

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 pographer, 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.