte una manifestación que alimenta los sentidos. En el tiempo como unidad de medida, es difícil, si no que hasta imposible, captar el presente; el artista facilita mediante su obra cautivarlo. De esta manera, el público se hace acreedor a la posibilidad de la reflexión. Los objetos en desuso pierden su valor económico, pero ganan expectativas emocionales —y también

1 ↔ Consistencia lógica de los conceptos, tanto en su aplicación teórica como práctica.

económicas— como piezas de arte, o como componente de una obra mayor.

La escritura, o cualquiera de sus componentes, son datos, y éstos a su vez pueden conformar la información; claro, se requiere de un proceso de análisis que como resultado nos otorgue ciertas explicaciones acerca de un objeto, un hecho o un fenómeno. Entonces, la escritura o la información contenida en las obras de arte las distinguiremos como información escrita. En tanto exista información escrita en las obras de arte, es seguro que la ciencia de la información podrá adoptar estudios con piezas concebidas por la comunidad artística. Esta aseveración nos permite el acceso y la justificación de nuestra investigación, y nos proporciona la entrada para otros estudios similares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barenblit, F. y Medina C. (2014). *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible*. Madrid: CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo; México: UNAM / Museo Universitario Arte Contemporáneo; Buenos Aires: Fundación PROA [en línea], <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019100.pdf>.
- Consens, M. (2006). De símbolos e interpretaciones (sobre decodificadores y exégetas). *Revista de Arqueología Americana*, 24: 7-28.
- Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* [3ª ed. rev.]. Madrid: Gredos.
- Coulmas, F. (1991). *The writing systems of the world*. Oxford/Brasil, Oxford/Blackwell.
- Encyclopedia of linguistics*. New York: Fitzroy Dearborn.

- Faibisoff, S. G. y Ely, D. P. (1976). Information and information needs. *Information Reports and Bibliographies*, 5: 2-16.
- Feixa, C. (2003). Del reloj de arena al reloj digital. *JOVENES, Revista de Estudios sobre Juventud*, 19: 6-27 [en línea], https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32486348/Carles_Feixa_del_reloj_digital_reloj_de_arena.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1539972903&Signature=PpzV0dGeth3xloxo9Wbkchle7T8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCarles_Feixa_del_reloj_digital_reloj_de.pdf
- Morales Gómez, J. J. y Torreblanca Gaspar, M. J. (1989). Tiempo y relojes en Teruel en el siglo xv. *Aragón en la Edad Media*, 8: 449-474 [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/108396.pdf>.
- Gelb, I. J. (1982). *Historia de la escritura* [2ª ed.]. Madrid: Alianza.
- González García, J. M. (1998). Sociología e iconología. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84 (Monográfico sobre Sociología del Arte): 23-43.
- Stilinovic, M.; Groys, B.; Labastida, A.; Stipacic, B; Fraga, M.; Soler Frost, J. (2015). 1+2 ≡: *Mladen Stilinovic*. México: UNAM / MUAC [en línea], http://muac.unam.mx/assets/docs/p-075-f_muac-035-mladen-int-100dpi.pdf.
- Keenan, S. y Colin, J. (2000). *Concise dictionary of library and information science* [2ª ed.]. London: Bowker Saur.
- Martínez de Sousa, J. (1995). *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Bibliograf.
- Martínez Musiño, C. (2018). Escritura proyectada y proyectable en los muros de los museos: propuesta de análisis desde la ciencia de la información. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 41(1), 2018: 55-69 [en línea], http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-09762018000100055&script=sci_arttext&tlng=es

- _____. (2016a). Los objetos de la escritura en las obras de arte: acercamiento desde un enfoque de la Ciencia de la Información. *Biblios: Journal of Librarianship and Information Science*, 3 (63): 56-70 [en línea], <http://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/289>.
- _____. (2016b). Nuevos espacios, concepciones y enfoques de estudio de la escritura en las piezas de arte: las fotos, los carteles y las postales. *Bibliotecas. Anales de Investigación*, 2: 191-204 [en línea], <http://revistas.bnjm.cu/index.php/anales/article/view/3746/3443#>
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español* [3ª ed.]. Madrid; México: Gredos, Colofón.
- Navarro, E. V. (2006). El tiempo través del tiempo. *Athenea digital*, 9: 1-18 [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1970977.pdf>.
- Rojas, A. (2004). Tres relojes y su historia. *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, 24: 161-170 [en línea], <http://www.redalyc.org/pdf/691/69102409.pdf>.
- Saitta, C. (2011). La construcción del tiempo en las artes temporales. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 25: 336-349 [en línea], <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/construccion-tiempo-artes-temporales-saitta.pdf>.
- Schneider, V. S. (2011). El simbolismo universal del icono. *Imagens da Educação*, 3: 39-44 [en línea], <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/viewFile/14920/7969>.
- Villalobos Villalobos, C. M. (2013). Tácticas para envenenar el olvido: de la memoria rupestre a Cibernet. *E-Ciencias de la Información*, 3(2): 1-11 [en línea], <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/eciencias/article/view/10660/10056>

Weller, T. (2007). Information history: Its importance, relevance and future. *ASLIB Proceedings: New Information*, 4/5: 437-448.

_____. 2010. Símbolos, imágenes, rituales: el lenguaje simbólico del poder en la Europa del Antiguo Régimen. *Memoria y civilización*, 13: 9-33.

ANEXO 1. RELACIÓN DE GALERÍAS Y MUSEOS VISITADOS

1. Aguafuerte Galería (CDMX).
2. Aljafería (Zaragoza).
3. Anonymous Gallery Mexico City.
4. Caixa Forum Zaragoza (Zaragoza).
5. Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles (CDMX).
6. Casa de la Primera Imprenta de América (CDMX).
7. Casa del Lago Juan José Arreola (CDMX).
8. Celaya Brothers Gallery (CDMX).
9. Centro Cultural Bella Época (CDMX).
10. Centro Cultural de España en México (CDMX).
11. Centro Cultural Eje (CDMX).
12. Centro de historias (Zaragoza).
13. Centro de interpretación del ferrocarril (comarca Campo de Cariñena).
14. Centro de la Imagen (CDMX).
15. Centro Joaquín Roncal (Zaragoza).
16. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (Zaragoza).
17. Espacio, Fundación telefónica (Madrid).
18. Foto Museo Cuatro Caminos (CDMX).
19. Fundación Centro Cultural del México Contemporáneo (CDMX).
20. Fundación Cultural. Trabajadores de Pascual y del arte A.C. (CDMX).

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

21. Fundación Javier Marín (CDMX).
22. Fundación MAPFRE (Madrid).
23. Fundación Sebastián (CDMX).
24. Galería 123 (CDMX).
25. Galería Alfredo Ginoccio (CDMX).
26. Galería Arróniz (CDMX).
27. Galería Arte Hoy (CDMX).
28. Galería Arte XXI (CDMX).
29. Galería ArtSpace México (CDMX).
30. Galería Casa Lamm (CDMX).
31. Galería de Arte de la SHCP (CDMX).
32. Galería de Arte Espacio y Lugar (CDMX).
33. Galería de la Alianza Francesa Polanco (CDMX).
34. Galería de la Casa de Francia (CDMX).
35. Galería de la Universidad del Claustro de Sor Juana (CDMX).
36. Galería del Centro Cultural San Ángel (CDMX).
37. Galería del Centro libanés (CDMX).
38. Galería del Club Alemán (CDMX).
39. Galería del STUNAM (CDMX).
40. Galería Donceles 66 (CDMX).
41. Galería Estación Metro Auditorio (CDMX).
42. Galería Estación Metro Barranca del Muerto (CDMX).
43. Galería Estación Metro Zócalo (CDMX).
44. Galería Ethra (CDMX).
45. Galería Inter Mundi (CDMX).
46. Galería Karen Huber (CDMX).
47. Galería Kurimanzutto (CDMX).
48. Galería La Cuña Senado de la República (CDMX).
49. Galería London squash (CDMX).
50. Galería Luis Adelantado (CDMX).
51. Galería Metropolitana (CDMX).
52. Galería Noox (CDMX).
53. Galería Oficina del arte (CDMX).

54. Galería Oscar Román (CDMX).
55. Galería Pablo Goebel (CDMX).
56. Galería Proyecto Paralelo (CDMX).
57. Galería Travesía Cuatro (CDMX).
58. Galería UAM-Rectoría (CDMX).
59. Galería urbana (CDMX).
60. Goethe-Institut Mexiko (CDMX).
61. IAACC Pablo Serrano (Zaragoza).
62. Ibercaja Patio de la Infanta (Zaragoza).
63. La Lonja (Zaragoza).
64. *Musée de la Légion d'honneur* (Paris).
65. Museo Anahuacalli (CDMX).
66. Museo Archivo de la Fotografía (CDMX).
67. Museo Casa del Risco (CDMX).
68. Museo de Arte Carrillo Gil (CDMX).
69. Museo de Arte Moderno (CDMX).
70. Museo de Bellas Artes (Bilbao).
71. Museo de El Carmen (CDMX).
72. Museo de grabado casa natal de Goya, sala de exposiciones Zuloaga (comarca Campo de Cariñena).
73. Museo de Historias (Zaragoza).
74. Museo de la Academia de San Carlos (CDMX).
75. Museo de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).
76. Museo de la CDMX (CDMX).
77. Museo de la luz (CDMX).
78. Museo de Louvre, Sala renacimiento (París).
79. Museo de Zaragoza.
80. Museo del agua (CDMX).
81. Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso (CDMX).
82. Museo del Estanquillo (CDMX).
83. Museo del tequila y el mezcal (CDMX)
84. Museo Ex Teresa Arte Actual (CDMX).
84. Museo experimental el eco (CDMX).

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

85. Museo Franz Mayer (CDMX)
86. Museo Goya (Colección Ibercaja) (Zaragoza).
87. Museo Guggenheim (Bilbao).
88. Museo Jose Luis Cuevas (CDMX).
89. Museo Fundación Júmex Arte Contemporáneo (CDMX).
90. Museo Marítimo Ría (Bilbao).
91. Museo Nacional de Antropología (CDMX).
92. Museo Nacional de Arte (CDMX).
93. Museo Nacional de la Acuarela (CDMX).
94. Museo Nacional de las Culturas (CDMX).
95. Museo Nacional de San Carlos (CDMX).
96. Museo Nacional del Prado (Madrid).
97. Museo Soumaya –Plaza Loreto (CDMX).
98. Museo Soumaya –Plaza Polanco (CDMX).
99. Museo Tamayo Arte Contemporáneo (CDMX).
100. Museo Tlatelolco (CDMX).
101. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (CDMX).
102. Palacio de Bellas Artes (CDMX).
103. Palacio de Iturbide (CDMX).
104. Palacio de la Autonomía (CDMX).
105. Palacio del Arzobispado (CDMX).
106. *Petit Palais* (museo) (Paris).
107. Polyforum Siqueiros (CDMX).
108. Proyectos Monclova (CDMX).
109. Sala César Augusto (Hotel Meliá) (Zaragoza).
110. Sala de exposiciones del Palacio de Sástago (Zaragoza).
111. Sinagoga Histórica Justo Sierra 71 (CDMX).
112. Sismo Gallery (CDMX).
113. SOMA. La isla (CDMX).

Las colecciones fotográficas de la biblioteca Tomás Navarro Tomás (CCHS-CSIC): perspectiva y estrategias para su difusión

RAQUEL IBÁÑEZ

ROSA M. VILLALÓN

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

INTRODUCCIÓN

El archivo de la biblioteca Tomás Navarro Tomás (BTNT) gestiona un amplio conjunto de fondos y colecciones, reflejo de las actividades científicas desarrolladas desde la época de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) en 1907 hasta nuestros días como Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Entre la documentación conservada en el archivo destacan por su volumen e importancia las colecciones fotográficas, ya que el uso de la fotografía en la investigación ha sido habitual desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. De esta forma es posible hacer un recorrido por la historia de la fotografía y sus procedimientos a través de su uso en la ciencia.

Las colecciones fotográficas son un activo dentro de los archivos científicos puesto que el documento fotográfico, a diferencia de otros tipos documentales, nunca pierde el valor original por el que fue creado, y con el tiempo va sumando otros que enriquecen su idiosincrasia: el valor histórico, tanto el que emana de la imagen como el del propio “artefacto”; el valor iconográfico, que aporta información clave para el estudio desde diversas perspectivas, y el valor generado por la autoría y calidad de las fotografías.

La documentación científica tiene un gran valor patrimonial para el conjunto de la sociedad. Es importante acercar estos materiales a los ciudadanos y hacerlos accesibles para favorecer el triángulo “ciencia-divulgación-cultura” y poder generar, así, nuevos conocimientos. Para conseguir este objetivo la difusión desempeña un papel fundamental entre las actividades del archivo, por lo que debemos considerarlo una de nuestras prioridades.

Con esta comunicación queremos mostrar las estrategias desarrolladas por el archivo en los últimos años para difundir sus colecciones aprovechando las ventajas de las nuevas tecnologías y las herramientas de la web 2.0. Estas utilidades nos permiten elaborar discursos que alcancen distintos perfiles de usuario de forma que amplifiquemos nuestra visibilidad.

En la actualidad vivimos un momento en el que las bibliotecas y los archivos nos estamos replanteando la función que cumplimos en la sociedad y no podemos olvidar que sólo podremos ser útiles si somos capaces de expresar nuestro valor a través de contenidos abiertos y atractivos para la ciudadanía.

UN POCO DE HISTORIA

El archivo es reflejo de la actividad científica desarrollada por el Centro de Estudios Históricos (CEH), dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), que fue creada a principios del siglo XX siguiendo los modelos de otras instituciones científicas coetáneas fundadas en Europa. La JAE sentó las bases de una nueva metodología de investigación, aplicando los avances tecnológicos en el trabajo de los investigadores. El Centro de Estudios Históricos, entre sus objetivos, planteó el estudio de las fuentes escritas (filosóficas, literarias, históricas, etcétera) y la organización de misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de los monumentos, documentos, dialectos, folklore, instituciones sociales y, en general, todo aquello que pudiera ser fuente de conocimiento histórico. No puede olvidarse el contexto en el que nace el CEH, teniendo como telón de fondo la labor de la Institución Libre de Enseñanza y a medio camino entre la generación del 98 y la del 27.

Después de la guerra civil, en 1939, se fundó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que continuó en esencia con estos principios y además con el objetivo de fomentar, orientar y coordinar la investigación científica española.¹ En la actualidad, el CSIC es Agencia Estatal y la mayor institución pública en España dedicada a la investigación. Su misión fundamental es desarrollar y promover investigaciones en beneficio del progreso científico y tecnológico;² en los últimos años se ha incluido entre sus

1 Ley de 24 de noviembre de 1939 creando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, publicada en el BOE de 28 -11-1939.

2 Según su Estatuto (artículo 4), tiene como misión el fomento, coordinación, desarrollo y difusión de la investigación científica y tecnológica, de carácter pluridisciplinar, con el fin de contribuir al avance del conocimiento y al desarrollo económico, social y cultural, así como a la formación de personal y al asesoramiento de entidades públicas y privadas en esta materia.

objetivos la divulgación del conocimiento a la sociedad, muestra del protagonismo que ha cobrado la ciudadanía en la investigación científica.

El archivo de la BTNT reúne el patrimonio documental generado durante estas etapas en el marco de los proyectos y trabajos realizados en la institución, en el que se incluyen las colecciones que han ingresado por donaciones y compras.

COLECCIONES FOTOGRÁFICAS

La fotografía ha desempeñado un papel protagonista en la metodología de investigación, y se ha convertido en la mejor herramienta para reunir, registrar y reproducir el patrimonio cultural objeto de estudio del CEH y el CSIC, y de esta forma poder salvaguardarlo para las generaciones futuras.

Las colecciones conservadas en el archivo ponen de manifiesto este planteamiento, y al día de hoy ofrecen un panorama general de la ciencia de España en el área de las humanidades y las ciencias sociales. Para exponer las colecciones fotográficas hemos seguido un orden cronológico que se corresponde con la historia de nuestra institución; y debemos decir que su formación está vinculada a grandes proyectos científicos, en los que estaban presentes importantes investigadores como Marcos Jiménez de la Espada, Manuel Gómez-Moreno, Ricardo Orueta, Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Claudio Sánchez-Albornoz, Martín Almagro Basch, Diego Angulo Íñiguez y muchos otros.

Archivo Marcos Jiménez de la Espada

Marcos Jiménez de la Espada fue un notable naturalista que formó parte de la aventura científica más importante em-

prendida por un gobierno español en tierras americanas, la Comisión Científica del Pacífico, entre los años 1862 y 1866. Fue la primera expedición en la historia que fue fotografiada. Las fotografías fueron tomadas por Rafael Castro Ordóñez y muestran retratos, paisajes y los lugares que recorrieron estos expedicionarios. Los negativos originales, en placa de vidrio al colodión húmedo, se conservan en el Museo Nacional de Ciencias Naturales y en nuestro archivo tenemos las copias a la albúmina reunidas por Marcos Jiménez de la Espada, miembro más destacado de los que formaron parte de la Comisión, junto con dibujos, diarios y correspondencia. El archivo reúne 547 copias de la época en papel a la albúmina obtenidas a partir de los negativos originales. Destacan los temas de antropología, arte y arquitectura, fauna y flora, y los paisajes y los retratos de los expedicionarios. En cuanto a los lugares hay fotografías de Brasil, Uruguay, Argentina, islas Malvinas, Chile, Perú, Ecuador, Panamá y California.

El fondo inicial fue probablemente depositado en 1936 en la biblioteca del Centro de Estudios Históricos. El archivo se encontraba en esa biblioteca porque Gonzalo Jiménez de la Espada, hijo del naturalista, fue pedagogo formado en la Institución Libre de Enseñanza, y como colaborador de la JAE tenía un despacho al iniciarse la guerra civil en el edificio del CEH. Años después, en 1998, sus herederos completaron la donación del resto del archivo coincidiendo con el Centenario de la muerte de Marcos Jiménez de la Espada.

Archivo Manuel Gómez-Moreno y Ricardo Orueta

Con la creación del Centro de Estudios Históricos, los investigadores de la Secciones de Arte y Arqueología, liderados por Manuel Gómez-Moreno, recorrieron España para reunir

y documentar su patrimonio artístico, fotografiando monumentos, edificios y obras de arte que serían objeto de sus estudios y publicaciones. Ricardo Orueta, destacado discípulo de Gómez-Moreno, cuando fue nombrado Director General de Bellas Artes en 1931, impulsó la creación en el CEH de un gran fichero fotográfico, el Fichero de Arte Antiguo, para inventariar y registrar las obras de arte que formaban el patrimonio español. Este hecho demuestra la preocupación de Orueta por la custodia y salvaguarda del patrimonio histórico y la importancia que concedió a la fotografía como herramienta de apoyo para la investigación.

El archivo recibe el nombre de los investigadores Manuel Gómez-Moreno y Ricardo Orueta porque fueron los principales productores de las fotografías, pero hay gran cantidad de instantáneas que proceden de otros investigadores que pasaron por la Sección de Arte y Arqueología, como José Ramón Mélida, Emilio Camps o Jesús Domínguez Bordona. Está formado por 18,750 fotografías en placa de vidrio, 4,948 fotografías en papel y 8,885 fotografías en soporte plástico. Además de las reproducciones relacionadas con el patrimonio artístico, podemos encontrar fotografías de otras temáticas, como paisajes, retratos, fotografías familiares, excursiones, etcétera, que nos muestran la parte más íntima y cercana de los investigadores.

Archivo Fotográfico Claudio Sánchez-Albornoz

El historiador Claudio Sánchez-Albornoz, director de la Sección “Instituciones sociales y políticas de los reinos de Castilla y León” del CEH se planteó en 1930 la necesidad de editar un corpus documental del medievo hispano a imitación de los alemanes *Monumenta Germaniae Historica*. Para afrontar este trabajo y la publicación de los *Monumenta Hispa-*

niae Historica se constituyó un equipo de investigadores con el objetivo de fotografiar documentos medievales de los archivos nacionales, municipales y parroquiales más destacados de los antiguos reinos de León y Castilla, algunos de los reinos de Navarra y Aragón, y de los portugueses de Lisboa, Braga y Coimbra. Este conjunto, actualmente denominado Archivo Fotográfico Sánchez Albornoz (AFSA), cuenta con cerca de 20,000 fotografías que se corresponden con más de 6,500 documentos de la Plena y Baja Edad Media (siglos XI-XV).

Archivo Luis Lladó

Retomando el hilo de las reproducciones fotográficas de patrimonio, encontramos el archivo de Luis Lladó, fotógrafo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que regentaba su propio estudio, PhotoArt Lladó. Este fotógrafo destaca por su técnica depurada paralela a las corrientes vanguardistas que seguían los arquitectos para los que trabajaba.

El archivo está formado por 5,884 negativos, la mayor parte en soporte de vidrio, de temática muy variada: patrimonio artístico y arquitectónico, vistas de paisajes y ciudades, retratos, maquinaria, industria, tiendas, etcétera. Destacan las series de fotografías sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla, las vinculadas a los catálogos del Patronato Nacional de Turismo como las que realizó de los territorios españoles del norte de Marruecos y las que fueron utilizadas para ilustrar reportajes en revistas de arquitectura. Además contiene varios autorretratos en los que se aprecia su peculiar carácter y forma de trabajar.

Colecciones del archivo fotográfico del Instituto de Arte Diego Velázquez

El Archivo Fotográfico es el heredero del Fichero de Arte Antiguo del CEH, y en él se reúnen sus fotografías así como las que a partir de 1940, con la creación del CSIC, incorporaron los investigadores del Instituto Diego Velázquez. La colección general del archivo incluye las series de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas, siguiendo la filosofía original del Fichero de Arte Antiguo. A este conjunto se fueron añadiendo colecciones de distinta procedencia que completaban su temática, como las series de postales, las fotografías de gran formato o las de Exposiciones de Arte.

Está formado por más de 200,000 copias fotográficas de distintos procedimientos según su cronología, y entre sus autores contamos con fotógrafos profesionales y laboratorios como Laurent, Moreno, Photo Club Burgos, Mora e Insa, PhtoArt Lladó, Archivo Mas (Barcelona), Lacoste, Ruiz Vernacci, Allinari, etcétera, y con investigadores como Manuel Gómez-Moreno, Ricardo Orueta, José Ramón Mélida, Emilio Camps, Antonio García y Bellido, Diego Angulo y muchos otros.

Entre las colecciones vinculadas al Archivo Fotográfico destaca la del arquitecto Vicente Lampérez, que reúne más de 3,000 fotografías que fue recopilando a lo largo de su trayectoria profesional y personal. Este conjunto presenta gran variedad de formatos y procedimientos fotográficos, como cianotipos, albúminas, tarjetas postales o gelatinas de revelado químico, muchas de ellas utilizadas para sus trabajos de restauración y publicaciones y otras que responden a intereses personales como los retratos de estudio.

Legados de Arte Hispanoamericano: Diego Angulo y Enrique Marco Dorta

Diego Angulo Íñiguez ocupó la Cátedra de Arte Hispano-Colonial, creada en 1926 en Sevilla y con el objetivo de dotar a la cátedra de libros y fotografías, consiguió en 1934 una beca para viajar a México, donde permaneció un año. Su estancia le permitiría recorrer el país y recopilar un enorme caudal bibliográfico y fotográfico. En 1946, con una nueva pensión de la Junta de Relaciones Culturales, recorrió Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Jamaica y las repúblicas centroamericanas, completando sus investigaciones sobre el patrimonio artístico iberoamericano. Como fruto de sus investigaciones, Angulo junto a su discípulo Enrique Marco Dorta y con la colaboración de Mario Buschiazzo, publicaron entre los años 1945-1956 los tres volúmenes de *Historia del arte hispanoamericano*, obra que continúa siendo un referente en esta materia.

La colección de fotografías que reunieron está formada por más de 8,000 imágenes cuya cronología data principalmente de entre 1930 y 1970, aunque hay algunas fotografías de principios del siglo XX y de los años ochenta. Gran parte de las fotografías fueron tomadas por los propios investigadores en los diferentes viajes que realizaron a los países iberoamericanos y Portugal, y otras proceden de donaciones o compras a fotógrafos profesionales, como Guillermo Kahlo, Enrique A. Cervantes y Luis Márquez, en México; Stille, en Brasil o Eichenberger en Guatemala, por citar algunos. El contenido de la colección reproduce el patrimonio artístico de los países de Iberoamérica y Portugal. Predominan los temas de arquitectura, escultura, artes decorativas y paisajes, junto con otros relativos a la etnología o la vida cotidiana.

Colecciones del Instituto de Arqueología Rodrigo Caro

Los temas de arqueología ocupan un lugar destacado entre nuestras colecciones fotográficas. Siguiendo el modelo iniciado con la creación del Fichero de Arte Antiguo, Antonio García Bellido, director del Instituto de Arqueología Rodrigo Caro, impulsó la recopilación de material fotográfico que comprendiera monumentos y colecciones tanto extranjeros como españoles para que sirviera de soporte a sus investigaciones. El fondo contiene más de 12,200 fotografías ordenadas cronológicamente y por los municipios donde se localizan los yacimientos. Posteriormente se han incluido en el Instituto de Arqueología las cerca de 2,000 diapositivas reunidas por Antonio García y Bellido a lo de su carrera y que fueron trasferidas por su hija.

Fototeca del Legado Hoffmeyer

En 2015, se incorporó al archivo un importante legado procedente del ya desaparecido Instituto Histórico Hoffmeyer.

El matrimonio formado por Ada Brunh y Erling F. Hoffmeyer fundó en 1960 el Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas y la revista *Gladius* en Kalundburg (Dinamarca), pero al poco tiempo decidieron trasladarse a España, consiguiendo que su instituto se adscribiera al CSIC.

La fototeca surgió de la necesidad de gestionar toda la documentación iconográfica que utilizaban para la edición de la revista y de otras publicaciones del instituto. Los temas representados son los propios del arte militar y la defensa: armas, elementos defensivos, uniformes, buques de guerra, fortificaciones, numismática, inscripciones, etcétera.

Está formada por más de 9,000 imágenes y se divide en dos secciones: la fototeca de investigación con 7,000 imágenes

nes y 1,500 planchas metálicas de impresión (clisés); y la fototeca personal, integrada por 16 álbumes con más de 2,000 fotografías familiares, retratos y colecciones de postales.

Otras colecciones

Además de las colecciones referidas, hay importantes conjuntos de material fotográfico integrados en otros fondos y colecciones como el archivo Rodríguez Marín, el Archivo de la Palabra y de las Canciones Populares, las diapositivas de Eduardo Martínez Torner, el fondo de José Fernández Montesinos, el archivo de Lorenzo Rodríguez Castellano, el archivo Alfredo Matilla, el Corpus de Pintura Rupestre Levantina, el Instituto de Prehistoria, el Departamento de Estudios Árabes y las fotografías de Luis García Valdeavellano.

VALOR DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ENTORNO CIENTÍFICO

Entre la variada tipología documental de los archivos científicos destaca el uso del documento fotográfico. La fotografía está vinculada a la metodología de investigación prácticamente desde su nacimiento. Prueba de ello es su uso en las primeras expediciones científicas como la Comisión del Pacífico. Los usos que los científicos dan a la fotografía pueden ser muy distintos: probatorio o testimonial, de registro, que les permite la deslocalización de los objetos de estudio, y por supuesto el uso editorial para dar a conocer los resultados de su investigación. Los documentos fotográficos nos proporcionan información de la metodología científica a través de sus anotaciones y marcas. Si se da el caso de que los autores de las imágenes son los propios investigadores, además, nos aportan datos sobre su experiencia con la téc-

nica fotográfica o los recursos que disponían en el trabajo de campo.

Por otro lado, el paso del tiempo ha dado lugar a que las fotografías pasen a considerarse documentos históricos, además de por su propia morfología, porque muchas de las imágenes representadas han sufrido cambios o incluso han desaparecido en el peor de los casos. Su valor testimonial adquiere una nueva dimensión para la investigación desde múltiples ópticas. Una de las líneas de investigación que se abre es el estudio de la obra de fotógrafos profesionales, especialmente en el caso de fotógrafos de ámbito local, o pequeños estudios que no tuvieron tanta proyección como los reconocidos Laurent, Moreno, Ruiz Vernacci, Kaulak, y muchos otros, pero cuya obra es importante para componer la historia de la fotografía en España.

DIVULGACIÓN CIENTÍFICA Y SOCIEDAD

En los últimos años la difusión y divulgación de la ciencia ha cobrado una gran importancia. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) creó en 2004 la Vicepresidencia Adjunta de Cultura Científica para asumir la misión de divulgar los conocimientos científicos. Sin la divulgación se pierde la finalidad esencial de la ciencia en la sociedad, pues de ella parten los fondos con los que se financia y a ella tienen que llegar los beneficios de la investigación. La idea de la estrecha vinculación entre la ciencia, la divulgación y la cultura puede representarse como un triángulo donde estas variables están interrelacionadas para poder generar conocimientos que reviertan de nuevo en la sociedad.

Uno de los objetivos fundamentales de las bibliotecas y los archivos es la difusión del conocimiento, pero en el caso

de nuestro archivo adquiere una especial relevancia dadas las características de la documentación científica que custodiamos, de naturaleza específica y restringida. Es primordial dar los pasos necesarios para abrirla a la sociedad, más aun teniendo en cuenta que somos una institución pública que debe garantizar el derecho a la información.

Para conseguir este objetivo la biblioteca y el archivo han establecido entre sus prioridades la difusión y puesta en valor de sus colecciones. No sirve de nada organizar, describir y custodiar si los ciudadanos no se acercan los archivos. En una sociedad como la nuestra, con tantos recursos al alcance de un solo *clic*, no podemos perder la oportunidad de ser uno de ellos. Es el momento de mudar el concepto de archivo como un lugar misterioso y reservado a los eruditos por el de un lugar abierto a los ciudadanos, “salir a la calle” y ser fuente de nuevos conocimientos a través de la difusión.

¿Cómo se difunden las colecciones?

La planificación de las actividades de difusión se aborda incluyendo en el plan de trabajo anual la celebración de una serie de efemérides y eventos que se prestan a “lucir” las fotografías: el Día del Libro, el Día de los Archivos, el Día del Patrimonio Audiovisual y la Semana de la Ciencia. En este caso decidimos las colecciones a destacar en virtud de nuestros intereses. También se ha establecido un protocolo de difusión para dar a conocer un fondo o colección cuando se finalizan las tareas de instalación y descripción. Estas pautas contemplan la creación de una web que puede acompañarse de tableros en Pinterest, podcast, videos en Youtube y noticias en canales como Twitter y Facebook.

A estas acciones les sumamos aquellas que vienen determinadas por el transcurrir diario del trabajo del archivo y que están vinculadas con nuestro entorno. De esta forma, se aprovechan las consultas realizadas por los investigadores para destacar las fotografías objeto de estudio. Estas demandas de información dan lugar a un *feedback* que nos permite conocer cuáles son las necesidades e inquietudes de los usuarios y promocionar así determinadas colecciones. En este mismo sentido, también es importante estar atentos a la actualidad de forma que nuestras colecciones puedan estar presentes en la cuenta de Twitter de la biblioteca con aportaciones relacionadas con distintas noticias y efemérides.

Al realizar la difusión intentamos explotar al máximo los recursos del archivo, aunque una colección sea la protagonista de una actividad, se busca ponerla en relación con materiales procedentes de fondos semejantes para dar una visión más global del tema y al mismo tiempo exhibir otros documentos.

La Unidad de Tecnología de la BTNT juega un papel fundamental en el diseño de los productos de difusión, dándoles forma y haciendo realidad las propuestas que hacemos desde el archivo.

CONCLUSIONES

Las colecciones fotográficas del archivo de la BTNT, tras muchos años de vida, siguen teniendo un gran potencial para la investigación en diversos ámbitos. Son una pieza clave para el estudio del patrimonio cultural, y a su vez forman parte del patrimonio que debemos proteger para el futuro. Además de conservar, creemos que es necesario difundir las colecciones y fondos generados en el ámbito científico porque

el conocimiento es de todos y todos debemos acceder a él. De esta forma propiciaremos el incremento de la cultura y la tecnología, dando lugar a una sociedad más fuerte y justa.

Para ello nuestra labor como profesionales de la información debe incluir la creación de herramientas de difusión. Éstas han de ser originales, transgrediendo las formas y métodos tradicionales, buscando títulos e imágenes impactantes que capten la atención de los usuarios hacia los archivos.

Está en nuestra mano “crear” necesidades y demandas de información que nos permitan interactuar con el público de manera que todos ganemos: los archivos con las aportaciones que puedan hacer los usuarios y la sociedad con el conocimiento de su memoria y del patrimonio documental. No debemos desaprovechar la oportunidad que nos brinda este momento en el que cada vez hay un mayor interés por los temas relacionados con la divulgación científica y la cultura. Además, como archivo de carácter científico, no podemos permanecer ajenos a los principios del nuevo modelo impuesto por la ciencia abierta que busca que las investigaciones científicas, los datos y su distribución sean accesibles para todos los niveles de la sociedad. Las bibliotecas y los archivos sólo podremos ser útiles si somos capaces de expresar nuestro valor a través de contenidos abiertos y atractivos para la ciudadanía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BNELab. Biblioteca Nacional de España [en línea], <http://www.bne.es/bnelab/>
- Boadas i Raset, J. (2001). Los Archivos: Estrategias de dinamización, *Biblios*, 3(10): 1-9 [en línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16110308>

- Cerdá Díaz, J. (2010). Los archivos, un lugar para descubrir. Experiencias de dinamización cultural. En III Jornadas Archivando: La difusión en los archivos. León, Fundación Sierra Pambley, 11-12 noviembre de 2010.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2006). Memorias 1940-2005 [Recurso electrónico]. Madrid: CSIC, Área de Cultura, cop.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Cultura Científica (2016) [en línea], <http://www.csic.es/cys>
- Fernández Granados, L. (2013). Los Archivos científicos: en busca de su valor económico y cultural. En VII Jornadas Archivando: la nueva gestión de archivos. León, 6-7 de noviembre 2013.
- Ibáñez González, R. y Villalón Herrera, R. M. (2013). El valor de la documentación en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. El fondo fotográfico Luis Lladó. En Jornadas Archivando: la valoración documental. León, 7-8 de noviembre de 2013 [en línea], <http://hdl.handle.net/10261/91892>
- _____. (2015). Patrimonio y Ciencia: Colecciones Singulares, 2015. En Jornadas Archivando: valor, sociedad y archivos, León, 5-6 de noviembre de 2015 [en línea], <http://hdl.handle.net/10261/125283>
- Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. *Memorias 1907-1934*. Madrid: JAE.
- Martínez García, L. (1999). La difusión por la difusión. Algunas reflexiones personales en el campo de la difusión de los archivos. En *Archivos, Ciudadanos y Cultura* (pp. 29-54). Toledo: Anabad de Castilla-La Mancha.
- Salvador Benítez, A. (Coord.) (2015). *Patrimonio fotográfico: de la visibilidad a la gestión*. Somonte-Cenero, Gijón: Trea, D.L.
- Soler Jiménez, J. (2015). La cultura ens atura. *Núvol el digital de cultura*, 22 de junio [en línea], <http://www.nuvol.com/opinio/la-cultura-ens-atura/>

Valdecasas, A. G. (20017). “La divulgación os hará libres” o sobre la liturgia del conocimiento. En IV Congreso Comunicación Social de la Ciencia: “Cultura Científica y Cultura Democrática”. Madrid, 21-23 noviembre 2007. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Digital (CSIC) [en línea], <http://hdl.handle.net/10261/7753>

Collaborative images indexing: a Portuguese case study on Flickr

LEONOR CALVÃO BORGES

PATRÍCIA DE ALMEIDA

Universidade de Coimbra, Portugal

INTRODUCTION

With the advent of web 2.0, in the era of digital images and massive digitalization of content, both physical descriptions and subject indexing of images represents a major challenge for memory institutions. In fact, the development of new services and forms of communication with users through social platforms represents not only a new way of interacting but also a strategy of transforming them into users or communities “content providers” (Flinn, 2010).

O'Reilly (2005) points out that the great change from web 1.0 to web 2.0 is to allow collective intelligence to be harnessed through an architecture of participation, enabling a structure of products and services that depend on the participation of users, creating participatory networks, which add content, often in the form of tags, in what is called collaborative indexing. For Peters (2007), web 2.0 services

are focused on communication and exchange of resources between users, presenting a classification of services, technology and licenses, where social software stands out.

At the beginning of this century and in this web environment, important projects of memory institutions of several countries occur, which, through the digitalization and availability of their images in social platforms, obtained a great adhesion of new and different users. This resulted in an often specialized collaboration, with obvious benefits for the description of contents of these institutions (Rafferty & Hilderley, 2007; Edmunson-Morton, 2009; Springer, 2009; Rorissa, 2010; Stewart, 2013).

Thus, this qualitative case study aims to verify the presence of Portuguese municipal memory institutions (libraries, archives, and museums) on Flickr and to check the level of interest and interactivity of the general public, in the scope of creation collaborative knowledge of images.

After a review of the scientific literature on methods and good practices of indexing images, the study focuses on the understanding of folksonomies as an emerging phenomenon of these technologies, making a critical analysis of its advantages and disadvantages when applied to the description or indexing of images. The results show that the presence of Portuguese municipal memory institutions on Flickr is almost nil.

IMAGES: FROM CONCEPT TO INFORMATION REPRESENTATION

The image, “a graphic, plastic or photographic representation of two or even three dimensions of one or several objects or forms in an adequate support” (Faria & Pericão, 2008: 638),

is undoubtedly a means of transmission and communication with remote origins, moreover, prior to written communication. The existence of visual documents in the memory institutions has been increasing exponentially, leading to a reflection on its conservation and dissemination.

In the archives, the existence of non-textual documentation (photographs or architectural drawings, for example) appears in the nineteenth century, despite its lack of documentary treatment as an imaginary document until more recent years. Public libraries, as Alvim states, “were surprised by image and sound” (1997: 138) in the late 1980s. Also, museums have evolved in the way of developing their photographic collection, far beyond inventory photography.

The literature review here is part of conceptual problems on how to describe in text an image (an image with words), theorization about the documentary analysis of an image, strategies of description and establishment of analysis grids for extraction of terms of indexation.

Sara Shatford’s article (1986) is generally considered to be a foundational study in this area, giving rise to further reflections and perspectives of analysis. Shatford begins with the first two levels of Panofsky’s conceptual model (pre-iconographic and iconographic) to establish the distinction between what an image is (of-ness) and what is its subject (aboutness), despite the author’s recognition of the subjectivity of aboutness. The classification of possible subjects of an image that she presents is based on the faceted theory of Ranganathan.

In her study on indexing of art photographs, Shatford-Layne (2002) highlights the possibility of describing art images through a continuum of terms, from the most generic to the most specific, and argues for the utility of thinking about the several types of of-ness: “It is useful because it

gives us a checklist of the kinds of subjects — persons, objects, activities, places — to consider when describing or assigning subject to art images” (Shatford-Layne, 2002: 3).

The establishment of a grid of analysis with the identification of who, where, when, how, what appears as consensual in the literature (Boadas, 2001; Manini, 2002; Shatford-Layne, 2002; Boccato & Fujita, 2006; Simionato, 2016; Gatto, 2018). Manini, in her PhD thesis (2002), revisits the analysis charts of Shatford and Smit that bring together the “informational categories [...] to the generic ED, the specific DE and the Shatford OVER” (2002: 107), and proposes a new grid of analysis, introducing the question of photographic technique, giving rise to a new column in the grid, entitled Expressive Dimension.

The multilevel organization is recognized by the authors, and there is also a reflection on the best strategy for accessing an image - making a description at the level of the document or at the level of the collection (Boadas *et al.*, 2001; Manini, 2002). Boadas *et al.* (2001) specifically use the terms photography / photographic reportage, while the other authors speak in collections consisting of albums, events, etc. Moreover, Shatford-Layne (1994) explicitly stated that the indexing of images “should provide access to images based on the attributes of those images” and “access to useful groupings of images, not simply access to individual images” (p. 583). We will see later the importance of this distinction in the presentation and dissemination of images on Flickr.

With the advent of web 2.0 and new services of massive availability of content, whether institutional or social sharing platforms, information retrieval will require new models of indexation. Thus, the term folksonomy seems to be established as a response to this need for structuring and

retrieving information on web 2.0 content made by users themselves (Peters, 2007; Caldas & Moreira, 2012). Vander Wall (2007) defines it as “the result of personal free tagging of information (anything with an URL) for one’s own retrieval. The tagging is done in a social environment (usually shared and open to others)”. Folksonomies can also be defined through the existence of three mandatory parameters: the existence of resources, labels, and users in a digital environment (Peters, 2007; Yedid, 2013).

Some authors separate the process of tagging from their result (folksonomy), considering the first the simple or compound term created to retrieve the information of a web resource, and the second as the set of labels created by users on a specific website (Peters, 2007; Yedid, 2013). As for the advantages of using folksonomies, its low cost, collaborative production process, reflection of natural language provided by users, distribution of work in environments where large volumes of information are managed, or even the influence they may have on the development of controlled vocabularies are highlighted by Peters (2007) and Yedid (2013). On the side of disadvantages, there is mainly a lack of language control - inconsistencies between plural and singular, ambiguities, synonym, homonymy, subjectivity...

PHOTOS SOCIAL SHARING PLATFORMS: FLICKR

With the emergence of social platforms for the dissemination of images, the possibility of labeling appears, leading to a greater degree of completeness of content representation, in view of the polysemic character of the images. In general, the memory institutions have adhered to new platforms and new means of dissemination of their collections,

especially the photographic collections. For this purpose, the most popular platforms are Flickr and Instagram, with distinct levels of adhesion.

Flickr came out in 2004 as part of an online Neverending Game but quickly evolved into an exclusive image sharing platform - "share your photos, watch the world". Its use can be done free of charge, with the possibility of uploading images up to 1000 Gb, or professional, the latter case being sold storage space. According to Peters (2007), its success is due to the fact that users can collectively manage the images and index them through tags or labels. The organization and visualization of images can be done individually or organized in albums defined by the users themselves.

The Flickr platform also benefited from a partnership with the Library of Congress, which developed a project called Flickr Commons in 2007/2008. This project arises as part of a new understanding of the mission of memory institutions as collaborative or participatory (Theimer, 2014; Roued-Cunliffe & Copeland, 2017). And, in fact, the Library of Congress itself indicates in its report three essential objectives:

- increase awareness by sharing photographs from the Library's collections with people who enjoy images but could not visit the Library's own Web site,
- gain a better understanding of how social tagging and community input could benefit both the library and users of the collections, and
- gain experience participating in the emergent Web communities that would be interested in the kinds of materials in the Library's collections (Springer *et al.*, 2009: 4).

It is therefore the choice, in the first place, of the type of documents to be made available, with the option of the photographs, since they have the advantage of being in-

teresting for a wide and varied audience that can provide useful information (Springer *et al.*, 2009), and, secondly, adherence to a popular existing photo sharing platform, creating a specific area where memory institutions could share their photographic collection, with only photos copyright restrictions. Adherence to the placement of tags and comments on the images was always stimulated and actively solicited: “Please help make the photographs discoverable by adding tags and leaving comments. Your contributions and knowledge make these photos even richer” (Flickr).

The experience of joining Flickr Commons has been the subject of numerous studies, both by the adherent institutions themselves and by the academy. It should be noted that, in Portugal, the only adhering institution is the Art Library of the Calouste Gulbenkian Foundation.

METHODOLOGY

This qualitative case study aims to verify the presence of Portuguese municipal memory institutions on Flickr and to check the level of interest and interactivity of the general public, in the scope of the collaborative construction of knowledge in images. The municipal institutions, namely archives, libraries, and museums, were selected for their territorial coverage and allowed a broad analysis of the Portuguese panorama. The Flickr image sharing platform, which has existed since 2004, is one of the most popular and used by both image amateurs and professionals, with around 13 billion photos and 2 million groups. It has been selected for this study because it allows interactivity - collaborative labeling, comments, bookmarks.

In this platform, three surveys were carried out by “People”, in Portuguese language, with the terms “arquivo municipal” (municipal archive), “biblioteca municipal” (municipal library), and “museum municipal” (municipal museum), in order to recover information about the Portuguese municipal institutions with a presence on Flickr. The results obtained in each research were verified individually, selecting all those referring to Portuguese institutions. The name of the institution, the date of registration into the platform, the number of images, the number of albums, the number of followers and the number of following were recorded in tables, for a better inference of conclusions about the presence of these institutions in Flickr and about the interest shown by the public.

To check the level of interactivity, the albums with the highest number of views (one per institution type) were selected, since they contain the most exposed images and, therefore, are more conducive to obtaining a larger number of tags. The number of views, bookmarks as a favorite, comments, and labels were copied to a second table. From this study, the automatically suggested labels are excluded, because there is no human control or intervention. There are limitations on labeling (institution or public), as the platform does not show the origin and how this information is obtained. The data provided here were collected on September 23 and 24, 2017 and are presented in order of appearance on the platform.

RESULTS

The search by municipal archives brought three results (*Table 1*).

Table 1.
Results by Municipal Archive

Name of institution	Year on Flickr	Images Nr.	Albums Nr.	Followers Nr.	Following Nr.
Arquivo histórico Municipal de Cascais	2013	1239	53	65	0
Câmara Municipal de Vagos	2013	152	4	3	0
Arquivo Municipal de Sesimbra	2012	0	0	2	5

Given the 308 Portuguese municipalities, the presence of only three pages of municipal archives on Flickr constitutes an extremely low number, but representative of the almost null interest of these institutions in the sharing of images and in the construction of collective knowledge, using this social platform. Since one of them belongs to a Municipal Council (Vagos) and another one does not have public photos (Sesimbra), the institution selected for analysis was the Municipal Historical Archive of Cascais.

The Municipal Historical Archive of Cascais has a relatively recent presence on Flickr. In about 4 years, 1293 images were shared, approximately 323 per year. This number in association with the number of albums shows that the institution has fed your page with a considerable amount of images, but not a large number of followers (only 65), compared to the general public. This institution does not follow any other in the social platform under study. Of the 53 albums, the one designated by Alcabideche was selected for analysis, with 52 views and 81 images (*Table 2*).

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Table 2.
Album “Alcabideche”

					Images	Views	Favorites Nr.	Comments Nr.	Tags Nr.
JFA_05	161	0	0	3	Confraria do Santíssimo Sacramento de S. Vicente de Alcabideche	3305	0	0	4
JFA_06	161	0	0	3	Arquivo da Junta de Freguesia de Alcabideche	3823	0	0	5
JFA_05	166	0	0	3	JFA_48	339	0	0	2
JFA_07	165	0	0	3	JFA_49	349	0	0	3
JFA_80	159	0	0	2	JFA_47	336	0	0	2
JFA_04	197	0	0	2	JFA_46	316	0	0	2
JFA_02	164	0	0	3	JFA_43	291	0	0	2
JFA_03	158	0	0	2	JFA_45	303	0	0	2
JFA_79	158	0	0	2	JFA_42	229	0	0	3
JFA_01	162	0	0	2	JFA_39	217	0	0	1
JFA_75	150	0	0	3	JFA_38	214	0	0	2
JFA_78	156	0	0	2	JFA_41	231	0	0	4
JFA_77	153	0	0	3	JFA_40	231	0	0	1
JFA_70	145	0	0	3	JFA_34	197	0	0	3
JFA_73	147	0	0	2	JFA_35	203	0	0	4
JFA_74	148	0	0	2	JFA_36	205	0	0	3
JFA_66	143	0	0	2	JFA_37	207	0	0	2
JFA_67	147	0	0	2	JFA_30	187	0	0	1
JFA_68	147	0	0	2	JFA_31	186	0	0	3
JFA_69	145	0	0	2	JFA_32	192	0	0	2
JFA_71	144	0	0	2	JFA_33	196	0	0	1
JFA_62	134	0	0	1	JFA_26	183	0	0	1
JFA_64	139	0	0	2	JFA_28	186	0	0	1
JFA_65	145	0	0	3	JFA_29	190	0	0	1
JFA_72	147	0	0	4	JFA_27	186	0	0	1
JFA_63	140	0	0	2	JFA_20	176	0	0	4
JFA_58	138	0	0	2	JFA_21	177	0	0	1
JFA_59	139	0	0	2	JFA_22	189	0	0	1
JFA_60	139	0	0	2	JFA_23	180	0	0	1
JFA_61	137	0	0	2	JFA_24	182	0	0	1
JFA_53	135	0	0	2	JFA_25	181	0	0	1
Casal de horticultores	207	0	0	4	JFA_15	176	0	0	2
JFA_55	137	0	0	2	JFA_16	176	0	0	2
JFA_57	137	0	0	2	JFA_18	175	0	0	4
JFA_51	135	0	0	2	JFA_19	176	0	0	5
JFA_50	135	0	0	2	JFA_14	176	0	0	5
JFA_52	135	0	0	4	JFA_09	171	0	0	2
Tires	20	0	0	2	JFA_10	168	0	0	1
					JFA_11	169	0	0	1
					JFA_12	172	0	0	1
					JFA_17	178	0	0	1
					JFA_13	174	0	0	2

Source: <https://www.flickr.com/photos/96897289@N02/albums/72157670034942373>.

The images in this album show a considerable average number of views, between 20 and 3823, well above the number of followers of the institution and the null number of favorites or comments. The labels range from one to five, mostly with contextual information related to toponymy and without specific authorship. Thus, by comparing the number of views with the number of interactions, it is concluded that, globally, the level of interactivity of the audience is very low.

The research by municipal library brought several results, however, after screening, only 13 correspond to Portuguese institutions, and two institutions are repeated, with registration in different years (marked bold on *Table 3*). For analysis, the page of the Municipal Library of Mondim de Basto was selected, which has the highest number of images, about 1648 per year, despite his most recent presence on Flickr.

Table 3.
Results by Municipal Library

Name of Institution	Year on Flickr	Images Nr.	Albums Nr.	Followers Nr.	Following Nr.
Mondim de Basto, Biblioteca Municipal	2013	6591	122	9	11
Fotos Biblioteca Municipal de Espinho	2009	426	6	6	1
Biblioteca Municipal de Oeiras BMO	2007	226	3	11	3
Biblioteca Municipal da Lourinhã	2012	134	9	0	0
Biblioteca Municipal Santa Maria da Feira	2009	48	1	4	0
Biblioteca Municipal de Figueiró dos Vinhos	2009	1330	97	152	56
Biblioteca Municipal de São João da Pesqueira	2012	167	7	0	0
Biblioteca Municipal de São Pedro do Sul	2011	2	0	16	1
Biblioteca Municipal Manuel Alegre	2012	97	7	0	0
Biblioteca Municipal Oliveira do Hospital	2014	2	0	4	2
Biblioteca Municipal S.J. Pesqueira	2011	14	14	0	0
Biblioteca Municipal Viana do Castelo	2010	1	1	1	0
Biblioteca Municipal Ferreira de Castro	2012	0	0	1	0
Biblioteca Municipal de Figueiró dos Vinhos	2008	0	0	0	0
Biblioteca Municipal Fundação Jorge Antunes	2015	280	13	3	11

Source: <https://www.flickr.com/photos/92876181@N02/albums/72157646431420053>

In spite of the presence of a considerable amount of images (6591) and albums (112), this institution follows 11 pages and has only 9 followers, a low number. The album selected for analysis was Municipal Library of Mondim de Basto, with 86 images and 45 views (*Table 4*).

Table 4.
Album “Biblioteca Municipal Mondim de Basto”

Images	Views	Favorites Nr.	Comments Nr.	Tags Nr.	Images	Views	Favorites Nr.	Comments Nr.	Tags Nr.
Outubro de 2013	35	2	0	0	15 de Maio de 2015	3	0	0	0
Outubro de 2013	42	1	0	0	15 de Maio de 2015	2	0	0	0
Outubro de 2013	25	0	0	0	15 de Maio de 2015	2	0	0	0
Outubro de 2013	23	0	0	0	15 de Maio de 2015	3	0	0	0
2013	31	1	0	0	15 de Maio de 2015	5	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	27	0	0	0	15 de Maio de 2015	4	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	26	0	0	0	15 de Maio de 2015	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	22	0	0	0	15 de Maio de 2015	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	20	0	0	0	15 de Maio de 2015	4	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	19	0	0	0	15 de Maio de 2015	7	1	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	19	0	0	0	Abril de 2016	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Abril de 2016	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	17	0	0	0	Abril de 2016	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	18	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	5	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	17	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	15	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	17	0	0	0	Biblioteca Municipal Julho de 2017	2	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Julho (de) 2017	4	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	16	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	22	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	18	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	21	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	22	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
Biblioteca Municipal de Modim de Basto	40	1	2	0	Julho (de) 2017	2	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	6	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	4	0	0	0
15 de Maio de 2015	5	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0

15 de Maio de 2015	5	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	3	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	3	0	0	0	Julho (de) 2017	6	0	0	0
15 de Maio de 2015	3	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	4	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	2	0	0	0	Julho (de) 2017	6	0	0	0
15 de Maio de 2015	3	0	0	0	Julho (de) 2017	3	0	0	0
15 de Maio de 2015	9	0	0	0	Julho (de) 2017	6	0	0	0
15 de Maio de 2015	4	0	0	0	Julho (de) 2017	2	0	0	0

The number of views of the images ranges from 2 to 42, slightly higher than the number of page followers. This data, along with the number of bookmarks as a favorite (6 for 5 images) and comments (2 for one image) show the general public's lack of interest in these tools and almost no interactivity with this page. It is striking that there is no care in differentiating the nomenclature of photographs, as well as the absence of any labeling of the photographs, not even on the part of the institution that makes them available.

The research by municipal museum brought three results, only two of which correspond to Portuguese institutions (*Table 5*).

Table 5.
Results by Municipal Museum

Name of Institution	Year on Flickr	Images Nr.	Albums Nr.	Followers Nr.	Following Nr.
Museu Municipal Vale de Cambra	2015	9	1	0	0
Museu Cidade de Aveiro Museo Municipal	2011	1	1	0	0

Here, in addition to the small number of institutions, the values are practically nil in terms of the number of images, albums, followers, and following. For analysis, the only

album of the Municipal Museum of Vale de Cambra was selected, with 5 photographs and 2 views, concerning the Municipal Firemen - “Bombeiros Voluntários de Vale de Cambra” (Table 6).

Table 6.
Album “Bombeiros Voluntários de Vale de Cambra”

Images	Views	Favorites Nr.	Comments Nr.	Tags Nr.
Primeira Escola de Bombeiros	11	0	0	0
Paper-background	2	0	0	0
1939 - Os grandes incêndios (na Guarda)	13	0	0	0
1959 - Criação de subscrição	18	0	0	0
1962 - Incêndio numa fábrica Vila	29	0	0	0

Source: <https://www.flickr.com/photos/138924440@N03/albums/72157660606561023>

The number of views for each image ranges from 2 to 29. The amount of bookmarks as a favorite, comments, and labels is null.

The presence of Portuguese municipal institutions of memory in web 2.0 had already been the object of studies, mainly in what archives and libraries are concerned (Alvim & Nunes, 2010; Alvim, 2011 and 2017; Alvim & Silva, 2017; Leitão, 2013; Silva, 2013 and 2017; Silva & Alvim, 2016). In the sequence, this study has the merit of, for the first time, do an actualized and integrated analysis of the three types of institutions.

Doing a comparative analysis, there are no major differences to register. In fact, since 2013, when Silva identifies the presence of 1 municipal archive on Flickr and Leitão identifies the presence of 12 municipal libraries on Flickr, a timid evolution has been registered in a total of 3 municipal archives and 15 libraries in 2017.

It should be noted that all authors, when analyzing the presence of these municipal institutions on Facebook, re-

cord not only the availability of photographs in this platform, but also some the interactivity with users (Silva, 2013; Silva & Alvim, 2016), who leave comments to benefit their descriptions.

When analyzing in detail how the collections of the municipal libraries are made available on Flickr, Leitão (2013) refers to a lack of organization that can lead to dispersion of users. The same can be concluded from this study, namely in the absence of organization of the images and names attributed to in the Mondim de Basto Municipal Library album. Likewise, by making more prominent photographs of promotion of their activities, they do not appeal to the public's contribution. This seems logical, since Flickr is not intended for the promotion and dissemination of events, unlike others social platforms such as Twitter or Facebook. The proof is that albums related to activities are not those with the highest number of views.

Silva refers that the “only municipal archive that actually uses the social web for the collaborative construction of knowledge and that clearly calls for the help of users is Cascais Municipal Archive” (2013, p. 37). This study confirms that, in Cascais, there is a clear intention to encourage public participation and collaborative construction of knowledge, but it is not possible to prove that this exists effectively.

It is also interesting to note that no municipality has a common account for the three institutions, which shows the lack of an integrated and systemic vision of the managers of the municipalities. Likewise, the municipalities whose archives, libraries, and museums have Flickr accounts do not coincide, which seems to point to a lack of policy for the availability of cultural services on web 2.0.

CONCLUSIONS

It is concluded that the presence of municipal memory institutions (archives, libraries, and museums) on Flickr is very low (a total of 17 institutions) and corresponding to the last 10 years. The numbers of followers show that the general public does not pay attention to these pages, even though the number of views is, sometimes, higher. Regarding the numbers of bookmarks as a favorite, comments, and tags, it has been found that the level of public interactivity with these institutions is also very low.

In this way, Portuguese municipal memory institutions are not benefiting from the web 2.0 environment and collective knowledge building platforms, specifically from Flickr. Institutions and publics are not following the practices and tendencies referred to in the general literature of this area.

The causes of the lack of presence of institutions on Flickr, a social platform so well-known and widely used by people, and of the lack of interest and interactivity of its publics are outside the scope of this study and need further investigation. Given the importance of collaborative construction of Knowledge, it is suggested to carry out studies in this sense.

Despite the limitations, this study made it possible to situate the Portuguese municipal memory institutions on the Flickr social platform and showed the current moment of the Portuguese reality, in the scope of the collaborative construction of knowledge, in counter-cycle with the results recorded at international level.

REFERENCES

- Alvim, L. (1997). A Análise de Conteúdo de Documentos Visuais Gráficos: Contributo Para a Recuperação Por Assunto de Um Fundo de Cartazes Da Biblioteca Pública de Braga. *Páginas a & B*, 1: 135–54.
- _____. (2011). As Redes de Comunicação Nas Bibliotecas: Estudo Sobre a Utilização Das Tecnologias Web 2.0 Nas Bibliotecas Públicas e Universitárias Portuguesas. Dissertação de mestrado. Porto: Universidade Portucalense. Retrieved from <http://comun.rcaap.pt/handle/123456789/1337>.
- Alvim, L. and Barreto Nunes, M. (2010). As Bibliotecas 2.0 São Redes de Comunicação? Contributo Para o Estudo Sobre a Utilização Das Tecnologias Da Web 2.0 Nas Estratégias de Comunicação Nas Bibliotecas Públicas e Académicas Portuguesas. In *Atas Do10º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas*. Guimarães. Retrieved from <http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/204/200>.
- Alvim, L. and Silva, A. M. (2017). Global Access to Regional and Local Information: Portuguese Municipal Archives on Facebook. In G. T. Papanikos (Ed.). *Abstracts 4th Annual International Conference on Library & Information Sciences 24-27 July 2017, Athens, Greece* (p. 19). Atenas: Athens Institute for Education and Research. Retrieved from <https://www.atiner.gr/abstracts/2017ABST-LIB.pdf>.
- Boadas, J.; Casellas, L. E. and Àngels Suquet, M. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Image.
- Bocato, V.; Casari, R., and Fujita, M. S. L. (2006). Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. *Cadernos BAD*, 2: 85–100.

- Caldas, W. M. and Moreira, M. P. (2009). Folksonomia e Classificação de Etiquetas: Estudo de Caso Flickr. Retrieved from <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/62>
- Edmunson-Morton, T. (2009). Talking and Tagging Using CONTENTdm and Flickr in The Oregon State University Archives. Retrieved from <http://interactivearchivist.archivists.org/case-studies/flickr-at-osu/>.
- Flinn, A. (2010). Independent Community Archives and Community-Generated Content: "Writing, Saving and Sharing Our Histories." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 16(1): 39-51.
- Gatto, A. C. (2018). Análise Documental de Imagem: Uma Leitura Das Contribuições Semióticas. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência Da Informação*, 16(1): 39-55. Retrieved from <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/8650508>.
- Lane, S. (1986). Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. *Cataloguing and Classification Quarterly*, 6(3): 39-62.
- Leitão, P. (2013). *A Biblioteca 2.0 e as Bibliotecas Públicas: O Caso Português*. Tese de doutoramento em Ciências da Informação e da Documentação, Évora: Universidade de Évora. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/301490568_A_Biblioteca_20_e_as_Bibliotecas_Publicas_o_caso_portugues_1_vol_Library_20_and_Public_Libraries_the_portuguese_case
- Manini, M. P. (2002). *Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. Tese de doutoramento. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Retrieved from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007->

- O'Reilly, T. (2005). What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. Retrieved from <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.
- Peters, I. (2007). *Folksonomies: Indexing and Retrieval in Web 2.0*. Berlin: De Gruyter Saur.
- Rafferty, P. and Hilderley, R. (2007). Flickr and Democratic Indexing: Dialogic Approaches to Indexing. *Aslib Proceedings*, 59(4/5): 397-410. Retrieved from <https://doi.org/10.1108/00012530710817591>.
- Rorissa, A. (2010). A Comparative Study of Flickr Tags and Index Terms in a General Image. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 61(11): 2230-2242. Retrieved from <https://doi.org/10.1002/asi.21401>.
- Roued-Cunliffe, H. and Copeland, A. (Eds.) (2017). *Participatory Heritage*. London: Facet Publishing.
- Shatford-Layne, S. (2002). Some Issues in the Indexing of Images. *Journal of the American Society for Information Science*, 45(8): 583-88.
- Silva, A. M. D. (2013). *O Uso Da Internet e Da Web 2.0 Na Difusão e Acesso à Informação Arquivística: O Caso Dos Arquivos Municipais Portugueses*. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação e Documentação – Área de especialização em Arquivística. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Retrieved from <https://run.unl.pt/handle/10362/12014>.
- _____. (2017). O Acesso à Informação Através Da WWW: O Caso Dos Arquivos Municipais Portugueses. In *Da Produção à Preservação Informacional: Desafios e Oportunidades* (pp. 188-210). Évora: Publicações do Cidehus. Retrieved from <https://books.openedition.org/cidehus/2692>.

- Silva, A. M. D., and Alvim, L. (2016). Acesso Global à Informação Local: Arquivos Municipais Portugueses No Facebook. In *Atas Do 12o Encontro Nacional de Arquivos Municipais*, 12:1–11. Castelo Branco: BAD. Retrieved from <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/arquivosmunicipais/article/view/1568/1477>.
- Simionato, A. C. (2017). Métodos de Análise de Assunto Em Fotografias: Estudo No Âmbito Do Ensino Da Representação Da Informação. *Inf. Inf.*, 22(2): 532-545. Retrieved from <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/31502>
- Springer, M. L. (2009). For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project. Retrieved from http://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf.
- Stewart, B. (2013). *Pictures in words: Indexing, folksonomy and representation of subject content in historic photographs* (Tese de doutoramento). Faculty of Health, Engineering and Science da Edith Cowan University, Australia. Retrieved from <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1688&context=theses>
- Theimer, K. (2014). The Future of Archives is Participatory: Archives as Platform, or A New Mission for Archives. Retrieved from <http://archivesnext.com/?p=3700>
- Wal, T. V. (2007). Folksonomy. Retrieved from <http://vanderwal.net/folksonomy.html>
- Wiley, E. (2011). A Cautious Partnership: The Growing Acceptance of Folksonomy as a Complement to Indexing Digital Images and Catalogs. Faculty and Staff Publications – Milner Library, no. Paper 57. Retrieved from <http://ir.library.illinoisstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=fpml>.
- Yedid, N. (2013). Introducción a las folksonomías: definición, características y diferencias con los modelos tradicionales de indexación. *Información, Cultura y Sociedad*, 29: 13-26.

Kairós o la fotografía como h(m)ito

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Para Edilma Naranjo, que la escuchó por primera vez

Día tras día y a lo largo y ancho del planeta, se producen miles y miles de fotografías de todo tipo, incluso de lo más inverosímil. Fotografías de niños, ancianos, mujeres; de la naturaleza; de animales; de acontecimientos familiares; de políticos; de deportistas; de guerras; de los arcanos y excesos de la sexualidad, y hasta de la propia fotografía donde la cual entra en la dimensión metafotográfica: la fotografía del acto fotográfico, la serpiente que se muerde la cola.

Todo es fotografiable o potencialmente ser trasmutado en fotografía. Y esta fiebre universal de producción fotográfica es alimentada por la amplia disponibilidad, para cualquiera, de toda clase de dispositivos fotográficos, de todas las calidades y de todos los precios (a diferencia de todavía no hace mucho tiempo, cuando poseer un artefacto fotográfico

era privilegio de unos pocos). Cualquier individuo puede así convertirse potencialmente en un fotógrafo profesional o, en su defecto y mayoritariamente, en un activo fotógrafo espontáneo. Quién no siente en un momento dado la tentación cuando se está armado con una cámara o sucedáneo de cámara (como un teléfono celular) de creerse fotógrafo y, con ello, sentir que se tiene licencia para acribillar la realidad a diestra y siniestra apretando el disparador del artefacto o arma fotográfica. Lo que da como resultado océanos de fotografías que cubren el mundo. Y la palabra “cubrir” aquí no es hiperbólica: la realidad es cubierta y con ello se da su suplantación por la imagen. La realidad difumina su consistencia propia para asumir la textura de la imagen, de la que la fotografía en particular se convierte en el pistón transfigurador (cubridor-suplantador) de la realidad; de ahí que algunos teóricos, entre ellos Joan Fontcuberta, califiquen a semejante contexto como la era postfotográfica:

De hecho, la era postfotográfica se ha consolidado en la década posterior: con el cambio de milenio se ha producido una segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Todas las facetas de la vida, de las relaciones personales a la economía, de la comunicación a la política, se ha visto sacudidas por completo: el mundo se ha convertido en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización. “Internet y la creación de experiencias virtuales están haciendo del mundo representado un lugar finito e indoloro en el que pronto tendremos la opción de vivir, satisfaciendo nuestras expectativas. Quizá no podamos llamar a esa experiencia vivir, pero ese espacio, ni real ni soñado, está siendo construido día a día con fines políticos, económicos, militares y de evasión. Será una nueva vida de segunda mano, sobre la que conviene ir reflexionando.” No es que ese nuevo mundo vaya a tener un impacto tremendo sobre la

imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra principal de este mundo. (Fontcuberta, 2017: 31)¹

Pero en medio del vendaval de la “furia de las imágenes” en la era posfotográfica en que se producen en cantidades industriales fotos intrascendentes, o de plano inútiles, sigue “apareciendo” una breve fracción de fotografías que, aunque en apariencia no se diferencian del resto de ellas, tienen, parafraseando a Walter Benjamin, “aura”; lo que vine a darles su tonalidad específica y diferencial. Son fotos que por ello se convierten en hitos; de ahí que para caracterizarlos se les califique como fotografías míticas o, más contradictoriamente, “icónicas”. Esa misma aura que las hace especiales ocasiona que sean reproducidas una y otra vez y que circulen por doquier, lo que termina por incrustarlas en el imaginario colectivo.

Quién no ha visto la fotografía “El republicano español” (1936), de Robert Capa, en la cual un miliciano acaba de ser ultimado en pleno combate; o la de Alfred Eisenstaedt “V. J. day” (1945), en la que un marino besa a una enfermera en pleno Times Square de Nueva York, para celebrar el término de la Segunda Guerra Mundial, con la capitulación formal de Japón; o la no menos celeberrima de Robert Dois-

1 Fontcuberta añade: “La profusión de imágenes que sustenta ese capitalismo de las apariencias surge no sólo por las necesidades de los medios de comunicación y del mercado; también por impulso de estamentos oficiales y corporativos, con la ubicuidad de las cámaras de vigilancia y sistemas de reconocimiento facial, dispositivos satelitales y otros artilugios automatizados de captación gráfica. Pero la verdadera novedad estriba en la incorporación a este frenesí del *Homo photographicus*, la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado y que responde a un entorno de proliferación de cámaras de bolsillo baratas, así como de teléfonos móviles provistos de cámara, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste. Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima.” (Fontcuberta, 2017: 31-32).

neau “El beso del Hôtel de Ville” (1950), símbolo del romanticismo en el corazón de París; o esa otra imagen, auténtica encarnación del espíritu de rebeldía libertaria, la del “Che Guevara con boina” (1960), de Alberto Korda.

Digamos que estas fotos forman parte del aún más selecto *top ten* de las fotografías que, más en *sensu stricto*, son las que pueden definirse como míticas. No obstante, hay otras menos conocidas que también se encuentran canonizadas como hitos. Tal es el caso, por seguir con el revolucionario argentino, de la foto “Che” (1963), de René Burri. Ahora bien, el hecho de que varias de esas fotos sean posadas o espontáneas y naturales, así como artísticas o no, eso de ninguna manera altera su condición de míticas.

Todo eso lleva a plantearnos varias cuestiones para tratar de clarificar la significación y la condición en cuánto hitos de tales fotografías: ¿qué es lo que hace que una imagen se convierta en un hito de la fotografía y cuál es su función?, ¿cómo se da la recepción social de este tipo de fotografía? y ¿qué pasa con los protagonistas de estas fotografías míticas? Para dar respuesta a las dos primeras preguntas nos apoyaremos libremente en la reflexión hecha por el filósofo italiano Giacomo Marramao sobre la noción de tiempo de los antiguos griegos, caracterizada con el término *Kairós*. Para responder a la última cuestión, se hará uso de una muy conocida fotografía, infaltable en el *top ten* de fotografía del siglo XX que, en cuanto tal, es un preclaro modelo.

Giacomo Marramao, en su libro *Kairós. Apología del tiempo oportuno* (2008), emprende un periplo reflexivo en torno al *kairós* para encontrar una concepción del tiempo que dé sentido a una época como la nuestra, en la que la dispersión de las múltiples temporalidades ha redundado en que se pierdan los referentes del pasado, para vivir en un presente signado por la prisa desbocada hacia un incier-

to futuro, sin objetivo. Para ello ofrece como alternativa un retorno a esa peculiar concepción del tiempo que sintetizaron los griegos en el término *kairós*: retorno que implica, aparte de su recuperación, la depuración de las adherencias, distorsiones o interpretaciones equívocas de las que ha sido víctima a través de la historia tal concepción de la temporalidad. Así, contra una raquítica concepción actual del *kairós* como el “momento ocasional” o, en el peor de los casos, como el “instante de la fortuna”, Marramao lleva a cabo una labor de minería para extraer la auténtica acepción del término, y con ello hacerlo operativo en el contexto actual. De este modo, se descubre que el fundamento del *kairós*, su razón de ser, es la conjunción de diversas temporalidades, la mezcla oportuna de entidades diversas, como el propio G. Marramao lo explica *in extenso*:

Así, *Kairós* se aleja de la típica recepción moderna del término (“momento instantáneo” u “ocasión”) y pasa a designar, lo mismo que *tempus*, una imagen muy compleja de la temporalidad que nos remite a la calidad del acuerdo y de la mezcla oportuna de elementos distintos, exactamente igual que el tiempo atmosférico. Por otra parte, la misma palabra, en su versión espacial, indica —desde Homero— los lugares, las partes vitales de un organismo en forma entre cuyos componentes reinan el equilibrio y la armonía.

Mi reflexión genealógica concluía con la enunciación de una tesis y la formulación de un augurio: quizá la misma idea del *tempus-kairós*, del tiempo oportuno de la templanza, de la mezcla propicia, del encuentro y la tensión productiva entre energías y potencias distintas, pueda devolver el sentido a nuestro corte evolutivo, y, con éste, a nuestra existencia.

[...] A partir de aquí, quisiera estructurar mis consideraciones introductorias en tres planos que voy a exponer de forma muy resumida y esquemática. En primer lugar, el sentimiento o sentido interno del tiempo. En segundo lugar, el síndrome temporal, vinculado directamente a la “situación espiritual” de nuestro presente: la prisa. En tercer lugar, el aspecto práctico y normativo de la cuestión, es decir, qué puede hacerse. Tal como he visto, la solución que propongo (y que bajo ningún concepto debe interpre-

tarse como una “terapia”) se remonta a una imagen del Kairós no ya como mera Occasio, sino como “tiempo oportuno” en el cual coinciden flecha y blanco, inspiración y obra. Desde mi perspectiva, dicho tiempo es el único punto de intersección posible entre proyecto y realidad existencial o, si se quiere, en un sentido más amplio, es el ángulo potencial de convergencia entre dos dimensiones temporales que hoy aparecen dramáticamente separadas y enfrentadas: el “tiempo de la vida” y el “tiempo del mundo” o, si se prefiere, el “tiempo privado” y el “tiempo público”. (Marramao, 2008: 15-17).

Con claridad meridiana, las palabras citadas nos permiten comprender la riqueza y profundidad que contiene el kairós, que no se recarga sólo del lado del tiempo coagulado y coagulante de la rutina cotidiana, así como tampoco del lado del cataclísmico suceder de la historia, y menos es exclusivo aposento de ese remedo de la eternidad que es el tiempo cósmico.² Es, como subraya Marramao, la conjunción por un breve momento de todos ellos: brevedad surcada por la tensión o, como los griegos asimismo la definían *metaxy*, esto es, la intermediación tensionante entre distintos elementos; en este caso, las diversas temporalidades.

Lo anterior queda sintéticamente expresado en las últimas palabras citadas de Marramao: kairós es la “[...] convergencia entre dos dimensiones temporales que aparecen separadas y enfrentadas, el tiempo de la vida y el tiempo del mundo o el tiempo privado y el tiempo público.” O en otras palabras: la temporalidad de la vida cotidiana y la temporalidad de la historia. Temporalidades que se tienden como un hiato que fractura la vida de las personas, para lo cual asimismo contribuye notablemente la furia de las imágenes que, en su torrencial e intoxicante desmesura, encapsula en un presente sin referentes hacia atrás y obnubi-

2 Temporalidades que en cierto modo podrían paragonarse con aquellas que caracterizó el gran historiador Fernand Braudel como la *longue-durée*, la *midi-durée* y la *cojuncture*.

lado el camino hacia adelante. La realidad estatuida como presente perpetuo, encapsulado y cautivo por la desmesura de imágenes intrascendentes.

Ahora bien, si la sobresaturación fotográfica refuerza y amplía la segmentación, ya de antemano tendencial de la modernidad, de las diversas temporalidades en que discurre la vida de las personas y las sociedades, puede contraponerse a semejante inercia como reducto de resguardo las fotografías míticas. *Similia similibus curantur*. Ante la pérdida de sentido respecto a la realidad que nos rodea y que es sustituida o desaparece bajo un mar de fotos inocuas, desechables, los hitos de la fotografía nos devuelven la legibilidad del mundo, son donadoras de sentido. Y esto lo logran de manera imprevista e inquietante: una fotografía mítica no es producto de un plan preconcebido. Eso lo expresa la fotografía una vez realizada; la cual puede decirse que fue tocada sutilmente, a semejanza del viento paráclito, por la gracia del tiempo oportuno, el cual queda plasmado en ella. Con lo que así se realiza el insólito acontecimiento de que aquello que por su propia naturaleza no puede ser visto, solo sentido, queda materializado en una fotografía. La fugaz invisibilidad de la conjunción de las temporalidades se corporeiza en el breve espacio de una imagen.

Es de acotar que entre los múltiples tipos de imágenes, sean pictóricas o cinematográficas, es la fotografía la más apta para la materialización del tiempo oportuno, por su poder de instantaneidad estática, a diferencia del prolongado tiempo que requiere la elaboración de una pintura o una película. Cuando un fotógrafo, sea profesional o amateur, aprieta el botón de su cámara o celular o cualquier otro artefacto fotográfico, lo que menos puede prever o esperar es haber realizado una fotografía mítica, puesto que simplemente es un acto nimbado por el misterio. Tal vez por esa

imprevisibilidad alada que lleva a un fotógrafo a captar o representar el kairós pudiera paragonarse a él mismo con la representación escultórica que en el mundo antiguo se hacía del tiempo oportuno: un adolescente con alas, que lleva en la mano izquierda una balanza y la pierna izquierda se encuentra flexionada, cuyo pie roza levemente una esfera (previsiblemente la realidad). La pierna derecha se encuentra extendida. Todo el cuerpo está en tensión, las alas están desplegadas, es un fugaz y equilibrado instante en el que se prepara para emprender el vuelo. En el momento en que un fotógrafo es poseído por la gracia del kairós en cierto modo se trasmuta en esa representación escultórica: la balanza se trasfigura en la cámara y en el instante en que aprieta el botón disparador la esfera de la realidad es rozada y la estela del instante oportuno queda cautiva y murmurando dentro del breve marco de la imagen. Al retirar el fotógrafo el dedo del disparador... kairós levanta el vuelo.

En la imagen mítica resultante de ese misterioso y venturoso acto fotográfico, las diversas temporalidades en que se reparte la vida de las personas y las sociedades se conjugan: el tiempo de la vida privada y la vida pública se funden, incluso estas temporalidades quedan envueltas en el aura del tiempo cósmico. La imagen es el escenario de la tensión, metaxý, que conjunta los diversos tiempos, la centrifugación de las temporalidades queda abolida. Los protagonistas de las imágenes sean individuales o colectivos (incluso naturales) son el punto donde las líneas de tensión de las diversas temporalidades inciden, con lo que la imagen los deja fijados en ese tiempo oportuno. La foto exhibe el momento de plenitud, lo que no debe entenderse de manera positiva, o incluso negativa; es simplemente el éxtasis del tiempo transfigurado en representación visual. Con lo que otorga sentido no sólo a lo que está representando en la imagen, sino

también a la realidad de donde fue tomada y, más aún, a la realidad en general. Por lo que una fotografía mítica es una ventana que nos permite ver el sentido que hay más allá del sinsentido reinante en una realidad de fragmentación del tiempo y de ocultamiento por sobresaturación de imágenes desechables. Ahora bien, es de acotar que en tales imágenes no es que haya un letrero que diga aquí está o por aquí paso el kairós para que pueda identificarse fehacientemente su presencia en las fotos, pero sus huellas están allí.

Tal vez esto pueda ser más comprensible por vía analógica: el gran director polaco de cine Krzysztof Kieslowski manifestó que su proyecto cinematográfico consistía en “filmar lo que no se ve”, que para él era el “destino”. Su genio consistió en mostrar a través de la trama, de las acciones de los personajes, cómo se entretejen invisiblemente los hilos del destino. Pero, finalmente, son los espectadores los que “ven eso que no se ve”. Cuando contemplamos la mencionada fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Korda, de inmediato sabemos que es diferente a los otros cientos de fotos de este personaje. Es una imagen que desde la primera mirada nos electriza: presentimos que la vida individual se funde y confunde con la historia. La estrella de la boina y la mirada del Che Guevara nos muestran una senda que se tiende más allá del presente fragmentado y sinsentido. Es una trascendencia donde la heroicidad y el ideal dan sentido a la vida y al mundo. Es, por tanto, en la recepción social de tales imágenes donde el kairós se torna legible y brinda sentido. Pero todo esto nos conduce a incidir en una última cuestión: ¿qué es lo que acontece con aquellos que han sido protagonistas de esos hitos fotográficos? Para dar respuesta se trae en calidad de ejemplo uno de los celeberrimos hitos de la fotografía del siglo XX: la foto tomada por Huynh Cong Út, mejor conocido simplemente como Nick Ut, el 8

de junio de 1972 en una carretera de Vietnam, es la de “la niña quemada por napalm”. El nombre de niña vietnamita, Phan Thi Kim Phúc, es conocido para la historia simplemente como Kim Phúc.

El contexto: la guerra de Vietnam, la más larga del siglo XX, considerando que fue heredada por los franceses, después de su derrota, a los Estados Unidos. Con lo que este pequeño territorio del sudeste asiático se vio primero en el proceso histórico desencadenado por la confrontación entre los dos bloques que conducían la locomotora de la historia, principalmente desde mediados de la centuria pasada, capitalismo y comunismo. El impacto de esta oleada de la historia fue sufrido por el pueblo vietnamita, cuya cotidiana vida agrícola fue sacudida por una guerra signada por ideologías antagónicas. Guerra que conforme avanzaba se tornaba más cruel y absurda, con lo que la realidad cotidiana para sus protagonistas se desdibujaba en el sinsentido del reino de la muerte.

Los hechos: el 8 de junio de 1972 es bombardeada la aldea de Trang Bang por la aviación estadounidense con napalm, zona donde supuestamente había integrantes del Viet Cong. El napalm se esparce incinerando todo a su paso; la aldea arde y un grupo de niños huye por la carretera, donde se encuentran algunos soldados y fotógrafos como testigos del bombardeo. Entre los menores, una niña (de nueve años) corre desnuda. Su ropa ha sido consumida por el fuego del napalm y su espalda y brazo izquierdo están quemados. La niña grita “¡quema! ¡quema!...” Dos fotógrafos vietnamitas, Nick Ut y su compañero Hoang van Danh, captan fotográficamente la escena con una mínima fracción de tiempo y ángulos diferentes. La niña cae desmayada. Nick Ut, después de tomar la foto, la llevó al hospital, donde le dijeron que no había nada que hacer. Pero mostró su gafete

de prensa estadounidense para que los médicos la atendieran y no la olvidaran.

Antes de continuar con la explicación de cómo la famosa fotografía afectó la vida de Kim Phúc consideremos el momento en que fue tomada la foto. Como se mencionó, dos fotógrafos captaron fotográficamente casi la misma escena hasta podría decirse, siguiendo las teorías de algunos fotógrafos, que ambos instintivamente supieron aprovechar el “momento oportuno” para apretar el botón de la cámara. Tal teoría, es de señalar, entiende el momento oportuno como una especie de intuición con la que el fotógrafo se guía para saber en qué instante puede lograr una buena fotografía. Lo que da lugar a eso, una buena foto e, incluso, una memorable fotografía, aunque no necesariamente significa una foto mítica. Los dos fotógrafos hicieron gala de intuición para aprovechar ese instante, pero sólo una de las dos fotos es un hito y la otra únicamente una excelente foto.

A una se le otorgó el premio Pulitzer el año siguiente; la otra ha quedado en el olvido (sólo es recordada cuando se la coteja con la foto mítica). Aquí puede decirse que Nick Ut fue poseído, tocado por el auténtico tiempo oportuno para captar en su fotografía la metaxý de las diversas temporalidades. Tensión del tiempo de la vida privada y del tiempo de la historia que incide en el cuerpo infantil, desnudo y quemado de Kim Phúc. Y kairós levanta el vuelo en el momento que la niña cae desmayada, como si la hubiera estado sosteniendo hasta ser transfigurada en fotografía por Nick Út.

De regreso en Saigón, Nick Út reveló el rollo y temiendo que la foto fuera rechazada por la desnudez de la niña fue apoyado por el editor de fotos de la agencia Horst Faas, quien captó inmediatamente el poder de la imagen y ganó el que se publicara. La fotografía se difundió internacional-

mente, causando un profundo impacto que conmocionó a las conciencias, al grado que se ha dicho que contribuyó al término de la guerra. La guerra de Vietnam, que hasta ese momento había sido la más fotografiada, y de la que se conservan en miles de fotos en los archivos, bastó con la fotografía de Nick Út para que semejante conflicto fuera identificable. Y una guerra que había acabado por hundirse en el absurdo, que es la faz grotesca del sinsentido, adquirió de golpe con esa fotografía un rostro a través del cual tal guerra adquiriría un sentido: el del horror que mora en el corazón de las tinieblas de los seres humanos, el de un imperio que ponía en evidencia su maquinaria de conquista y destrucción, incluso, hasta contra sí mismo. Y que se convirtió en un alegato contra todas las guerras en las que son sacrificadas vidas inocentes y la inocencia misma. Así, la foto de Kim Phúc quemada con napalm en su condición de visualización del kairós ha sobrevivido a la fugacidad y fragmentación de los tiempos para incrustarse, radicarse perennemente en el imaginario y la memoria de los hombres y las sociedades que han contemplado esa imagen. De lo cual son un testimonio de ello las palabras del crítico cultural estadounidense Morris Berman:

Quizá algunos recuerden la famosa fotografía de una niña vietnamita de nueve años, que con posterioridad fue identificada como Kim Phúc, que corría desnuda por una carretera en Vietnam, con el cuerpo severamente quemado por un ataque de napalm. Creo que la vi por primera vez en televisión, o en la revista *Life*, no lo recuerdo con exactitud. Es una imagen que jamás he podido sacar de mi mente, y que fue lo que cambió la opinión de muchos americanos respecto a la guerra en el sureste de Asia. ¿Así es como defendemos a los Estados Unidos? Esta carnicería nos protegía... ¿de qué exactamente? La verdadera cuestión, desde luego, como llegamos a una situación donde arrojábamos gasolina gelatinosa sobre niños y podíamos pensar que era una cuestión sensata (incluso justa). ¿Cómo podía estar bien hacer algo así, incluso

para las retorcidas mentes de Lyndon Johnson, Robert McNamara y Richard Nixon (¿quien sugirió que la fotografía podía estar adulterada!). (Berman, 2105: 36).

Entre las palabras de Morris Berman puede espigarse el asombro que le causa que en la fotografía grave algo in-nominado que hace que “jamás la haya podido sacar de su mente.” La fotografía grávida de kairós se hunde en la conciencia de quien la contempla y le hace sentir que está en presencia de algo inquietante, que está más allá del cuadrante de la soledad en que transita su existencia inmediata. Es como si a través de semejante foto la opacidad del mundo se abriera para observar su claridad. De esta forma una fotografía que es la metaxý de los tiempos al hacer legible la realidad, por sobre la pantalla ocultadora del océano de fotografías de la guerra de Vietnam, le otorga sentido. Pero en el caso de la protagonista, la niña vietnamita, en ese instante de representación visual del kairós: la imagen la saca del anonimato y, más aún, de la muerte a cambio de embalsamarla en el corazón del éxtasis de los tiempos; sin embargo, también le ofrece la vía de su liberación. La vida de Kim Phúc se transfigurará en imagen fotográfica (transubstanciación inversa a la de Dorian Grey).

Después de sanar sus quemaduras conoce la foto y sufrirá gradualmente la succión que ella hace de su vida real. Lo que, por otra parte, le irá gradualmente haciendo tomar conciencia del alcance y poder de esa imagen, como lo expresa en una entrevista, cuando tenía ya 49 años: “Quería escapar de esa imagen. Fui quemada por el napalm; fui víctima de una guerra... pero crecí y me volví otro tipo de víctima” (Mason, 2012).

La foto crecía, se expandía por el mundo, era donadora de sentido, pero también esto la hacía vulnerable a la manipulación ideológica, ante lo cual también era víctima

Kim Phúc. Los dirigentes del nuevo régimen comunista de Vietnam, sin captar lo innominado de la imagen pero comprendiendo el valor de su aspecto superficial y el poder propagandístico que puede dar, tienden otra prisión sobre “la niña del Napalm”:

[...] se vio obligada a dejar la escuela y volver a su provincia de origen, donde se le hacía participar en encuentros con periodistas extranjeros. Las visitas eran vigiladas y controladas. Se le indicaba que debía declarar. Sonreía e interpretaba su papel pero el descontento comenzaba a consumirla. (Mason, 2012).

Visitando una biblioteca encontró una Biblia, y a partir de ella creyó que había un plan para su vida. Puede decirse que ese plan se lo ofrecía en el fondo la foto: con ayuda de un periodista extranjero pudo viajar a Alemania Occidental (1982) para recibir atención médica. Y el primer ministro de Vietnam, conmovido por su historia, la envió a estudiar a Cuba, donde conoció a un estudiante vietnamita con quien se casó (1992). De regreso a Cuba de su luna de miel en Moscú, durante una escala en Canadá, huyen para radicarse en este país.

A la postre, la prensa encontró a Phúc, viviendo en Toronto. La mujer decidió que debía tomar el control de su propia historia. En 1999 se publicó un libro y se lanzó un documental, tal como ella quería que se hicieran. Se le pidió ser embajadora de la Buena Voluntad de la ONU para ayudar a las víctimas de la guerra. (Mason, 2012).

La larga gesta de Kim Phúc de distanciarse, de negar, de huir a toda costa de la foto, concluyó cuando se reconcilió con ella. Oscuramente comprendió que nunca había salido de ella. Y aunque parecía que por momentos su vida al seguir en la temporalidad escindida de la vida cotidiana se extinguía, mientras kairós hacia que la imagen fuera más

poderosa, en el fondo desde que quedó fijada en la imagen toda su existencia ha de estar adherida a la fotografía, porque ella le brindaba en realidad una vida propia y diferente. Posiblemente en esa reconciliación intuyó que por una misteriosa coincidencia de circunstancias su existencia (en ese momento inaugural de su vida) fue tocada por algo que ocurre con relativa frecuencia, como es el *metaxý* de las temporalidades puesto que sólo se siente pero no es visto y que por lo mismo suele pasar sin que las personas se hayan percatado de ello, y con ello recibió la gracia de ser el centro de una imagen en el instante en que *kairós* roza sutilmente con su pie izquierdo la esfera de una realidad incendiada por la guerra y el napalm.

Esa profunda intuición signada por la reconciliación es la que le pudo hacer decir: “La mayoría de la gente conoce mi foto pero hay muy pocas que conocen mi vida. Estoy muy agradecida de... poder aceptar esta imagen como un regalo poderoso. Es mi elección. Así puedo trabajar con esto por la paz.” (Mason, 2012).

De esta forma quedó de manifiesto cómo una foto mítica tiene la capacidad de transfigurar una vida y cómo a través de ella se puede hacer un viaje desde la escisión de los tiempos hasta la liberación en la templanza, la serenidad, el encuentro con uno mismo que brinda la unidad de las temporalidades, como lo asumió Kim Phúc: “Después de cuatro décadas, Phúc, que tiene ahora cuatro hijos puede finalmente mirar la foto en que corre desnuda y entiende por qué sigue siendo tan poderosa. La salvo, la puso a prueba finalmente la liberó.” (Mason, 2012).

Cómo ha podido comprenderse a lo largo de esta reflexión, las fotografías que han pasado a ser consideradas como hitos debido a que se constituyeron en portadoras del *kairós* otorgan sentido tanto a sus protagonistas

como a las personas y sociedades que las contemplan, que las hacen suyas (a diferencia de ese océano de fotos que día a día ahogan al mundo, en las que sus protagonistas ahondan su vivir en la escisión de las temporalidades; por ejemplo, las fotos que se suben a la red bajo el tejido de una narrativa que se construyen los individuos para ser vistos por los demás, pero que en fondo es una extrema expresión de la alienación personal y la escisión de las temporalidades que habitan).

Por último, un detalle a resaltar, de cómo el kairós al ser trasmutado en visualidad en una fotografía conjuga también en la metaxý las imágenes que a lo largo de los tiempos se han producido y que nos refieren a las pasiones y sentimientos universales de los seres humanos como son las del terror, la angustia y el miedo cósmicos. El impacto visual de la foto de Kim Phúc se centra de inmediato en la niña desnuda quemada con napalm, vórtice expansivo que acaba cubriendo y dominando todo el espacio de la imagen. Con lo que la figura del niño que se ve en primer plano a la izquierda, hermano de Kim Phúc, pareciera sólo cumplir con el registro de ser eco del dolor y el terror de la niña desnuda. Pero su gesto, que muestra el horror de lo que acaba de vivir, nos remite por sobre ese momento concreto de la guerra a una imagen que es el emblema intemporal de esa clase de sentimientos.

En la pintura *El grito* de Edvard Munch, la figura protagonista es la encarnación del horror, posiblemente ante el mal con que los seres humanos hemos propiciado el dolor del mundo. Ese horror y terror están impresos en el rostro del niño, que también es el dolor de su pueblo masacrado. De ahí que sea el contrapunto a la figura de su hermana. Tensión, metaxý, de las temporalidades, con que el kairós se reveló como imagen, para otorgarnos la dádiva del sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berman, M. (2015). *Convertir la paja en oro*. México: Sexto Piso.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Koetzle, H. M. (2011). *50 fotografías míticas. Su historia al descubierto*. China: Taschen Benedik.
- Marramao, G. (2008). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Gedisa.
- Mason, M. (2012). Famosa foto de niña quemada por napalm en Vietnam cumple 40 años. Associated Press, Yahoo Noticias, 4 de junio [en línea], <https://es-us.noticias.yahoo.com/famosa-foto-ni-quemada-por-napalm-en-vietnam-132156296.html>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- Stepan, P. (Ed.) (2008). *Iconos de la fotografía del siglo XX*. Barcelona: Electa.

III. USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE LA INFORMACIÓN

La fotografía en diferentes contextos

El fotolibro en la biblioteca universitaria

CATALINA PÉREZ MELÉNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

*En el arte viejo, todos los libros se leen de la misma manera.
En el arte nuevo, cada libro requiere una lectura diferente.*

Ulises Carrión

INTRODUCCIÓN

Hacia 1970, a partir del gesto irruptor de artistas como Ed Ruscha con la creación de *Every building on sunset strip* (1966), se dio pie al potencial expresivo de la fotografía. La reformulación creativa de imágenes –aparentemente anodinas– resultaría en diversas y heterogéneas posibilidades del valor documental y de registro de la fotografía.

Para que esto ocurriera, el discurso fotográfico se abrió paso paulatinamente entre las transformaciones del medio que dieron forma a la autonomía de la fotografía en su urdimbre editorial, documental e informativa.

En un acercamiento al análisis realizado por André Rouille (2017: 129-178), podemos observar que el campo de las nuevas visualidades se fue expandiendo a partir de la fotografía como registro. El álbum fungió como el dispositivo

útil para producir y distribuir saberes de la naturaleza, del cuerpo humano, de los objetos, sitios y espacios. Posteriormente, las alianzas que se gestaron entre las técnicas de producción de imágenes y las técnicas de la imprenta dieron cabida a la información fotográfica de la prensa, a las revistas, a semanarios y monografías ilustradas. Aunada a este panorama de la fotografía como documento, la demanda de la fotografía comercial generó una nueva especie de lo que Rouille llama “infraimágenes”. Las imágenes de ilustración fotográfica empezaron a surgir bajo requerimientos técnicos y estéticos concretos para servir como complemento informativo. Esto trajo consigo que el medio fotográfico en el ámbito editorial multiplicara estereotipos y visualidades uniformes.

El discurso fotográfico, entendido aquí como expresión, es un estatus relativamente nuevo que emergió de una esfera de visualidades diversas. La fotografía ya no sólo sirve a un propósito; se ha desterritorializado, ha trascendido sus márgenes paradigmáticos de índice y de registro. Si para Rouillé la fotografía se encuentra en crisis (2017: 179), eso quiere decir ante todo una nueva condición de apertura.

Desde las bibliotecas y el campo de la descripción, el valor referencial de la imagen es uno de los aspectos que han enquistado la apreciación de la fotografía en el dispositivo libro. Esto ha impuesto una cerrazón a trascender el vínculo de “representación” en libros de fotografías que parecerían únicamente registrar objetos, lugares, cuerpos y estereotipos.

Ruillé advierte que la sociedad de la información no puede restringir la práctica fotográfica al ámbito estricto de la representación sensible y olvidar la complejidad de las relaciones que se gestan desde las subjetividades. La apreciación del espectador, el lector y el productor está mediada, a su vez y de forma indirecta, por elementos extrafotográficos.

Bajo este contexto ¿qué sucede con el entendimiento del fotolibro desde las bibliotecas? El vínculo que se ha formulado con el paradigma de “recursos de información” presenta retos para comprender y dar cabida a la singularidad del fotolibro a través de su representación documental.

En ese sentido, se considera que los fotolibros se encuentran en un régimen de visibilidad limitada cuando llegan a tener cabida en las colecciones universitarias.

Particularmente, el interés se acota a la exploración de campos de invisibilización del fotolibro en las prácticas bibliotecarias, así como el revés de sobredimensionar las intenciones originales en estas publicaciones. De ahí que inicialmente se aborden los comportamientos editoriales y las prácticas de adquisición en un juego interactuante; posteriormente se analizan algunas consideraciones sobre la identificación autoral del fotógrafo, y finalmente, se cierra con una reflexión respecto a los fines de la descripción que se marcan como la pauta a seguir en cuestión de la reconfiguración de la organización de la información.

A las bibliotecas, como parte de un sistema de distribución de conocimiento, se les puede mirar como agentes interactuantes en el campo de batalla de la homogeneización cultural. Al conservar el viejo sueño de ser la máquina de acumulación de memoria que haga la tarea más ágil, práctica y neutral, inevitablemente surgen tensiones sobre su papel en los mecanismos de homogeneización. La biblioteca en su quehacer diario puede incentivar patrones y gestos que invisibilizan a comunidades y a sus documentos. Basta considerar a esta institución como una de las que ejercen el poder del discurso “[...] que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener.” (Foucault, 2010: 169). En nuestra forma de experimen-

tar a la biblioteca, me parece importante repensar hasta qué grado continúa recogiendo y reproduciendo pasivamente las prácticas del sistema de “acumulación de historicidad” del que forma parte (Foucault, 2010: 171). ¿En qué sentido podemos confirmar que las bibliotecas naturalmente son inclusivas? Desde la bibliotecología crítica se han señalado diversas problemáticas que acontecen justo en la manera en que ejercemos influencia sobre la diversificación o la homogeneización de la información que ponemos a disposición del público (Bourg, 2015).

EL FOTOLIBRO COMO PRÁCTICA DE ADQUISICIÓN

En el caso de la UNAM el proceso de adquisición se ajusta, en un primer cometido, a las normas de operación y demás reglamentaciones útiles para darle congruencia a un sistema bibliotecario. Por otro lado, las Comisiones de Bibliotecas son las entidades que validan las peticiones y la selección de material. Mientras que la gestión final de la compra es avalada por los agentes administradores del presupuesto. Esto conlleva a un circuito de distribución limitante para las bibliotecas que buscan publicaciones de interés visual como los fotolibros.

Las políticas de adquisición de las bibliotecas universitarias se llegan a ver rebasadas por las condiciones reales de compra. Ante la lejana posibilidad de que los bibliotecarios responsables de las adquisiciones actúen de forma autónoma, digamos, como los coleccionistas de fotolibros, las adquisiciones resultantes llegan a reflejar, más que nada, el consumo de las novedades de las casas editoriales.

Sin duda, las prioridades de adquisición por compra llegan a divergir entre las bibliotecas que atienden los pro-

gramas de bachillerato, de licenciatura, posgrado y de investigación. Asimismo, otro elemento que obstaculiza es la diferencia de distribución que existe del material de corte humanístico, ante el comercial y el científico. Hay bibliotecas que encuentran bastantes obstáculos para adquirir material especializado ya sea por problemas de distribución o por razones de desconocimiento o el distanciamiento de las editoriales pequeñas y emergentes. En comparación, el campo de adquisición por donación o canje es el que parece alimentar justo el otro acervo marginal, que se mueve o comercializa fuera del circuito de distribución cotidiano. En este medio alterno es más probable que se den a conocer libros con propuestas divergentes al mercado editorial, a veces se presentan como publicaciones *sui generis*. Para Anne Moeglin-Delcroix son “libros-trampa”. En éstos la voluntariosa mezcla de géneros “[...] hará dudosa, imposible de decidir en ocasiones, la distinción entre catálogo y obra, documento y libro de artista.” (2003: 186-209). Estos libros-trampa se mueven en un circuito alternativo de publicaciones que no alcanza a ser medianamente representativo en los acervos universitarios.

Si el propósito de las bibliotecas universitarias es incentivar el aprendizaje, la investigación académica y la producción de conocimiento, en ese cometido el lugar del fotolibro tendría que favorecer ante todo su función documental. Cuando el fotolibro parece no representar esa función, sus posibilidades de sumarse al acervo se ven menos favorecidas ante otras publicaciones, como las monografías de artistas de trayectoria encumbrada.

La incorporación de fotolibros es más frecuente que se genere sobre todo a petición expresa de la comunidad universitaria. Como ejemplo presento un caso de interés local: *Ricas y famosas* de Daniela Rosell es un título que ha forjado

su impronta por la polémica que levantó al ser publicado. El libro despertó críticas por parte de algunos intelectuales, quienes le adjudicaron una potencia perversa. A los ojos de los críticos, el libro publicado por Turner era una prueba de la desfachatez e insensibilidad de algunas de sus protagonistas, quienes buscaron ser retratadas en su burbuja de opulencia, ajenas al síntoma que simbolizaba su gesto de ser documentadas en un país con graves distinciones de clase como México, y ahí es que se leía la perversidad. Si bien el libro podría ser objeto de interés en México, no pareció ser suficiente causa para localizarse en alguna de las 132 bibliotecas de la UNAM. *Ricas y famosas* sólo fue adquirido en una biblioteca de la universidad trece años después de su publicación en 2002, a petición de un investigador.

Por otra parte, la fetichización de este género por parte del mercado del arte y de los coleccionistas es otro aspecto a revisar. A diferencia de la caza de un coleccionista por las rarezas, la conformación de colecciones de fotolibros en las bibliotecas universitarias es más limitada. A la larga, esta sutil diferencia ha implicado que la historia del fotolibro y su campo de reflexión parecen estar cooptados por los especialistas-coleccionistas. Elizabeth Shannon (2010: 55-62) subraya que las relaciones que establecen los coleccionistas y los distribuidores con el mercado del arte potencialmente comprometen y problematizan su papel como principales autores de la historia del fotolibro. Al respecto, queda pendiente describir el contexto propio de la apreciación, consumo y estudio del fotolibro en México.

Ante este panorama, desde las bibliotecas universitarias en México hay que repensar cómo se pueden incorporar publicaciones que representen la diversidad de enfoques mientras exista polarización en los comportamientos editoriales y de adquisición. Alentando fisuras en los límites

más allá de la homogeneización, ¿de qué manera se puede incidir en la apertura a otras historias del fotolibro fuera de los cánones formados por los coleccionistas privados y sus *marchands*? ¿Qué sucede si se continúa con la exclusión de las publicaciones que se mueven fuera de los márgenes comerciales?

Aunado a lo anterior, la recurrente alusión a la escasez de la literatura crítica sobre los fotolibros es un dato a sopesar, especialmente cuando la carencia crítica contrasta con la impronta historiográfica desde la mirada del coleccionista.

Horacio Fernández, al señalar en *Fotolibro latinoamericano* que “[...] no existe una historia de la fotografía latinoamericana que atienda debidamente a sus libros” (Fernández, 2011: 11), atribuye la razón a las maneras en que la academia asume la investigación de manera más lenta y especializada, pues no es extraño que las investigaciones se aboquen al estudio de una sola imagen, inclusive de una serie, o a la obra de un fotógrafo. Fuera de las compilaciones que muestran y reproducen conjuntos de fotolibros a los que se les otorga algún valor, cada fotolibro puede ser un campo vasto sin explorar que aparece incidentalmente en los catálogos bibliográficos.

Si para E. Shannon (2010) es crucial que la academia juzgue y rete las suposiciones actuales sobre el fotolibro, en ese cometido el papel de la biblioteca es diseñar un recorrido para que esto suceda. George Didi-Huberman, recientemente, dirigió un discurso a un público bibliotecario en el aniversario de una biblioteca de investigación en arte, y ahí sugirió que las elecciones de adquisición deberían al menos considerar los objetos que representan las zonas difusas de los límites disciplinarios: “Sé que una biblioteca no puede comprar todo. Al menos, las políticas del espíritu bibliotecario deberían consistir no sólo en suministrar el territorio,

sino también en practicar pasajes a través de algunos puestos fronterizos bien elegidos.” (Didi-Huberman, 2017: 44).¹

Lo que Didi-Huberman llama el espíritu bibliotecario implica algunas cualidades para mediar y abrir posibilidades a pesar de las condiciones adversas que debe enfrentar.

SOBRE EL VALOR AUTORAL DEL FOTOLIBRO Y SU REPRESENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Detrás de algunas prácticas editoriales se puede observar una serie de agenciamientos que generan una compleja configuración autoral. Se dejan de distinguir responsabilidades específicas y aparecen figuras singulares: el artista como editor y como escritor, el curador como editor y el fotógrafo como artista y autor. La “irrupción” de estos agentes como creadores de publicaciones añade más elementos a la discusión sobre la relevancia de la intencionalidad autoral y su recepción.

En el sentido más llano, la afirmación “un fotógrafo es un autor” parece no decir nada nuevo. No obstante, significa una esfera de transformación de la mirada y la multiplicación de las visualidades. Postula el campo profesional del fotógrafo en otro estatus, en el cual no es tan fácil crear distinciones cerradas en tanto que las manifestaciones pueden ser también originadas por un fotógrafo-artista o un artista. La diferencia radica en que el fotógrafo se torna autor cuando su ejecución sobre la máquina es para producir

1 Traducción libre de “Je sais bien qu’une bibliothèque ne peut pas tout acheter. Du moins la politique de l’esprit du bibliothécaire devrait-elle consister, non seulement à alimenter le territoire, mais aussi à pratiquer des passages à travers quelques postes-frontières bien choisis. C’est là un choix de méthode qui échappe à toute règle générale: il faut prendre, à chaque fois, le risque d’affirmer que c’est ici et non là que la frontière disciplinaire exige d’être franchie.”

y expresar sentidos, aunque en ello se presente al mismo tiempo el acto de registrar. Rouillé (2017: 222) advierte que para producir sentido se requiere un trabajo de escritura e invención de formas.

El desarrollo del circuito de publicaciones bajo un rango de intereses diversos conlleva dificultades para la identificación autoral y demás roles en términos unívocos, fijos y cerrados.

Es interesante saber que antes que un museo, la Biblioteca Nacional de París se convirtió hasta cierto grado en un lugar de validación para la fotografía de “autor” a través de la gestión de su curador Claude Lemagny (Rouillé 2017: 363). Este proceso trajo consigo las pugnas sobre el estatus de la fotografía como arte. Mientras se tratase de un enfoque pictorialista de la imagen fotográfica ésta podía ser elevada a forma de arte, y por lo tanto, el fotógrafo como autor tenía reconocimiento. En tanto que el registro de imágenes con intenciones que iban de lo documental a lo conceptual podrían parecer únicamente imágenes instrumentales.

En ese contexto, como lo apunta Shannon, al igual que Crimp (2003: 37), el término fotolibro puede ser utilizado también para publicaciones que no fueron concebidas como artísticas en su origen. En esto se deja ver tanto una estrategia comercial para incrementar el valor del libro en el mercado como una estrategia ontológica a fin de subrayar la autonomía del discurso fotográfico bajo el formato libro y reforzar el estatus de la fotografía como forma creativa.

Parr y Badger (2004) han sido algunos de los más influyentes especialistas al establecer al fotolibro como creación intelectual en la historia de la fotografía. Desde el ámbito bibliotecario, la conceptualización realizada por estos autores, junto a la definición del *Art & Architecture Thesaurus*, juegan un papel preponderante en la validación del con-

cepto. Se puede decir que estas dos fuentes se han inscrito como autoridad en la validación de los términos utilizados por las bibliotecas que siguen el marco normativo de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos al respecto.

Los autores parten de una definición amplia, en la que al fotolibro se le distingue por ser “[...] un libro, con o sin texto, donde el mensaje principal es portado por la fotografía, [y] puede ser creado por un fotógrafo.” (Parr y Badger, 2004, 6).² En tanto que el tesoro del Getty Research Institute retoma también el aporte autoral bajo el término *photobooks*:

Son libros con o sin texto en los que la información esencial se transmite a través de imágenes fotográficas, usualmente reproducido mecánicamente y distribuido comercialmente; puede ser creado por uno o más artistas o fotógrafos, u organizado por un editor”³.

La traducción del término al español en el tesoro resulta algo desafortunada para los fines de su fortuna crítica, pues al establecer el término como “libro de fotografías” la distinción autoral y de autonomía del fotolibro se viene abajo.⁴

2 Traducción libre de: “A photobook is a book -with or without text- where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers.”

3 Definición tomada de la versión en español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en Chile. Disponible en: <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/buscar.htm>

4 Aunque la traducción al español de términos establecidos en inglés no es un tema que se aborde en este trabajo, cabe resaltar que existe una problemática de inconsistencias y variantes de traducción del término *photobooks*, pues mientras que en el ámbito comercial y especializado actual se tiende a usar el anglicismo fotolibro, en cambio, en la versión chilena del tesoro del Getty, se ha preferido usar “libro de fotografías”, y en la nota de alcance del mismo tesoro también se refiere como “álbum de fotos”. Este proceder pone en disyuntiva el sentido que se quiere generar con las empresas editoriales hispanohablantes de la creación fotográfica contemporánea.

Por otro lado, en opinión de Crimp, la reflexión debe incidir en preguntas sobre las estrategias de valoración que se llevan a cabo para libros y álbumes del siglo XIX en las bibliotecas. Lo que él llama la reclasificación de secciones –según su nuevo valor autoral– implica un giro sustantivo que reduce la pluralidad documental de la fotografía a su consideración estética:

[...] lo que antes figuraba en la sección [...] América precolombina se convertirá en Désire Charnay [...] [la fotografía así] encerrada en un gueto [clasificadorio de su artisticidad] ya no será sobre todo útil para otras prácticas discursivas; ya no servirá a los objetivos de información, documentación, evidencia, ilustración, reportaje. (Crimp, 2003: 44-45).

Sabemos que antes que restar, las formas de organizar y clasificar actuales gozan de un potencial para incentivar la pluralidad e inclusión. No obstante, los procedimientos de reclasificación como el que señala Crimp representan un gesto simbólico que acompaña la esfera de autonomía de la fotografía como disciplina.

Los procedimientos de clasificación representan una forma de validación de los conocimientos. En el Museum of Modern Art (MoMA) emergió una iniciativa para integrar a la fotografía como rubro independiente de clasificación en el sistema de LC. Este gesto reconstitutivo tuvo repercusión, pues otras bibliotecas especializadas en Estados Unidos se sumaron y prefirieron desarrollar una nueva clase para el campo de la fotografía. A pesar del rechazo al proyecto por parte de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (LC), se tomó como punto de partida una estructura y reglas similares del esquema de clasificación de la misma LC para crear la clase NH, y de esa manera sustentar una nueva figuración autónoma del campo. La clase NH representa la toma de

postura para organizar el conocimiento y la creación fotográfica en forma de libro.

De manera inversa, otro tipo de gesto altamente simbólico es cuando al catalogar un fotolibro se cancela la intención autoral del fotógrafo. Esto se debe a las maneras de entender y leer la estructura de un libro, así como también del concepto de autor que imperó por mucho tiempo en la formación de los catalogadores.

Considero que la figura autoral se ha complejizado bajo dos maneras. Por un lado, debido a los cuestionamientos respecto a la definición de autor que ya se venían dando en la década de los sesenta. Y por otra parte, con las formas por las que se manifiesta editorialmente el juego entre figuración y desfiguración autoral.

Ulises Carrión, desde su visión estética, nos legó claves para advertir los equívocos al no comprender las manifestaciones bibliográficas del libro. Leer los signos y símbolos del libro como estructura autónoma requiere de una constante contextualización, a fin de vislumbrar el sentido y reconstituir las intenciones que puedan quedar entre líneas, las que no llegan a ser explícitas. Dice Carrión:

En el arte viejo, para leer es suficiente conocer el alfabeto.

En el arte nuevo, para leer uno debe ver el libro como una estructura, identificando sus elementos y entendiendo su función. Uno puede leer el arte viejo creyendo comprenderlo y estar equivocado. (Carrión, 2008: 26-27).

Ya no es extraño pensar que aunque las imágenes fotográficas estén constreñidas a un volumen no les resta importancia ante el texto. La naturaleza híbrida de las publicaciones ya no sostiene más las diferencias constitutivas de antaño, con las que se otorgaba el valor intelectual al texto antes que a la presentación del discurso a través de la ima-

gen. La identificación autoral en los fotolibros podría sumar y enriquecer la descripción si se valora en su justa medida.

LOS FINES DE LA DESCRIPCIÓN

Como usuaria de publicaciones de arte y catalogadora, me resuenan las palabras de George Didi-Huberman al enunciar que “no sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del demasiado cerca” (Didi-Huberman, 2008: 12). Tomar distancia del campo funciona para observar que las debilidades teóricas de la catalogación devienen en un bibliocentrismo, como lo destaca Richard Smiraglia (2009: 671-686). El énfasis en la familiaridad con la cultura escrita repercute en la disminución del compromiso teórico en la descripción de recursos.

Se homologan formas y contenidos singulares para alcanzar a contener lo que se avecina diariamente en una biblioteca. Distintos tipos de libros, diferentes enfoques, estilos y ritmos deben pasar por un tamiz normalizador del “recurso de información” que se aboca a proporcionarles una representatividad conforme a lo que se dicta como la manera ideal. Cada libro puede activar diversas relaciones con el mundo, pero sólo unas cuantas son las que se le permiten exhibir en su figuración bibliográfica.

El fotolibro puede estar presente en la biblioteca, sólo que su existencia se representa de forma limitada en su carácter de recurso. En este sentido, considero que como catalogadora vale la pena impulsar esfuerzos por desencadenar procesos de desaprendizaje de las cosas que damos por hecho.

En este punto es necesario desafiar los aparatos de codificación de valores sobre el fotolibro con miras a exhibir pos-

turas divergentes del ver, decir y hacer de éste. No faltarán las desavenencias en los procesos silenciosos, laboriosos e impresentables de la labor bibliotecaria. Lo importante es abrir pasajes de visibilidad del fotolibro ante la comunidad universitaria.

Desde la publicación de los lineamientos RDA (Resource: Access and Description), diversas comunidades han señalado las limitaciones importantes que aún se notan en esta propuesta de redireccionamiento de la descripción. Aunque la promesa de RDA fue ser más abierta y flexible,⁵ en realidad no ha sido posible. Sin lugar a dudas, la iniciativa ha incentivado una mayor apertura para la colaboración; prueba de ello es la creación de grupos de trabajo entre archivos, museos y bibliotecas.

Al apuntar hacia los fines de la descripción se desea distinguir particularmente el interés en el principio de representación que fue retomado por parte de RDA de la *Declaración de Principios Internacionales de Catalogación*. En este sentido, uno de los obstáculos que afecta la representación de los fotolibros es la continuidad de la jerarquización del texto por encima del contenido visual bajo el formato de un volumen.

Por otra parte, en los lineamientos de RDA hay un distanciamiento entre la determinación del tipo de contenido –identificado como esencial o primario– y la forma de describir las características físicas de acuerdo a lo que se interpreta como esencial al recurso. El tipo de contenido⁶ se designa con términos genéricos y, debido a las limitaciones de los actuales catálogos, la utilización de tales datos por parte del usuario final aún no alcanzan a verse reflejados

5 Cfr. RDA y relación con otras normas, lineamiento 0.3.1. Disponible en: <http://access.rdatoolkit.org/>

6 Definición y registro del tipo de contenido en RDA lineamientos 6.9.1.1 y 6.9.1.3.

en las búsquedas. Con RDA se pretende que los términos genéricos lleguen a ser útiles en un futuro para la recuperación por categorías y sean materia de filtros que guíen la elección entre un recurso de contenido de imagen fija, de texto, entre otros.

Mientras tanto, respecto a la descripción física con la guía de RDA, los fotolibros no se pueden considerar de otra manera más que como libros con contenido visual y bajo la calificación de “ilustraciones”.

Ante ello, otra alternativa a explorar e implementar de manera económica y pragmática es repensar la representación del fotolibro mediante el uso del término en sí mismo y no bajo lo que RDA señala para representar tipos de contenido, los cuales, dicho sea de paso, no fueron concebidos para reconocer las singularidades de las manifestaciones visuales.

Los tesauros mencionados anteriormente, así como el uso más generalizado –tanto académico como editorial– del término *fotolibro* dan la pauta para generar políticas de catalogación adicionales que establezcan el uso de cartografías por tipo de publicaciones. A través de la configuración extendida de índices de búsqueda por tipologías editoriales y de géneros (literarios, documentales), se podría generar la representación y, por tanto, la recuperación de aquellos que, antes de ser “recursos de información”, fueron creados como proyectos editoriales que manifiestan la autonomía del discurso fotográfico en forma de publicación.

CONCLUSIONES

Finalmente, el incremento de la adquisición de fotolibros para las colecciones universitarias, por relevante que sea para el contexto contemporáneo, debe ser parte de las dis-

cusiones en los circuitos de decisión: es decir, los comités de bibliotecas. Es importante distinguir entre los oportunismos editoriales que son una variante de la moda del libro *coffee table* y aquellos ensayos fotográficos que son fundamentales para formar un corpus de visualidades diversas. Ante un panorama de hibridación de recursos, es importante repensar constantemente las dificultades que presentan las publicaciones que postulan lecturas divergentes. Si la imagen fotográfica se había vinculado unívocamente con su función documental y esto continua siendo así en la biblioteca, el entendimiento de los fotolibros debe partir en los propios términos e intenciones autorales, sin sobredimensionar su formulación ni invisibilizar la obra a la que da espacio.

Por último, la representación bibliográfica de los fotolibros bajo la consideración de recurso de información tiene el potencial de coadyuvar a su visibilidad si se logra dimitir los esquemas de antaño, constreñidos al bibliocentrismo. El enfoque de énfasis en la cultura escrita ya no es viable ni operante para los fines de la descripción de “otros” objetos singulares que ingresan a las colecciones bibliotecarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourg, C. (2015). Never Neutral: Libraries, Technology, and Inclusion. *Feral Librarian*, January 29 [en línea], <https://chrisbourg.wordpress.com/2015/01/28/never-neutral-libraries-technology-and-inclusion/>
- Carrión, U. (2008). La lectura. *Nerivela*, 1: 15-27.
- Crimp, D. (2003). Del museo a la biblioteca. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 37-53). Barcelona: Gustavo Gili.

- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008.
- Donohue, D. (2014). El libro como museo. En *Publicaciones sobre libros fotográficos y fotografía impresa*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Pública de la UNLP.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: RM.
- Fontcuberta, J. (2011). El hechizo del fotolibro. *El País*, 17 de diciembre [en línea], https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- González Flores, L. (2002). El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja. *Luna Córnea*, (23): 90- 97.
- Gronemeyer, J. (2015). El fotolibro. *Atlas: revista de fotografía e imagen*, 8 de mayo [en línea], <https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/>
- Library of Congress: Policy and Standards Division, “Artistic photography H1255” (2013). En *Library of Congress Subject Headings Manual*, June [en línea], <https://www.loc.gov/aba/publications/FreeSHM/H1255.pdf>
- Library of Congress: Policy and Standards Division, *Library of Congress Genre/Form Terms for Library and Archival Materials* [en línea], <https://www.loc.gov/aba/publications/FreeLCGFT/freelcgft.html>
- Parr, M. y Badger, G. (2004). *The Photobook: a history*. London: Phaidon.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía: entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Shannon, E. (2010). The rise of the photobook in the twenty-first century. *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14: 55-62.
- Smiraglia, R. P. (2009). Bibliocentrism, cultural warrant, and the ethics of resource description: a case study. *Cataloging and Classification Quarterly*, 47(7): 671-686.

Alternativas de difusión para la Fototeca Pedro
Guerra. Facultad de Ciencias Antropológicas
de la Universidad Autónoma de Yucatán

CINTHYA E. CRUZ

RICARDO PAT

Universidad Autónoma de Yucatán, México

INTRODUCCIÓN

Las funciones de los archivos institucionales y privados se han ido modificando con el tiempo. Esto responde a los cambios en el pensamiento y a las nuevas tecnologías, las cuales han ido modificando la interacción entre los individuos y el acceso a la información a través de nuevas políticas. Tal es el caso, entre otras, de la Ley Federal de los Archivos y los Lineamientos Generales para la Organización y Creación de los Archivos. Desde hace algunos años, la conservación ha tomado la difusión como herramienta principal para establecer vinculación y valoración entre el público, los documentos, las instituciones y el mismo acervo.

Las actividades culturales que comúnmente realizan los museos, casas culturales, sitios arqueológicos y, en este caso, archivos documentales, tienen el objetivo de crear vínculos que buscan una valoración por parte de la población e insti-

tuciones que los albergan. Sin embargo, tales actividades se han visto rebasadas por situaciones a las que ahora se enfrenta la sociedad: ritmo de vida acelerado, transformaciones en el pensamiento y cambios en la interacción de los individuos a través de nuevas tecnologías; todo lo cual ha hecho que la comunidad se debata constantemente entre espacios físicos y virtuales. Del mismo modo, nuestras experiencias o acercamientos hacia las instituciones de memoria nos han llevado a una concepción demasiado rígida, aburrida y estática.

La Fototeca Pedro Guerra, perteneciente a la Facultad de Ciencia Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, a pesar de haber cumplido 40 años como archivo, no había podido establecer realmente una misión y visión que permitiera contrarrestar lo antes mencionado. A través de talleres de fotografía y pláticas informativas, incluso adaptándose a nuevas tendencias como catálogo en línea, lograba únicamente la atención de un público limitado, en su mayoría conformado por académicos, investigadores y fotógrafos (profesionales y aficionados), por lo que no lograba establecer una relación afectiva con la comunidad universitaria y, por consiguiente, con la comunidad meridana.

Esto llevo a replantear la importancia del archivo tomando como punto central el contenido de sus imágenes, en las que se encuentran retratadas la sociedad: la fisonomía meridana, sus movimientos políticos y sociales, la transformación arquitectónica y, por tanto, urbana, así como los avances tecnológicos, educativos, médicos, de transporte, entre otros; es decir, la naturaleza histórica del acervo. De igual manera, recae en su materialidad y conserva casi todos los procesos fotográficos, desde el colodión húmedo hasta la película de color, así como objetos fotográficos: cámaras, libros de registro, libretas de fotógrafos, entre otros.

Tomando como base estas problemáticas, decidimos realizar nuevas tácticas de difusión en las que la comunidad meridana pudiera conocer la Fototeca Pedro Guerra como espacio físico, así como entender la importancia de su contenido y de los procesos fotográficos que resguardan, los cuales son ajenos a la mayoría de las personas, lo que disminuye la comprensión de la importancia de resguardar la fotografía como objeto.

ACTIVIDADES

Las actividades tuvieron como hilo conductor las dos características mencionadas: materialidad y naturaleza histórica del acervo. Ambas fueron nutriendo la realización de cada actividad y justificando su sentido mediante el uso de diferentes reservorios documentales.

La primera actividad que se realizó fue precisamente dar a conocer el archivo fotográfico a través de la Feria Internacional de la Lectura Yucatán, que organizó la Universidad Autónoma de Yucatán en marzo de 2017. Se montó una exposición comprendida por 18 imágenes bajo el tema “La Lectura y su imagen”. Se trataba de imágenes pertenecientes al Fondo Guerra, de finales de siglo XIX y principios del XX, sobre lectura y educación en diferentes áreas, como educación básica, educación para señoritas, pintura y escultura, principalmente. La exposición daba la bienvenida a los visitantes de la feria resaltando la importancia de las artes visuales y la lectura tradicional, con la que mayormente estamos familiarizados por medio de libros, revistas, cuentos, etcétera. Por otra parte, en el área de expositores, se instaló un stand de la Fototeca Guerra y se tomó como base la re-

creación del Estudio Fotográfico Guerra, de la cual se deriva el material que ahora resguarda el archivo.

Así, en medio de los stands que comúnmente conocemos, se podía encontrar la fachada de una casona del centro de la ciudad de Mérida de principios del siglo XX en la cual se podía leer el rótulo de “Fotografía Guerra”, así como el año de su fundación. Las personas encontraban la recreación del escenario del estudio fotográfico en una pared; una cámara de gran formato y una silla del mismo estilo complementaban el escenario. A un costado, se ubicó una vitrina del mismo estilo en la que se colocaron en su interior diversas cámaras fotográficas, entre las que se encontraba una que usó uno de los primeros dueños del estudio. En el extremo opuesto, frente a al escenario, la pared estaba decorada con un collage de las imágenes con diferentes temáticas del archivo; también se encontraba, en la parte superior, una pantalla que proyectaba videos sobre el trabajo interno del archivo y un video en el que se resaltaba la importancia sobre el contenido de las imágenes. Sobre una mesa, se colocaron fotografías tipo postal y tamaño 8 x 10 pulgadas (carta) que se imprimieron especialmente para la venta en el stand, junto con libros que se han editado con imágenes del archivo, así como tarjetas que contenían información básica: dirección, teléfono, redes sociales y página de consulta.

Como parte de la dinámica, en el stand, la gente podía entrar a “retratarse” y posar frente a la cámara de fuelle, tal y como lo hicieron los clientes del Estudio Guerra en el pasado. Asimismo, las personas podían ver a través del visor de la cámara o dirigir la escena, mientras que el retratado debía de prolongar su pose alrededor de 5-8 segundos. Esto, acompañado de una breve explicación sobre la evolución de la cámara fotográfica, en parte relacionada con el tiempo de exposición. Esta dinámica nos generó como

resultado que la gente se interesara no sólo en la fotografía, sino que conociera el archivo y se interesara en las labores internas que realizamos, así como en las imágenes que se resguardan (*Imagen 1, Imagen 2, Imagen 3, Imagen 4*).

Imagen 1



Imagen 2



La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Imagen 3



Imagen 4



Debido a que las placas de colodión húmedo son el primer proceso fotográfico que se utiliza en el Estudio Guerra, son las imágenes más antiguas que se tienen en el acervo. Decidimos, como segunda actividad, tomar ambrotipos cada sábado del mes de mayo en las instalaciones del mismo archivo. Previo a la actividad, el personal que conforma la fototeca, becarios y prestadores de servicio social, aprendieron a realizar tomas con este proceso: desde la regulación de la luz a través de lámparas de estudio, dirección de pose, toma de tiempo por medio de cronómetro, emulsión y sensibilización de la placa, hasta revelado, fijado, lavado, secado y barnizado de ésta.

Durante un mes antes, a través de las redes sociales, se realizó una pequeña campaña sobre la explicación de este proceso, así como el impacto que tuvo al acelerar, para aquel entonces, los tiempos de exposición y las ventajas que ofreció. Sumado a esto, se subieron videos explicativos de todo el proceso, así como ejemplos de fotógrafos locales que emplearon la técnica y, por último, fotografías contemporáneas tomadas en ambrotipos.

Una vez que la persona a retratar acudía a la cita que ella señalaba, se le daba una explicación introductoria sobre el proceso y la dinámica a realizar, por lo que podía estar presente durante todo el proceso de la elaboración de su ambrotipo. Una vez secado, y después de haber cubierto el monto (el cual sólo era por químicos y materiales), podía llevarse su retrato, así como la experiencia de haber sido retratado por medio de una técnica de la mitad del siglo XIX y seguro de tener entre sus manos, una imagen única (*Imagen 5, Imagen 6, Imagen 7*).

Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Por último, como parte del cierre de actividades de 2017, y aún más importante, con motivo de los aniversarios durante ese año —centenario luctuoso de don Pedro Guerra Jordán, fundador de la Fotografía Guerra, así como 40 aniversario de la conformación de la Fototeca—, se realizó en el mes de octubre una exposición bajo el nombre “Guerra y su legado Fotográfico: 40 años de la Fototeca Guerra”, conformado por 32 imágenes que comprendían los años entre 1877 y 1920.

Tanto el museo para exponer como las fotografías se eligieron tomando en cuenta los años de vida del fundador. Bajo esa premisa, la locación seleccionada fue el Museo de la Ciudad de Mérida, edificio que en sus inicios fue construido para ser el Palacio Federal y que, posteriormente, albergo las oficinas de correos. Fue a partir de 2007 cuando abrió sus puertas como museo.

Las imágenes de la exposición correspondían a los tres locales que albergaron al estudio, así como a los alrededores del museo, debido a que la curaduría fue pensada para que el público pudiera observar la imagen de archivo y, al mismo tiempo, ver por la ventana el edificio o espacio actual. Como parte complementaria y principal, se colocó como pieza del mes el retrato original del fundador, que se podía apreciar en las imágenes expuestas y el cual fue conservado por los últimos familiares que trabajaron en el negocio fotográfico y donado al archivo en 2012, aproximadamente. Con el cuadro, se podían observar cartas que fueron enviadas a los dueños por parte de clientes y amigos, órdenes de pedido, así como albúminas y, en otro escape, portanegativos. Por último, se montó un juego de marcos y maría luisas suspendidos para la interacción con el público.

La temporalidad de la exposición fue todo el mes de octubre; sin embargo, la inauguración se realizó el 17 del mismo mes, día en el que falleció el fundador. Como parte de la inauguración, se seleccionaron partituras de semanario de Jacinto Cuevas y Arturo Cosgaya para ser interpretadas por dos músicos: un guitarrista y un violinista para acompañar y complementar la experiencia mientras el público realizaba el recorrido por la sala (*Imagen 8, Imagen 9, Imagen 10, Imagen 11*).

Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



CONCLUSIONES

Contemplar al público como parte activa e importante en las actividades de difusión, así como tomar como eje rector la re-interpretación y generación de experiencias, ha logrado que los meridianos no sólo conozcan el archivo, sino participen y se interesen en éste. Asimismo, se generó una apertura al concebir el archivo de manera distinta a lo generalizado, lo cual dio la oportunidad de tener público general de diferentes edades, así como de distintos áreas académicas.

El uso de los reservorios documentales regionales fue una herramienta vital para nutrir y darle sentido total a cada una de las actividades, volviéndolas un espacio de encuentro y de “viaje en el tiempo”, como mencionaron los usuarios al término de la experiencia. El público fue consiente de la relevancia histórica de cada una de las más de 500,000 placas resguardadas en la Fototeca; al mismo tiempo, conoció la importancia de la existencia del recinto, así como las complicaciones para la manutención y elaboración de cada una de las actividades que se llevan a cabo para lograr acercar la historia gráfica de la región.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fischer- Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Kourus, P. (2012). *The public art of performative archiving*. Patra: University of Patras and Cube Art Editions [en línea], https://mnemedien.wordpress.com/articles/01_01_11/

Merewether, C. (2006). *The Archive*. London: Merewether.

La archivística como soporte teórico metodológico fundamental para la gestión del documento fotográfico. El caso del Archivo Histórico Universitario de la BUAP

CARLOS GARRIDO VARGAS

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

INTRODUCCIÓN

Sin generalizar, podemos decir que pocos son los archivos, fototecas o instituciones que conservan fotografía en México y que llevan a cabo procesos archivísticos para la gestión documental de la fotografía tales como la identificación, la organización (clasificación y/u ordenación) o la descripción, por mencionar algunos. Sin pretender que sólo a través de la archivística se puede llevar a cabo una gestión documental, lo que sí es cierto es que ésta nos ofrece un *corpus* teórico-metodológico sólido para el desarrollo de las tareas antes mencionadas. En este sentido es pertinente diferenciar a la archivística con otras disciplinas que también tienen al documento, o mejor dicho a la información, como objeto de estudio; tal es el caso de las ciencias de la documentación y de la información. Al respecto, José Ramón Cruz Mundet dice que la documentación tiene por

objeto “[...] el estudio del procesamiento de la información contenida en las publicaciones con independencia del soporte y el medio empleados. Su ámbito de aplicación son las bibliotecas y los centros de documentación.” (Cruz Mundet, 2011: 145). La archivística no comparte ese objeto, o más bien, va más allá. Su interés no solamente es la información sino el documento, así como las relaciones con otros documentos que conforman el fondo, y queda de manifiesto la organicidad y las funciones que los produjeron. De ahí que uno de sus principios fundamentales sea el “principio de procedencia”. Villanueva (2007: 54), citando a Lodolini, señala que la archivística “[...] no forma parte de las ciencias de la información pues no es la información contenida en el documento lo que interesa sino el significado pleno de cada documento que se evidencia solamente a través del vínculo con todos los otros documentos del mismo archivo [...]” En este sentido, es prudente mencionar que existen propuestas que pugnan por rescatar los contextos —ya sean archivísticos, de producción, de creación, etcétera— en torno a la fotografía. Tal es el caso del brasileño André Porto y su artículo “El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo”, por poner un ejemplo.

Es cierto que la fotografía, que es un documento —habría que reflexionar si documento de archivo y en qué circunstancias, de acuerdo a la archivística—, presenta una serie de caracteres internos y externos —utilizando conceptos de Schellenberg— que le confieren cierta particularidad en comparación con el documento textual; sin embargo, también es cierto que, aun con esas particularidades, puede recibir un tratamiento archivístico como lo reciben los documentos que conforman fondos y colecciones textuales.

A través de este capítulo, pretendo exponer algunas ideas y esbozar algunas propuestas de lo que se viene realizando en el Archivo Histórico Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con la intención de compartir nuestra experiencia y llamar la atención sobre la importancia de la archivística en la gestión del documento fotográfico.

IDENTIFICACIÓN

Uno de los primeros procesos que se propone debe llevarse a cabo en la gestión de fondos y colecciones fotográficas es la identificación. De ésta Gustavo Villanueva Bazán y otros sostienen que es

[...] el análisis de las características formales e informativas de los documentos que componen un fondo o una colección, así como del contexto histórico-administrativo [o histórico-biográfico] en el cual fueron producidos o recopilados, con miras al establecimiento de las series documentales [para el caso de fondos]. (Bazán *et al.* 2002: 67).

Ese análisis deber ser materializado en un documento que nos permita sustentar nuestro actuar en cuanto al tratamiento archivístico dado a un grupo documental. En el *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior* denominan a este documento de análisis como estudio preliminar. Aunque posiblemente también lo podamos denominar como el proceso: identificación, y sólo agregar el nombre del fondo o colección a identificar; por ejemplo: Identificación del Fondo Fotográfico Familia Cachú. Independientemente del nombre —aunque tampoco es pertinente inventar por inventar—, lo cierto es que resulta importante

llevar a cabo dicho proceso y dejar testimonio de él en un documento oficial.

De manera particular resulta fundamental, en la medida de lo posible, contar con información respecto a la procedencia; volumen y medios de control y localización; asuntos o materias contenidos en los documentos —en la fotografía podría ser temas por ejemplo-; fechas extremas; nombres citados con frecuencia —o personajes que aparecen en las fotografías—; instituciones y topónimos; tipos documentales (folletos, cartas, mapas, fotografías, periódicos, etcétera); soportes (papel, acetato, vidrio) y formatos (carte de visite, postal, estereoscópica, 5" x 7", etcétera); existencia de organización previa, criterios y características; documentos normativos sobre funciones y actividades o biográficos en el caso de colecciones; así como organigramas y manuales de procedimientos —libros de registro o de los procesos fotográficos por ejemplo (Villanueva *et al.*, 2007: 68-69).

Retomando lo antes expuesto se presenta una propuesta con los elementos mínimos a incluir para llevar a cabo la identificación en fondos y colecciones fotográficas.

1. *Nombre de la agrupación documental*: consignar si es fondo o colección y nombre con el que ingresó la agrupación documental al Archivo o institución que la custodia. Una vez concluida la identificación, se definirá la pertinencia de la denominación —fondo o colección— de acuerdo a su caracterización así como el nombre.
2. *Productor o coleccionista*: consignar el nombre del productor o del coleccionista. Al respecto, puede ser que el productor sea el mismo que el autor, pero no siempre es así. Por ejemplo, si es un fondo fotográfi-

co de un periódico el productor sería el periódico, y cada fotografía podría tener diferentes autores.

3. *Información sobre la institución, familia o persona*: consignar información referente a la institución, empresa, familia, o persona productora de las fotografías o del coleccionista; funciones, procesos, actividades; normatividad; organigramas; datos biográficos —de coleccionistas o de fondos personales o familiares—, y toda aquella información que nos permita contextualizar la producción o la creación de las agrupaciones documentales.
4. *Fechas extremas*: consignar la primera y última fecha de los documentos fotográficos que conforman el fondo o colección. Indicar a qué tipo de fechas se refieren si fuera el caso, por ejemplo, a la toma, al revelado, a la copia, etcétera. Si se desconoce poner fechas o periodos aproximados.
5. *Volumen, soporte, medidas y/o formatos de la fotografía*: consignar el total, o aproximado, de documentos fotográficos que conforman la agrupación documental; el (los) soporte (s); medidas y los formatos de las fotografías.
6. *Procedimiento (s) fotográfico (s), imagen y tono*: consignar el nombre del (los) procedimiento (s) de la (s) fotografía (s), tipo de imagen y el tono, y otros elementos que se consideren pertinentes.
7. *Temas, asuntos o materias, personajes, instituciones y lugares*: consignar información referente al (los) tema (s), asunto (s), materia (s), tópico(s), etcétera, que se representen en las fotografías o con los que estén relacionados; posibles personajes que aparecen; instituciones o lugares referidos.

8. *Organización y descripción*: consignar información referente a la existencia de clasificación y/u ordenación y los criterios; la existencia de cuadros de clasificación; la existencia de descripción, los criterios y los instrumentos obtenidos; el porcentaje en cada caso; la funcionalidad o no de estos procesos. También se puede consignar información referente a la existencia de códigos o claves en las fotografías, anotaciones en las fotografías o en sobres, etcétera.
9. *Original y/o duplicado*: consignar información referente a si los documentos fotográficos que conforman la agrupación documental son originales o duplicados. La existencia de originales o duplicados en otras instituciones que custodian fotografía.
10. *Estado de conservación*: consignar aquí el estado de conservación de los documentos fotográficos; deterioros; conocimiento sobre intervenciones, cuántas, cuáles, resultados. Necesidades de estabilización, de cambio de guardas, unidades de instalación. También se puede consignar qué tipo de cuidados necesita (luz, temperatura, humedad) debido a su soporte, proceso fotográfico, etcétera, y toda aquella información que resulte útil para la conservación de los documentos.
11. *Derechos de autor, patrimoniales y de usos*: consignar información referente al autor o a los autores de las fotografías o si se desconoce, la pertenencia de los derechos patrimoniales y los usos permitidos. Asimismo, informar sobre la existencia de algún documento que regule estos derechos y usos y las posibles problemáticas que podría haber.

Parte de la información recabada durante la identificación podrá ser retomada a la hora de llevar a cabo la descripción del fondo o colección fotográfica. Por otra parte, si bien esta propuesta se centra en la identificación de un fondo o colección, también puede adecuarse para identificar, por ejemplo, todos los fondos y/o colecciones de un Archivo.¹ En este sentido, sería un acercamiento general a estos grupos documentales. Posteriormente, de manera individual, podrán identificarse con mayor detalle cada uno de los grupos documentales.

ORGANIZACIÓN (CLASIFICACIÓN Y/U ORDENACIÓN)

Una vez llevada a cabo la identificación podemos proseguir con el siguiente proceso: organización. De ésta Heredia apunta que, en el contexto archivístico, es la “[...] suma o mejor sucesión de clasificación y ordenación, no perdiendo de vista que la clasificación supone jerarquía y la ordenación alineación, que la clasificación es una función y la ordenación una operación.” (2011: 147). Como lo indica Heredia, la organización se compone de la suma de una función y una operación. Sin embargo, no falta quien utiliza algunos conceptos en una secuencia errónea al decir *organizar* y *clasificar* o usa “sinonimias” que no lo son, como *ordenar* en relación a *clasificar*. La clasificación se refiere a jerarquización y la ordenación a alineación, diría Heredia.

1 Cuando hablamos de Archivo, con la primera letra en alta, estamos haciendo referencia a la institución que custodia los documentos, mientras que cuando hablamos de archivo, en bajas, nos referimos al conjunto documental. Esta propuesta, expuesta por algunos teóricos como la doctora Antonia Heredia Herrera, se hace con el fin de tener claridad a la hora de utilizar esos conceptos y saber a qué nos estamos refiriendo: a la institución o al conjunto documental.

La clasificación no es otra cosa que “[...] agrupar jerárquicamente los documentos de un fondo mediante agregados o clases, desde los más amplios a los más específicos, de acuerdo a los principios de procedencia y orden original [...]” (Cruz Mundet, 2011: 111). Sin embargo, la clasificación no sólo se aplica a los documentos contenidos en un fondo. Ésta también se puede llevar a cabo en los documentos de una colección; aquí los documentos son agrupados no en categorías documentales sino por medio de criterios que pueden ser temáticos, geográficos, cronológicos, entre otros.

La clasificación en un fondo documental puede hacerse derivada de la organicidad del agente productor, con lo cual obtendríamos una clasificación orgánica; si la clasificación se hace atendiendo las funciones del agente productor, la clasificación sería funcional. Este proceso se ve materializado en el denominado cuadro de clasificación, que no es otra cosa que la “[...] estructura jerárquica y lógica que refleja las funciones y las actividades de una organización [agente productor], así como los documentos que generan.” (Cruz Mundet, 2011: 130).

Con base en la identificación y en la revisión de los documentos, se determinará si es viable llevar a cabo la clasificación o solamente ordenar de acuerdo a algún criterio —cronológico, alfabético, etcétera—, derivado de las características de los documentos fotográficos; qué tipo de cuadro —orgánico, funcional, temática, cronológico, etcétera—, de acuerdo con la caracterización de la agrupación documental —fondo o colección—; la estructura del cuadro; si es pertinente solamente hacer un cuadro de clasificación intelectual o conceptual; qué tipo de ordenación, etcétera.

En ocasiones no es pertinente llevar a cabo la clasificación debido a que el volumen de las fotografías que conforman el fondo o colección es menor, o derivado de las

características en cómo se encuentran los documentos, por poner algunos ejemplos. Sin embargo, en estos casos solamente podríamos proponer la ordenación de las fotografías. Por otra parte, en ocasiones es posible que exista ya una “organización” bajo cualquier criterio y, además, una consulta constante de la agrupación documental —u otros motivos—, por lo cual no sea pertinente volver a clasificar físicamente las fotografías. En estos casos, se propone hacer un cuadro de clasificación intelectual o conceptual —no solamente en fotografía sino con cualquier otro tipo de documentos—, el cual no sería aplicado físicamente a los documentos, pero sí verse reflejado, por ejemplo, en la descripción. Un ejemplo de lo antes mencionado es lo que se hizo con el Fondo Familia Cachú en el Archivo Histórico Universitario de la BUAP (ver *Anexo 1*).

Respecto a la estructura del cuadro de clasificación para un fondo, como la marca la teoría archivística, es pertinente que sean pocas divisiones, aunque pueden existir subdivisiones: fondo, sección, subsección (poco recomendado), serie, subserie (poco recomendado). Al respecto, resulta pertinente retomar “[...] los principios que deben regir un cuadro de clasificación”, expresados por Boadas y otros:

Delimitación; un cuadro para cada fondo; Unicidad: un cuadro debe ser aplicable a todos los documentos del fondo; Estabilidad: un cuadro debe ser vigente durante toda la existencia de productor [...] Simplificación: sólo debe contener la divisiones justas y precisas; Consistencia: cada división debe responder a un mismo criterio y los elementos que la integran deben tener la misma naturaleza. (Boadas *et al.*, 2001: 130).

En teoría resulta por demás “fácil”; las dificultades se dan a la hora de llevar a cabo la clasificación. Por ello siempre será necesario exponer los motivos que llevaron a dicha propuesta en aras de justificar nuestros actos.

En el caso de clasificación de colecciones, la cuestión es más “sencilla”. Aquí los criterios no obedecen al órgano o a las funciones, sino a temas, cronología, lugares, etcétera. Sin embargo, aun cuando exista una cierta “discrecionalidad” para llevar a cabo la clasificación en colecciones, en este caso fotográficas, no es recomendable que ésta se lleve a cabo por cuestiones como soportes o procesos fotográficos, por poner ejemplos. Habría que tratar de mantener una cierta norma, regla o principio que justifique nuestra propuesta de clasificación.

Ahora bien, respecto a la estructura que debería llevar un cuadro de clasificación para colecciones, no hay, hasta donde sé, algún modelo. Al respecto, en el Archivo Histórico Universitario de la BUAP, se ha estado trabajando en un cuadro de clasificación con la siguiente estructura: colección, primera división de colección, segunda división de colección.

Esta propuesta (ver *Anexo 2*), del autor de este trabajo, no descubre el hilo negro; tiene como fundamento lo expuesto por la Comisión de Normas Españolas de Descripción Archivística (CNEDA) en el *Modelo conceptual de descripción archivística* (2012), en su apartado “colecciones” (p. 84). De acuerdo a lo expresado ahí, se habla de posibles divisiones dentro de la colección. Puede ser una o más, dependiendo de las características de ésta. Una vez definido el tipo de cuadro de acuerdo a la agrupación documental —fondo o colección— será necesario ejecutar lo propuesto en el cuadro.

Es preciso mencionar que no existen cuadros definitivos, aun cuando se hayan planteado las posibles secciones y series (fondo) o divisiones (colección), toda vez que, derivadas de hallazgos, se pueden hacer modificaciones si se estima conveniente.

En aras de clarificar un poco el proceso de clasificación y ordenación, con base en la teoría y metodología archivística,

aplicado a la gestión de documentos fotográficos, conviene enumerar una serie de pasos a seguir para llevar a cabo el proceso de organización. Cabe mencionar que en ocasiones cada agrupación documental tiene sus propias características, lo cual puede llevarnos a actuar de diferente forma; sin embargo, se esbozan algunos pasos lógicos a seguir.

Pasos

1. De cada una de las unidades de instalación se sacan los documentos fotográficos para, con base en el cuadro de clasificación propuesto, clasificar las fotografías en las respectivas secciones y conformar las series correspondientes —para el caso de fondo—. Para la colección, se irán conformando las divisiones correspondientes —primera o segunda división, según aplique.
2. Si estas fotografías forman parte de un fondo o colección que está conformado por documentos textuales, entre otros, las fotografías deberán clasificarse con base en el cuadro de clasificación propuesto o existente para la agrupación documental. Se entiende que, por cuestiones de conservación, es necesario colocar las fotografías en un área especial en donde exista una temperatura y humedad relativa, entre otros factores, controlados. En estos casos no se debe perder el contexto entre las fotografías y las unidades documentales (simples o compuestas); para ello se deberá dejar un documento testigo en las unidades antes mencionadas que den cuenta de la nueva ubicación topográfica de las fotografías. Esta información se registrará en alguno de los instrumentos de descripción existentes o que se elabore.

3. Concluida la clasificación se procederá a llevar a cabo la ordenación de acuerdo a la propuesta para tal efecto, la cual puede ser: cronológica, alfabética, alfanumérica o cualquier otra.
4. Si no es factible llevar a cabo clasificación por el volumen de las fotografías, las características o cualquier otra circunstancia, se procederá a realizar la ordenación atendiendo lo expresado en el punto anterior.
5. Una vez concluida la clasificación y/u ordenación, se procederá a la foliación o colocación del código de identificación —si ya estuviera definido—. En este sentido, el código se puede formar con las iniciales de la agrupación documental y un número consecutivo. Por ejemplo, Fondo Familia Cachú: FFC/0001. A este código se podrían agregar otras iniciales o números atendiendo elementos como la sección y serie, o las divisiones en caso de las colecciones. Por ejemplo CSG-CM-A/0001, donde CSG es Colección Sánchez García (José Ma. Sánchez García); CM se refiere a la primera división: Cine Mexicano; A se refiere a la segunda división: Actores, y el número consecutivo que le corresponde a la fotografía.
6. La foliación o codificación se colocará en el reverso de la fotografía, en la parte superior derecha (sea horizontal o vertical), con lápiz fino de grafito y sin que se marque, para el caso de soporte papel. En casos como plásticos o vidrios, u otros que no sea factible colocar esos datos, se hará en las guardas que los contengan, ya sea de papel o de polipropileno (materiales neutros o libres de acidez). Esto último también se puede aplicar en las fotografías soporte papel si se considera que podría ser dañino para el documento.

7. Si existiera una foliación o código de identificación anterior no es recomendable que se borre ya que podría haber sido utilizado en consultas anteriores o estar referenciado en algún documento. En este sentido, habría que hacer diferenciación entre la foliación/código anterior y el nuevo para evitar confusión a los investigadores. Al respecto, podría indicarse que la foliación/código válido sería el que está subrayado o en un óvalo, por poner posibles ejemplos. Esos folios/códigos anteriores deberán ser anotados en el instrumento de descripción que se elabore de las fotografías.
8. Si por algún motivo existiera algún error, como repetición de la foliación/codificación, y no fuera posible borrar y corregir debido al volumen o lo avanzado de esta actividad se propone agregar letras del abecedario a la numeración repetida. También podría ser el caso que se encontrara una fotografía, y al agregarla supondría volver a foliar o codificar, por lo cual lo más viable sería aplicar la acción antes mencionada. Sin embargo, es recomendable que esto no sea una constante, por lo cual habría que ser cuidadoso al llevar a cabo esta operación.
9. Posteriormente se colocan las fotografías en las guardas (sobres, hojas protectoras, etcétera) en el orden establecido previamente y en las unidades de instalación correspondientes.
10. Por último, cada una de las unidades de instalación se rotulan con la siguiente información.

Fondo

- a) Fondo.
- b) Sección y subsección (en caso de existir).

- c) Serie y subserie (en caso de existir).
- d) Unidad de instalación (número: 1, 2, 3...).
- e) Total de unidades documentales.
- f) Años o fechas extremas.
- g) Ubicación topográfica (pasillo, estante, nivel, anaquel, etcétera).
- h) Realizó (datos de quien lo hizo).

Colección

- a) Colección.
- b) 1ª División (cuando aplique).
- c) 2ª División (cuando aplique).
- d) Unidad de instalación (número: 1, 2, 3...).
- e) Total de unidades documentales.
- f) Años o fechas extremas.
- g) Ubicación topográfica (pasillo, estante, nivel, anaquel, etcétera).
- h) Realizó.

Llevada a cabo la organización, se procede con la descripción. Para ello será necesario analizar qué instrumento de descripción será pertinente elaborar de acuerdo al grupo documental a describir.

DESCRIPCIÓN

Otra de las funciones importantes a realizar dentro de la gestión de documentos fotográficos es la descripción. Es muy común encontrar que, en centros o instituciones donde se custodia fotografía (fototecas, por poner un ejemplo), la descripción, la cual denominan como “catalogación” —

término tomado de la biblioteconomía o bibliotecología y que está en desuso dentro de la archivística actual—, se haga “catalogando” fotografía por fotografía, lo cual podría ser factible para pequeños volúmenes de fotografías, no así para instituciones que reguardan cientos, miles o hasta millones de documentos fotográficos.

Asimismo, es recurrente observar que estas descripciones se dan de forma aislada omitiendo los contextos ya sean de producción, de creación o archivísticos, como diría André Porto. Contextos y relaciones no sólo con otros documentos fotográficos sino de las fotografías con documentos textuales, cuando existen.

Por ello, como se hace en la archivística, se propone hacer descripciones multinivel que vayan de lo general a lo particular. Es decir, primero describir el conjunto documento, el todo —fondo o colección—, y después, de acuerdo a las características de los documentos, la necesidades de consulta y acceso, objetivos institucionales, etcétera, definir qué agrupaciones deberían ser descritas hasta llegar a la pieza documental y qué instrumento de descripción se pretende obtener (guía, inventario o catálogo). Ahora bien, conviene empezar con algunos conceptos y definiciones antes de entrar a las propuestas.

Para Cruz Mundet la descripción es la:

Elaboración de una representación exacta de la unidad de descripción y, en su caso, de las partes que la componen mediante la recopilación, análisis, organización y registro de la información, que sirve para identificar, gestionar, localizar y explicar los documentos, así como su contexto y el sistema que los ha producido. (Cruz Mundet, 2011: 137).

Por su parte, Heredia, refiriéndose a la descripción archivística, explica que es una:

Función archivística que forma parte de la gestión documental y consiste en elaborar representaciones de documentos de archivo, de agrupaciones documentales y de otras entidades archivísticas (agentes, funciones, normas, tema, lugar) a partir de sus atributos para facilitar el acceso de los usuarios a la información contextualizada de sus contenidos. (Heredia, 2011: 84).

Como lo mencionamos líneas arriba, cosa que rara vez se hace en centros que custodian fotografía, es importante llevar a cabo descripción multinivel, la cual tiene como objetivo “[...] representar el contenido, el contexto y la estructura jerárquica del fondo y las partes que lo integran y su resultado es un conjunto coherente de descripciones relacionadas en una jerarquía descriptiva.” (Heredia, 2011: 86). Para esto es necesario utilizar los 26 puntos que propone la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD [G]), siendo obligatorios solamente seis. Sin embargo, dicha norma no está hecha, como tal, para describir fotografía ni colecciones, lo cual no implica que no pueda ser utilizada, un cuyo caso habrá que hacer algunas adaptaciones.

De la descripción documental se pueden obtener varios instrumentos de descripción de acuerdo al objetivo que se plantee. Sin embargo, como se ha dicho en repetidas ocasiones en este trabajo, estimo fundamental que toda descripción empiece de lo general, es decir, describiendo el total del conjunto documental —fondo o colección— y, posteriormente, ir descendiendo a las divisiones hasta llegar a las unidades documentales.

Entre los instrumentos de descripción más comunes en la archivística tenemos, partiendo de lo general a lo particular, la guía. Dicho instrumento:

[...] proporciona información sobre todos o parte de los fondos de uno o más archivos, describe globalmente las grandes agrupaciones documentales, esboza la historia de los organismos

productores y facilita información auxiliar acerca del archivos o archivos y de los servicios disponibles. (Cruz Mundet, 2011: 195).

Para su elaboración es necesario utilizar la ISAD (G). Sería una primera aproximación hacia el contenido informativo, no sólo de cada documento fotográfico, sino de los contextos existentes de ésta con los productores o creadores —para el caso de colecciones—. La guía ofrece una visión panorámica a la espera de poder descender, más adelante, a las divisiones de la agrupación documental.

Por su parte el inventario es un instrumento que sirve para:

[...] describir las series documentales en diferentes grados de detalle, dispuestos según el orden que tiene el cuadro de clasificación y reproduciendo su estructura, e incluye una breve historia y las funciones del productor. Tiene la doble finalidad de conocer qué es lo que se tiene y cómo está organizado, de una parte, e informar con precisión acerca de su contenido y localización, de la otra. El inventario ofrece la posibilidad de describir los fondos [y, por qué no, las colecciones, aunque en este caso no serían las series sino las divisiones de colección,] con un nivel de profundidad suficiente como para garantizar una cantidad de información satisfactoria para los usuarios y, al mismo tiempo, con la sumaria necesaria como para permitir la descripción uniforme de amplios grupos documentales. (Cruz Mundet, 2011: 219).

A través del inventario, podremos descender un poco más en la descripción y aportar mayor información de las series que conforman el fondo o de las divisiones de la colección. Respecto a este instrumento, no existe homogenización en cuanto a los elementos que deberían de conformarlo; sin embargo, se esbozarán algunos elementos para su elaboración propuestos por otros archivistas.

Por último, tenemos el catálogo. Éste es el instrumento que nos aporta información de las unidades documentales

con mayor detalle. El catálogo, según Cruz Mundet, es el instrumento cuya finalidad es:

[...] describir exhaustivamente, así en sus caracteres internos como externos, las piezas documentales (documentos sueltos [fotografías]) y las unidades archivísticas (expedientes), seleccionados por algún criterio como puede ser su valor histórico o su especial interés. Dada su naturaleza pormenorizada habitualmente no puede aplicarse a una agrupación documental (fondos, sección, serie [colección]), salvo que sea muy pequeña, sino a grupos documentales que presenten un interés especial (mapas, sellos, pergaminos...) y limitados a un periodo cronológico concreto. (Cruz Mundet, 2011: 105).

Independientemente del tipo de instrumento que se pretenda elaborar, es necesario hacer una planeación respecto a qué grupos documentales serán descritos con cada uno de estos instrumentos. Por más que se pretenda, no siempre será viable la elaboración de catálogos, aunque es una práctica recurrente en fototecas, por ejemplo. Ello implica recursos materiales y humanos con los que a veces no se cuenta, con lo cual se deja en la orfandad a otras agrupaciones documentales que se quedan a la espera de ser descritas. Por ello, siempre será recomendable una primera descripción tomando en cuenta la agrupación documental.

Una vez abordadas algunas definiciones sobre la descripción y los instrumentos más comunes que se obtienen de dicha función, conviene hacer una propuesta para el caso de documentos fotográficos. Es cierto, como lo expresan varios teóricos de la gestión de documentos fotográficos, que resulta un tanto complicado llegar a una cierta homologación de elementos a considerar para describir fotografía. Sin embargo, haremos un esfuerzo por presentar una propuesta —la cual no inventa el hilo negro—, con base en la teoría y metodología archivística. Como toda propuesta,

siempre será perfectible, y podrá ir cambiando de acuerdo a la prueba y error.

Pasos

1. Para llevar a cabo la descripción, es necesario haber realizado previamente los procesos de identificación y organización (clasificación y/u ordenación).
2. La descripción debe hacerse de lo general a lo particular describiendo la totalidad (Fondo o Colección) y, posteriormente, descender a las divisiones (sección, serie, 1ª y 2ª División de colección) hasta llegar a las unidades documentales (simples y/o compuestas). Para ello, es necesario tener en cuenta las características de los fondos y/o colecciones; las necesidades de difusión, conservación u otro; las agrupaciones documentales y/o los documentos a describir, y el instrumento de descripción que obtendrá del proceso. No se deben escribir abreviaturas, acrónimos, siglas, etcétera, para evitar confusiones. Si se conoce el significado de éstas, es preferible escribirlo. Se recomienda que a cada instrumento de descripción, como preámbulo, se incluya una breve reseña sobre la historia institucional del Archivo, fototeca, etcétera, que custodia los documentos así como los servicios que ofrece (Carta de servicios) para contextualizar el instrumento.
3. Para la descripción de Fondo, Sección, Colección y 1ª División de colección —cuando aplique— se utilizará la Guía (ver *Anexo 3*) con los siguientes puntos, los cuales quedarán supeditados a la información que pueda ser recabada; sin embargo, obligatoriamente, se deberán cumplimentar algunos.

- a) Código de referencia de la agrupación documental (obligatorio).
- b) Título/nombre completo del grupo documental (obligatorio).
- c) Fecha/Fechas extremas —indicar lagunas— (obligatorio).
- d) Nivel de descripción (fondo)/Tipo de entidad (colección) (obligatorio).
- e) Volumen y soporte (obligatorio).
- f) Productor (es) (Fondo)/Agente (colección) (obligatorio).
- g) Historia institucional/Reseña biográfica.
- h) Historia archivística.
- i) Forma de Ingreso.
- j) Alcance y contenido —resumen del contenido informativo de los documentos que conforman el fondo o colección— (obligatorio).
- k) Valoración, selección y eliminación.
- l) Nuevos ingresos.
- m) Organización —Clasificación y/u ordenación.
- n) Condiciones de acceso y reproducción.
- o) Lengua/escritura(s) de los documentos.
- p) Características físicas y requisitos técnicos.
- q) Instrumentos de descripción.
- r) Existencia y localización de los originales y copias.
- s) Unidades de descripción relacionadas.
- t) Nota de publicaciones.
- u) Notas.
- v) Nota del archivista (quién elaboró y revisó) y reglas o normas (obligatorio).
- w) Fecha(s) de la descripción —elaboración, revisión y Vo.Bo. —(obligatorio).

4. Para la descripción de las series y primera o segunda división de colección —cuando aplique— se utilizará el inventario (ver *Anexo 4*). La descripción deberá hacerse siguiendo la estructura y orden establecidos en los cuadros de clasificación (cuando existan) bajo los siguientes elementos:
 - a) Nombre del Fondo o Colección.
 - b) Sección/1ª División de Colección (cuando aplique).
 - c) Serie/ 2ª División de Colección (cuando aplique).
 - d) Descripción.
 - e) Años extremos —indicar lagunas.
 - f) Volumen, medidas, soporte.
 - g) Ubicación topográfica.
 - h) Estado de conservación.
 - i) Observaciones.
 - j) Nombre de quien elaboró, fecha de elaboración, revisión y Vo.Bo.
5. Para la descripción de unidades documentales simples y/o compuestas deberá utilizarse el catálogo (ver *Anexo 5*) con los siguientes elementos:
 - a) No. Ficha.
 - b) Fondo/Colección.
 - c) Sección/1ª División de colección (cuando aplique).
 - d) Serie/2ª División de colección (cuando aplique).
 - e) Descripción.
 - f) Fecha/año(s).
 - g) Lugar(es).
 - h) No. de Unidad documental (simple o compuesta).
 - i) No. de Unidad de instalación.
 - j) Folio/código de identificación.

- k) Folio/código anterior.
 - l) Autor.
 - m) Proceso fotográfico.
 - n) Tamaño.
 - o) Imagen/polaridad.
 - p) Tono.
 - q) Soporte.
 - r) Observaciones.
6. En el caso del catálogo podrían agregarse datos para la descripción atendiendo a características específicas. Habría que considerar qué elemento, toda vez que una ficha muy extensa puede dificultar la consulta o ser muy tedioso. Por otra parte, también podría resultar delicado caer en describir al grado de caer en minucias que igual no aportan tanto a la descripción.
 7. Si existiera la necesidad de describir otras entidades archivísticas se utilizarán las normas correspondientes atendiendo a los datos mínimos solicitados por éstas. Para los registros de autoridad la ISAAR (CPF); para las funciones la ISDF y para instituciones que custodian documentos de archivo la ISDIAH. Asimismo, se podrán hacer adecuaciones de las mismas atendiendo a las necesidades institucionales.

CONCLUSIÓN

Se han expuesto algunas de las funciones archivísticas que se propone pueden ser utilizadas en la gestión del documento fotográfico. Sin generalizar, podemos decir que pocos son los Archivos, fototecas o instituciones que custodian fotografía, por lo menos en el caso de México, que llevan a cabo estos

procesos. Si bien existen otras disciplinas que pueden ser empleadas en la gestión del patrimonio fotográfico, lo cierto es que, debido a sus fundamentos teórico-metodológicos, la archivística es la que mayores aportes podría hacer.

Funciones como identificación, organización y descripción nos permiten llevar a cabo una adecuada gestión documental de la fotografía. Por otra parte, también existen otras funciones que podrían ser utilizadas para poder solucionar algunas problemáticas que pudieran presentarse no necesariamente en instituciones que resguardamos patrimonio documental fotográfico sino aquello que podríamos llamar como fotografía administrativa —habría que analizar el concepto—, es decir, aquella que se está generando ahora como parte de las funciones y actividades desarrolladas por instituciones, sean públicas o privadas, personas, familias, etcétera. En ese sentido, la valoración documental, otra función archivística, podría proporcionarnos fundamentos para determinar qué fotografías podrían eliminarse y bajo qué criterios.

Al respecto, haciendo una analogía con lo que pasa con los documentos de archivo, valdría la pena determinar si dentro de la fotografía podríamos hablar de valores documentales primarios y secundarios y cuáles podrían ser esos valores para que, con base en ello, se pudieran establecer posibles criterios de selección para eliminar o conservar fotografía.

Por otra parte, también estimo conveniente ser cuidadosos en el uso del vocabulario o terminología en torno a la fotografía. Es necesario definir desde qué disciplinas se retoman los conceptos y tener claridad en cuanto a su significado para no utilizarlos de forma errónea. En algún portal de Internet de una institución que custodia fotografía, cuyo nombre no mencionaré para no exhibir, se decía lo siguiente: Colección Fondo “fulanito de tal”; archivísticamente hablando, jamás un fondo puede estar dentro de una

colección. De ahí la pertinencia de lo expresado al inicio del párrafo. No se trata de imponer términos o vocabulario de alguna disciplina sino tener claridad en cuanto a éstos. Cuánta razón tiene la doctora Antonia Heredia Herrera cuando dice que “el lenguaje es el vivo retrato del archivista, úsalo bien pues por él te reconocerán.”

Por último, espero que las breves propuestas que se plantean en este trabajo puedan servir a otros colegas en aras de fomentar la formulación de otras más que nos lleven a buenas prácticas en nuestras instituciones. Asimismo, espero que, como yo, otros más vean en la archivística una disciplina que puede aportar en pro de la gestión del patrimonio fotográfico

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- AHDI (2004). La fotografía como documento de archivo [en línea], <http://www.actiweb.es/ojosquehablan/archivo2.pdf>
- Boadas J., Casellas, L. y Suquet, M. Á. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones.
- Casellas i Serra, L. (2005). *La gestión archivística de los fondos y colecciones fotográficas*. Las Palmas [en línea], http://www.girona.cat/sgdap/docs/La_gestion_archivistica_de_los_fondos_y_colecciones_fotograficas.pdf
- CIA (1999). *Norma Internacional General de Descripción Archivística, ISAD(G)*.
- Cruz Mundet, J. R. (2011). *Diccionario de archivística*. Madrid: Editorial Alianza.

- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2012). Modelo conceptual de descripción archivística y requisitos de datos básicos de las descripciones de documentos de archivos, agentes y funciones.
- Heredia Herrera, A. (2011). *Lenguaje y vocabulario archivísticos, algo más que un diccionario*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- _____. (2014). De Colecciones. *Boletín ANABAD*, (1): 37-49.
- Sánchez Vigil, J. M. y Salvador Benítez, A. (2013). *Documentación fotográfica*. Barcelona: Editorial UOC.
- Secretaría de Economía (2016). Norma mexicana, documentos fotográficos, lineamientos para su catalogación.
- Villanueva Bazán, G., Flores Padilla, G., Montores Martínez, R., Ochoa Esquivel, M. A. y Torres Monroy, L. (2002). *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*. Puebla: BUAP/RENAIES.

ANEXOS

Anexo 1

**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Dirección de Archivo Histórico Universitario
Cuadro General de Clasificación Archivística
P8.2, 3 A**

Fondo: "Familia Cachú"

CÓDIGO	SECCIÓN	SERIE
FFC1	1 Revolución y Post-Revolución	
		1.1 Retratos
		1.2 Escenas
FFC2	2 Arquitectura.	
		2.1 Civil
		2.2 Religiosa
FFC3	3 Mobiliario y Espacios urbanos	
		3.1 Parques
		3.2 Fuentes, esculturas y monumentos
		3.3 Vistas
FC4	4 Grupos de personas	
		4.1 Civiles
		4.2 Militares
		4.3 Funcionarios
FFC5	5 Retratos	
		5.1 Amigos
		5.2 Familiares
		5.3 Funcionarios
		5.4 Objetos
		5.5 Grupos de personas (posando)
FFC6	6 Eventos sociales y culturales	
		6.1 Sociales
		6.2 Culturales
FFC7	7 Reprografía	
		7.1 Esculturas, pinturas y arte
		7.2 Fotografías y documentos

Realizó: Joaquín Ríos Martínez

Anexo 2

La archivística como soporte teórico metodológico fundamental...

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Dirección de Archivo Histórico Universitario
Cuadro General de Clasificación Archivística
P7.1, 3 H

Colección Fotográfica: José Ma. Sánchez García

CÓDIGO	1ª DIVISIÓN DE COLECCIÓN	2ª DIVISIÓN DE COLECCIÓN
CSG1	1. Cine Mexicano	1.1 Actores
		1.2 Escenas
		1.3 Staffs, locaciones y actores fuera de escena
		1.4 Personal producciones
CSG2	2. Cine Extranjero	
CSG3	3. Teatro, collages y telenovelas	
CSG4	4. Diversos personajes	

Realizó: Carlos Garrido Vargas

Anexo 3. Guía

Código de referencia	FFC
Título/nombre completo del grupo documental	Fondo Fotográfico Familia Cachú
Fecha/fechas extremas	1903-1972
Nivel de descripción/Tipo de entidad	Fondo
Volumen y soporte	1230 negativos y positivos en soportes papel, vidrio y acetato en diferentes medidas
Productor(es)/Agente(s)	Hermanos Cachú Ramírez
Historia instituciones/Reseña biográfico	<p>Juan Cachú Ramírez (1888-1973), se inició en la fotografía bajo la guía de su hermano Antonio hacia 1903 quien trabajaba con el fotógrafo Juan Kurt desde 1900 en Pátzcuaro, Michoacán.</p> <p>En 1918 se estableció en la ciudad de México donde trabajó como fotógrafo de sanidad y abrió un estudio en la plaza de Santo Domingo.</p> <p>Los hermanos Cachú fueron teatreros y fotógrafos ambulantes que documentaron el movimiento revolucionario en la región del Bajío entre 1912 y 1915. A finales de 1914 se incorporaron a la División del Norte al perder fuerza el movimiento villista en el sur y centro del país, en particular se sumaron a la brigada Sanitaria pues Antonio Cachú había hecho estudios de medicina; hacia el final del movimiento fueron objeto de persecución política. Las imágenes captadas por los hermanos Cachú -menciona su biografía virtual- no salieron a la luz pública sino hasta 80 años después de ser tomadas, cuando fueron exhibidas en una muestra en la ciudad de Puebla.</p>
Historia archivística	Los negativos de vidrio y acetato mas las pocas fotografías impresas en papel que integran el Fondo Familia Cachú son una donación familiar que llegó a la Universidad Autónoma de Puebla a mediados de los años 80 del siglo xx, para posteriormente ingresas al Archivo Histórico de la misma institución educativa el 17 de noviembre de 2011. Hasta el momento se desconoce el nombre de los donantes, cómo fue el contacto con la Universidad y el motivo de que se haya dividido en dos partes, la otra parte pertenece al Fondo Fotográfico de la Fundación Televisa.
Forma de ingreso	Donación

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Alcance y contenido	El FFC de fotografía va de los años 1903 a 1972 y muestra documentos de un periodo y localización geográfica de la Revolución mexicana tanto de escenas de campo como dramatizaciones en estudio fotográfico. Arquitectura civil y religiosa, las más, de la Ciudad de México; así como imágenes de parques, jardines, monumentos y esculturas. La mayor cantidad de fotografías se centran en grupos de personas y retratos, tanto civiles, funcionarios y militares, tanto posando como sin hacerlo. Además se tienen imágenes de eventos sociales y culturales sobre todo de escenas de teatro, ya que la familia Cachú (hermanos y hermanas) producían, dirigían y actuaban. Otra área es la reprografía, la cual contiene muchas reproducciones de cuadros y esculturas así como de fotografías.
Valoración, selección y eliminación	No aplica
Nuevos ingresos	Por ahora no se tiene contemplados nuevos ingresos.
Organización (clasificación y/u ordenación)	Se elaboró un cuadro intelectual o conceptual el cual esta integrado por siete secciones: 1. Revolución y pos revolución; 2. Arquitectura; 3. Mobiliario y Espacios urbanos; 4. Grupos de personas no posando; 5. Retratos; 6. Eventos sociales y culturales; y 7. Reprografías. Además de diecinueve series integradas por: 1.1 Retratos, 1.2 Escenas; 2.1 Civil; 2.2 Religiosa; 3.1 Parques, 3.2 Puentes, esculturas y monumentos; 4.1 Civiles, 4.2 Militares, 4.3 Funcionarios; 5.1 Amigos, 5.2 Familiares, 5.3 Funcionarios, 5.4 Objetos, 5.5 Grupo de personas posando; 6.1 Sociales, 6.2 Culturales (arte); 7.1 Esculturas, pinturas y arte, 7.2 Fotografía y documentos. Fisicamente no se aplicó el cuadro respetando la ordenación a través de numeración curren de origen.
Condiciones de acceso y reproducción	No existe alguna condición especial para su consulta el FFC, más allá de solicitarlo por escrito a la dirección del AHU BUAP y seguir el reglamento de consulta.
Lengua/escritura (s) de los documentos	Algunos negativos contienen información o rúbricas por escrito en español.
Características físicas y requisitos técnicos	Los negativos de vidrio y/o acetato requieren ser vistos en una mesa de luz a 45°, para evitar manipularlos demasiado. Por ahora no se cuenta con mesa de luz. Se encuentran adecuadamente conservados en guardas, protectores de archivo individuales de polipropileno y cajas de almacenamiento, los tres libres de ácido.
Instrumentos de descripción	Originalmente se contaba con un listado general. Se ha elaborado un catálogo del Fondo.
Existencia y localización de los originales y copias	Los originales de las mil 230 unidades se encuentran en el acervo AHU BUAP, ya que son los negativos en vidrio y acetato. Sin embargo, otra parte del fondo se encuentra, hasta donde se sabe, en Fundación Televisa, donde se denomina colección.
Unidades de descripción relacionadas	Por el momento no se conocen.
Nota de publicaciones	Algunas imágenes se han utilizado para exposiciones en el AHU BUAP.
Notas	Algunas cajas de origen tienen numeraciones repetidas o saltadas sin saber el motivo, por lo que se decidió crear un código interno nuevo consecutivo y paralelo, del 0001 al 1,230.
Nota del archivista (quien elaboró y revisó) y reglas o normas.	Descripción realizada por Joaquín Ríos Martínez tomando como referencia la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G-), la Norma Mexicana de Catalogación de documentos fotográficos y el Modelo conceptual de descripción archivística.
Fecha(s) de la descripción (elaboración, revisión y Vo.Bo.)	Septiembre de 2015.

Anexo 4. Inventario

Fondo/Colección		José Ma. Sánchez García					
Sección/1ª División de colección	Serie/2ª División de colección	Descripción	Años extremos	Volumen y soporte	Ubicación topográfica	Estado de conservación	Observaciones
1. Cine mexicano	1.1 Actores	En esta división podemos encontrar fotografías (positivos) de actrices y actores, mexicanos y extranjeros, que participaron en películas de la época de oro del cine mexicano y posteriores a la época. En su mayoría son imágenes monocromáticas. Los personajes, salvo algunos casos, aparecen posando. Entre los personajes están Pedro Infante; Famie o Fannie Kauffman "Vitola"; Rogelio Guerra; Sara García; Mario Moreno "Cantinflas"; Libertad Lamarque; Joaquín Pardavé; María Félix; Katy Jurado, entre otros.	1930-1970	2013 fotografías en soporte papel	Unidades de instalación de la 1 a la 8, estante 460, nivel 2-3.	Bueno. Algunas imágenes presentan rasgaduras o están maltratadas en los bordes.	Monocromáticas, gelatina DOP. En su mayoría se desconocen los autores de las fotografías.
		En Esta división se encuentran fotografías de diferentes películas tales como: El ropavejero; Si Adelita se fuera con otro; Allí en el rancho grande; Zitari; El barchante Neguib; Ahi está el detalle; Águila o sol; Necesito dinero; Janitzio; Angelitos negros; A toda máquina; Los olvidados; Juan Charrasqueado, entre otras.	1929-1970	21,878 fotografías en soporte papel.	Unidades de instalación de la 1 a la 87; estantes 463-466, niveles 1-5.	Bueno. Algunas imágenes presentan rasgaduras o están maltratadas en los bordes.	Monocromáticas, gelatina DOP. En su mayoría se desconocen los autores de las fotografías.
		Fotografías referentes a staffs, locaciones y diversas personas que participaron en películas como: El abanico de Lady Windermere; Abnegación; Adán, Eva y el diablo, entre otras. Entre los personajes podemos observar a José María Sánchez García creador de esta colección fotográfica; Manuel Esperón; Virginia Fábregas; Vicente Oroná; Emilio "indio" Fernández; Juan J. Ortega; Susana Guizar; Lola Tinoco, entre otros.	Primera mitad del siglo XX	344 fotografías en soporte papel	1 unidad de instalación, anaquel 466, nivel 3.	Bueno. Algunas imágenes presentan rasgaduras o están maltratadas en los bordes.	Monocromáticas, gelatina DOP. En su mayoría se desconocen los autores de las fotografías.
		Ricardo Beltrí (actor y jefe de producción); José Benavides (director); Calor Borcosque (director chileno); Julio Bracho (director); Luis Buñuel (director), entre otros.	Primera mitad del siglo XX	136 fotografías en soporte papel	1 unidad de instalación, anaquel 460, nivel 3.	Bueno. Algunas imágenes presentan rasgaduras o están maltratadas en los bordes.	Monocromáticas, gelatina DOP. En su mayoría se desconocen los autores de las fotografías.
Elaborado por: Fecha:	Carlos Garrido Vargas 7 de septiembre de 2018		Vo.Bo.				

Anexo 5. Catálogo

Ficha		
1	Fondo/Colección	Familia Cachú
	Sección/1ª División de colección	1. Revolución y pos revolución
	Serie/2ª División de colección	1.1 Retrato
	Descripción	Gabinete de aseo particular del general Francisco Villa
	Fecha (s)	14 de noviembre de 1914.
	Lugar (es)	Estación de trenes en Lagos de Moreno, Jalisco.
	No. de Unidad documental (simple o compuesta)	1
	No. de Unidad de instalación	1
	Folio/código identificación	FFC/0001
	Folio/código anterior	04-37/1 C.R.
	Autor	Cachú Ramírez, Juan
	Proceso fotográfico	Gelatina bromuro (?).
	Tamaño	16.4x10.8cm.
	Imagen/polaridad	Negativo
	Tono	Monocromático.
	SopORTE	Vidrio.
	Observaciones	Incluye positivo, gelatinaDOP, monocromo, papel.

La importancia de los archivos fotográficos
indígenas en la UNAM en el tenor de la
perspectiva bibliotecológica.
La apuesta a un proyecto¹

JESÚS FRANCISCO GARCÍA PÉREZ
MIGUEL GAMA RAMÍREZ
RICARDO PAQUINI VEGA
MARTÍN SANDOVAL CORTÉS
CECILIA VILCHES MALAGÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

El trabajo siguiente aborda la situación de los archivos fotográficos indígenas en el contexto de una institución mexicana de educación superior pública.

El tema en cuestión revisa el transcurrir de la fotografía mexicana relacionada con el asunto indígena, así como el surgimiento de una entidad de investigación de la realidad mexicana, hoy reconocida como el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

1 Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA-PAPIME PE407818.

La generación del Archivo Fotográfico México Indígena se enlaza con la elaboración de la primera carta etnográfica de la república mexicana. Las líneas siguientes describen su conformación, organización y transcurrir en los años siguientes.

La bibliotecología y los estudios de la información contemplan la fotografía como objeto de estudio en donde se aplican metodologías, normas, estándares y esquemas en general que permitan su difusión, conservación y preservación como memoria y objeto cultural de la humanidad.

Este archivo es considerado como pionero al iniciar un macroproyecto encabezado por la Dirección General de Bibliotecas (DGB) de la UNAM, ya que cuenta con la infraestructura y el conocimiento para realizar la catalogación, clasificación y elaboración de un catálogo en ALPEH para poner a disposición de la comunidad universitaria los archivos de imágenes de las dependencias de la universidad. La DGB funge como órgano rector que le dé una organización y continuidad adecuada.

LOS ARCHIVOS FOTOGRAFICOS INDÍGENAS

Son múltiples y variados los estudios en torno a los archivos fotográficos indígenas que podemos identificar desde la perspectiva sociológica, antropológica, social y política, además de la fotográfica *per se*. Con base en los autores consultados, se encontró que la fotografía mexicana con tema indígena pasó por cinco etapas significativas: “[...] la primera etapa de la fotografía mexicana se inicia con la introducción del daguerrotipo por el comerciante francés Louis Prélief a finales del año 1839 y dura hasta el Porfiriato.” (Korkovi, 2012: 7-8).

La segunda, desde la Revolución Mexicana hasta finales de los años treinta:

[...] el colapso del porfiriato y los años subsiguientes de revolución fueron extensivamente documentados por fotógrafos mexicanos, europeos y americanos que se desplazaron por todo el país siguiendo los avances de la revolución. Los líderes revolucionarios por su parte se apresuraron a sacar partido de cualquier oportunidad para promocionar sus causas a través de fotografías en periódicos, tarjetas postales e incluso en el cine [y la fotografía indígena pasa a un segundo plano]. (Guynn: en línea).

La tercera etapa, de los años cuarenta a mediados de los setenta:

[...] surge el fotoperiodismo en revistas ilustradas. Si bien se procuraba dar noticias audaces, el espectador se dejaba realmente hipnotizar por los ángulos de toma y los elementos estéticos novedosos. Y entre los trabajos más reconocidos de la época eran los de los miembros de la familia Casasola, Enrique Díaz Reyna, Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García. (MXCITY. Guía Insider: en línea).

La cuarta, abarca la parte restante de los setenta y los ochenta, con el

[...] movimiento estudiantil de 1968 la fotografía se convirtió en una herramienta para la denuncia social. Inclusive fue gracias a la marcada intención social que los fotorreportajes reforzaban la demanda de un equilibrio frente a las injusticias sociales, económicas y políticas. (MXCITY. Guía Insider: en línea).

La quinta, se extiende desde los años noventa hasta la actualidad:

[...] se puede observar un importante quiebre en la forma de hacer y ver imágenes. Cuando la fotografía estaba llegando un hartazgo de codificación visual y un callejón sin salida, los fotógrafos

nacidos en los 60 y antes de esa década estaban haciendo foto en los 80 y 90. Aportaron con su obra sabiendo que la fotografía no debía ser completamente documental ni mucho menos indigenista. (Ortiz Valencia: en línea).

Los registros documentales de la historia de la fotografía mexicana marcan la segunda etapa de la fotografía indigenista como un interesante comienzo de la visión intelectual latinoamericana del indigenismo profesional-institucionalizado.

A partir de lo constatado por Guillermo Bonfil Batalla en su texto “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial” (1972), proponemos pensar los años cuarenta como el momento en el que los debates acerca de la noción de lo indio alcanzan su clímax. Quizás uno de los eventos que llevan al etnólogo mexicano a plantear esta cuestión es, justamente, la fundación del Instituto Indigenista Interamericano, y con él, la concreción de los primeros intentos por formalizar la creación de un campo intelectual institucionalizado del indigenismo (Parraguez, 2017: 15-25).

El 11 de abril de 1930, el entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ignacio García Téllez, creó el Instituto de Investigaciones Sociales (IIS),

[...] con el propósito de que la Universidad tuviese un organismo destinado a la investigación y al estudio científico de la realidad mexicana.” [Éste quedó definido como] Un órgano encargado de realizar estudios científicos de asuntos y problemas sociales, referentes de manera especial a México. (Consejo Técnico de Humanidades, 1978: 400).

De este modo, el IIS se distingue en el contexto latinoamericano por una labor académica ininterrumpida de más de 80 años. En su trayectoria, se manifiestan diversas tendencias temáticas, así como variaciones metodológicas y técnicas que han ido cambiando y evolucionando, como la

sociedad y contextos económicos, políticos y sociales de diversas épocas.

Ancestralmente,

[...] las ideas, valores y patrones de comportamiento, producción y consumo indígenas —históricos y actuales— tienden a ser identificables como productos culturales. El estilo estético y el sentido de los productos culturales de los indígenas son reconocibles y accesibles, en por lo menos tres dimensiones: la raíz o herencia indígena, los actuales consumibles indígenas y la influencia indígena en modas y consumos. (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006: 14).

La fotografía, en esa época, era considerada como fotografía antropológica, y no desde la perspectiva sociológica, como afirma Da Costa: “[...] la antropología ha acompañado el desarrollo de la fotografía y el documental cinematográfico desde sus inicios, y desde entonces ha utilizado esos medios como forma de registro.” (Da Costa: 2009: 183).

Da Costa hace referencia a que

[...] la mirada extranjera, tanto científica como “artística”, influyó —cada una a su manera— a la fotografía que empezó a desarrollarse en el medio académico mexicano. Con el avance de la etnología y la antropología en México, a través de la premisa de conocer al “otro” se destaca el uso de la fotografía para el registro de tipos físicos y el medio natural, como hacen en este mismo periodo muchos fotógrafos extranjeros, así como las imágenes de “tipos” mexicanos relacionadas con los fotógrafos costumbristas ya mencionados, entre ellos F. Aubert. Marcada por las ideas evolucionistas del periodo, la fotografía antropológica se centraba en señalar diferencias y marcar las características de los distintos grupos raciales que conformaban la nación, por lo cual los tipos físicos —captados de frente o de perfil— eran el blanco de los fotógrafos que reforzaban la imagen de inferioridad y primitivismo que se le atribuyó a estos grupos. (Da Costa: 2009: 186).

Asimismo, Da Costa apunta que:

[...] como bien señala Dorotinsky, en el Archivo Fotográfico México Indígena no está presente dicha utopía de la homogeneidad —unidad, progreso y nacionalismo—, sino la diversidad y el multiculturalismo existente en el país. “Frente a este testimonio fotográfico de la diferencia, habrá que hacer imperar el orden, la medida, para mantener una estabilidad” y el discurso visual científico parece querer imponer un orden que en realidad no existe, por lo cual las tomas son neutras, de frentes y perfiles, de rostros estáticos, “hasta parecidos”, creando la idea de una uniformidad y semejanza entre todos estos individuos. (Da Costa: 2009: 189-190).

Es interesante destacar que a inicios del siglo XX retomó importancia la figura del indígena a través del reconocimiento y reinterpretación de sus costumbres, artesanías, creencias y cosmovisiones, reales o estereotipadas, acordes con la realidad nacional actual. En este sentido Da Costa afirma que:

[...] a partir de ello se crean varias interpretaciones sobre la realidad indígena; algunas recuperaban el paradigma vasconcelista y percibían al indígena como predestinado a desaparecer. Otras, como las plasmadas en los murales de Diego Rivera, representan a los grupos indígenas del país como un único grupo homogéneo. (Da Costa: 2009: 189).

Coincidimos y reiteramos que la utilización y uso de la fotografía es un invaluable instrumento metodológico de documentación en los trabajos de investigación de toda índole.

Alfaro, por su parte, enfatiza que “[...] las imágenes en la actualidad son parte infaltable del paisaje cotidiano de individuos y sociedades. La vida de las personas.” (Alfaro López: 2014: vii).

El surgimiento y la evolución “[...] de varios dispositivos productores de imágenes, que a lo largo del siglo xx se perfeccionaron y desarrollaron, como la fotografía —parte importante de esta investigación— y el cine, así como en el

ocaso de dicha centuria, el dispositivo digital.” (Alfaro López: 2014: vii).

Tanto Dorotinsky como Alfaro coindicen y argumentan que la fotografía impresa y ahora la digital, así como el uso y evolución de las tecnologías de información y comunicación, han propiciado un amplio espectro de tipos de imágenes; y estas imágenes han sido y serán estudiadas desde las perspectivas culturales, científicas, sociales, artísticas, entre otras muchas, lo que evidencia la importancia de cómo las imágenes proporcionan información para generar conocimiento. De ahí que:

[...] para la Bibliotecología y las Ciencias de la Información el estudio de las imágenes se convierte en importante objeto de conocimiento; que, cabe señalar, se abre paso entre las diversas manifestaciones del que ha sido objeto privilegiado de tales ciencias para el pleno reconocimiento de su estatuto cognoscitivo: la información textual. (Alfaro López: 2014: vii-viii).

Por eso, la importancia de estudiar el archivo fotográfico México Indígena desde la perspectiva bibliotecológica y de las ciencias de la información.

EL IIS Y LA HISTORIA DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MÉXICO INDÍGENA (MI)

Con más de 80 años de creación, el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México fue fundado el 11 de abril de 1930 bajo la rectoría de Ignacio García Téllez. Entre sus primeros directores se pueden mencionar figuras como Alfonso Caso, Miguel Othón de Mendizábal, Vicente Lombardo Toledano, Narciso Bassols, Manuel Gamio y Lucio Mendieta y Núñez.

Desde su fundación, el IIS ha desarrollado actividades académicas de manera ininterrumpida en el campo de las ciencias sociales. Esto lo ha colocado como el más antiguo de los 15 institutos y centros de investigación adscritos a la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El IIS se distingue en el contexto latinoamericano por una labor académica ininterrumpida de más de ocho décadas, y en su trayectoria se manifiestan diversas tendencias temáticas, así como variaciones metodológicas y técnicas que hasta la fecha siguen vigentes.

El 11 de abril de 1930, el entonces rector, licenciado Ignacio García Téllez, creó el IISUNAM, “[...] con el propósito de que la Universidad tuviese un organismo destinado a la investigación y al estudio científico de la realidad mexicana”, y quedó definido como: “Un órgano encargado de realizar estudios científicos de asuntos y problemas sociales, referentes de manera especial a México.” (Consejo Técnico de Humanidades, 1978: 400-402)

Asimismo, su creación fue fundamentada en las siguientes bases constitutivas:

I. Se crea el Instituto de Investigaciones Sociales el 11 de abril de 1930 como órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México, encargado de realizar el estudio científico de asuntos y problemas sociales referentes, de manera especial, a México.

El Instituto elaborará su propio reglamento, sujetándolo a la aprobación previa de la Rectoría de la Universidad.

Se publicarán periódicamente los trabajos de investigación desarrollados y aprobados por el Instituto.

El Instituto hará labor de divulgación de las conclusiones que llegue a formular como resultado de sus trabajos de investigación. (Instituto de Investigaciones Sociales, 1930: 5-7).

Si bien en las bases constitutivas del IISUNAM no se especifica nada concerniente a la fototeca y otros departamentos

como la biblioteca y centro de documentación, aquéllas son la pauta que seguir para el establecimiento de su reglamento y la creación o ubicación de diversas áreas, según las necesidades del propio instituto y que se ven reflejadas en su desarrollo.

Respecto a la composición interna, desde su fundación en 1930, fue especificado que:

El IIS se conformará por cuatro miembros, rodeado del grupo de auxiliares técnicos e investigadores y parece necesario introducir una división del trabajo que en su estructura interior sea provechoso para facilitar la investigación. (Instituto de Investigaciones Sociales, 1930: 26-27).

El criterio anterior llevó al Instituto a organizarse en cuatro áreas temáticas que fueron: Instituciones sociales; Población; Instituciones económicas e Instituciones jurídicas y políticas.

Es en 1939, con el “[...] cambio del sistema que establecía directores rotativos al director único, puesto que asume inmediatamente el Dr. Lucio Mendieta y Núñez, cuando se dan las condiciones mínimas para el funcionamiento real de un centro de investigación”. (Mendieta y Núñez, 1948: 433).

En ese mismo año, el Archivo Fotográfico México Indígena (MI) se generó como parte del gran proyecto de investigación que el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México llevó a cabo entre 1939 y 1946, con la finalidad de realizar la primera Carta Etnográfica de la República Mexicana, como “primer paso obligado para el conocimiento de la población Indígena de México.” (*Figura 1*).

Figura 1.
Carta Etnográfica de la República Mexicana



Fuente: Orozco y Berra. México: Lit. de Salazar, 1847. 1 mapa; 110 x 164 cm.

El personal de investigación se dedicó a conocer al indígena, más que desde la sociológica, desde la perspectiva antropológica y etnológica. Las fotografías trataron de captar, observar y describir su medio geográfico, desde su economía hasta su organización social.

Con base en la información recabada, se asume que “[...] el problema de la heterogeneidad étnica fue registrado por equipos interdisciplinarios de investigadores y fotógrafos que permanecieron en las zonas habitadas por los aborígenes” (Instituto de Investigaciones Sociales, 2007: en línea), de ocho a quince días optando así por un sistema rápido de registro.

El Archivo es el testimonio gráfico dejado por los fotógrafos profesionales Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández Morones, quienes con sus imágenes quisieron mostrar ese México desconocido del que tanto se hablaba, pero del que poco se conocía.

Los fotógrafos se centraron, a grandes rasgos, en capturar retrato de frente y perfil (*Imagen 1*), de busto o hasta la cintura y de cuerpo entero.

Imagen 1.
Retrato de Roberto Medellín Ostos



Fuente: Archivo Histórico de la UNAM [en línea], <http://www.ahunam.unam.mx/images/albums/4.18/album/002%20Roberto%20Medellin%20Ostos/index.html>

También registraron viviendas (interiores y exteriores de casas habitación) y paisajes (vistas panorámicas de los pueblos, rancherías y parajes, así como el entorno natural y las calles en los pueblos) (*Imagen 2*, *Imagen 3* e *Imagen 4*).

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Imagen 2.
Entorno natural



Fuente: Instituto de Investigaciones Sociales (2007). Objeto digital: Repositorio Universitario Digital. En Portal de datos abiertos UNAM. México: UNAM [en línea], <http://datosabiertos.unam.mx/IIS:RU-UNAM:58861>

Imagen 3.
Cuchillo cora 0150



Fuente: Instituto de Investigaciones Sociales (2007). Objeto digital: Repositorio Universitario Digital. En Portal de datos abiertos UNAM. México: UNAM [en línea], <http://datosabiertos.unam.mx/IIS:RU-UNAM:59058>

Imagen 4.
Mujer zoque tejiendo un enredo, 5128



Fuente: Instituto de Investigaciones Sociales (2007). Objeto digital: Repositorio Universitario Digital. En Portal de datos abiertos UNAM. México: UNAM [en línea], <http://datosabiertos.unam.mx/IIS:RU-UNAM:63137>

CARACTERÍSTICAS DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MÉXICO INDÍGENA (MI)

En términos generales las características de este archivo, desde el punto de vista documental, radican en que la totalidad de sus fotografías son originales —documentos producidos por el autor—, por lo que su deterioro o pérdida hace irrecuperable el documento y conocimiento que engloba.

El acervo está compuesto por alrededor de 5,000 negativos —dato que se tiene que verificar, ya que en la información que se tienen las cifras varían—, en su mayoría de nitrato de

celulosa, y una menor parte en formato de 35 mm., película de seguridad. Hay 9,600 positivos, en blanco y negro, y 13 álbumes de positivos, que en su momento sirvieron como el catálogo a los usuarios para la búsqueda y recuperación de la información correspondiente al archivo. Es importante destacar que todas las fotos son en blanco y negro.

Los documentos están catalogados tomando como base su clasificación original, etnias ordenadas alfabéticamente, a las cuales se les asignó una numeración consecutiva. Se inicia con el folio 0001 y termina con el 5672.

Los negativos con sus respectivos positivos corresponden a las etnias que se abren en los siguientes fondos:

La relevancia de dicho archivo consiste en su adecuada clasificación científica, aunque Mendieta y Núñez no explica qué entiende por ésta; suponemos que se refiere a las separaciones temáticas preestablecidas en la literatura etnográfica. La creación del archivo fotográfico, de acuerdo con el director del Instituto [tiene,] varias funciones: por un lado, reunir en un solo espacio una “colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México”; por otro, promover las artesanías; y, por, otro, servir de base para un verdadero Museo Etnográfico. (Dorotinsky Alperstein, 2007: 68-69).

Las etnias que lo conforman son las siguientes: amuzgos, cochimis, coras, cucapas, cuicatecos, chamulas, chatinos, chichimeca-jonaz, chontales de Tabasco, huastecos, huaves, huicholes, kikapoos, lacandones, mames, matlatzincas, mayas, mayos, mazahuas o mexicanos, mixes, mixtecos, otomíes, pames, papagos, pimas, popolocas, seris, tarahumaras, tarascos, tepehuas, tepehuanos, tlapanecas, tojolabales, totonacas, triquis, tzeltales, tzotziles, yaquis, zapotecos del Istmo, zapotecos de la sierra, zapotecos del valle y zoques.

Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta el estado de resguardo y conservación del MI entre 1939 y 1946. No fue hasta 1988,

[...] después de varios años de permanencia en un viejo archivero, en el séptimo piso de la Torre II de humanidades que la colección fue revalorada y se inició así un proceso de recuperación que consistió en las tareas de organización, catalogación, preservación y difusión. [Esta actividad fue realizada por] personal del CESU y del Archivo Histórico de la UNAM. (Medina *et al.*, 2004: 94).

En 1996 el IIS cambió su sede de la Torre II de Humanidades a la Zona Cultural de Ciudad Universitaria. “El archivo fue ubicado en un espacio cerrado, a temperatura ambiente, de mayores dimensiones.” (Medina *et al.*, 2004: 95), lugar donde se encuentra actualmente. La responsable por más de 30 años de esta colección fue la socióloga Margarita Morfín.

Asimismo es importante destacar que, por años, el Archivo Fotográfico México Indígena fue considerado como un área más del IIS, y no fue sino hasta 2009 cuando oficialmente, en el reglamento interno del Instituto, la fototeca se incorporó a la biblioteca, lo cual se especifica en el Artículo 29, que señala:

La Biblioteca contará con diferentes secciones encargadas de la organización y control de:

Los acervos bibliográficos.

Las publicaciones periódicas.

La fototeca.

Estas secciones deberán estar integradas entre sí para proporcionar al personal académico del Instituto información oportuna y actualizada sobre los temas que se investiga. (UNAM, IIS, 2009: 15).

Por situaciones administrativas internas, esta situación de incorporación a la biblioteca se lleva a cabo de manera oficial hasta 2012.

ALGUNOS PROYECTOS

En 1988, después de varios años de permanencia en un viejo archivero, la colección fue revalorada y se inició así un proceso de recuperación que consistió en las tareas de organización, catalogación, preservación y difusión.

Para proceder a su descripción se usó un formato de ficha en el que se asentaron los siguientes datos: grupo étnico, número de inventario, fecha en la que se tomó la imagen, autor, tema o serie, medidas (en pulgadas), número de positivo (a partir de un negativo), lugar y descripción de la imagen. En la parte destinada a la descripción se asentó con lápiz el número de folio anterior del negativo [...] de igual forma se señaló el estado de deterioro en que se encontraba el negativo. (Medina *et al.*, 2004: 95).

Los documentos se organizaron en orden alfabético por etnia y se les asignó una numeración corrida del 0001 al 5700.

Con el fin de preservar las fotografías, en 1997 se sometió el proyecto de digitalización del archivo en el programa especial para rescate de Bibliotecas y Archivos Latinoamericanos de la Universidad de Harvard; sin embargo, no fue aceptado.

No fue hasta 2003 cuando se hizo un convenio con el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), para digitalizar el archivo como parte del proyecto de investigación “El mundo indígena y su iconografía”, a cargo de la doctora Teresa Rojas. Los instrumentos de trabajo fueron proporcionados por el CIESAS. Se utilizó un escáner AGFA Dúo-Scan T1200 y se digitalizaron 1,664 negativos a un barrido de 1200 dpi.

Entre el 2005 y 2006, con el apoyo de la doctora Rosalba Casas Guerrero, directora del Instituto, se realizó el proyecto de digitalización del archivo. En este proyecto se

digitalizaron los positivos y no los negativos, ya que el escáner generaba calor y podía dañar los negativos de nitrato. “Con los negativos de 35 milímetros no hubo problema ya que el calor era mínimo y la película de seguridad no corrió ningún riesgo (los instrumentos que utilizamos, scanner, computador etc. son propiedad del licenciado Ignacio Gutiérrez).” (Morfín, documento interno).

Resulta importante comentar, según afirmaciones de Debora Dorotinsky que:

[...] en 1999-2000, encontré en la fototeca del Exconvento de Culhuacán, ahora ubicada en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH en el centro de la ciudad de México, tres álbumes más con fotografías del archivo del Instituto de Investigaciones Sociales. En éstos aparecen imágenes existentes en el archivo de sociales, pero además hay fotografías y negativos que no están en el archivo del Instituto. No se encontró documentación alguna que explique la existencia de este material en Culhuacán. Supongo, que como el resto del material ahí resguardado, procedían del antiguo Museo Nacional, y que podrían haber llegado a éste a través de alguno de los investigadores que como Miguel Othón de Mendizabal, colaboraban tanto en el Museo como en el Instituto de Investigaciones Sociales. (Dorotinsky, 2003: 12).

En 2017, se realizó el seguimiento de esta afirmación, sin que tuviera ninguna información la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH. Se presupone que, posiblemente, esté el material en la Fototeca Nacional, ubicada en de Pachuca de Soto, en el estado de Hidalgo.

EL CATÁLOGO IMPRESO

Entre 1980 y 2000, el catálogo de consulta de este archivo consistía en 12 álbumes de papel cartoncillo con todas las fotografías del MI.

En 2006 se realizó un catálogo impreso para la consulta al público, mediante Photoshop, de las 5,169 imágenes, el cual se encuentra impreso.

Posteriormente se trabajó cada una de las imágenes con el objetivo de poder imprimirlas con sus respectivos metadatos.

EL REPOSITORIO

En 2009 se lanzó el proyecto del repositorio institucional del IIS a cargo de la socióloga Rosa Aurora Espinoza. Como primera fase, se subieron los más de 5000 registros del MI, actualmente disponible en <http://ru.iis.sociales.unam.mx/jspui/>

En el portal de Datos Abiertos UNAM. Colecciones Universitarias, también se tiene acceso al archivo fotográfico: <https://datosabiertos.unam.mx/o>, en el cual se especifica que están disponibles 4,309 imágenes que suponemos corresponden al MI.

Cabe mencionar que estas dos herramientas no coinciden en el número de registros, ni en la forma de recuperar los mismos.

LA APUESTA A UN PROYECTO

En 2015, el archivo MI se le asignó al doctor en bibliotecología Jesús F. García Pérez, y en 2017, con el propósito de rescatar y mejorar las condiciones del archivo, se sometió a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, en su Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME), en su Convocatoria 2017, el proyecto Innovación del archivo fotográfico México

Indígena, el cual pretende aportar al contexto de la disciplina en bibliotecología resultados consolidados, teóricos y prácticos, relacionados con la catalogación, la clasificación, la conservación y la preservación de archivos fotográficos, así como los contextos de propiedad intelectual en lo general y los derechos de autor en lo particular, tangibles e intangibles, término que en la actualidad se encuentra en auge en los escenarios virtuales.

Con el apoyo de la Dirección General de Biblioteca (DGB) de la UNAM, el entusiasmo del licenciado Martín Sandoval y del restaurador Ricardo Paquini, así como el gran apoyo y sensibilidad de la doctora Elsa M. Ramírez Leyva y de la licenciada Patricia de la Rosa, Directora General y Secretaria Técnica de la DGB, respectivamente, se diseñó la plantilla en el sistema de automatización ALEPH. También se cuenta con el apoyo del director del Instituto de Investigaciones Sociales, doctor Miguel A. López Leyva.

Dado el valor incalculable del archivo México Indígena, desde los puntos de vista estético, histórico y antropológico que lo hacen único en su tipo dentro de la UNAM, es importante que se le incorpore al patrimonio universitario como parte de sus bienes artísticos y culturales y se le otorguen los recursos necesarios para salvaguardar su integridad, fomentar su difusión y preservar su contenido.

Así, en 2017 se gestó el proyecto dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México para la creación de una base de datos de material en imagen fija, en donde participan todas las instituciones que conforman la Universidad y que tienen dentro de sus colecciones y/o fondos este tipo de materiales. Para llevarlo a cabo, ha sido necesario cubrir una serie de aspectos como la catalogación, la preservación, la legislación, la digitalización y la misma base

como fuente de difusión y valorización, de la mano de un equipo multidisciplinario.

Existen muchas joyas dentro de los institutos, facultades y centros que conforman el Sistema Bibliotecario de la UNAM en cuanto a materiales de imagen fija se refieren; muchos de ellos pueden ser considerados patrimonio de la Universidad y del país, además de ser fuente de consulta para cualquier tipo de investigación, ya sea histórica o contemporánea. Los fondos y/o colecciones tienen temáticas variadas, lo que enriquece todavía más a la Universidad. Sin embargo, muchos de estos acervos no se encuentran organizados y catalogados por distintas razones, por lo que recuperar la información es complicada. En el caso de otros archivos, existe una ordenación y descripción para estos materiales, pero un nuevo impedimento aparece, ya que los catálogos no se encuentran a disposición del público por medio de su página web, así que para consultarlos es necesario acudir al lugar. Éste es un gran obstáculo para el investigador o la persona que esté buscando alguna imagen, puesto que tiene que trasladarse al sitio sin tener la certeza que su búsqueda será fructífera.

Es por ello que, en este proyecto, la colaboración interdisciplinaria inició en el Laboratorio de Restauración de la Biblioteca Central, diagnosticando “contenido y continente”, es decir, realizando una visita de exploración a la colección en la que se evalúan el estado de conservación de las obras que la integran, y su interacción con el medio, el estado físico del inmueble y las condiciones en que las obras están almacenadas. Esto permite el desarrollo de una ruta crítica que contemple —de ser necesaria— la intervención de los ítems, al mismo tiempo en que se modifica el entorno de su almacenamiento físico. En virtud del estado de conservación del archivo MI y de sus condiciones de almacenamien-

to, se decidió iniciar su estabilización en un proceso previo a la catalogación. De esta manera se garantiza su manipulación, sin riesgos para la salud del experto que la analiza, y se propician las condiciones óptimas de conservación para los materiales.

Este proceso dentro del laboratorio de restauración es aprovechado también para inventariar la colección y registrar aquellas características que sean relevantes de su estado de conservación, tales como: tipo de soporte, técnica, dimensiones, deterioros causados por mecanismos físicos, químicos o biológicos.

Mientras la estabilización se realiza en el laboratorio de restauración y siguiendo la ruta crítica propuesta como resultado del diagnóstico inicial, se hacen las sugerencias de preservación a los responsables del acervo para que el entorno físico y de almacenamiento sea modificado. En el caso del archivo MI se ha recomendado que el área del IIS donde se decida colocar la bóveda de la fototeca sea un espacio climatizado, con una temperatura promedio para positivos de 16° C +/- 3° C, y para nitratos o negativos de 0° C a 4° C. En ambos casos la humedad relativa será del 30% al 50% . La estantería donde se almacene debe ser metálica y esmaltada al horno para evitar que remanentes del disolvente usado para el recubrimiento deterioren la estructura molecular de las obras.

Toda vez que la obra ha sido estabilizada e inventariada, se turna al área de catalogación para continuar su proceso.

Es así como surge el proyecto de crear la base de datos para materiales fotográficos cuya particularidad es que sean considerados en el apartado de imagen fija. Para que dichas labores se lleven a cabo, surge la necesidad de que exista un órgano rector que le dé una organización y continuidad adecuada, por lo que se considera que la Dirección General

de Bibliotecas sea la más adecuada, ya que cuenta con la infraestructura y el conocimiento para realizarlo.

Este proyecto tiene contemplado englobar los catálogos de las bibliotecas de todo el Sistema Bibliotecario que así lo soliciten, para que su colección y sus registros tengan visibilidad en la web. Aunado a esto, aquellos fondos que no han sido trabajados tendrán la oportunidad de que su material se le catalogue y forme parte de tan importante proyecto.

CONSIDERACIONES GENERALES

La presencia de los archivos fotográficos en ámbitos académicos ha venido a enriquecer el espectro de las colecciones documentales para las tareas de docencia, investigación y extensión de la cultura en general, principalmente en instituciones de educación superior del país.

Los pueblos indígenas han sido actores constantes en los terrenos de la antropología, la etnografía y la sociología, principalmente. En el trabajo expuesto, la bibliotecología y las ciencias de la información se vienen a sumar a los esfuerzos de otras disciplinas para la organización y tratamiento de la información contenida en las fotografías fijas que integran el Archivo MI y que representan invaluable fuentes de información.

La fotografía en nuestro país con temática indígena inició en el siglo XIX y ha transitado por diversas etapas a través de los años.

Los fondos referidos a los grupos indígenas han aportado múltiples estudios y análisis bajo diversas ópticas. Sin embargo, la bibliotecología y las ciencias de la información nos develan un nuevo camino para el tratamiento de la fotografía como objeto de conocimiento.

El trabajo expuesto compiló la creación del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y la generación de la Carta Etnográfica de la República Mexicana, cuyo producto principal fue el Archivo MI. De igual manera, se trazaron las líneas de tiempo que ha seguido éste. En su nueva etapa el proyecto del Archivo MI ha iniciado un proceso de mejora continua a fin de adicionar valor agregado a cada unidad documental que integra la colección.

La interacción de especialistas en disciplinas del conocimiento como bibliotecología y ciencias de la información, sociología, restauración e informática, así como la colaboración de estudiantes —aunada a la participación de varias dependencias al interior de la UNAM— ha permitido empoderar la propuesta de innovación del Archivo México Indígena.

Confiamos en que esta nueva etapa del fondo fotográfico fructifique en la elaboración de un prototipo modelo para otras esferas de esta institución educativa, de la ciudad, del país y fuera de él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberch I Fugueras, R. (2003). *Los archivos: entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona: Editorial UOC.
- Alfaro López, H. G. (2014). Presentación. En H. G. Alfaro López y C. Pérez Meléndez. *El giro visual en bibliotecología: intersecciones de la información, la imagen y el conocimiento* (pp. vii-viii). México: UNAM / IIBI.
- Bereijo, A. (1999). La catalogación descriptiva: aspectos que intervienen en la calidad procesual. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 22(1): 99-125.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Bustos, L. (2005). Los archivos fotográficos, sus particularidades, una propuesta de trabajo interdisciplinaria. *Mundo archivístico* [en línea], <http://www.mundoarchivistico.com/?menu=articulos&id=238>
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2006). *Percepción de la imagen del indígena en México: diagnóstico cualitativo y cuantitativo*. México: CDI.
- Consejo Técnico de Humanidades (1978). *Las humanidades en México*. México: UNAM.
- Da Costa A. Petroni, M. (2009). Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas. *Dimensión Antropológica*, 46, 183-215 [en línea], <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>
- DGB (1980). *Informe Académico 1980*. México: UNAM, Secretaría de Rectoría.
- DGB (1993). *Informe 1993. La Dirección General de Bibliotecas y la Biblioteca Central de la UNAM: historia, organización y servicios. Laboral*. México: UNAM.
- Dorotinsky Alperstein, D. (2007). La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. *Cuicuilco*, 14(41): 43-78.
- _____. (2003). *La vida de un archivo: México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis (Doctorado en Historia del arte). México: UNAM.
- Edmondson, R. (2002) *Memoria del Mundo*. París: UNESCO [en línea], <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>
- Fuentes de Cía, Á M. (2012). *La conservación de archivos fotográficos*. Madrid: SEDIC [en línea], <https://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>
- González Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

- Guynn, B. A. El nacimiento de una nación: sesenta y cinco años de fotografía en México [en línea], http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/introduccion.html
- Hendriks, K. B. (1984). *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*. París: UNESCO.
- Hernández, C. (2017). Curso 1: Preservación, digitalización y procesos. Madrid: Diplomado Iberoamericano en Patrimonio Sonoro y Audiovisual.
- IFLA (2015). Acceso y oportunidades para todos: como contribuye las bibliotecas a la Agenda 2030 de las Naciones Unidas [en línea], <https://www.ifla.org/files/assets/hq/topics/libraries-development/documents/access-and-opportunity-for-all-es.pdf>
- IFLA (2002). Core Programme Preservation and Conservation, International Federation of Library Associations and Institutions [en línea], <http://www.loc.gov/preserv/care/photoleaspanish.html>
- IFLA (2015). Las bibliotecas y la implementación de la Agenda 2030 de la ONU [en línea], [http://www.fesabid.org/sites/default/files/repositorio/2015_bibliotecasyagenda 2030.pdf](http://www.fesabid.org/sites/default/files/repositorio/2015_bibliotecasyagenda%2030.pdf)
- IFLA (1995). *Memoria del mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: UNESCO [en línea], <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001051/105132SO.pdf>
- ISS-UNAM (1930). *Boletín* (1). México: UNAM.
- Instituto de Investigaciones Sociales (2007). Vista de un día de mercado 0293, objeto digital: repositorio universitario digital. En portal de datos abiertos. México: UNAM [en línea], <http://datos-abiertos.unam.mx/iis:ru-unam:58861>
- Korkovi, L. M. (2012). *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s*, Tesis (Doctorado en Historia del arte). Salamanca: Universidad de Salamanca.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- Kossoy, B. (2011). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Ley Federal del Derecho de Autor (2016). México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.
- LOC (2003). Understanding MARC [en línea], <http://www.loc.gov/marc/umb/>
- Medina, L., Michel, P. y Ochoa, M. (2004). El archivo fotográfico México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales. En N. Gutiérrez Zepeda (Coord.). *Teoría y práctica archivística* (pp. 91-101). México: UNAM, CESU.
- Memoria del mundo. (1995) *Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: UNESCO.
- Mendieta y Núñez, L. (1948). *Memoria del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México: Imprenta Universitaria.
- Mering, M. (2014). *RDA workbook: Learning the basics of resource description and access*. California: Libraries Unlimited.
- Mestre Verges, J. (2004). *Identificación y conservación de fotografías*. España: Ediciones TREA.
- MXCITY. Guía Insider. La historia de la fotografía mexicana: ¿cuándo, dónde y cómo se desarrolló en la CDMX? [en línea], <https://mxcity.mx/2016/01/la-historia-la-fotografia-mexicana-cuando-donde-se-desarrollo-la-cdmx/>
- Ortiz Valencia, N. La fotografía mexicana a través del tiempo [en línea] <https://culturacolectiva.com/fotografia/la-fotografia-mexicana-a-traves-del-tiempo/>
- Parraguez, I. (2017). Alejandro Lipschutz y el instituto indigenista interamericano. Una primera década de relaciones (1940-1950). *Diálogo Andino*, (52), 15-25. [en línea], 0719-2681.
- RDA Toolkit (2017). Sitio web [en línea], <https://access.rdtoolkit.org>

La importancia de los archivos fotográficos indígenas en la UNAM...

Tillet, B. (2009). *RDA: antecedentes y aspectos de su implementación*. Estados Unidos: Policy and Standards Division.

UNAM, IIS (2009). *Reglamento interno 2009 del instituto de investigaciones sociales*. México: El Instituto.

Los reversos de las fotografías como fuente
de información.
Metodología para el estudio
de la fotografía

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL
Universidad Complutense de Madrid, España

PRESENTACIÓN

Las fotografías se guardan en instituciones públicas y privadas, así como en las colecciones personales, lo que implica una dispersión difícilmente controlable. Todo este corpus documental constituye un patrimonio que puede y debe ser recuperado, analizado y difundido (incluso rentabilizado), es decir, dado a conocer para que los investigadores actúen en consecuencia. Es por tanto fundamental el trabajo del documentalista fotográfico en las fases que citamos, ya que de su labor previa dependerán nuevas investigaciones y resultados.

En la búsqueda de información sobre las metodologías para el estudio y análisis de las fotografías nos encontramos con manuales clásicos como referente o punto de partida, entre los que destaca como pionero el *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas* de Joan Boadas, Lluís-

Esteve Casellas y M. Àngels Suquet (2001). Ésta y otras publicaciones de similares características son fundamentales para la recuperación de la información a partir de la imagen.

El desarrollo de la investigación nos lleva a otros autores cuya actividad ha sido y es creativa al tiempo intelectual, cuyos estudios sobre el estado de la cuestión de la historia de la fotografía son excelentes. Son paradigma Joan Fontcuberta y sus *Historias de la fotografía española. 1977-2004* (2008) y *Fotografía. Crisis de historia* (2002), y el brasileño Boris Kossoy, quien atribuye a la fotografía numerosos valores, entre ellos el de fuente de información, en su obra *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (2014).

La fotografía se caracteriza por su transversalidad, por las inmensas posibilidades de uso y aplicación, y evidentemente por sus valores artísticos. Todo ello supone que su estudio puede realizarse desde diversos aspectos que en realidad se entrelazan, es decir, que se corresponden y se complementan. Muchos de estos aspectos, en especial el histórico, han sido estudiados en profundidad, con excelentes trabajos en España (Fontanella, 1981; Sougez, 1994; García Felguera, 2007; Vega, 2018). Otros aspectos más específicos apenas han sido tratados, como el industrial, para el que Manuel Carrero de Dios hizo un profundo examen en *La industria de la fotografía en España* (2001).

El análisis de la fotografía puede realizarse en contenido y continente; es decir atendiendo a lo representado y también al objeto que la representa. Para todos los estudios posibles es necesario establecer una metodología con la que obtener la información. En el caso que nos ocupa nos interesa el artefacto fotográfico, el soporte, que en el siglo XIX y buena parte del XX fueron tarjetas sobre las que se pegaron los papeles y en los que la información de los reversos es fundamental para el estudio (Sánchez Vigil, 2011).

Los diferentes soportes empleados presentan características diversas y por tanto es importante analizarlos para tratar de normalizar. Además, la información que se ofrece en ellos, es decir en los reversos, es susceptible de ser analizada, y podrán recuperarse datos fundamentales sobre el autor y su actividad, junto a otros de carácter creativo, científico, comunicativo e industrial que abrirán nuevas vías de investigación en temas tangentes.

TIPOLOGÍA Y FUNCIONES DE LAS TARJETAS FOTOGRÁFICAS

Como hemos apuntado, el soporte fue elemento clave en la elaboración del artefacto que constituyó la fotografía como objeto durante el siglo XIX y una buena parte del XX. Los cartones que se emplearon para ello generaron una industria en la que se cuidó desde la impresión hasta el acabado final, y su diseño fue sin duda un elemento importante para la comercialización.

Las primeras tarjetas empleadas en el montaje de las fotografías fueron ideadas por André Adolphe Eugène Disdéri, quien las presentó en 1854. Con el fin de obtener varias imágenes a la vez de pequeño formato, inventó una cámara de varios objetivos con la que obtuvo en un mismo negativo varias tomas que después de cortadas en el taller eran montadas sobre las cartulinas. Las denominó *cartes de visite* (tarjetas de visita) por su tamaño, al ser similares a las tarjetas usadas con el nombre y la dirección para presentarse en sociedad.

Este modelo de fotografía se popularizó rápidamente en Europa y en América, y en unos años la producción fue masiva en todo el mundo, con lo cual se generó un negocio

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

extraordinario (Wichard, 1999). El reverso fue aprovechado para imprimir los datos del autor o del gabinete, junto a otros de interés y algunas ilustraciones simbólicas, decorativas o informativas (*Imagen 1* e *Imagen 2*).

Imagen 1.

Carte de visite del fotógrafo M. García (Zaragoza). Anverso y reverso



Los reversos de las fotografías como fuente de información...

Imagen 2.

Francisco Arjona Cúchares en el estudio Laurent (Madrid). Anverso y reverso



A partir de entonces las copias en papel a la albúmina se pegaron en finas cartulinas donde se incluyeron al dorso los primeros datos del autor o la galería, además de tener un espacio para anotaciones. En muy poco tiempo se pusieron de moda y comenzaron a coleccionarse retratos de personajes ilustres y vistas de todo el mundo. Se ha escrito, con muy buen criterio, que las *cartes de visite* democratizaron la imagen, no sólo por la cantidad sino por hacer posible el acceso de gran parte de la sociedad a los rostros de los personajes populares o a viajar por el mundo sin moverse del lugar de origen y con tan sólo contemplar una “estampa”.

Las funciones de las tarjetas fueron diversas, desde la presentación de la propia imagen hasta su comercialización. En una primera etapa se observa la clara intención de ofre-

cer informaciones sobre la autoría, si bien cuando los tamaños aumentaron se fueron añadiendo otros datos en los reversos. La mayoría de los establecimientos dedicados a la impresión, y también las librerías, comercializaron las tarjetas fotográficas y las ofertaron en sus catálogos.

En los años setenta y ochenta del siglo XIX la *carte de visite* fue sustituida paulatinamente por otro modelo mayor que fue llamada *cabinet* en Francia (11 x 17 cm), y que en España apareció en los catálogos como “Tarjeta Álbum” y en Estados Unidos como “Tarjeta Americana”. El mayor formato se aprovechó para añadir toda la información posible y por primera vez se indicó la especialización de los autores y galerías, más otros datos no de menor interés para el público, como el precio de cada foto, la dirección de las instalaciones o la venta de cámaras (*Imagen 3*).

Imagen 3.

Tarjeta cabinet de Sarah Bernard del estudio Nadar (París). Anverso y reverso



La Tarjeta Álbum o *cabinet* fue difundida en España por el francés Jean Laurent a partir de 1867. Enseguida se hicieron tan populares como las *cartes de visite* y se anunciaron en la prensa como gran novedad a un precio medio de 10 reales. Fueron el modelo elegido para enmarcar y colocar sobre los aparadores, despachos, pianos y cualquier otro mobiliario donde pudieran lucirse. Para los fotógrafos era un formato de copia ideal porque facilitaba su manipulación, tanto en la toma como en el retoque, además de su fácil manejo.

Estas tarjetas y otras de mayor tamaño, al disponer de más espacio para incluir información, fueron abriendo las posibilidades de uso, centradas en tres aspectos generales: funcional, estético e informativo. Para entender el primero hemos de pensar en la presentación de la imagen al cliente, dispuesta sobre un soporte que permitiera la manipulación del original sin dañar la imagen y en consecuencia su deterioro. El papel a la albúmina empleado para las reproducciones era ciertamente frágil y tan fino que obligaba a su pegado sobre soportes rígidos. Se conseguía al mismo tiempo la preservación.

Por lo que respecta a la estética, entramos en el campo de la creatividad, en la forma de representar objetos, escenas, textos e ilustraciones, un componente personal que dependió absolutamente del autor. El aspecto informativo quedaba vinculado al comercial, a las características propias del gabinete o estudio fotográfico, al modelo de trabajo elegido.

La variedad de tarjetas estuvo directamente relacionada con el formato de las fotografías, si bien la estética jugó un papel definitorio al presentar fotos de tamaño reducido sobre grandes cartones, con el fin de realzarlas. Los estudios contaban con una amplia gama de tarjetas, a modo de catálogo, para que el cliente escogiera el modelo, relacionadas

directamente con el precio (*Tabla 1*). La venta se hacía por unidades, medias docenas, docenas y/o docenas.

Tabla 1.
Modelos de Tarjetas a finales del siglo XIX

Denominación	medidas (cm)	Denominación	medidas (cm)
Mignoneta	3,8 x 6	Promenade	10,2 x 21
Mignon Album	4,5 x 6,7	Paris	13 x 22
Mignon Promenade	3 x 8	Salon	17,3 x 25,3
Princesa	5 x 9	Gran Promenade	19 x 33
Visita (Carte de visite)	6,2 x 10,2	Gran Salón	28 x 40
Cabinet/Americana/ Álbum	10,8 x 16,8	Madrid	36 x 50
Victoria	8,2 x 12,7	Cristina	45 x 60
Malverne	8,4 x 16,6		

Fuente: Catálogo de Lohr y Morejón, 1890.

A los formatos tradicionales se añadieron a comienzos del siglo XX las tarjetas postales (10 x 15 cm), el formato más popular y más difundido de la historia. Precisamente el formato, su función comunicativa y la diversidad de contenidos la hicieron objeto de colección. En el primer lustro del siglo XX todos los estudios fotográficos ofertaron retratos en ese tamaño, y muchos se especializaron en ese modelo diseñando reversos preciosistas.

Los nombres de las tarjetas no solían indicarse en el propio soporte, si bien esa decisión fue del empresario o del autor, y servía de referencia para el cliente. Por ejemplo Charles Monney, con estudio en Madrid, que estampaba en los anversos “Tarjeta Americana”, el valenciano Antonio García, suegro del pintor Joaquín Sorolla, que indicaba “Tarjeta Victoria, o Pedro Martínez de Hebert, pintor miniaturista de corte que vendía “Retratos Álbum”.

La presentación formal es otro aspecto a tener en cuenta, en ocasiones muy cuidada y en otras cumpliendo con la norma e incluso de dudoso gusto. Los cortes de los cartones fueron siempre rectangulares, con las esquinas en ángulo recto o bien redondeadas. También solían emplearse tro-

queles para obtener formatos más llamativos. Los bordes eran lisos o biselados, rematados a veces con pan de oro, y los dorsos podían estamparse en colores. Todo ello influía en el precio final, y no siempre la presentación garantizaba un buen retrato.

Otra de las tarjetas populares por su formato fue la denominada “Promenade”, muy alargada, el doble de alto que de ancho, y cuyo fin era estilizar la figura del personaje retratado (*Imagen 4*). Los formatos mayores como el Salón o superiores eran los menos solicitados en cantidad, y se generaban para ser enmarcados y colgados en las viviendas particulares, despachos o interiores.

Imagen 4.

Tarjeta Promenade del estudio Otero de Madrid



METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LOS REVERSOS

En los primeros modelos de *carte de visite*, como hemos comentado, figuraban tan sólo los datos básicos del responsable del gabinete: nombre y dirección, con mínimos detalles ilustrativos, tales como cenefas, óvalos o adornos. En una segunda etapa posterior se fueron añadiendo otros datos sobre la actividad del fotógrafo. El aumento del tamaño de las tarjetas posibilitó la modificación de los diseños y la presentación de los originales. A finales del siglo XIX se añadió más información, tanto textual como ilustraciones. Del estudio de la información que se obtiene en los reversos de los soportes, tanto en fondo como en forma, resultan tres categorías generales: Diseño, Ilustraciones y Textos.

Diseño

Representación de los contenidos según la idea del autor. Comprende la estética, la orientación (vertical/horizontal), los logotipos de empresas o marcas del negocio y/o autores, así como la caligrafía y tipografía seleccionada para la impresión de los textos (*Imagen 5*).

Imagen 5.

Reverso de una tarjeta del estudio Mauvillier de Besançon



Ilustraciones

Se incluyen en este apartado todas las creaciones artísticas (generalmente dibujos) y la información general y/o complementaria representada mediante la iconografía o los textos cuando no son tipográficos sino caligráficos (*Imagen 6* e *Imagen 7*). En este apartado resultan las siguientes categorías: Alegorías y bodegones; Cámaras fotográficas; Cenefas, cintas, grecas, guirnaldas y orlas; Escudos; Infraestructuras; Medallas; Paletas de pintor; Putti (amorcillos y niños); El Sol; Ilustraciones especiales.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

Imagen 6 e Imagen 7

Ilustraciones en las tarjetas de Viuda de Oliván (Salamanca) y Rafael Areñas (Barcelona)



Textos

Información general, específica y complementaria. Se consideran desde el nombre del autor y/o productor hasta el último detalle contenido en la tarjeta (*Imagen 8*).

- *Información general.* Se establecen cuatro campos: Autor y/o estudio; Fecha; Localización, Categoría profesional.
- *Información específica.* Tres campos: Recursos; Especialidad y Varia.

Los reversos de las fotografías como fuente de información...

- *Información Complementaria.* Tres campos: Autógrafos, Textos manuscritos con información sobre la imagen, y Dedicatorias.

Imagen 8.

Reverso de tarjeta del estudio Napoleón (Barcelona)



Como resultado del análisis de los contenidos en los reversos se ha diseñado una ficha normalizada para trabajo que consta de cinco aspectos: Tarjeta, Autor, Actividad, Ilustraciones y Contenido. En el primero se recoge información sobre la propia tarjeta (continente), el segundo se dedica a la autoría, el tercero a la actividad y especialidad, el cuar-

to a las ilustraciones, y el último a la imagen o contenido (*Imagen 9*).

1. Tarjeta: Formato, Orientación, Denominación, Fabricante
2. Autor/Productor: Autor, Estudio, Localidad, País, Dirección
3. Actividad: Periodo, Actividad principal, Especialidad, Eventos e Infraestructuras
4. Ilustraciones: Motivos diversos
5. Contenido: Personajes, Localidad, Fecha, Descripción, Autógrafos
6. Notas: Observaciones

Imagen 9.
Reverso de tarjeta de Compañy



Tarjeta (Forma)

1. Formato (cm): 11 x 17
2. Orientación: Vertical
3. Denominación: Cabinet
4. Fabricante/Impresor: No figura (Madrid)
5. Detalles: Perfecto estado
6. Impresión: Monocolor. Tinta sepia sobre cartón marrón claro. Tipos impresos.

Autor (Productor)

7. Autor: Compañy, Manuel
8. Estudio: Compañy
9. Localidad: Madrid (España)
10. Dirección: Visitación, 1
11. Sucursales: Talleres en calle Príncipe Alfonso, 10

Actividad (Periodo, Especialidad)

12. Periodo: *ca.* 1880-1925
13. Tema general: Retratos de estudio
14. Especialidad: Pintura, Ampliaciones, Esmaltes, Fototipias y Ambulancias
15. Eventos: Medallas de París (1889) y Bruselas (1990). Escudo de España

Ilustraciones

16. Motivos: Medallas, Escudos religiosos, orlas, condecoraciones, cintas, decoración vegetal, florero, líneas geométricas.

Contenido

17. Tipo/Vista: Retrato de mujer
18. Localidad: Madrid
19. Fecha de la toma: 1887
20. Descripción de la imagen: Señora con sombrero junto a una columna clásica con florero. Vestido estampado de finales del siglo XIX. Cortinaje al fondo.

Notas

21. Observaciones: Se conservan los clichés

CONCLUSIONES

La característica transversal de la fotografía en cuanto a su uso y aplicación, así como su diversidad de tipologías, hace necesarias diferentes metodologías para su estudio, desde las relacionadas con el aspecto histórico hasta las más específicas como las cámaras o la técnica. En el que caso que nos ocupa se concluye que de la aplicación de una metodología para el análisis de los reversos se recupera información de gran interés relacionada con diferentes aspectos: diseño, formación, especialidad, biografía del autor, industria, comercio, etcétera.

A partir del diseño de una ficha de trabajo normalizada puede obtenerse información para la historia de la fotografía. Este sistema de estudio amplía las metodologías ya existentes para la investigación sobre la historia de la fotografía, generalmente centradas sólo en la representación del contenido y no en el artefacto o continente. Los métodos para el análisis de la fotografía se basan fundamentalmente en la

descripción archivística (norma ISAD-G) cuyo desarrollo no permite profundizar en los temas que aquí se tratan. Cada uno de los objetos, de las piezas, contiene datos cuya visibilidad es fundamental. Desde la perspectiva docente el método que se propone puede establecerse como referente, ya que permite trabajar en grupo y en consecuencia alcanzar los objetivos establecidos previamente.

Otro aspecto de interés responde a la investigación sobre cada uno de los temas que surgen del análisis de los contenidos, tales como el diseño o la industria, al conocer mediante el análisis a los productores de las tarjetas o soportes. Tras aplicar el método se observa como resultado que la mayor parte de las fotografías son fuente de información, por tanto documentos de interés para la investigación. El modelo de ficha es así un instrumento susceptible de ser incorporado a la metodología docente y al análisis de los fondos y colecciones fotográficas en instituciones públicas o privadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boadas J., Casellas, L. y Suquet, M. Á. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones.
- Carrero de Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.
- Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Fontcuberta, J. (2008). *Historias de la fotografía española, 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. (2002). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas

- García Felguera, M. (2007). Expansión y profesionalización. En M. L. Sougez (Coord.). *Historia general de la fotografía* (pp. 69-116). Madrid: Cátedra.
- Kossov, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- Lohr y Morejón. (1890). *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía*. Madrid: Establecimiento de Enrique Teodoro.
- Sánchez Vigil, J. M. (2011). La puerta de atrás: los dorsos de la carte de visite. En J. A. Yeves (Ed.). *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón* (pp.137-149). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Sougez, M. L. (1994). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- Wichard, R. y Wichard, C. (1999). *Victorian Cartes de Visite*. Buckingham: Shire Publications.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Carlos Ceballos Sosa e Israel Chávez Reséndiz; revisión especializada, formación editorial y revisión de pruebas, Logiem. Análisis y Soluciones S. de RL. de CV. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. Fue impreso en papel cultural de 90 gr. en los talleres de Litográfica Ingramex, Centeno 162, Colonia Granjas Esmeralda, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Se terminó de imprimir en mayo de 2019.