



UASLP
Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Documentación fotográfica

Retos, perspectivas y
proyectos de investigación

Coordinación:
Julio César Rivera Aguilera
María Olivera Zaldua



Documentación fotográfica: Retos, perspectivas y proyectos de investigación

Coordinación

Rivera, Julio & Olivera, María

Se distribuye bajo

[http://... URL a Licencia Creative Commons](#)

Términos y condiciones de licencia

[http://... URL a Licencia Creative Commons](#)



Atribución

Debe darle crédito a esta obra de manera adecuada, proporcionando un enlace a la licencia, e indicando si se han realizado cambios.

No Comercial

No puede hacer uso del material con fines comerciales.

Compartir Igual

Si mezcla, transforma o crea nuevo material a partir de esta obra, usted podrá distribuir su contribución siempre que utilice también una licencia igual (BY/NC/SA)



Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



UASLP
Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



UASLP
Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Documentación fotográfica

Retos, perspectivas y
proyectos de investigación

Coordinación:
Julio César Rivera Aguilera
María Olivera Zaldua



Documentación Fotográfica
Retos, perspectivas y proyectos de investigación

ISBN: 978-607-9453-65-7
Primera edición. 2016.

© Derechos reservados por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí © Universidad Complutense de Madrid

Mtro. en Arq. Manuel Fermín Villar Rubio, Rector de la UASLP
Dra. Guadalupe Patricia Ramos Fandiño
Directora de la Facultad de Ciencias de la Información

Edición a cargo del Departamento de Comunicación Social
LCC Ernesto Anguiano García
Jefe de Comunicación Social
Diseño editorial y portada:
LDG Alejandro Espericueta Bravo

Impreso en México.

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo del autor.

Contenido

- 10** La creación de grupos documentales y el acceso a la información
fotográfica
Fernando Aguayo Hernández
- 24** La imagen y el discurso en San Luis Potosí 1849 a través de la corta y
trágica historia de los Grosh, Düben, Jay Antrim y Wencin
Claudia Ramírez Martínez
- 36** Fotografías publicadas: edición, manipulación, intervención
Elke Köppen
- 46** La imagen fotográfica, su organización con fines de difusión
Guadalupe Patricia Ramos Fandiño
- 56** Proyecto iconográfico: método de catalogación de documentos
iconográficos para su difusión digital
Xavier Bermúdez Bañuelos
- 62** El análisis archivístico e histórico como base para la descripción
contextual de la fotografía
Juan Miguel Castillo Fonseca
- 72** Mil visiones de la fotografía de la creación a la investigación
Juan Miguel Sánchez Vigil

- 86** La otra mirada de la fotografía en publicidad: nuevos retos de la comunicación comercial
Juan Carlos Marcos Recio
- 108** Presentación de la fotografía en la prensa digital: modelos
María Olivera Zaldua
- 116** El portal de la información INFOCO. Revelando el patrimonio fotográfico de España, Portugal e Iberoamérica
Antonia Salvador
- 126** La memoria digi-foto-gráfica: patrimonio de las diversidades culturales para universos complejos
Jésus Gaeta Mendoza
- 142** La fotografía periodística: Una aproximación a su estudio, gestión y sistematización a través del uso de tecnologías de información y comunicación
Luis Roberto Rivera Aguilera
- 156** Fotoperiodismo y rescate de la memoria fotográfica: Archivo fotográfico del Departamento de Comunicación Social de la UASLP
Alejandro Espericueta Bravo

Prólogo

La fotografía ha superado desde hace ya tiempo los debates sobre su consideración de arte o documento. Ambas visiones se funden, que no confunden, en función de los diferentes usos y aplicaciones, de las necesidades y de los proyectos. Aquellos autores que en el siglo XIX se posicionaron en las filas de los detractores por considerarla una amenaza para la pintura, el dibujo o el grabado, tendrían hoy que rendirse a la evidencia. Todavía sucede que en algunos campos, lugares o ambientes, entre ellos los relacionados con la docencia, se combate su consideración de disciplina, o aún peor se levantan barreras para no aceptar que la imagen fotográfica es, desde su invención, un lenguaje que se ha ido aprendiendo y puliendo, y que está presente en todos y cada uno de los espacios donde posamos la mirada. Y en este sentido hemos de indicar que es equiparable al texto.

Como documento, la fotografía tiene dos partes absolutamente diferenciadas: el

soporte y el contenido, y desde esta perspectiva el objeto, el artefacto (objeto hecho con arte), se hace patrimonio, material en cuanto a la forma o presentación, e inmaterial en cuanto al contenido, a la sustancia, en un doble valor del que resulta su uso para representar lo intangible, lo efímero, la memoria, entiéndase aquí cuanto se relaciona con la tradición y la costumbre, una de las mayores y más habituales formas de representación del pasado. Es por esto que el término documento aplicado a la fotografía se concreta en un todo, sin exclusiones, de forma que cuanto se trata en relación con ella tiene cabida en lo que hemos convenido en denominar “documentación fotográfica”.

Los estudios sobre el tema han alcanzado un alto nivel en la Universidad, que comenzaron con la celebración de jornadas y seminarios, para culminar en Congresos Internacionales de Documentación Fotográfica, cuyo origen se encuentra en la Facultad de

Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid a propuesta del Grupo de Investigación Fotodoc (fotografía y documentación), que cuenta ya con un sexenio de actividad. Los objetivos de estos eventos se centran en promover el encuentro entre investigadores, profesionales y estudiosos de diversos países con el fin de analizar el estado de la cuestión desde distintos puntos de vista, contemplando ideas y proyectos, y analizando todo tipo de situaciones que reclamen reacciones inmediatas y conjuntas.

Las líneas y campos de estudio en fotografía son numerosos, tanto desde la teoría como desde la práctica: técnica, historia, autoría, propiedad intelectual, derechos, comunicación, información, arte, publicaciones especializadas, webs, blogs, redes sociales, marketing, etc. Todos estos aspectos inciden en su carácter interdisciplinar, y en consecuencia en la diversidad de caminos en la innovación.

Es así como las diferentes visiones que se plantean en la obra que el lector tiene en sus manos abundan en nuestra consideración, y siendo diferentes los puntos de partida y los planteamientos, vienen sin embargo a converger en el eje discursivo, es decir en torno a la consideración general de la fotografía como documento y de la necesidad de su conservación y tratamiento. Cada uno de los temas que se tratan en las páginas de este libro (conservación, restauración, difusión, creación, información o análisis documental) son otra vuelta de tuerca en el estudio de la fotografía, y por tanto se abren nuevas vías a la investigación.

Juan Miguel Sánchez Vigil
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

Agradezco a los miembros del Grupo Fotodoc la invitación para la elaboración de la introducción del presente texto, pues resulta muy enriquecedor reunir a investigadores de diferentes instituciones y disciplinas con el único objetivo de analizar a la fotografía desde el punto de vista histórico, de su organización, difusión y su papel en los medios de comunicación.

Con esta obra se pudo reunir trabajos de investigadores de distintas instituciones como: Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Facultad de Ciencias de la Documentación, UCM, Sistema Nacional de Fototecas, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la UNAM, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, Bienal Internacional del Cartel en México, Museo Regional Potosino, Facultad del Hábitat, UASLP, Facultad de Ciencias de la Comunicación, UASLP,

Periódico Pulso de San Luis, y por supuesto la Facultad de Ciencias de la Información de la UASLP.

La temática permite estudiar la interdisciplinariedad de la fotografía, analizarla como fuente de información y reflexionar sobre su interpretación en documentos históricos portadores de múltiples significaciones, además estudiar el impacto cultural que la fotografía ha provocado en la sociedad desde su creación, la dispersión de los documentos fotográficos, el tratamiento que durante el tiempo se le ha dado a este tipo de acervos, su utilización en los medios de comunicación y los usos que el periodismo le ha dado a la fotografía.

Al igual que otros documentos, pero con sus particularidades la fotografía ofrece un soporte visual, es una fuente de información que proporciona datos históricos, culturales y sociales. Como documento brinda el valor de un mensaje y el valor

del documento por sí mismo, es decir, por un lado brinda la posibilidad de reproducir elementos físicos, por lo que adquiere el valor de la representación, un valor práctico por así decirlo, y a su vez, con el tiempo, ofrece el valor incalculable por la representación de una realidad lejana en la temporalidad. Así, a principios del siglo XX en algunos casos la fotografía fue utilizada con fines publicitarios, y aunque actualmente esos documentos han perdido su valor práctico como propaganda, se han transformado en documentos que ofrecen información histórica con valor emocional y estético en función de la técnica e intención con que fueron elaborados. La fotografía ha sido utilizada para documentar estudios etnográficos, antropológicos y arqueológicos, pero también las fotografías cotidianas además de dar testimonio de la vida diaria, con el tiempo se convierten en fuentes de información de tipo histórico, arquitectónico, científico y cultural entre otros, ya que son testimonio visual de la

vida de los seres humanos y ofrece un punto de referencia que refleja una realidad social y el entorno físico que la contextualizó.

Con esta breve consideración sobre el valor de la fotografía como documento, queda clara la importancia de la fotografía por su significado social y el testimonio histórico dentro del patrimonio cultural de una nación, que como tal deberá ser estudiada, documentada, resguardada y conservada.

Por todo lo anterior, felicito ampliamente a los investigadores por compartirnos sus experiencias e interesarse en este aspecto de las Ciencias de la Información ya que representa una magnífica oportunidad para enriquecer la visión sobre el patrimonio fotográfico en nuestras instituciones.

Guadalupe Patricia Ramos Fandiño

Directora de la Facultad de Ciencias de la Información

La creación de grupos documentales y el acceso a la información fotográfica

Fernando Aguayo Hernández

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

faguayo@intitutomora.edu.mx

El presente texto aboga para que historiadores y documentalistas recurran a una estrategia específica para utilizar y documentar fotografías; plantea la necesidad de crear grupos documentales al interior de nuestras investigaciones y de esta forma poder explicar procesos sociales y posibilitar el acceso a la información fotográfica.

Los historiadores y la documentación de fotografías

Escribiendo desde mi formación de historiador para lectores interesados en la documentación fotográfica, quisiera dejar asentadas varias cosas. La primera es que debemos deshacernos de la (mala) idea de que los historiadores investigamos el pasado. Esa (mala) idea fue instaurada con la pretensión de que nuestro quehacer se quedara fuera de la esfera de la acción social.

En realidad lo que hacemos los historiadores, como otros investigadores, es estudiar procesos sociales, además de adoptar una posición sobre qué hacer en el presente para que la información y los conocimientos que genera nuestra profesión sean útiles en la resolución de problemas actuales.

Otra peculiaridad del trabajo de los historiadores es que, la mayoría de las veces, queremos explicar los procesos sociales poniendo



Imagen 1. William Henry Jackson, "5683. Panorama. San Luis Potosí", 1891. Fototeca Nacional/ SINAFO/ CONACLUTA/ INAH, 456190.

ejemplos concretos y usando documentos específicos. Siguiendo esta costumbre, este texto usa como su base de argumentación tres fotografías, la primera que se presenta como imagen 1, será también con la cerraremos el trabajo.

Si lo que interesa es investigar procesos sociales, ¿qué tipo de problemas se podrían estudiar a partir de plantearle preguntas a este documento? A continuación se enuncia una lista no exhaustiva de los temas que podríamos investigar con su ayuda:

1. Aspectos de la construcción de los ferrocarriles en el porfiriato.
2. Las estaciones del ferrocarril en la ciu-

dad de San Luis Potosí.

3. *La transformación del espacio en las ciudades a fines del siglo XIX.*
4. *El uso de las fotografías por parte de los investigadores de lo social.*
5. *Diversos temas relacionados con la historia de la fotografía.*
6. *La forma de documentar los objetos fotográficos en los acervos.*
7. *Las dificultades de acceso a los documentos fotográficos. Es evidente que para el abordaje de todos esos temas y otros muchos más, es pertinente incor-*

porar el análisis de esta fotografía y la forma en que se le ha usado.

Ya se indicó que los historiadores investigamos procesos sociales y no “el pasado”, también ya se dijo que recurrimos a documentos y temas concretos; ahora bien, la tercera cosa que quiero comunicarles acerca de los historiadores es que la mayoría no estamos interesados en trabajar con fotografías. Es preciso decir eso para entender por qué no se han usado ampliamente este tipo de documentos y la forma en que lo ha hecho un pequeño sector de estos profesionistas. Se ha dicho que el no uso de la fotografía por parte de los historiadores se debe a que muchos de ellos consideran más valiosa como fuente a la palabra escrita, por sobre otras, y aunque esa pueda ser la razón en algunos casos, lo cierto es que muchos historiadores no incorporan fotografías en sus estudios porque esto requiere de un trabajo de contextualización para convertirlos en fuentes confiables de investigación, lo que implica adiestrarnos en metodologías específicas para hacer ese trabajo científico de la mejor manera.

De tal suerte que el desinterés de los historiadores por la fotografía se presenta porque algunos consideran que no contiene información relevante o valiosa y en otros casos porque, respetando la peculiaridad del documento, los especialistas no han adquirido

los instrumentos adecuados para la transformación de este tipo de vestigios en una fuente de investigación de primera mano. También se tiene que decir que otro sector no presta atención a las fotografías porque solamente les llama la atención las imágenes fotográficas; es decir, creen (de manera equivocada) que la imagen, una parte del complejo objeto que es el documento fotográfico, constituye el todo. De hecho una de las primeras condiciones que se deberían establecer para investigar y documentar las fotografías, es que necesitamos estudiar el documento en toda su complejidad y no únicamente la parte llamada imagen, por muy fotográfica que esta sea.

Al cierre del texto, cuando se muestre las posibilidades del documento que se ha elegido como ejemplo, al reinsertarlo en su dimensión documental, volveremos al tema de la enorme ganancia que tendrían los investigadores de lo social al reenfocar sus estudios teniendo siempre presente que se debe estudiar todo el objeto fotográfico. Lo que es preciso dejar establecido aquí es que han sido las prácticas de los historiadores y la conformación de su profesión, las que más ha contribuido a la validación de la información de cualquier medio basándonos en el estudio de los objetos que la portan. Los textos clásicos de teoría de la historia, explican que fue la crítica de documentos, el análisis de quién, cuándo y por qué se pro-

ducían los documentos lo que hacía confiable su uso como fuente de primera mano en la investigación histórica (Bloch, 2001).

Una misma imagen, diversos objetos

Los historiadores, como cualquier científico social, requieren de buenas teorías que brinden solidez a sus hipótesis, además de una gran cantidad de fuentes que le den sustento a sus afirmaciones. Lo que se dice es válido en la medida que se respalde con una gran cantidad de documentos debidamente convertidos en fuentes de investigación. Es por ello que para recopilar la documentación que necesitamos los historiadores acudimos a los acervos y consultamos catálogos en los que esperamos encontrar referencias pertinentes que nos lleven a los documentos tan necesarios para realizar nuestras investigaciones, incluyendo en esta búsqueda a los documentos fotográficos.

Hace unos años el Instituto Mora convocó a 37 historiadores especialistas en diversos temas de la ciudad de México para realizar un ejercicio de microhistoria de dos años en la vida de la capital: 1883 y 1884. Una de las peculiaridades del proyecto fue que las investigaciones incorporaron diversos vestigios de época (además de los clásicos documentos de texto que resguardan los archivos), en particular se incorporó el documento fotográfico como parte de las reflexiones y la publicación final. Por ello es

que al iniciar el trabajo colectivo, se procedió a la búsqueda de materiales en archivos y fototecas, localizando una gran cantidad de material, el cual sirvió para el proceso de investigación, aunque solamente una reducida parte apareció en la publicación final, en el libro “Instantáneas” de la ciudad de México. Un álbum de 1883-1884 (Salmeron y Aguayo, 2013).

Una de las imágenes que no se publicó en el libro fue la producida por la firma Gove y North en 1883 “604. Jardín del Atrio” (imagen 2). Sin embargo, esa imagen sí que estuvo presente en las discusiones y análisis, pues en ella aparecen dos importantes elementos recién construidos en el momento de la toma y que permanecieron como referencia urbana de la capital de México durante poco más de 30 años. Estos elementos son el jardín al que hace alusión el título de la fotografía, y el Mercado de las Flores, el cual se alcanza a distinguir en el segundo plano de la imagen. Además, varios de los participantes del proyecto de las “Instantáneas” descubrieron que analizando con cuidado ese documento, se encontraban los vestigios de las distintas formas de alumbrado y que estaban ahí también los inicios de la instalación de estatuas en los jardines de las ciudades. Además de esos elementos, la imagen tendrá otros muchos temas que sin duda todavía no acabamos de rescatar.

Imagen 2. Gove y North, "604. Jardín del Atrio", 1883. Fototeca Nacional/ SINAFO/ CONACLUTA/ INAH, 456921.



El Jardín del Atrio y el Mercado de Flores fueron durante décadas referentes urbanos importantes de la ciudad, por lo que fueron mencionados en multitud de informes realizados por las autoridades municipales. Dada su singularidad, también aparecieron notas acerca de ese espacio en la prensa de la época, al tiempo que viajeros y cronistas lo describían con singular entusiasmo. Sin embargo,

en la actualidad solamente son los vestigios textuales (documentos de archivo, periódicos y libros) los que han sido citados por historiadores y cronistas para reseñar algunos de los cambios que sufrió la ciudad de México en el último cuarto del siglo XIX. En cambio, las fotografías que muestran ese espacio físico de la ciudad han sido utilizadas en pocas ocasiones en la historia urbana de la capital.

Sin duda una de las razones que explica esta ausencia de la fotografía como fuente en la construcción de explicaciones de lo social, y no solamente como ilustración de discursos elaborados sin su concurso, es la ausencia de catálogos confiables en los acervos que contienen este tipo de documentos fotográficos.

Catalogar fotografías es, ante todo, la realización de un conjunto de operaciones intelectuales que conducen a representar los objetos fotográficos, las imágenes que contienen y los datos relacionados con ambos por medio de un texto, el cual constituye un documento secundario, un instrumento de trabajo que sirve para personificar las piezas y gracias al cual es posible su organización documental en un conjunto más amplio, así como su posterior recuperación (Aguayo y Martínez 2012).

La correcta realización de esta actividad y la puesta a disposición de catálogos en los que la información sea accesible a los usuarios es una de las prioridades de los acervos y responsabilidad de los documentalistas. En nuestras búsquedas, los historiadores tendemos primero a explorar los catálogos por temas, lugares y fechas definidas en nuestros proyectos. Eso sí, cuando sabemos con seguridad que existen personas o instituciones que son actores o productores de documentos de nuestro interés, los nombres son los que orientan nuestra investigación.

De hecho, la referencia fotográfica que aparece como pie, más que una serie de “datos”, señala los resultados de una investigación. Por ello, los elementos que la conforman, tales como la asignación de autoría, título y año de realización, difieren de la manera como dicha imagen ha sido catalogada en todos los acervos que la contienen. Es decir, aunque hasta el momento se han localizado en tres archivos doce objetos fotográficos que contienen la imagen de Gove y North “604. Jardín del Atrio” realizada en 1883, únicamente uno de esos objetos ha sido catalogado con la autoría apropiada, ninguno tiene la fecha correcta de la toma y en todos existen problemas al asignar el título. Por otro lado, aunque resulte ocioso hacerlo explícito, esta situación, la existencia de documentos con problemas de catalogación que hacen casi imposible su acceso por los usuarios, no es exclusiva de esta fotografía, sino una lamentable característica de muchos de los documentos, conservados en acervos públicos y privados. Ver tabla 1.

En un futuro próximo es deseable que los acervos gubernamentales que funcionan con presupuesto público cuenten con catálogos interinstitucionales en los que aparecerá información común de los documentos que resguardan. En ese futuro existirá una ficha común para la imagen que comentamos, indicando a continuación las peculiaridades de cada uno de los ejem-

Resultados obtenidos en las búsquedas	Autor	Título	Fecha de la toma
	Gove y North 1 resultado	604. Jardín del atrio 1 resultado	1880 1 resultado
	No conocido 11 resultados	Jardín del Atrio 5 resultados	1885 3 resultados
		Jardín del atrio de la catedral 4 resultados	1890 4 resultados
		Catedral 1 resultado	1895 2 resultados
			1920 1 resultado

Tabla 1. Catalogación del documento Gove y North, “604. Jardín del Atrio”, 1883 en los acervos.

plares que se resguardan en los respectivos archivos. De tal suerte que la que se muestra en estas páginas tendrá un resultado de búsqueda en la consulta similar a la que se presenta en la tabla 2.

El campo “Existencia de otros ejemplares” fue diseñado para ofrecer diversas relaciones entre los documentos, en la fototeca digital en línea “Fotógrafos y editores franceses en México, siglo XIX” se muestra un ejemplo de las posibilidades de recuperación de la información cuando la catalogación de imágenes en diversos ejemplares se hace tomándola como grupo documental

y no de unidad en unidad sin conexiones entre sí. Ahí se muestra también que la creación y trabajo con grupos documentales es fundamental para entender la singularidad de los objetos. Pasemos a observar otros casos y las ganancias que se obtienen para la documentación de imágenes y la investigación social.

Grupos documentales

Si se consulta la página web de “Fotógrafos y editores franceses en México, siglo XIX”¹ es

¹ http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/#contenido;id=hdlre-p:soc_MXIM_5

1. Identificación		
Autor	Gove y North	
Título	604. Jardín del atrio	
Fecha de toma	1883	
2. Estructura y contenido		
Estructura formal	Vista urbana	
Orientación	Vertical	
Encuadre	Toma abierta Ángulo de cámara	A nivel
Lugar registrado	Estado Delegación Colonia Calle Número	Distrito Federal Cuauhtémoc Centro Plaza de la Constitución Sin número
3. Características físicas		
Técnica	Impresión a la albúmina	
Soporte primario	Dimensiones	20.9 x 27.3 centímetros
Inscripciones	Ubicación Técnica Transcripción	Inferior derecho Manuscrita en el negativo 604. Jardín del atrio
4. Características físicas		
Existencia de otros ejemplares	Fotografía creada a partir del mismo negativo	11 ejemplares

Tabla 2.

correcto pensar que el sistema informático con el que funciona esa página web es de gran utilidad para el acceso a la información; sin embargo, no debemos olvidar que los sistemas funcionan con la información proporcionada por los documentalistas y que ese es un trabajo de sistematización y de investigación fundamental para tener buenos catálogos. Además, se debe tener presente que para la creación de grupos documentales transversales (interinstitucionales o que

“unen” ítems que se encuentran en diversos fondos de una institución), debemos tener siempre presente la diferencia entre los objetos y sus representaciones. La creación de grupos para la mejor documentación en las unidades, se refiere a unirlos con el fin de facilitar su acceso y no a mover los objetos patrimoniales.

También es importante tener en cuenta la diferencia que existe entre documentos

de archivo y documentos. Las fotografías contenidas en los repositorios tienen tratamientos peculiares en función de su mayor o menor organicidad. El problema con los datos que se les ha asignado a los ejemplares de la fotografía Gove y North, “604. Jardín del Atrio”, tomando, por ejemplo, la enorme variación para fecharla (entre 1880 y 1920) es que esos documentos provienen de recopilaciones realizadas por coleccionistas y luego donadas o vendidas a los acervos que actualmente las resguardan. En ese camino, incluso antes de que ese coleccionista las adquiriera, las fotografías habían perdido ya su contexto de producción; correspondiéndoles a diversos documentalistas el trabajo de intentar reconstruir sus referencias más generales desde cero. Haciendo el trabajo cada uno de forma aislada y sin conocimiento de lo que otro documentalista hacía. A diferencia de ese tipo de fotografías, existen otras sobre las que no solamente sabemos con precisión la fecha de toma, sino también el motivo por la que se hizo el registro y las circunstancias por las que llegó al acervo que la contiene y con la cual guarda una relación orgánica íntima. Por ejemplo la fotografía del quiosco de la ciudad de Orizaba que resguarda el Archivo Municipal de Orizaba, serie Gobierno, subserie Paseos y jardines, sección Parque Castillo, 1908.

Hace años se hizo una propuesta llamada “Lineamientos para la descripción de fo-

tografías” (Aguayo y Martínez 2012), ahí se hacía referencia al conjunto del proceso documental (las acciones que se deben realizar con un documento, desde que llega al acervo o investigador, hasta que se pone en acceso público) y además se insistía que para la creación de catálogos fotográficos existían tareas archivísticas previas a la descripción de los documentos, tema del texto publicado entonces. Por esa razón, se mencionaba que una tarea inicial y fundamental para crear esos catálogos, era hacer explícita la organización de fondos y series documentales en el interior de los acervos o explicitar la formación de grupos documentales en las colecciones por medio de la elaboración de un cuadro de clasificación que funcione como instrumento de manejo y organización de la documentación que se pretende catalogar.

De esta forma, aunque en distintas partes de esa propuesta se insistía en el trabajo por grupos, se presuponía que eso era ya una tarea resuelta, o que por ser una carestía tan evidente, sería una actividad a la que se le dedicarían los esfuerzos necesarios. Sin embargo, la dinámica de catalogación de los acervos insiste tanto en el trabajo ítem por ítem, como en la creación artificial de fondos y series o en la creación de grupos documentales sin consistencia archivística. Por ello, ante los problemas para el acceso a la información, es urgente insis-

tir en la modificación de nuestras prácticas catalográficas.

Sabemos que son pocos los fotógrafos del siglo XIX que conservaron sus acervos de forma organizada, mucho de su recuperación debe ser obra de la investigación. En el caso de la firma Gove y North resultó de gran utilidad saber las fechas en las que trabajaron en México porque entonces se puso atención no solamente en la información que contenían sus imágenes, sino también a las relaciones que mantenían entre sí cada una de ellas y las evidencias que había de las prácticas fotográficas de la firma; es decir, nos interesaron como un grupo documental. Al avanzar en esa forma de investigarlas, el proyecto de investigación de las “Instantáneas” se benefició colectivamente con el uso de varias de sus fotografías, como se puede comprobar en el número de esas imágenes incorporadas al estudio (y citadas), así como a las finalmente publicadas en el libro.

A partir de esa experiencia los esfuerzos de trabajo se han orientado a crear la “Colección Gove y North” conformada hasta el momento por 2843 objetos fotográficos y 435 imágenes diferentes. Se trata de un agrupamiento de las representaciones de esos objetos e imágenes que remitirá en cada caso al acervo que resguarda los objetos patrimoniales. Por el momento se cuenta con un texto (Aguayo, 2015) que explica

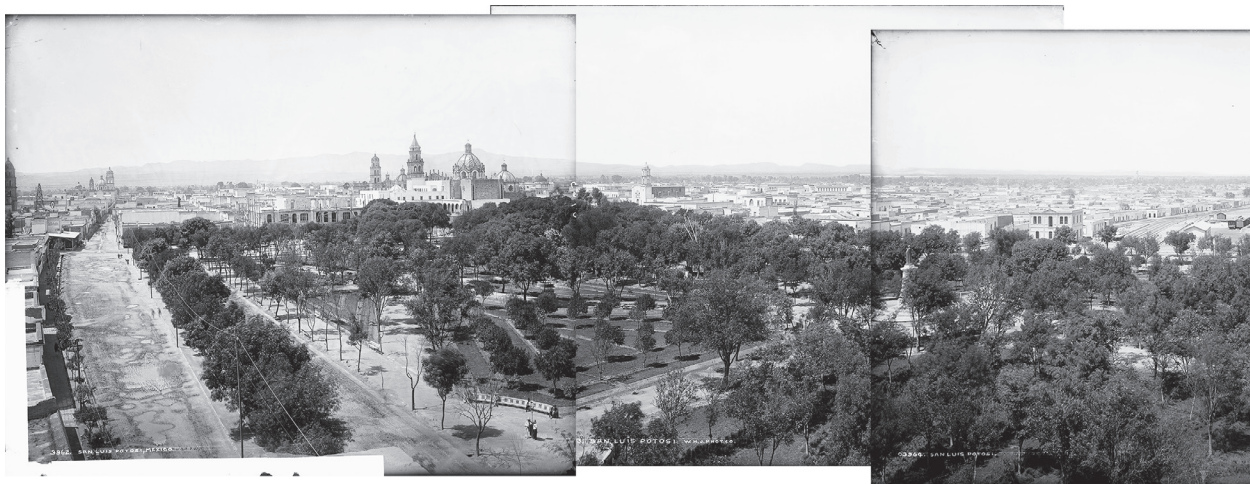
las propuestas que guiaron la posibilidad de crear esa agrupación de fotografías dispersas en distintos lugares y, lo que es más problemático, con dificultades para su acceso debido a las inconsistencias en la documentación que se hizo sobre ellas.

Un grupo documental para la ciudad de San Luis Potosí

Tomando el ejemplo de lo que sucedió con el documento Gove y North, “604. Jardín del Atrio” y a uno de los universos a los que corresponde, regresemos a la fotografía “5683. Panorama. San Luis Potosí.”

La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el acervo que resguarda la más importante producción de William Henry Jackson sobre México, señala como dato de esas fotografías un periodo amplio de 1880 a 1897, pues en ese lapso de tiempo en que se produce el conjunto de las imágenes. Esa institución ha asignado fechas más precisas o cerradas a grupos de imágenes y a ítems, cuando adquiere información específica, pero esos son casos contados. En México nos interesa tener datos más precisos acerca de las fechas de las tomas fotográficas para apoyar investigaciones de diverso tipo.

Se insiste: fechas de toma, aunque también de otro tipo. Al documentar una fotografía se recuperan diversos tipos de fechas relacionados con cada ítem. Existe por ejemplo,



una fecha de recopilación o ingreso de los grupos de documentos al acervo, fecha en que se documentó, fechas en que se actualizó la información; además existe la práctica de reportar una “fecha del asunto”, etcétera. Todas son importantes, pero las más significativas para cada pieza se refieren a dos: el momento de la toma fotográfica (llamado también de captura, de registro; es decir, el momento en el que la luz que pasó por un objetivo modificó la composición físico-química del material de captura, casi siempre un negativo. Momento también denominado de registro indicial) y el segundo dato importante es la fecha de manufactura del objeto (que puede o no coincidir con el primero). Es importante indicar a qué proceso se refiere cada dato anotado, aun-

que casi siempre se acepta que si no se hace explícito el campo, la fecha corresponde al momento de la toma fotográfica.

Se sabe que Jackson viajó varias veces a nuestro país y se ha llegado a la conclusión de que es posible agrupar la mayoría de las fotografías tomadas en México en tres de sus viajes realizados en los años de 1883, 1884 y 1891, aunque sin negar que existan otras fotografías realizadas en otros momentos. Para explicar cuáles de esas fotografías fueron realizadas en cada uno de esos años se ha pensado agruparlas en función del tipo de equipo utilizado y la manufactura de producción; sin embargo, la hipótesis más persistente se remite a los números de serie anotados por la propia firma fotográfica.

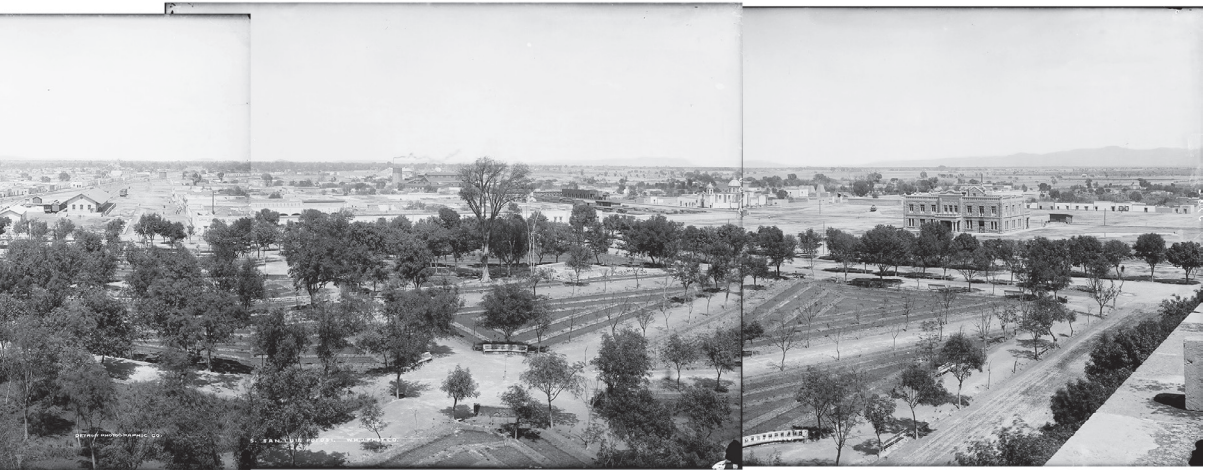


Imagen 3. Xochiquetzal Luna, “Panorámica de la Alameda de San Luis Potosí”, 2016 (A partir de cinco imágenes de William Henry Jackson del año 1891).

fica. Gutiérrez (2012) afirma al seguir las claves que proporcionan esos números se puede conocer qué imágenes corresponden a cada viaje y con esa convicción procedió a asignar un año de toma específico para las imágenes de Jackson, lo que es un error.

Es interesante que otro de los mecanismos para asignar la fecha de toma de las fotografías sea observar con detalle lo que fue captado en cada imagen. Por esa razón los que estudian la ciudad de San Luis Potosí, tanto como los que se interesan por las instalaciones del ferrocarril situada a un lado de la Alameda de la ciudad, pueden afirmar que el edificio que vemos en la imagen “5683. Panorama. San Luis Potosí”, es la estación del Ferrocarril Nacional construida en 1889.

Al hacer un recorrido en las páginas web que contienen imágenes históricas de la capital potosina veremos reproducidas y comentadas varias de las fotografías de William Henry Jackson, incluida otra de las imágenes de esa estación ferroviaria con el título “Mexican National R. R. Station”² Dado que esas fotografías son utilizadas por personas que buscan explicar procesos de transformación específicas con apoyo de las imágenes de Jackson, los argumentos para fechar se relacionan a cosas precisas como:

² Fotografías Antiguas. San Luis Potosí, Estación del Ferrocarril, 1890 Cita las otras fotografías de Jackson en 1887, 1888 y 1890. <http://antigua22.blogspot.mx/p/san-luis-potosi-fotografias-antiguas.html>

en esa fotografía “el Teatro de la Paz se encuentra en construcción”, etcétera.³

Sea porque no se preocupan de los usos académicos, o porque consideran que en esos sitios no es conveniente citar fuentes, la mayoría de lo publicado en internet son afirmaciones sin soporte documental, aunque es evidente que existe un manejo de información que les permite concluir que la fotografía de la estatua de Hidalgo en la Alameda es de 1889. Seguramente lo que sabe la persona que asignó esa fecha a la fotografía, es que la estatua se instaló en la llamada plaza de Armas en 1880 y también consultó algún texto o periódico que refiere su traslado a la Alameda.⁴ Al poner en acción esos conocimientos es que se han asignado fechas de toma a las fotografías de William Henry Jackson, las cuales van de 1887 a 1892.⁵

Sin embargo, a pesar de todos los logros que tiene analizar las imágenes fotográficas una por una, es preciso insistir que

debemos fecharlas y catalogarlas como un grupo que tiene coherencia y, por qué no decirlo, solidaridad de grupo. Al poner juntas las imágenes que se han colocado en la web y las publicadas en libros, se puede llegar fácilmente a la conclusión de que se trata de partes de un conjunto que podemos armar de diferentes maneras, una de ellas se presenta aquí.

El extremo derecho es la imagen “5683. Panorama. San Luis Potosí” y el izquierdo la imagen en la que se discutía sobre el inicio de la construcción del Teatro de la Paz. En medio de la panorámica podemos ver la estatua de Miguel Hidalgo instalada en 1889, lo que hace “solidaria” esta fotografía con la marcada como 5694. Statue of Hidalgo in the Alameda.⁶ Estos y otros indicios que se pueden recuperar al tener juntas las piezas, dan luces acerca de las prácticas fotográficas de la época y justifican el esfuerzo de crear un grupo documental sobre la ciudad de San Luis Potosí, 1891,⁷ el cual será de mucha utilidad a los estudiosos de la fotografía

³ http://rinconar.blogspot.mx/2012/09/la-alameda-juan-sarabia_29.html

⁴ “También se concluye en el Paseo de la Constitución, el monumento que antes estaba en la Plaza de Armas, erigido al padre Hidalgo” (16 de septiembre de 1889) El Correo de San Luis.

⁵ V. San Luis Potosí Calzada de Guadalupe y Caja de Agua agudores, ca. 1891. <https://www.flickr.com/photos/jesusduarte/7143805175>

La misma foto con el pie: La Caja del Agua (por William Henry Jackson, c. 1888) en: <http://www.mexicoenfotos.com/antiguas/san-luis-potosi/san-luis-potosi/la-aja-del-agua-por-william-henry-jackson-c-1888-MX13795035340702>

⁶ Cuatro fotografías que componen la panorámica sin ordenar fechadas en el año 1888 en: <http://www.mexicoenfotos.com/antiguas/san-luis-potosi/san-luis-potosi&lang=amp;seccion=estados&Estado=Oaxaca.html/vista-panoramica-de-san-luis-potosi-ii-por-william-MX14198183230181>

⁷ Gutiérrez (2012) hace referencia a varias de estas imágenes apuntando que unas son de 1884 y otras de 1891, lo que es un error ocasionado por no insistir en la documentación por series o grupos.

y los historiadores de diversos procesos sociales. Se ha avanzado en el primer campo, es seguro que los investigadores de los ferrocarriles en el porfiriato; en particular los que estudian las estaciones del ferrocarril en la ciudad de San Luis Potosí, les servirá esta información sistematizada.

Lo señalado hasta aquí no son los únicos argumentos para afirmar que las fotografías fueron tomadas en 1891, un aspecto súper interesante que se aborda en otro texto, se refiere a las diversiones de la época.⁸ Se trata de proponer formas diferentes de acercarnos a las fotografías y de discutir nuestras hipótesis. Después de hacer el grupo y describir sus similitudes, es fundamental rescatar las peculiaridades, las inconsistencias, la falta de solidaridad en los números, las leyendas, los tamaños. Preguntarse e investigar por qué imágenes iguales (o muy similares) tienen leyendas diferentes, tamaños diferentes, procesos de impresión distintos.

La creación de grupos documentales es una forma de documentar los objetos fotográficos y sus imágenes. Esta práctica facilitará el acceso a la información fotográfica además de recuperar las prácticas profesionales de sus productores y contextualizar los docu-

mentos fotográficos, con el fin de que puedan ser utilizados de forma fiable en la investigación de diversos procesos sociales.

Bibliografía

- Aguayo, F. *El catálogo mexicano de la firma Gove y North, 1883-1885* (2015). En Mraz, J. y Mauad, A. (Ed.) *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 53-76). México: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Aguayo, F. y Martínez, J. *Lineamientos para la descripción de fotografías* (2012). En Aguayo, F. y Roca, L. *Investigación con imágenes, usos y retos metodológicos* (pp. 191-228). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Bloch, M. *Apología para la historia o el oficio de historiador* (2001). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, I. *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson empresa fotográfica*. (2012). México: INAH.
- Salmeron, A. y Aguayo, F. *"Instantáneas" de la ciudad de México. Un álbum de 1883-1884*. (2013). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

⁸En proceso de publicación se encuentra un texto realizado por el que esto escribe en el que se argumenta la conformación de un grupo documental de 32 fotografías realizadas por la firma W.H. Jackson en el año 1891.

La imagen y el discurso en San Luis Potosí, 1849.

A través de la corta y trágica historia de los Grosh, Düben, Jay Antrim y Wencin

Claudia Ramírez Martínez

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad del Hábitat
claudia.ramirez@uaslp.mx

Resumen

Este capítulo aborda cinco personajes realizadores de una historia visual y discursiva del Estado de San Luis Potosí: los hermanos Ethan Allen y Hosea Ballou Grosh, Cesar Von Düben, Benajah Jay Antrim y Juan Wencin. El paso por México de los primeros cuatro personajes se ubica en 1849, pero se abordan igualmente algunos años sucesivos y es temporalmente más extenso en el caso de Wencin. El tratamiento de la fotografía a través de personajes históricos de otros países presenta la dificultad esencial de recuperación en fuentes externas a nuestro país. En los casos de los Grosh y Jay Antrim, tienen que ver con la historia de los cuarenta y nueve en San Francisco y la exploración minera del territorio de Nevada. Las implicaciones históricas son fuertes en el caso de Jay Antrim, una vez que participaría en la guerra civil de Estados Unidos y es relativamente complicada su documentación.

Palabras Clave

Daguerrotipo - ambrotipo - fotografía - San Luis Potosí

Introducción

El momento histórico de 1849 nos lleva obligadamente al descubrimiento de las minas de oro en California y la inicial exploración de los yacimientos de plata en lo que sería el actual Estado de Nevada. Hosea Ballou y Ethan Allen Grosh, son dos personajes ubicados con distorsiones míticas, pues se han agregado a sus referencias novelas, historias ilustradas, etc., de su hacer como

descubridores de Comstock Lode, como puede verse actualmente en diferentes escritos (Ashmore, 2013; Davis, 1913; Harper, 2013; Putnam, 2013; Zanjani, 2006). La condición histórica nos permite por un lado acercarnos ampliamente a su documentación y por otro lado, es la misma razón histórica la que nos hará cuestionar su seguimiento real.

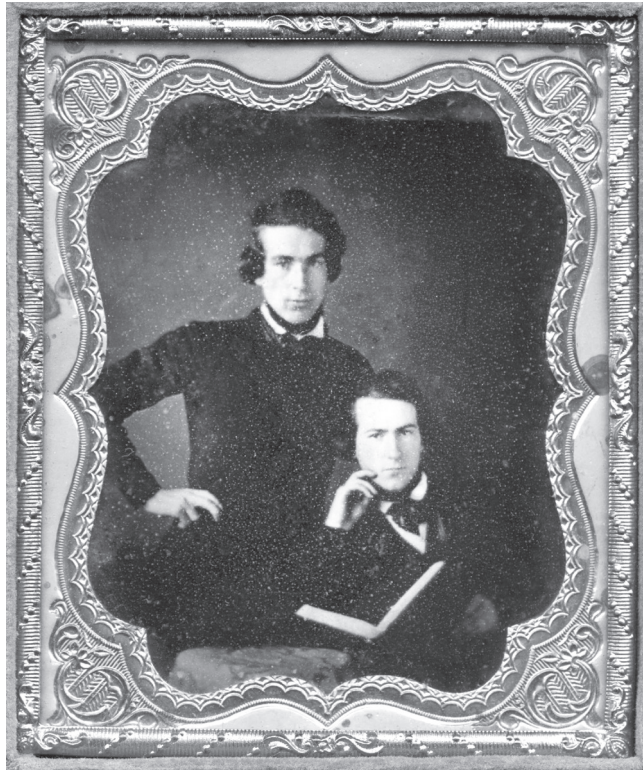


Imagen 1. Ethan Allen (izquierda) y Hosea Ballou Grosh. fuente: Archivo histórico de Nevada.

Sobre el origen de los hermanos Grosh existen algunas confusiones. Ambos hermanos fueron hijos del Reverendo A. B. Grosh. El hijo mayor, Ethan Allen Grosh, nació en Marietta, Pensilvania el 7 de noviembre de 1824 y murió en Last Chace, California, el 19 de diciembre de 1857 (“Find-a-Grave,” 2013), pero según Palmquist (2000, p. 289) indica que la fecha de nacimiento pudo ser el 11 de noviembre y el lugar Lancaster. El segundo hermano, Hosea Ballou Grosh, nació el 23 de abril de 1826 en Marietta, Pensilvania y falleció el 2 de septiembre de 1857 en Gold Canyon, Nevada. La misma confusión en la fecha de nacimiento se presenta en Palmquist dando 3 o 23 de agosto 1826, en Lancaster o Marietta, Pensilvania (2000, p. 289).

Ambos IncurSIONARÍAN en el viaje realizado a México en 1849 en compañía de Antonio Old Frank y de Edwin Allen Sherman (25 agosto 1829-) un antiguo combatiente en la guerra de invasión norteamericana de 1847 a quien parece confundir Palmquist con Allen B. Sherman (Allen Banks Sherman, 1936-1971, nieto del primero) (2000, p. 289). Los hermanos Grosh, personas con instrucción universalista, poseían conocimientos sobre mineralogía y química (Davis, 1913, p. 382), lo que les daría el soporte necesario para trabajar con las minas y de manera simple con la daguerrotipia. Los hermanos, al conocer los procesos de ob-

tención de plata, llegarían a San Francisco buscando no únicamente oro, sino evidentemente la plata. Suponemos que habrían de advertir en su paso por los lugares mineros de San Luis Potosí, así lo dice Daniel Woods, su compañero de viaje también de la Camargo Co., quien escribe acerca de San Luis Potosí en 1851: “It is near the silver mines, and contains a mint” (en Grosh, James, & Stewart, 2012, p. 198) Recordemos que la formación Universalista está presente hacia mediados del siglo XIX de manera particularmente fuerte en la parte de Pensilvania y se verá reflejada igualmente en los conocimientos de Jay Antrim, otro daguerrotipista también de la Camargo Co. como veremos más adelante.

Existen diferencias en las fechas del viaje de los Grosh a México, pues en los documentos de Edwin Allen Sherman de la minera Camargo Co., encontramos una fecha de salida de Reading, Pensilvania, el 1 de febrero de 1849; mientras que Palmquist señala el 1 de marzo del mismo año. Llegando en ambas versiones al puerto de Tampico. En el adendum a la carta de Ethan a su padre de fecha 1 de diciembre de 1849, le señala Hosea que partieron el 4 de marzo y llegan a Tampico veinte días después. (Grosh et al., 2012, p. 45)

En Tampico, recuenta Hosea en una carta que dirige a John G. Jones el 1 de diciembre

de 1849, que Allen comenzó a enfermar y estuvo así hasta que llegaron a San Luis Potosí. En Tampico siguiendo su relato, estuvieron quince días.

Una vez que las cartas no fueron enviadas desde México, sino que las mandarían a su regreso a Estados Unidos. Así, sus recuentos difieren en su forma y es posible distinguir varios aspectos a partir del contenido en sus cartas: su visión respecto a las costumbres de los diferentes lugares que van recorriendo, la situación social y económica del país y de las ciudades por las que viajan, así como su perspectiva minera al referirse continuamente al manejo de la finanzas de la compañía. La salud es otro aspecto que acompaña no solamente su viaje por México, sino el resto de sus cartas hasta su muerte.

En su retorno a San Francisco, el mayor Edwin Allen Sherman documenta que salió el 24 de mayo de 1849 a bordo de la embarcación peruana Fanny, del puerto de Mazatlán. Es posible que los Grosh acompañaran en su regreso a Sherman, pues Palmquist señala a la embarcación Olga, llegando al puerto de San Blas el 23 de junio y saliendo el 12 de julio, tocando San Francisco el 30 de agosto de 1849 (2000, p. 289).

De su obra sabemos que en el puerto de Tampico el 26 de marzo los Grosh toman el daguerrotipo del “comandante, General La

Vega y otros ciudadanos” (Palmquist, 2000, p. 268). La imagen del General La Vega es conocida en las publicaciones sobre la intervención norteamericana. Existen diferentes versiones de litografías tomadas a partir de testigos oculares sobre la captura del general La Vega en 1846 como las litografías publicadas por Sandweiss & Huseman, (1989, p. 20) por lo que habrá que tomar con reserva la información presentada en Palmquist, quien señala, partiendo de los relatos de Sherman, que en el puerto de Tampico el 26 de marzo los Grosh toman el daguerrotipo del “comandante, General La Vega y otros ciudadanos” (Palmquist, 2000, p. 268). En el apéndice “La colecta de Edwin A. Sherman, James y Stewart aclaran que

In the April 9 letter, Allen wrote that “General Urrea... commands this division... in the absence of General La Vega” (emphasis added). General De la Vega, whose daguerreian image Sherman said the brothers had taken, left Tampico with his troops between March 9 and April 1 to march on a band of dissidents in the mountains. [sic] (2012, p. 199)

Sabemos por la misma carta que fueron invitados a una fiesta privada en la casa del General Urrea, quien muere debido al cólera el 1 de agosto de 1849 en Durango. De él se conoce un daguerrotipo, cuya ubicación original por el momento desconocemos.

Esto deja pensar que dicho daguerrotipo pudo bien haber sido producido por los Grosh. Por otra parte, es poco probable que la imagen hubiera sido tomada el 26 de marzo como lo señala Palmquist, pues tendrían de seguir las fechas de los propios Grosh, escasos dos días de desembarcados en el Puerto de Tampico. De cualquier manera, el estudiar dicha imagen directamente sería un punto que ayudaría a clarificar este asunto. En la carta adosada a la del 13 de junio, pero de fecha 7 de abril, se menciona un episodio donde Ethan Allen se pierde en el camino a una fiesta, probablemente la de Urrea. El término no lo deja en duda, pues lo repite en la misma carta al volver a encontrar el camino y llegar a la fiesta, aunque tarde. (Grosh et al., 2012, pp. 20–21).

El 9 de abril de 1849, escriben a su padre, que se encuentran en camino a Mazatlán, vía San Luis Potosí, agradeciendo que escapamos del horror de insectos y mosquitos, que nos han comido vivos en esta otra vez hermosa y deliciosa pequeña ciudad (refiriéndose a Tampico). Nuestra tardanza se ha debido a la dificultad en adquirir caballos, la carta del capitán West's a su agente de aquí nunca fue recibida. Las noticias que tenemos de Mazatlán concernientes al transporte de la costa del Pacífico, no es nada sino favorable, y es altamente probable que hagamos el viaje por tierra, en cuyo caso podría haber sido también irnos por el

camino de Cabo de Hornos. Esto es, el recorrido por tierra fue decidido en el mismo puerto de Tampico.

El 13 de junio recuenta desde Tepic, que al fallecer A. Taylor, hermano del capitán y encontrándose cerca de San Luis Potosí, Ethan Allen fue nombrado tesorero de la compañía, pero escribirá mínimamente a su padre al respecto. La recriminación de su hermano se atestigua cuando Hosea escribe a su padre acerca de su “desconsiderado hermano que si bien no está enfermo, ninguno está perfectamente bien, pero eso no es excusa para tomar papel y tinta o un lugar para escribir”.

El 29 de junio, Ethan Allen, escribe desde San Blas, México, en su papel de Secretario de la Asociación de Reading al presidente y directores de la compañía local, dando cuenta de los gastos que tuvieron que hacer de su propio bolsillo y la insuficiencia del dinero dado con excusas por el capitán West. Dice: En San Luis Potosí tuvimos inconvenientes por enfermedad, algunos incapacitados para el viaje. Contratar una cuadrilla era de 175 por una distancia de 90 leguas, comprar un colchón habrá costado de 1500 a 2000. Compramos dos vagones y ocho mulas usadas por el ejército durante la guerra.

La salud de los hermanos Grosh es un tema frecuente en su correspondencia. El

29 de septiembre de 1849, escribe Allen a su padre: Hosea ha estado muy enfermo, creo que mejorará en el curso de algunos días, si nada grave ocurre, volverá a estar entero nuevamente. El Dr. Walter J. Martin de Allentown falleció en la mañana del 13 de disentería; ha estado enfermo desde que dejamos Tampico y al menos cerró sus ojos en la tierra que ansiaba ver. Esta enfermedad según aseguran los médicos, en sus últimas etapas es muy contagiosa, y como verás en su carta, Hosea sufría de fiebre y escalofríos cuando llegamos. (...) Hosea por supuesto que está muy disminuido, no es capaz de pararse ni un momento, pero yo no tengo temor de que se repondrá... etc.. Hosea escribe el 31 de marzo de 1850 que “Allen tiene unos feos bultos en su quijada, que se pueden quitar, aunque con un poco de dolor, se han formado por el escorbuto.” Hosea añade que el reumatismo suele acompañarlo tan severamente que su pierna lo hace quedarse en el lugar. Además de sufrir recurrentes infecciones por disentería (Ashmore, 2013).

En su carta del 1 de diciembre de 1849, Hosea platica a John G. Jones la etapa de su viaje en San Luis Potosí “el gobierno se apoderó de las mulas que habíamos contratado por llevar equipaje del ejército, lo que nos detuvo diez días y no sé cuando logramos safarnos y comprar dos vagones” en el inicio del viaje, observa que “nuestros va-

gonos estaban demasiado cargados, de tal modo que nos vimos obligados a comprar una docena de mulas que pudieran cargar con la mitad del equipaje y así pudieran pasar por todos los caminos.” La ruta que siguen describe que circundan la sierra de San Miguelito, pues señala “Pasamos por Bledos, San Juan, Tepatitlan, Zapotlan, San Miguel y algunas otras ciudades y pueblos además de haciendas y ranchos sin mayores incidentes.”

Entre las obras, Sherman menciona que en San Luis Potosí los Groshes:

Obtuvieron el favor del gobernador tomando su imagen en daguerrotipo. La complacencia del gobernador fue inmensa puesto que nadie en esa ciudad había visto un daguerrotipo antes. El gobernador pidió a los Grosh tomar el daguerrotipo de su familia entera. Los hermanos pronto agotaron sus placas tomando a otros curiosos ciudadanos, por lo que el gobernador ordenó que se martillarán y laminarán más placas para daguerrotipo de pura plata. Con esta renovación de placas, los hermanos continuaron retratando hasta que, una semana después, las farmacias de San Luis Potosí quedaron agotadas de los químicos necesarios. (en Palmquist, 2000, p. 289)

La historia de los hermanos Grosh tiene un deceso trágico, pues no gozarían de beneficios económicos por su hallazgo minero, aún cuando prueban haber descubierto las vetas de plata en Nevada, en el curso de sus viajes encontramos referencias continuas al tratar de contactar con inversionistas para explotar, sin mayor fortuna, su descubrimiento.

Ambos fallecen en 1857. Hosea se accidenta con un pico y muere después de un largo tiempo en que la infección se expande a partir de su pie y finalmente termina con su vida. Ethan Allen por su parte, intenta cruzar la sierra con un compañero de viaje, se encuentra en una tormenta de nieve, se congela parcialmente, se niega a que le amputen las piernas y muere el mismo año que su hermano.

Ya con los materiales que pudieron haber traído consigo, ya con los materiales que encontrarían y en su momento producirían localmente. El contenido epistolar de los Grosh adquirido por el Archivo Histórico de Nevada en 2007, (después de diez años de negociación con la familia Grosh), es presentado parcialmente por Zanjani (2006) e integralmente por Roland James y Robert E. Stewart (en 2012). Otras cartas y manuscritos se conservan en Berkeley, otras en la Biblioteca del Congreso (Washington) y muy probablemente algún daguerrotipo

en las colecciones Eastman y de particulares en Estados Unidos.

Cesar Von Düben

C. Von Düben, (nacido en Estocolmo, Suecia el 24 de noviembre de 1819 y fallecido el 18 de septiembre de 1888 en Skovde, Skaraborg, Suecia) fue un viajero escandinavo que realizara un circunviaje de 1843 a 1858. Partiendo de Estocolmo, llega a recorrer parte de África, la Guyana Británica, Estados Unidos, México y las Indias orientales. El 20 de diciembre de 1848 parte de Barbados con rumbo a Filadelfia, Estados Unidos, donde llega el 20 de enero de 1849 (Düben, 1871, p. 86). Ahí apunta: “disfruté el tomar clases de daguerrotipo durante tres semanas en las cuales adquirí conocimientos tanto de instrumentos como de materiales” (1871, p. 96). Deja la ciudad de Filadelfia el 17 de marzo de 1849 a bordo del bergantín El Globo rumbo a México y escribe “éramos sólo cinco pasajeros, cuatro de los cuales permanecerían unidos en su viaje de México a California” (1871, p. 96).

En su viaje entabla amistad con dos estadounidenses buscadores de oro en California y un médico de Canadá (Düben, 1871, pp. 103–104). Ahora sabemos que la posibilidad de que dichos buscadores pudieran haber sido los Grosh, se descarta gracias a las cartas de los hermanos. Düben llega a Veracruz el 23 de abril de 1849 (1871, p.

160). Como el viaje le resultaría por demás costoso, para establecer su estudio en Puebla se ve en la necesidad de vender sus instrumentos musicales y contrata a un señor Cosmes, quien le apoya en sus “nuevas ideas procedentes de América del Norte” (1871, pp. 125–126). En Puebla su estudio se ubica en 14 Calle de la Carnicería donde atendía de 8am a 3pm.

Hacia principios de agosto de 1850 su galería se encontraba en el número 13 Calle del Hospital, en Querétaro. El 11 de agosto de 1850, Düben ofrecía sus servicios de enseñanza por ciento cincuenta pesos. (Rodríguez, 1996, p. 61). Aun cuando Palmquist señala un posible viaje a San Luis Potosí, Guanajuato y Guadalajara (2000, p. 217), no tenemos la certeza de su estancia en las dos primeras ciudades. Sin embargo, por las fechas de su permanencia en Querétaro comprendidas de fines de noviembre de 1849 hasta agosto de 1850, y por la cercanía geográfica y las rutas seguidas entonces entre ambas ciudades, es más probable que hubiera visitado personalmente dichas ciudades sin cambiar su estudio. Hay que pensar que si bien actualmente es más factible la movilidad laboral, para un estudio fotográfico de mediados del siglo XIX resultaría algo compleja la maniobra, aunque no imposible. Años después, al momento en que empiezan los procesos de negativo y positivo fotográ-

fico, el equipamiento se volverá prácticamente mayor en cantidad y peso.

Escribe Düben que tiene la intención de viajar a California por tierra y el 21 de enero de 1852 su galería se encuentra en los altos de la esquina de Montgomery y Clay Streets, en San Francisco, California. En cuanto al material producido en México y que intentó conservar el fotógrafo, es el mismo Düben quien apunta, que el material fotográfico se perdió en el naufragio rumbo a San Francisco.

En 1870, encontrándose ya de vuelta en Noruega, publicará las memorias de sus viajes en Resor Utí Guiana, Californien, China och Ostindien... 1843-1858. Como buen viajero del siglo XIX, describe los países visitados, su naturaleza, los pueblos, temperamento y modales, además de dar una breve información estadística histórica. En su introducción al lector apunta: “las imágenes comunicadas son en su mayor parte tomadas de imitaciones fotogramáticas, que yo mismo realicé [...] durante mi estancia en estos países [...] y que se perdieron en un desafortunado naufragio en

En cuanto a su obra, el daguerrotipo que posee actualmente el museo Franz Mayer tiene la marca Duben en el estuche (Palmquist, 2000, p. 217). Las referencias a su obra de la Biblioteca de Londres podrían en un dado

caso servir de utilidad para afirmar que sea efectivamente de su producción.

En cuanto a la imagen del gobernador Julián de los Reyes tomada en 1849 y publicada por Muro (1910), sigue siendo probable que haya sido tomada a partir de las imágenes de los hermanos Grosh, Von Düben o bien por Wencin.

Wencin

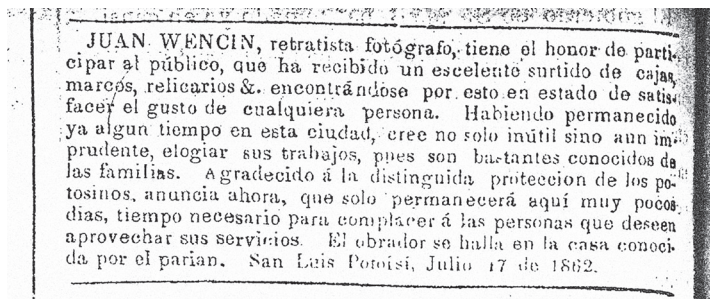
Juan Wencin, daguerrotipista y ambrotipista se encuentra activo en Zacatecas y San Luis Potosí, en ocasiones lo encontramos como Wencin y otras como Wenzin (Ramírez Martínez, 2001, p. 27). Varias imágenes suyas se conservan en la colección Enrique Fernández Ledesma (1888-1939); de éstas, tres fueron publicadas en su obra entre ellas un ambrotipo fechado en 1852 de un señor y niño, realizado en Zacatecas y atribuido a Wenzin, calle de la Caja no. 8 Col. Fernández Ledesma (1950, p. 39). La segunda es la imagen de un niño mexicano tomada en 1858, en la ciudad de Zacatecas,

ambrotipo por Wenzin con estuche de Collins, Filadelfia. (1950, p. 47).

Pedraza señala el caso de la demanda de Lazarenko contra Wenzin, detallando que:

El 10 de marzo de 1863, ante el C. Carlos M. Aguirre Alcalde 2º. Suplente encargado del despacho del Juzgado 3º. De esta capital (San Luis Potosí) compareció Alejandro Lazarenko quien dijo ser extranjero y venir a demandar a don Juan Wenzin por pago de 406 pesos que le adeuda por la iluminación de varios retratos, retocamiento de otros, pintura de un bastidor, hechos contra las reglas del arte y a gusto del señor Wenzin, haberle ayudado algún tiempo a hacer toda clase de retratos, por un viaje a Catorce por los intereses de Wenzin y haber cuidado su casa en todo el tiempo que estuvo en ella. El demandado contestó que nada absolutamente debe a Lazarenko y por lo mismo ningún avenimiento podrá tener con él. (2001, p. 6 verso).

El 17 de julio de 1862, Wencin se anunciaba en San Luis Potosí así:



Hacia 1867 Wenzin cambia su sello comercial en San Luis Potosí por el de “Gran Fotografía” de J. Wenzin y Ca. Esquina de Palacio. San Luis Potosí. Es probable que siguiera trabajando en Zacatecas pues en la colección Fernández Ledesma encontramos una imagen de 1874 con la misma dirección de Calle de la Caja no. 8, sin firma ni sello (Ledesma en Pedraza, 2001, p. 3 y 4 verso).

Si consideramos que Wenzin ha sido documentado de 1850 hasta 1874, serían 24 años de trabajo como fotógrafo. Esto nos lleva a pensar que su producción pudo ser considerable y muy probablemente recuperable, además de lo señalado por el Lic. Pedraza respecto a la Colección Fernández Ledesma. Resulta interesante que aun habiendo viajado frecuentemente entre Zacatecas y San Luis Potosí, Wenzin es de los pocos personajes dedicados exclusivamente a la fotografía.

Benajah Jay Atrim

Con la misma Camargo Company, llegaría a Tampico el 22 de abril de 1849 Benajah Jay Antrim, personaje especialista del mundo gráfico. Había publicado en Filadelfia *Pantheography or Universal Drawings* (1843); En 1851 figura en los registros como daguerrotipista en San Francisco. (ver Anexo Grosh et al., 2012).

James y Stewart señalan que Antrim tenía la intención de obtener material para una exposición de la ruta hacia El Dorado. Si bien Jay Antrim documenta a través de acuarelas, bosquejos, notas y diarios, su discurso visual y escrito es importante pues refleja ciudades y momentos en cada lugar tocado en México. Hasta donde sabemos, los comentarios que hacen los hermanos Grosh no implican que hubieran mantenido contacto con Antrim, a pesar de pertenecer a la misma compañía minera. Ahora bien, es posible que el conocimiento de la fotografía de Antrim lo haya adquirido también en Filadelfia, pues hacia la década de 1840 - 1850 es un centro importante para la producción de los primeros años de la fotografía. Desde la publicación de 1843 hasta 1849, desconocemos su actividad gráfica.

De las acuarelas documentadas por la Biblioteca del Congreso como “A Journey through Mexico”, encontramos observaciones a las guerrillas, frecuentes en ese año, particularmente en la Sierra Gorda. Antrim no hace referencias, en el material consultado hasta el momento, a nombres de personas en particular y cuidó que la relación entre el número del bosquejo producido estuviera siempre referenciada a sus manuscritos, por lo que es probable que efectivamente el material fuera a utilizarse en una futura exposición.

Entre las descripciones y vistas realizadas en su estancia por San Luis Potosí, es posible observar una vista de la Calzada hacia el Santuario de Guadalupe, otra del interior de la Catedral, una vista del Palacio de Gobierno y una más del Colegio Josefino (actual Rectoría de nuestra universidad).

Aventurar que Jay Antrim hubiera tenido ciertamente la intención de hacer una exposición parece poco creíble, pues no escapan a su pincel los pequeños pueblos que visita en el transcurso desde Tampico hasta su embarque a San Francisco. Sin embargo, si pensamos en su formación universalista ciertamente sería posible. Pero no dejamos de lado ciertas intenciones colonialistas, las que estuvieron presentes en el mundo de la gráfica, tanto en México como en Estados Unidos.

Conclusión

Filadelfia jugó un papel muy importante en la historia de la gráfica y más en el de la fotografía. Como punto de llegada de alemanes alsacianos, el desarrollo tecnológico y de transmisión de conocimientos universalistas se reflejarán en el bagaje intelectual con el que viajarían por México los buscadores mineros de la Camargo Company.

Si bien la fiebre del oro estuvo presente en el 1848 y 1849, política y socialmente el país se encontraba en una época complica-

da, de guerrillas, por reconstituciones territoriales que ocurrieron al interior del mismo México y eso sería un atractivo al paso desde la costa Este hacia la zona de San Francisco. A través de los Grosh nos damos cuenta que la constitución del territorio estaba aún por resolverse en Estados Unidos con los recién adquiridos territorios de Texas y California. El trabajo de la fotografía con los daguerrotipos y ambrotipos del trabajo minero constata un cambio preciso y determinante en la aceptación social de la fotografía de los años siguientes.

Los años posteriores a la llegada a San Francisco son los más conocidos de los hermanos Grosh, sin que se haya hecho extensiva la parte que tuvieron como daguerrotipistas y fotógrafos. El hecho de no ser conocidos como fotógrafos daguerrotipistas es común en la bibliografía sobre los mineros del cuarenta y nueve, así como también lo es en la historia de la técnica de la daguerrotipia. Su documentación epistolar en general resulta complicada de entender, particularmente por la forma y la confusión constante de las fechas. Sus anécdotas del viaje por México los marcaron y resultan tan bien apuntados, que dieron pie a fantasear en la literatura del Oeste, una vez que Sherman diera a conocer sus relatos.

Existen faltantes en la documentación de Von Düben que será posible resolver úni-

camente en la medida en que accedamos a información del mismo viajero y al material conservado. En cuanto a Wencin, las referencias que podemos tener de Filadelfia en su material nos hace suponer un importador entre los que hemos ya documentado a través del Archivo Histórico del Estado.

La historia se corrige a medida que se encuentran nuevos datos pero más a medida que estemos en capacidad de comprender relaciones entre los actores, entre sus hechos y la parte documental. La dispersión de las fuentes de información de 1849 son por restricciones económicas difícilmente alcanzables y no resultan un punto de ayuda en las investigaciones históricas de la fotografía. No es sencillo dadas las condiciones económicas acarreadas como investigadores el tener recursos para llenar vacíos en el conocimiento de nuestro acervo fotográfico. Por eso, y dado que somos conscientes de las condiciones de la educación de nuestro país, no podemos sino estirar el gasto. Es nuestra obligación conservar adecuadamente lo que aún podemos encontrar en México y hacer que el conocimiento de esta parte histórica llegue a una mayor población.

Bibliografía

- Antrim, B. J. (1843). *Pantography* (Pub. por el autor). Filadelfia. Retrieved from <https://lccn.loc.gov/47037307>
- Ashmore, L. (2013). *Ethan Allen & Hosea Ballou Grosh - Letters from Gold Rush Era*. Retrieved August 29, 2013, from <http://genforum.genealogy.com>
- Davis, S. P. (1913). *The History of Nevada* (Vol. 1). Reno, Nevada; Los Angeles, CA: The Elms Publishing Col. Inc.
- Düben, C.V.D. (1871). *Resor Uti Guiana*, Mexico, Californien, China Och Ostindien... 1843-58. Ha Fter 1-6 (Facsimilar) (1912). Estocolmo, Suecia: British Library, Historical Print Editions.
- Fernández Ledesma, E. (1950). *La Gracia de Los Retra- tos Antiguos*. Ediciones Mexicanas.
- Find-a-Grave. (2013). Retrieved August 29, 2013, from <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=43164218>
- Grosh, E. A., James, R. M., & Stewart, R. E. (2012). *The Gold Rush Letters of E. Allen Grosh and Hosea B. Grosh*. University of Nevada Press.
- Harper, D. (2013). *Yet Another Unitarian Universalist*, vol. 1. Retrieved August 29, 2013, from <http://www.danielharp.org/blog/?p=6985>
- Muro, M. (1910). *Historia de San Luis* (Vols. 1-3). San Luis Potosí, S.L.P.: M. Esquivel y Cia.
- Palmquist, P. E. (2000). *Pioneer photographers of the far west: a biographical dictionary, 1840-1865*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Pedraza, F. (2001). *Apuntes sobre fotografía*. Inédito.
- Putnam, J. R. (2013). *My Gold Rush Tales*. Retrieved August 29, 2013, from <http://mygoldrushtales.com/gold-mining-near-virginia-city/>
- Ramírez Martínez, C. (2001). *Estudio fotográfico comparativo de vida familiar antes, durante y después de la Revolución Mexicana*. (1910) en cinco ciudades del centro de México. Tesis de maestría. MNHN, Paris.
- Rodríguez, J. A. (1996). *Fotógrafos viajeros, camino abierto*. Artes de México, (31), 56-66.
- Sandweiss, M. A., & Huseman, B. W. (1989). *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*. Fort Worth, Tex.: Washington, D.C: Amon Carter Museum; Smithsonian Institution Press.
- Sec. Anuncios. (1862, Julio 17). *El Garibaldi*. San Luis Potosí, S.L.P.
- Zanjani, S. S. (2006). *Devils Will Reign: How Nevada Begun*. University of Nevada Press.

Fotografías publicadas: edición, manipulación, intervención

Elke Köppen

Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Correo electrónico koppen@unam.mx

Resumen

Una fotografía publicada siempre es una imagen seleccionada entre un cúmulo de otras tomas para su uso en un contexto determinado. Para entender su especificidad, al mismo tiempo que la naturaleza de la fotografía en sí, se deben tomar en cuenta el tipo de publicación, la unidad en que aparece la foto y el texto que acompaña a la imagen o que ella ilustra.

Palabras clave

Fotografía, publicaciones, edición de imágenes, manipulación de imágenes, diseño editorial.

Introducción

Recién fotografié en el aeropuerto de la CDMX el cartel de una exposición que rezaba “Una foto no es lo que ves”.

Podría añadir “una foto no la vemos todos igual” ya que su interpretación es altamente relativo al receptor u observador en un

contexto dado (véase Huber, 2004). Una fotografía es una representación codificada hecha por medio de un aparato o dispositivo que nos sugiere realidad y objetividad. Sin embargo el fotógrafo toma muchísimas decisiones técnicas guiadas por preferencias estéticas e ideológicas antes y después de la toma (véase Dubois, 1997), decisiones que



Figura 1. Cartel de exposición fotográfica.

influyen en gran medida en el resultado final y el impacto que pretende causar la imagen.

Joan Fontcuberta (1997) resume provocativamente la naturaleza de la fotografía:

Todo fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es

esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el miente bien la verdad (p. 15).

Tampoco hay que olvidar que una fotografía siempre está relacionada con otras fotografías. De un solo negativo pueden existir muchos positivos, no solamente el que “imprimió” el fotógrafo en su época, sino reproducciones posteriores mediante procesos diferentes incluyendo la digitalización, lo que implica no solo cambios en la materialidad. Como lo enfatizan los defensores de la conservación de archivos fotográficos analógicos en la Florence Declaration¹:

Las tecnología no solo condicionan la modalidad de transmisión, conservación y uso de los documentos, sino que también determinan el contenido.

Las fotografías no son simplemente imágenes independientes de su soporte, sino que son objetos dotados de materialidad y, por tanto, de una dimensión concreta espacial y temporal (p.1).

¹ No es lo mismo que la Declaración de Florencia de la UNESCO de 2014 que persigue el desarrollo cultural y económico sostenible.

A su vez existen fotografías captadas antes y después del disparo en cuestión u otras imágenes del mismo objeto o evento. La facilidad de almacenar cantidades grandes de imágenes frente a los fotogramas limitados de la película fotográfica acentúa aún el cúmulo posible.

Fotografías publicadas

Imágenes fotográficas las encontramos sueltas, en cajas, sobres o en un álbum, con o sin etiquetas o comentarios, en colecciones privadas, públicas o comerciales. Su documentación enfrenta retos aún no resueltos sobre los que polemizan los profesionales bibliotecólogos o archivistas con los histo-

riadores, en gran medida los historiadores del arte, cuando en el mejor de los casos tengan contacto entre sí. Los fototecarios formados en la misma fototeca se encuentran frecuentemente totalmente aislados en su frente. Concentrémonos ahora en un tipo de fotografía, las fotografías publicadas y su especificidad y qué debemos tomar en cuenta cuando las analizamos y las queremos usar como fuente.

Una fotografía es siempre una imagen seleccionada para su uso en un contexto específico. Quiénes realizan esta selección son los editores, los autores y los fotógrafos, donde el editor tiene un peso privilegiado. Igual



Figura 2. Soldado en la guerra de Irak 2003.

que en la producción original de una fotografía donde el fotógrafo toma decisiones técnicas y estéticas antes y después de una toma, también se editan las fotografías para su publicación, así como un texto pasa por la corrección de estilo. Se trata de publicar la “mejor” versión que además se tendrá que adaptar al formato de la publicación y las políticas editoriales. Si hablamos de manipulación es que la edición sale de un cierto límite permitido y compromete la autenticidad de la imagen. Aunque la frontera no es una línea nítida. Mejorar una imagen fotográfica mediante ajustes de exposición, de contraste y balance de color, acciones conocidas como *enhancement* van de la mano con el retoque que desaparece defectos o destaca virtudes. La belleza absoluta de los modelos de las portadas de revistas de moda nos

sugieren perfección que no existe en la vida, ni los bigotes de nuestros abuelos eran tan vigorosos como lucían en los retratos de los estudios fotográficos.

El recorte de una imagen en el proceso de edición puede ser una simple acción de encuadre mejor donde se eliminan partes declarados no significativos de una imagen, pero también puede ser una acción premeditada para imponer una interpretación y una perspectiva determinada.

Esta fotografía de un soldado en la guerra de Irak sujetado por dos soldados enemigos muestra la dualidad de la bondad humanitaria y la franca amenaza de muerte, mientras en las fotos recortadas se transmite una sola actitud, cada una útil según el discurso deseado.

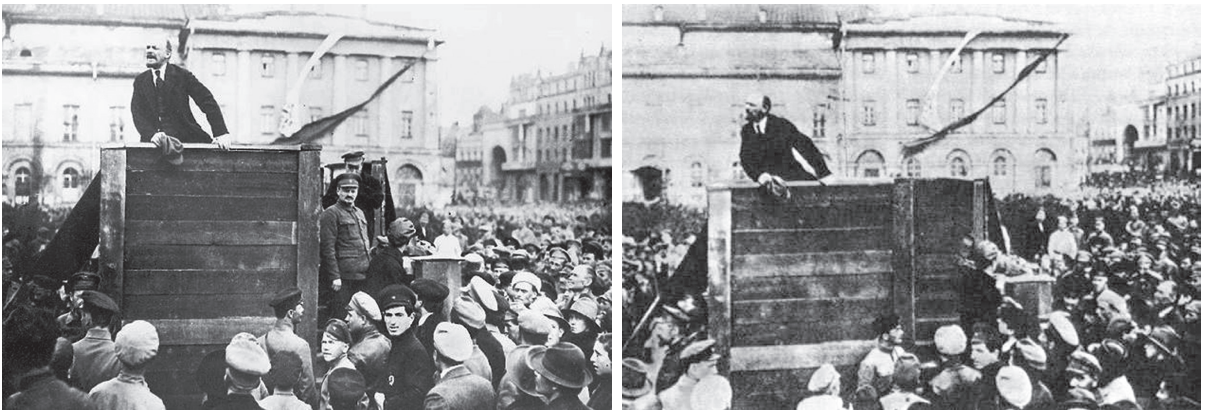


Figura 3. a) Fotografía original del discurso de Lenin el 5 de mayo de 1920, frente al Teatro Bolschoi en Moscú, b) Fotografía censurada.



Figura 4. a) "Adelita", b) Foto original de grupo de mujeres en 1912.

También es posible añadir gente u objetos a una fotografía, cambiarlos de lugar o suprimirlos. Puede ser divertido y lúdico, pero también muy grave cuando se desaparece una persona de una fotografía para convertir lo representado en verdad histórica. Esta eliminación simbólica ejecutada desde el poder puede ser un indicio de una inminente eliminación física como lo fue el caso de León Trotsky.

Se podría exponer aquí infinidad de ejemplos de edición ética o extralimitada y de abierta manipulación, pero quisiera retenerme aquí en el caso de la publicación reiterada de

una misma fotografía que usualmente queda grabada en la memoria colectiva como ícono histórico. Como ejemplo nos puede servir una fotografía que todos conocemos, la famosa "Adelita" convertida en ícono de la mujer soldadera de la Revolución Mexicana y que ilustra millares de publicaciones. Para construir el mito fue seleccionada entre y separada de otras mujeres que aparecen en la fotografía original la cual, cuando acaso se publica de manera completa, al menos fue restaurada digitalmente para desaparecer la huella de una rotura del soporte de vidrio del negativo original que custodia la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca.

Edición y manipulación están estrechamente ligadas e implican acciones compartidas. Pero cuando analizamos fotografías publicadas me parece muy útil el término de intervención ya que aparecer en una publicación implica que la imagen fue escogida a propósito en un contexto específico que determina su uso e induce su significado. La intervención va más allá de la imagen misma por lo nos debe interesa aquí tanto el tipo de publicación, la unidad en que aparece la foto y el texto que acompaña a la imagen o que ella ilustra.

La publicación

Vemos a continuación la portada de un periódico del año 1934. Nadie dudaba entonces de la veracidad de la famosa fotografía que mostraba Nessi, el monstruo del lago Loch Ness. Se trató de una imagen trucada, sin embargo la publicación en la primera plana de un medio impreso sugirió su existencia y la validó de alguna manera. En realidad, la fotografía retrata una puesta en escena de un modelo con forma de dinosaurio que el ahijado del fotógrafo Marmaduke Arundel construyó a petición de su padre (véase Fontcuberta, 1997, p. 182).

Sabemos que la credibilidad depende mucho del tipo de publicación y sus estándares de ética. Culturalmente podríamos declarar como dos extremos la prensa amarillista y la revista científica. Mientras



Figura 5: Nessie, el monstruo de Loch Ness.

la primera utiliza todos los medios para atraer a los lectores y aumentar sus ventas, en la era del Photoshop también en el ambiente científico han proliferados fraudes con imágenes.² Varios estudios han afirmado que muchos científicos abusan del enhancement, que solamente debería servir para mejorar la apariencia de una imagen; pero llegan a manipularla a favor de sus argumentos, por ejemplo aumentando el contraste o difuminar algunas regiones para sugerir evidencias. Otro extremo es

² Casos famosos de manipulación no ética de imágenes conocemos desde el científico coreano Hwang Woo Suk que afirmó el éxito en la clonación de un embrión humano, hasta el muy reciente suicidio del científico japonés Yoshiki Sasai quien como co-autor no pudo vivir con el honor perdido por culpa de su colega Haruko Obokata que manipuló imágenes e incluyó imágenes que correspondían a la investigación reportada en otro artículo.

cambiar imágenes por otras o publicar la misma imagen en textos de investigaciones diferentes, por ejemplo volteadas en espejo, para que no se detecte a primera vista.

Eso me hace recordar una anécdota con mi mamá que lee revistas del corazón. Aparecía el príncipe Carlos junto su esposa Diana con uno de sus bebés y una foto de otro bebé que la revista sugirió como hijo fuera de matrimonio, de Carlos por supuesto. “¡Si se parecen!”, aclamaba mi mamá. Le tuve que hacer ver que simplemente se trataba de una foto recortada y volteada horizontalmente.

Portada, página interior y layout

A su vez, cada fotografía publicada se encuentra en una unidad que puede ser la portada (selección privilegiada) o una página interior. El llamado layout determina el lugar y el tamaño de la imagen. En muchas publicaciones que utilizan fotografías para ilustrar son escogidas de bancos de imágenes comerciales según sus especificidades (orientación vertical u horizontal, color, elementos que contienen, etcétera) o el concepto que pueden ilustrar.

Pero ni siquiera el diseño es forzosamente inocente. En un análisis que realicé de portadas del periódico *El Gráfico* (Köppen y Zetter, 2014) cuya portada normalmente se compone de la imagen de un cuerpo objeto

de acción violenta acompañada de una mujer semidesnuda. La relación entre las dos imágenes, ambas de impacto visual en un contexto de la prensa sensacionalista parece fortuita y su aparecer simplemente en paralelo. Pero pude registrar tres fenómenos de intervención:

La incursión donde una parte de la mujer semidesnuda invade la foto violenta, el marco donde mujeres flanquean a la víctima, y la orientación que hace coincidir la posición horizontal de mujer sensual y mujer víctima.

Sostengo que la vinculación encontrada entre ambos tipos de imágenes, más que una mera estrategia de diseño, refuerza no solamente la reducción de las mujeres a objeto del deseo masculino, sino también la violencia ellas.

El texto

Finalmente la relación tormentosa que la imagen siempre ha tenido con el texto. En el caso de fotografías publicadas, las palabras pueden ser más que miles si se trata por ejemplo de un estudio de una pintura en el campo de la historia del arte, o una simple afirmación llamativa en forma de título construido en la portada de una revista.

Normalmente fotografías incluidas en un texto cuentan con un pie de foto o leyenda explicativa y, en el mejor de los casos, con los



Figura 6: Portadas de El Gráfico 2012. a) Incursión, b) Marco, c) Orientación

créditos correspondientes. Cuando se trata de fotografías científicas a veces incluso es necesario relatar en la sección de metodología cómo fueron producidas porque se trata de resultados de investigación.

Lo que vale para muchos casos es que las palabras en una publicación guían, inducen o imponen la interpretación de una imagen. Reducir la polisemia de una fotografía es una bondad, pero siempre hay que tener en cuenta quién fue el redactor de estas palabras y qué persigue. Y pocas veces las fotografías son hechas por el autor del texto cuando el productor de la imagen sería es más indicado en verbalizar el significado.³

³ La asignación de metadatos descriptivos encriptados en los archivos de imágenes digitales por parte del fotógrafo mitigaría la "orfandad" en la se encuentran muchas fotografías y sería un gran avance para la catalogación y el uso de fotografías como fuente.

Conclusiones

El tipo de publicación induce la credibilidad de una imagen, pero no garantiza nada.

El texto reduce la polisemia de una fotografía, pero ofrece una sola interpretación.

En la circulación de una misma cambia su materialidad, los contextos, los receptores, sus usos y, con ello, sus significados.

Quisiera terminar con una cita de Rudolf Arnheim (1974) que nos puede orientar en esta jungla visual:

Al tomar en cuenta las calidades documentales de una fotografía, nos planteamos tres preguntas: ¿Es auténtica? ¿Es correcta? ¿Es verdadera?



Figura 6: George Bush leyendo al revés

La autenticidad exige que la escena no fue manipulada. (...)

Ser correcta es otra cosa. Aquí la imagen necesita corresponder a la realidad que apprehende. Los colores deben coincidir, el lente no distorsionó las proporciones.

La categoría de la verdad, finalmente, no se refiere a la relación entre la imagen y la realidad en el momento de la toma, sino tiene que ver con la imagen como afirmación sobre hechos que transmite.

Una fotografía puede ser auténtica pero no verdadera; puede ser verdadera pero no auténtica.

Viéndolo de esta manera, la siguiente fotografía descaradamente manipulada que circulaba de manera viral en internet sería entonces verdadera en su mensaje.

Bibliografía:

- Arnheim, R. (1974). *On the Nature of Photography*. *Critical Inquiry*. 1(2), Vol. 1, 149-161.
- Dubois, P. (194). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. (2a. ed.). Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Huber, H. D. (2004). *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, [Imagen Observador Contexto. Esbozo de una ciencia general de la imagen]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Köppen, E. y Zetter, J. (2014). *Violencia gráfica en El Gráfico*. En Aguilar Ibargüen, M. y Morales Sarabia, A. (coords.). *Jornadas de Investigación 2013* (pp. 47-53). México: CEIICH-UNAM.
- Kunsthistorisches Institut Florenz-Max Planck Institut (s.f.). *Florence Declaration. Recomendaciones para la conservación de los archivos fotográficos analógicos*. Recuperado el 28 de abril de 2016 de http://www.khi.fi.it/5201225/florence_declaration_esp_ol.pdf

Créditos:

Figura 1: Fotografía de Elke Köppen

Figura 2: Fotografía de Úrsula Dahmen. Recuperado el 28 de abril de 2016 de

<https://gerinphotography.files.wordpress.com/2014/07/irak-krieg-2003-ursula-dahmen.jpg>

Figura 3: a) Fotografía de Grigori Petrowitsch Goldstein. Recuperado el 28 de abril de 2016 de http://www.sydsvenskan.se/ScaledImages/644x429/Images/media_copied/2011/07/21/AUTO-1-sp

09c02a_2_jpg_985137a.jpg?h=f87cefdb85c7a8c-7f3f0d37920cf57a8&fill=False&cut=False&ql=Undefined

- b) Fotografía censurada. Recuperado el 28 de abril de 2016 de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Lenin-Trotsky_1920-05-20_Sverdlov_Square_%28censored%29.jpg

Figura 4: a) Detalle de la fotografía de Jerónimo Hernández, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional de INAH, Núm. de inv. 5670. Recuperado el 28 de abril 2016 de

<https://i.ytimg.com/vi/Jmx70-BKQ-M/maxresdefault.jpg>

- b) Fotografía original de Jerónimo Hernández. En Fotografía y Revolución: mitos e íconos, publicado por Arturo Ávila Cano el 17 de octubre de 2012, Recuperado el 28 de abril 2016 de <http://elfotoperiodismo.blogspot.mx/2012/10/fotografia-y-revolucion-mitos-e-iconos.html>

Figura 5: Portada del Daily Mail 1934. Recuperado el 28 de abril 2016 de <http://3.bp.blogspot.com/-ChUjG2f95L8/U1QfXAcXVPI/AAAAAAAAADxg/ETTWeVw2mTk/s1600/Daily+Mail+21st+April+1934.jpg>

Figura 6: Fotografías de Julio Zetter de portadas de El Gráfico 2012.

Figura 7: Anónimo. Recuperado el 28 de abril 2016 de <http://www.dailyviralstuff.com/wp-content/uploads/2014/07/14-w.jpg>

La imagen fotográfica, su organización con fines de difusión

Guadalupe Patricia Ramos Fandiño

Facultad de Ciencias de la Información, UASLP

gpramos@uaslp.mx

Resumen

El trabajo presenta las principales instituciones creadas en México para el resguardo de acervos fotográficos y su propuesta de organización, analiza además las instituciones que existen en México con fondos fotográficos y el estado que guardan en su organización y la identificación de las normas utilizadas, por último se hace un análisis de las normas de organización internacionales creadas para acervos fotográficos en contexto de la Bibliotecología, Archivología y museología.

Palabras clave

Documentación fotográfica, fotografía en México, análisis documental de la fotografía, acervos fotográficos, descripción fotográfica.

Introducción

Desde la introducción de la fotografía en México en 1840, se empezaron a formar varios fondos que han permitido su investigación desde diferentes puntos de vista:

1. Dar testimonio de la historia de nuestro país como parte de su memoria.

2. El estudio de la historia de la fotografía en México.

3. Y como evidencia histórica, política, social, científica y cultural

Los temas de las imágenes representan escenas de la vida cotidiana, industrial, modas, paisajes, sitios arqueológicos, monumentos

históricos y personajes de la vida política social e histórica que han marcado profundas transformaciones económicas y culturales en México. A partir del uso de la fotografía como documento social ha permitido despertar la conciencia de preservar y difundir el uso de esta fuente y, gracias a esto, se ha conseguido desarrollar importantes colecciones albergadas en:

1. Instituciones académicas,
2. De investigación,
3. Archivos estatales,
4. Municipales y privados.

Además se han creado instituciones especializadas en la organización y sistematización del material fotográfico, como el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), creado a su vez por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). El SINAFO se creó con el objetivo de que se constituya en modelo fototeca dictando las pautas para la conformación de archivos fotográficos en México y el Centro de la Imagen creado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), con el objetivo de conservar las colecciones del consejo mexicano de fotografía, de la coordinación de exposiciones, eventos temporales de CONACULTA y donaciones personales de fotógrafos e investigadores.

Aunque existe una gran preocupación social por la imagen fotográfica entre las

instituciones, ya que reconocen estos acervos como fuentes potenciales de información, los objetivos que persiguen son diferentes, porque algunas se preocupan más por la preservación como es el caso del Archivo General de la Nación (AGN), mientras que otras enfocan la mayor parte de sus esfuerzos a la difusión y uso de la fotografía como el Centro de la Imagen. Pero para el uso eficiente y adecuado de las fotografías, es necesario además documentar, digitalizar y crear bases de datos con el fin de que esas colecciones sean recuperadas y utilizadas.

Desde el punto de vista de la historia de México, la fotografía ha sido utilizada para documentar las diferentes etapas históricas de nuestro país, como la invasión norteamericana en México en 1847, del cual se conservan valiosos daguerrotipos tanto en México como en los Estados Unidos. Durante la etapa del Segundo Imperio de Maximiliano de Habsburgo se desarrollaron valiosos fondos fotográficos de registro de varios oficios, como el registro de presidiarios, prostitutas, cocheros, etc. La época del Porfiriato, con el fin de documentar la modernidad en México, desarrolló acervos fotográficos que documentan el establecimiento de las vías férreas en México, para lo cual se contrataron famosos fotógrafos extranjeros que dejaron testimonio de sus obras en varias instituciones del país y del extranjero.

El siglo XX, testigo de la Revolución Mexicana a principios de este siglo, permitió el desarrollo del fotoperiodismo a través de las imágenes de la familia Casasola, creadora de un fondo de más de setenta millones de imágenes y que es conservado y organizado para su difusión por el Sistema Nacional de Fototecas. Este fondo ha sido utilizado por diversos investigadores tanto a nivel nacional como internacional para enriquecer sus textos con imágenes de la Revolución Mexicana, así como también los fondos fotográficos que sobre este tema conserva el Instituto de Estudios de la Revolución Mexicana y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La Secretaría de Educación Pública desde 1993, ilustra sus libros de texto gratuito dirigidos a los niveles básicos y relacionados con la historia de México con imágenes del fondo Casasola. El surgimiento del fotoperiodismo y el uso de la fotografía en la prensa han generado un tema de investigación importante en México, por lo que es común encontrar gran cantidad de tesis sobre este tema en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

La historia de la fotografía en México ha generado gran cantidad de libros, artículos en revistas y artículos electrónicos que han estudiado este tema de manera general, otros dedicados a la historia de la fotografía dentro de un contexto específico de la historia

de México, investigaciones sobre la obra de un fotógrafo en particular y los procesos fotográficos utilizados en México.

Por otro lado y a través de los diferentes estudios publicados se puede observar que se le ha dado mayor énfasis al estudio de la fotografía en la capital del país, pero es poco lo que se ha investigado en los Estados de la República Mexicana sobre: los procesos fotográficos utilizados, el paso de los fotógrafos extranjeros por los diversos Estados, sobre los fotógrafos de estudio importantes y el impacto de la fotografía en los Estados durante un periodo específico de la historia de México.

Organización de acervos fotográficos

Con relación a la organización de los acervos fotográficos en las diferentes instituciones estudiadas, son escasas las fuentes de información relacionadas con este tema, la única fuente de información son Las normas de catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas¹, que consisten en una propuesta de catalogación para fondos fotográficos basadas en la norma ISAD (G)² y que es utilizada en esta institución y

¹ Valdez Marín, Juan Carlos. Normas Catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). México, 1997.

² ISAD(G) : Norma internacional general de descripción archivística. Adoptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 Septiembre 1999. PUBLICAC. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de los Archivos Estatales, 2000.

por las instituciones afiliadas a ella. Como fuentes básicas sobre este tema se consultaron las ponencias presentadas en el tercer Encuentro Nacional de Fototecas, titulado Estrategias de Catalogación³ y en el que los temas versaron sobre la problemática y ventajas de la catalogación de los acervos fotográficos con fines de difusión. Estas ponencias se encuentran disponibles en la página del Sistema Nacional de Fototecas. Sin embargo, la mayoría de las instituciones presentaron sólo los problemas a los que se enfrentan para la catalogación de sus acervos, y no propuestas o modelos utilizados para la catalogación de sus fondos fotográficos. Sin embargo la preocupación del SINAFO en este tema lo ha reflejado en sus publicaciones que bajo la serie cuadernos del SINAFO ha publicado glosarios de términos para la organización de fotografías.

Por su parte en México el Instituto Mora, a través de los libros y artículos publicados por Lourdes Roca, Fernando Aguayo y Fernando Osorio han manifestado su preocupación por la falta de organización de los fondos fotográficos en México, de la falta de personal profesional capacitado para el análisis y organización de estos fondos, del problema de fragmentación y su repercusión en la difusión y conocimiento de

los mismos, que deriva en el poco aprovechamiento de los fondos fotográficos con fines de investigación. Como resultado de sus investigaciones y con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, proponen la creación de una fototeca digital que integre los fondos de múltiples fototecas. Hasta ahora solo el Instituto Mora y el Sistema Nacional de Fototecas han demostrado su preocupación en este tema. En el 2014 aparece el proyecto de norma mexicana, documentos fotográficos, lineamientos para su catalogación, creada por un subcomité de catalogación de documentos fotográficos, conformada por especialistas de distintas instituciones que tiene mayor experiencia en este campo. El objetivo principal es establecerlos principales lineamientos y principios para la normalización de la descripción fotográfica. Algo que llama la atención es que en este grupo de especialistas no se incluye a ninguna entidad formadora de profesionales en el área de las ciencias de la información que estudia a la fotografía como fuente de información su organización, automatización, digitalización y su difusión para la investigación.

En México, el directorio de archivos, fototecas y centros especializados en información reconoce 121 instituciones que albergan acervos fotográficos, muchos de ellos con denominaciones diferentes. La presente

³ Tercer encuentro Nacional de Fototecas. Estrategias para la catalogación. México, CONACULTA, 2002

investigación trata de dar respuesta a las siguientes interrogantes:

1. ¿Existen modelos nacionales e internacionales para describir los acervos fotográficos?
2. ¿cuál es estado actual de la organización de las imágenes fotográficas de estas instituciones en México?

Para dar respuesta a la primera pregunta se realizó una investigación sobre los modelos de descripción internacionales para fotografía en el contexto de las ciencias de la información como bibliotecología, archivología y museología y en las que se encontraron las siguientes:

En el contexto de la bibliotecología las reglas dirigidas al análisis descriptivo de las imágenes se encontraron las:

ISBD (NBM), International Standard Bibliographic Description (Non-Books materials)⁴ dirigidas a material no librario, elaboradas por la International Federation of Library Association (IFLA) y que fue el primer modelo propuesto para el análisis descriptivo y de contenido de los materiales fotográficos.

Las Anglo-American Cataloguing Rules (AACR2)⁵ de la Biblioteca del Congreso

⁴ ISBD (NBM) - International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials. London: IFLA, 1987.

⁵ Angloamerican cataloguing Rules (AACR2). Chicago, ALA, 2005.

de los Estados Unidos de América, las cuales adaptaron las ISBD en su capítulo 8 para el tratamiento de los materiales gráficos. Como complemento a estas mismas reglas se presenta también la norma *Graphics Materials: Rules for Describing Original Items and Historical Collections*⁶, editadas por la misma biblioteca y las cuales son una guía para catalogar materiales gráficos históricos, siguiendo la teoría y estructura general de las reglas de catalogación angloamericanas.

En el contexto de la museología se estudiaron las propuestas que en su mayoría están dirigidas a la descripción de obras de arte en los museos, pero que se han adaptado a la descripción del acervo fotográfico, tal es el caso de:

Categorías para la Descripción de Obras de Arte (CDWA)⁷, influidas en gran medida por las ISBD y las ISAD. Lo interesante de esta propuesta es que permite controlar un vocabulario y una norma para ello. En este mismo tema destacan las *International Guidelines for Museum Object Information*⁸,

⁶ Betz Parker, Elisabeth (comp.). *Graphic Materials: Rules for Describing Original Items and Historical Collections*. Washington, Library of Congress, 1982.

⁷ Baca Murtha and Harping, Patricia. *Categories for the Description of Works of Art*. J. Paul Getty Trust, disponible en http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/ (última consulta el 2 de junio de 2009)

⁸ International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories. International Committee for Documentation (CIDOC) of the International Council

las cuales sirven para compartir datos y lograr una normalización en la descripción del patrimonio de los museos, abarcando todas las disciplinas: arqueología, historia cultural, arte, ciencia y tecnología y ciencias naturales.

Asimismo y dentro del contexto de los archivos se estudió:

La Norma Internacional de Descripción Archivística (ISAD-G)⁹, creada por el Consejo Internacional de Archivos, como un norma aplicable a todo tipo de documentos y complementada con la norma ISAAR (CPF)¹⁰ destinada a la creación de registros archivísticos sobre productores de documentos (entidades, personas y familias).

Por otro lado y con el fin de incluir las propuestas en materia de metadatos para describir todo tipo de documentos digitales, incluidas imágenes, se incluyeron los modelos americanos, MARC Machine-Readable Cataloguing Record¹¹ creado por la Biblioteca

del Congreso, el formato Dublin Core elaborado por especialistas en metadatos y la propuesta europea SEPIADES¹² (Sepia Date Element Set) presentado por el grupo de documentación del proyecto SEPIA (Safe-guarding European Photographic Images for Acces), normas que surgen con el fin de difundir e intercambiar imágenes por red, con una normalización de códigos y plataformas informáticas.

Es importante incluir en esta investigación el modelo específico, creado para la descripción de imágenes fotográficas y propuesto por el profesor Félix del Valle Gastaminza, el cual se destaca por la recuperación de los documentos a partir de distintos criterios, formales, morfológicos o temáticos, generalmente normalizados.

En cuanto a lenguajes documentales para la clasificación de acervos fotográficos se revisaron los sistemas generales utilizados en el ámbito bibliotecario como:

El Sistema de Clasificación Decimal Dewey, el Sistema de Clasificación LC (Library of Congress), así como los elaborados para

of Museums (ICOM). Disponible en http://cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc_site_2006_12_31/guide/guide.html (última consulta el 2 de junio de 2009).

⁹ ISAD(G): Norma internacional general de descripción archivística / adoptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 Septiembre 1999. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de los Archivos Estatales, 2000.

¹⁰ ISAAR (CPF) NORMA INTERNACIONAL SOBRE LOS REGISTROS DE AUTORIDAD. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004. 128 p.

¹¹ Library of Congress. Network Development and MARC

Standards Office. MARC 21 Format for Bibliographic Data. Disponible en <http://www.loc.gov/marc/bibliographic/ecbd-home.html> (última consulta el 2 de junio de 2009).

¹² Sepia Working Group on Descriptive Models for Photographic collections. Sepiades recommendations for cataloguing photographic collections. Amsterdam, European Commission on Preservation and Access, 2003.

las disciplinas artísticas como el Art and Architecture Thesaurus (AAT) y los tesauros For Graphic Material (TGM) (TGMII) de la Biblioteca del Congreso, destinados a la indización temática de documentos visuales, sobre todo imágenes históricas, que se pueden encontrar en bibliotecas, sociedades históricas, archivos y museos.

Por último fue importante incluir ICON-CLASS Sistema de clasificación decimal, elaborado para la historia del arte de la cultura occidental, que permite clasificar todo tipo de imágenes y el Thesaurus iconographique, elaborado por el Ministerio de Cultura francés con el objetivo de describir el contenido iconográfico de todas las obras y objetos artísticos del patrimonio artístico francés.

En el contexto de los lenguajes documentales para la recuperación de imágenes es muy poco el trabajo desarrollado específicamente para los acervos fotográficos, en su mayoría los lenguajes documentales para la recuperación de la información creados, surgieron en general en el contexto de la historia del arte, sin embargo estas propuestas han sido adaptadas en las diferentes instituciones con acervos fotográficos.

Sistema nacional de fototecas (SINAFO)

A nivel nacional se encontraron las siguientes propuestas:

El Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) del Instituto Nacional de Antropología e Historia creado para normar y coordinar la conservación, catalogación, digitalización y reproducción en los archivos fotográficos que el INAH tiene bajo su custodia, propone un modelo de fototeca con estructuras sobre las cuales regir a los archivos fotográficos. Este modelo establece siete áreas que pueden adaptarse a la dimensiones de espacio de cada archivo. Las áreas propuestas son las siguientes: 1, Archivo; 2, Conservación; 3, Catalogación; 4, Cómputo; 5, Reproducción fotográfica; 6, Investigación; y 7, Difusión.¹³

Sistema de información para archivos fotográficos (SIAF)

Proyecto de una fototeca digital que surge del trabajo del Laboratorio de Investigación Social del Instituto Mora en México, aprobado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología en el año 2002, el cual surge con tres objetivos:

1. Crear un espacio de reflexión interinstitucional en el que las diversas instituciones puedan intercambiar opiniones y análisis acerca de cualquier aspecto del quehacer archivístico en general.

¹³ Bramoulain, Paula y Gutiérrez Rubalcava, Ignacio. Normas Catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH. Manual técnico del SINAFO. México: INAH, 2000, pp. 19-24

2. La creación de una fototeca digital que integre las fichas y materiales de múltiples fototecas, sin importar una ficha única que empobrecería los datos de cada archivo.
3. Creación de un lenguaje controlado aceptado y empleado por todas las instituciones que participan en este proyecto, e implementar un software especial disponible por medio del sistema conocido como software libre.¹⁴

Y la propuesta más reciente y que hasta ahora ha tenido poca difusión, el Proyecto de Norma Mexicana: documentos fotográficos – lineamientos para su catalogación.

Para dar respuesta a las dos primeras preguntas se aplicó un cuestionario a 105 instituciones de las 121 incluidas en el directorio de archivos, fototecas y centros especializados en información, dividido en tres partes. El primer aspecto con datos de identificación de la institución, el segundo relacionado con la organización de los fondos fotográficos de las instituciones, el tercero con datos de digitalización de los fondos fotográficos, obteniéndose los siguientes resultados:

En México existen diferentes acepciones en los nombres adoptados por las instituciones

que albergan acervos fotográficos, planteando un problema denominativo y conceptual, sin que hasta ahora exista un acuerdo entre las instituciones sobre el nombre apropiado a adoptar.

En su mayoría las instituciones cuentan con muy poco personal y sin formación y capacitación en análisis documental, se carece además de los recursos económicos necesarios para la capacitación del personal en su campo de trabajo, esto repercute en la organización de los acervos ya que no se cuenta con profesionistas con la formación necesaria para esta actividad, a pesar de que en México existen 9 escuelas en el área de bibliotecología y dos en archivología. Los egresados no son captados en estas instituciones, quienes en su mayoría se desempeñan en instituciones académicas o en la iniciativa privada.

Con relación a la organización de los acervos fotográficos, este proceso no se concluye en ninguna de sus etapas, un ejemplo es que la mayoría de las instituciones sólo tiene parcialmente inventariado, catalogado y clasificado su acervo. En cuanto a la catalogación es frecuente que las instituciones creen sus propios sistemas de catalogación con un porcentaje de descripción mínimo, utilizando sólo algunos elementos de descripción, lo cual hace que se tengan muy pocas referencias de recuperación. Por lo

¹⁴ Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes. Estudio introductorio. "Imágenes de investigación social". México. Instituto Mora, 2005, pp. 7-28

general el trabajo de descripción consiste en la catalogación y pocas veces se realiza la clasificación y la indización de los materiales gráficos. Así mismo, un alto porcentaje utiliza el sistema de clasificación propuesto por el SINAFO, respetando siempre en esta clasificación la procedencia de los acervos.

En su mayoría las instituciones realizan la digitalización de su acervo fotográfico aun cuando no está claro cuáles son los objetivos de esta actividad, ya que aun cuando mencionan contar con catálogos automatizados, éstos no se encuentran al servicio de los usuarios, por lo que se puede decir que esta actividad no está relacionada con fines de difusión. Así mismo un alto porcentaje de estas instituciones menciona utilizar normas de digitalización, sin embargo no contestaron cuales son las normas utilizadas, por lo que se desconoce si la digitalización solo se realiza con fines de conservación de los acervos.

Conclusiones

A pesar de la riqueza informacional que la fotografía aporta, la organización, conservación y difusión sistematizada del contenido informativo de los acervos fotográficos mexicanos se encuentran descuidados y abandonados en gran parte del territorio nacional, ocasionando con esta situación una dificultad mayúscula para la consulta de su contenido por los estudiosos e investi-

gadores de los diferentes aspectos de la vida nacional o de la propia historia de la fotografía. Por esta razón, se considera conveniente presentar para su reflexión final, las siguientes conclusiones:

1. La organización de los acervos fotográficos en México en la mayor parte de las instituciones es un proceso que no se concluye en una buena parte de sus etapas, por lo que sólo se tiene parcialmente organizado.
2. Aun cuando existe en México la propuesta del Sistema Nacional de Fototecas para la organización de los acervos fotográficos, las instituciones no reflejan preocupación por conocerla y tomarla como modelo de organización.
3. Los modelos internacionales desarrollados para la organización de acervos fotográficos son desconocidos por la mayoría de las instituciones, y los conocidos no son utilizados en su totalidad.
4. Es importante que el trabajo de organización, conservación y difusión de las imágenes fotográficas no se haga de manera aislada, sino que este trabajo se haga de manera conjunta entre diferentes instituciones con el Sistema Nacional de Fototecas, el cual debe constituirse como la entidad que dé a conocer un modelo de organización de acervos fotográficos acorde a cada tipo de institución, con las estructuras sobre

las cuales registrar los acervos fotográficos. Además de elaborar el inventario de las colecciones fotográficas existentes en el país, tanto públicas como privadas, con fines de difusión.

5. La legislación mexicana reconoce los acervos fotográficos como un bien patrimonial. Sin embargo, no garantiza el apoyo de recursos económicos, materiales y humanos que pudiera permitir a las instituciones creadas para la conservación, organización y difusión de registros fotográficos, cumplir con los objetivos de su organización, conservación y difusión sistematizada.
6. Es necesaria la incorporación de personal profesional en las instituciones que albergan acervos fotográficos cuya formación responda a las necesidades de organización de este tipo de acervos.

Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes. *Estudio introductorio. "Imágenes de investigación social"*. México. Instituto Mora, 2005. pp. 493 p.
- Angloamerican cataloguing Rules (AACR2)*. Chicago, ALA, 2005
- Betz Parker, Elisabeth (comp.). *Graphic Materials: Rules for Describing Original Items and Historical Collections*. Washington, Library of Congress, 1982
- Baca Murtha and Harping, Patricia. *Categories for the Description of Works of Art*. J. Paul Getty Trust, disponible en http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/ (última consulta el 2 de junio de 2009)
- Bramoullain, Paula y Gutiérrez Rubalcava, Ignacio. *Normas Catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH. Manual técnico del SINAFO*. México: INAH, 2000, pp. 19-24
- International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories*. International Committee for Documentation (CIDOC) of the International Council of Museums (ICOM). Disponible en http://cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc_site_2006_12_31/guide/guide.html (última consulta el 2 de junio de 2009)
- ISAD (G): *Norma internacional general de descripción archivística. Adoptada por el Comité de Normas de Descripción*, Estocolmo, Suecia, 19-22 Septiembre 1999. PUBLICAC. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de los Archivos Estatales, 2000, 126 p.
- ISAAR (CPF) *Norma Internacional sobre los Registros de Autoridad*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, 128 p.
- ISBD (NBM) *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*. London: IFLA, 1987, 84 p.
- Library of Congress. *Network Development and MARC Standards Office. MARC 21 Format for Bibliographic Data*. Disponible en <http://www.loc.gov/marc/bibliographic/ecbhome.html> (última consulta el 2 de junio de 2009)
- Sepia Working Group on Descriptive Models for Photographic collections. *Sepiades recommendations for cataloguing photographic collections*. Amsterdam, European Commission on Preservation and Access, 2003, 248 p.
- Tercer encuentro Nacional de Fototecas. *Estrategias para la catalogación*. México, CONACULTA, 2002
- Valdez Marín, Juan Carlos. *Normas Catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)*. México, 1997, 55 p.

Proyecto iconográfico: método de catalogación de documentos iconográficos para su difusión digital

Xavier Bermudez Bañuelos
Director Bienal del Cartel en México
xavierbermudezb@gmail.com

Próximo cuarto de siglo 2015-2040

Constancia y entusiasmo han producido resultados evidentes durante el primer cuarto de siglo de la Bienal Internacional del Cartel en México: concursos internacionales, valorización de diseñadores, exposiciones, publicaciones, actividades académicas durante los congresos, colección de 60,000 documentos, dentro de los cuales se encuentran 40,000 carteles y por fin, el acuerdo de colaboración con la Universidad Autónoma San Luis Potosí.

Por una parte, se ha construido una enorme y preciosa colección. Aunque bien almacenado en cajas, en la casa del Poeta, Ciudad de México, este tesoro internacional tuvo

que limitar su difusión a algunos privilegiados. Entre más carteles, más difícil resulta ofrecerlos al público. Por otra parte, desde los primeros años de la década de 1990, fue cada año más evidente la necesidad de poner los documentos de la BICM en el circuito cultural.

Pensar diferente

Frente al enorme crecimiento de la colección, la BICM, nos propuso colaborar para imaginar un manejo innovador aprovechando lo digital. Los tres estábamos convencidos de que el segundo cuarto de siglo, 2015-2040, podría aprovechar las innovaciones de la Era digital solamente si pudiéramos, como decía Steve Jobs, *think different*.



Algo nuevo ocurre cuando recursos técnicos poderosos son manejados por personas capaces de innovar, en su propio sector de actividades: lo que es *pensar diferente*.

Años de experimentación

Desde décadas, estuvimos involucrados en el desarrollo de un *método* capaz de dar al público no solamente cada imagen sino cada detalle importante, es decir cada tema, de cada documento iconográfico. Estábamos conscientes del enorme retraso que diferencia a los inventarios de libros en bibliotecas y los inventarios de imágenes en museos y colecciones llamadas especiales. A partir del año 1976, tuvimos la suerte de colaborar con especialistas en in-

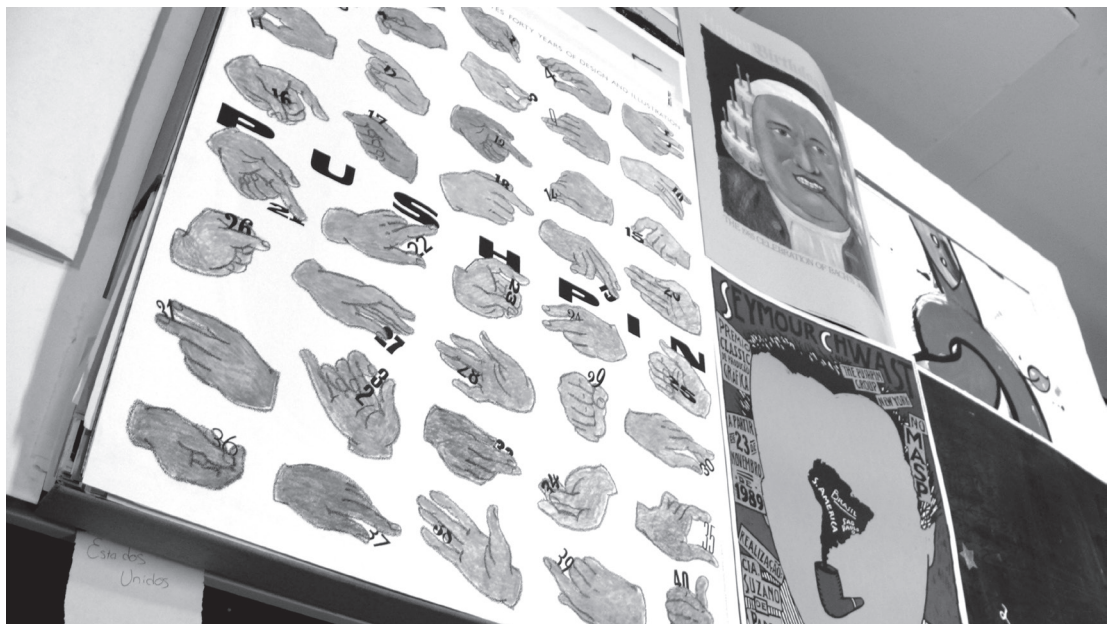
ventarios y de usar las nuevas herramientas llamadas computadoras. En 1979, Gören Bergengren, presidente del ICOM-Cidoc y una docena de especialistas de Canadá, EUA, Francia y Japón compartieron con nosotros sus experiencias. Esto sucedió durante el congreso Inventario informático de obras de arte / Inventaire informatisé des oeuvres d'art, Montréal, Fides.

De 1979 en adelante, hemos estudiado temas, aprovechando también cada avance técnico del que se tenga memoria, la calidad de colores, velocidad, datos interconectados y difusión a nivel internacional. Por supuesto, a partir de 1994, el internet fue el catalizador principal dentro del ambiente técnico.



Algunas colecciones empezaron una tímida difusión de sus carteles. La foto digital y el internet favorecieron, como primer paso puesto que faltaba el análisis del contenido, la difusión de carteles puramente física a la difusión verdaderamente útil. Un primer paso no seguido por un segundo hasta ahora. Sabemos que a menudo, el título de un cartel no permite saber de qué se trata. Además los detalles-temas y otros aspectos quedan sin inventariar. Faltaba un *método* más académico capaz de hacer un tratamiento preciso de los temas.

La parte académica se reveló más difícil que la parte física puesto que pocas per-





sonas se daban cuenta de la necesidad de un *método* novedoso. El doctor Akifumi Oikawa fue uno de nuestros colegas más importante en esta búsqueda metodológica. Nos invitó durante cuatro meses a la Graduate University for Advanced Studies en Hayama con el objetivo de producir un sistema para preservar y difundir portadas independientes de libros. Fue un momento de gran intensidad puesto que esta universidad contrata a profesores de alto nivel y se dedica exclusivamente a maestrías y doctorados. En 2007, habíamos encabezado proyectos en Canadá, Japón y Venezuela sobre arte tradicional, carteles, fotos y portadas independientes de libros.

Nueva plataforma

No podemos olvidar la capacidad de la BICM para valorar y entender la riqueza de la unión de talentos y de experiencias diferentes, es lo que algunos llaman multidisciplinariedad. Los elementos siguientes han dado lugar a una nueva plataforma donde se desarrollará la BICM: arte, diseño, historia, inventario digital, lenguas y difusión internacional.

Tuvimos como meta principal la difusión digital a nivel internacional, para lo que se necesitaba un *método* capaz de generar un inventario físico y, sobre todo, temático.



Método para inventario digital de documentos iconográficos

De un acuerdo común, hemos decidido dedicar toda nuestra energía al desarrollo de un sistema de inventario, físico y temático, que sea universal, preciso, seguro, rápido y económico.

Campos son dedicados a la descripción física de cada cartel: título en varias lenguas incluyendo lenguas no alfabéticas como el árabe, el chino, el japonés, etcétera. Se anotan también, el nombre del autor, el género, el país, la fecha de realización, las dimensiones, la condición física, la presencia de colecciones o series tal como la cantidad de ejemplares, el fichero digital y el lugar donde

se encuentra la obra original en el edificio. Con el deseo de mejorar la vida dentro de nuestro sector de actividad, hemos dividido todo lo que existe, tangible y no tangible, en 14 temas que permiten macro búsquedas: actividad, arquitectura, composición-gráfica, idea fundamental, naturaleza, objeto, percepción-emoción, personaje, reino-animal, reino-mineral, reino-vegetal, teratología-monstruos, transporte y vestimenta.

El público, en cualquier país, puede hacer una macro búsqueda, por ejemplo con la palabra animal. Puede también hacer una búsqueda intermedia con la palabra: mamífero. O una micro búsqueda con la palabra: elefante. Además se puede combinar

cualquier palabra de la descripción física y de los temas; por ejemplo, uno puede buscar elefante, fondo azul, tipo blanco, 1992, tamaño vertical, Kazumasa Nagai. Para un curso por ejemplo, un profesor puede buscar todos los carteles con fondo azul, o todos los carteles con fondo azul donde aparece un animal. Colores de los elementos principales, tipografía, tipos de composición gráfica y el aspecto multilingüe son también tomados en consideración.

Llamado *método para inventario digital de documentos iconográficos*, esta herramienta académica permite preparar artículos, libros, exposiciones, conferencias, cursos o talleres con mucha velocidad y precisión. Las posibilidades son enormes puesto que se pueden preparar exposiciones para el extranjero mandando el fichero electrónico en alta resolución, lo que reduce gastos de transporte, los seguros y los peligros vinculados con manipulación y viajes. Estando cada imagen bien documentada (aspecto físico y temático), el *método* deja muy atrás, el caos que existe, actualmente, de las numerosas imágenes ofrecidas en internet.

Segundo cuarto siglo de la bicm a partir de 2015

Por primera vez desde el comienzo del mundo, la BICM ofrece al público local, nacional e internacional un acceso gratuito, rápido y de acuerdo con sus deseos, no solamente a

cada uno de los documentos de la colección sino a cada detalle importante de los documentos. La BICM ofrece la posibilidad de búsqueda personalizada, o a la medida, lo que ha sido el sueño de tantas personas. El asunto es tan poderoso que dos doctores de la UNAM, Rosa María Fernández y Filiberto Martínez, evaluaron el *método* de manera muy positiva, Manuel Fermín Villar Rubio, rector de la UASLP, recibió de manera favorable nuestra propuesta de iniciar una nueva licenciatura dedicada a la descripción, al análisis, a la formación de bases de datos y a la difusión digital de documentos iconográficos.

Pensar diferente

La presencia de lo digital y la unión de diversas experiencias académicas hizo que la BICM abriera, al inicio de su segundo cuarto siglo, un nuevo sector en el mundo iconográfico. Presentado durante el Congreso Mundial de Diseño en noviembre 2014, el *método para inventario digital de documentos iconográficos*, ofrece la posibilidad de un inventario físico-temático no solamente para la BICM sino para todas las instituciones que quieran enriquecer el patrimonio mundial iconográfico. Es lógico pensar que, poco a poco, las cincuenta importantes colecciones de carteles que hemos podido documentar a través del mundo prevalecerán, con este *método*, para su propio inventario multilingüe y su difusión internacional.

El análisis archivístico e histórico como base para la descripción contextual de la fotografía

Juan Miguel Castillo Fonseca

Facultad del Ciencias de la Información, UASLP

miguel.castillo@uaslp.mx

Resumen

La importancia del análisis archivístico e histórico como base para la descripción contextual de la fotografía, es un tema que debe ser abordado desde la investigación archivística en México; actualmente existen pocos estudios que relacionen a la archivística con la fotografía, sin embargo este trabajo representa una oportunidad desde la interdisciplina para estudiar elementos descriptivos que finalmente serán los puntos de acceso para la recuperación de estas fuentes documentales por parte de los investigadores y la sociedad en general.

El presente trabajo plantea como objetivo principal analizar los principios de la archivística y sus elementos de análisis (caracteres externos e internos), a fin de confrontarlos con los elementos de análisis de los historiadores, ambos con la finalidad de describir a la fotografía.

La metodología empleada en esta investigación, se basa en un método analítico de fuentes documentales y del análisis de los principios de la archivística y sus caracteres internos y externos, así como la revisión de los elementos empleados por los historiadores al realizar la descripción de materiales documentales en este caso, la fotografía.

Palabras clave

Análisis Archivístico e histórico, descripción contextual, fotografía, México.

Introducción

Desde la introducción de la fotografía en México en 1840, se empezaron a formar varios fondos que han permitido su investigación a partir de diferentes puntos de vista. Además de que el trabajo en acervos fotográficos es demasiado insipiente. (Ramos Fandiño & Gutierrez Chiñas, 2011).

La misma autora, señala que de 105 instituciones en México que administran fondos o colecciones fotográficas en sus acervos, el 96% de las personas que realizan labores como la descripción documental son de diversas áreas diferentes a los profesionales de la archivística, salvo el 4% que representan bibliotecarios, es decir no hay archivistas trabajando en fondos fotográficos en México.

Bajo este contexto, es importante hablar de cómo y en donde se encuentran los archivos, (Marín Marín, 2002), señala que México posee alrededor de veintiséis mil archivos de los cuales sólo se conocen los acervos de una mínima parte de ellos. Principalmente los encontramos en instituciones de nivel federal, estatal y de los gobiernos municipales; en escuelas, colegios y Universidades; instituciones religiosas, de negocios, hospitales, museos, sindicatos y sociedades históricas públicas o privadas, esto sin importar los formatos en los que se localice la infor-

mación, lo cual hace aún más grande la cantidad de instituciones que manejan archivos como en el caso de las televisoras o emisoras de radio, es decir que producen archivos audiovisuales, fotografías, además de las que producen cartografía (mapas, planos), entre otros.

El mismo autor, refiere que también se considera al Archivo General de la Nación (AGN), veintiún archivos correspondientes a otras tantas Secretarías de Estado, treinta y un archivos notariales e igual número de judiciales y estatales, en cada Estado de la República Mexicana, en relación a la capital del país, la ciudad de México antes Distrito Federal alberga cuatrocientos archivos no trabajados en su totalidad y los cuales están en constante crecimiento.

También existen dos mil trescientos noventa y cuatro archivos municipales que son los que más problemas de escasez de recursos presentan y miles de archivos eclesiásticos en los niveles parroquial, diocesano y arzobispal.

La mayor parte del acervo fotográfico se encuentra sin describir, por la misma razón de que muchos archivos están desorganizados y en muchos de los acervos documentales encontramos fotografías, como documentos integrados al expediente.

El documento de Archivo

(Cruz Mundet, 1994), señala que el documento de archivo, proviene etimológicamente del latín “documentum”, derivado del verbo “docere”, significa, enseñar, instruir, y en el más amplio sentido, un documento es cualquier objeto material que sea testimonio, registro o corroboración de alguna expresión del ser humano y que pueda incluirse en alguna colección.

En las ciencias de la información, el documento como objeto de estudio y de trabajo, se conceptualiza como una materialización del pensamiento creada expresamente con la finalidad de comunicar pensamientos de manera consciente con una estructura lógica articulada, además de que conserva y comunica la memoria social, sirve de instrumento para el autoconocimiento del espíritu humano, y es un objeto susceptible de ser manipulado.

Desde la disciplina archivística el documento debe ser entendido como fuente de primera mano que nace con la finalidad de comprobar, documentar y dar fé, sobre actos administrativos, jurídicos, económicos, mercantiles, entre otros, y como tal, en el momento en que se constituye en testimonio y prueba de acto, se convierte también en objeto de información, siempre y cuando contengan características únicas como autenticidad y originalidad.

En la actualidad al concepto documento se le agregan términos como electrónico, digital o virtual para significar principalmente la inmaterialidad de su soporte, y puede definirse como un objeto que intenta almacenar o comunicar información en formato textual, gráfico, visual, auditivo o cualquier formato legible a través de cualquier medio. Un medio significa una forma de registrar o transferir información como consecuencia de leer, escuchar o ver. (Martínez Rider, Mireles Cárdenas, & Castillo Fonseca, 2012).

Sin embargo, (Heredía Herrera, Manual de Archivística Básica: Gestión y Sistemas, 2013), señala que no en todos los casos la fotografía es un documento de archivo, porque principalmente debe pasar por un análisis que debe considerar la autenticidad, objetividad, principio de procedencia, productor o autor, producción o creación y derechos de autor.

Sin embargo no podemos negar que los documentos de archivos son una forma de investigar, dicha palabra desde el punto de vista de su etimología, proviene del latín in (en) y vestigare (hallar, inquirir, indagar, seguir vestigios) lo que conduce al concepto más elemental de la investigación. De esta manera se podría considerar a un investigador, como aquella persona que se dedica a alguna actividad de búsqueda, indepen-

diente a su metodología, propósito e importancia. (Tevni Grajales, 2000).

Por lo anterior la investigación es un conjunto estructurado de procedimientos técnicos, metodológicos y tecnológicos que se emplean para conocer e interpretar los aspectos esenciales, las relaciones fundamentales de un determinado objeto o fenómeno de la realidad. (Garcés Paz, 2000), además el mismo autor dice que la investigación es un proceso sistemático y organizado que tiene por objeto fundamental la búsqueda de conocimientos válidos y confiables sobre hechos y fenómenos del hombre y del mismo universo.

Entonces el documento de archivo es una representación de la realidad, nace en una estructura organizacional, a partir de sus funciones y actividades, y se refleja en múltiples formatos, inclusive la fotografía, sin embargo como lo señala Heredia, no toda fotografía es un documento de archivo, principalmente por sus orígenes y funciones, a pesar que refleje aspectos de la vida cotidiana.

El análisis Archivístico e histórico

La descripción es el medio utilizado por el archivero para obtener la información contenida en los documentos y ofrecerla a los interesados en ella. ...La descripción persigue dos objetivos: dar información a

los demás y facilitar el control al archivero". (Heredia Herrera, *Archivística General. Teoría y práctica*, 1999).

Para el autor (Cruz Mundet, 1994), "el objeto de la labor descriptiva es el hacer accesibles eficazmente los fondos documentales." "La descripción de los documentos constituye la parte culminante del trabajo archivístico y viene a coincidir exactamente en su finalidad con la de la propia documentación: informar."

"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 de archivo, así como su contexto y el sistema que los ha producido." (CIA, 1999).

La trascendencia de saber describir bien un documento, es la misma que al buscar una aguja en un pajar, es decir a mejor descripción del documento, mayores serán las posibilidades de que los investigadores lleguen a él.

Mientras en el análisis archivístico se analizan elementos intrínsecos del documento de archivo que permiten una descripción clara y concisa del documento o unidad documental (Expediente, legajo, volumen, o pieza

Tabla 1. Análisis archivístico	
Caracteres de los documentos	Atributos de los documentos que permitan organizarlos adecuadamente
Caracteres externos	Los que se refieren a la materialidad del documento y pueden distinguirse: 1) clase y tipo. 2) formato; volúmenes, unidades archivables, sistemas de ordenación. 3) forma —original y copia— y cantidad. Estos elementos son principalmente reflejo de la materialidad y el soporte en la cual se encuentra la información.
Caracteres internos	Son aquellos que corresponden a: 1) entidad productora. 2) origen funcional —funciones, actividad y trámite—. 3) fecha y lugar de producción —data, crónica y tópica. Y 4) contenido —fechas, personas, lugares, cosas, fenómenos—. Estos elementos representan la gestión documental, por la cual fue creado el documento, al igual que describe el contexto de su creación.

Hereida Herrera, Archivística general. Teoría y práctica. 1999.

Tabla 2. Análisis histórico	
Hecho histórico	Tema o título que describe de forma general un acontecimiento.
Los sujetos o personajes de la historia	Personalidades que acontecieron la noticia, hecho o suceso.
La interrelación entre los aspectos de la vida social	Contexto con otros sucesos ocurridos.
El marco conceptual	Lenguaje teórico aplicado.
El tiempo histórico	Cronología y temporalidad.
El espacio geográfico	Lugares en donde acontece el hecho.

documental), el análisis histórico responde a otras consideraciones que van desde el aspecto contextual del suceso, sin importar realmente el documento, es decir se da mayor relevancia al suceso mismo que al documento en el cual está plasmada la información.

Análisis Fotográfico

Con la finalidad de comprender mejor la idea del análisis fotográfico, se consultaron algunas posturas de diferentes autores, referentes a su interpretación.

Tabla 3. Análisis fotográfico Sánchez Vigil

Sánchez Vigil, El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación. 1999.	Sánchez Vigil, El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones. 2006.
<ol style="list-style-type: none"> 1. La identificación propiamente dicha. 2. La morfología de la imagen. 3. El estudio de los contenidos y su significado. 	El formato, el soporte, autor, fotógrafo, agencia, resumen descriptivo de lo retratado, descriptores, número de registro del sistema, número de registro original, signatura topográfica, orden de procedencia, usos y aplicaciones de la fotografía y derechos.

Información de Sánchez Vigil, Juan Miguel.

Tabla 4. Análisis fotográfico

El análisis documental de la fotografía. (Del Valle Gastaminza, 2001).	Análisis de la fotografía.
La consideración documental de la fotografía debe tener en cuenta que, ésta, difícilmente puede desgajarse de un contexto específicamente documental (lugar de aparición, pié de foto, material textual o visual complementario, etc.), por lo que, habrá que estudiar las relaciones entre el documento y el contexto. Esta relación y otros aspectos inherentes a la fotografía hacen de ésta un documento de carácter polisémico, sujeto a muchas interpretaciones, a veces, tantas como lectores, por lo que su lectura e interpretación correctas en un entorno documental plantean muchas dificultades.	<p>Atributos geográficos</p> <p>Atributos temáticos</p> <p>Atributos relacionales</p>

Información Del Valle Gastaminza, Félix.

De acuerdo a lo que plantea el autor Sánchez Vigil, en dos momentos de la historia, podemos notar que en el primero (1999), clarifica solo la identificación y contenido de la imagen de forma general, mientras que en el segundo momento (2006), incluye el soporte, la descripción y la procedencia, de la misma, con lo cual desde la visión archivística, se consideraría que está incluyendo

caracteres internos y externos señalados con anterioridad. (Tabla 1.)

El autor Félix del Valle Gastaminza, señala que en la mayoría de los casos la fotografía nace con un carácter documental, debido a que no solo la imagen aparece sola, sino que tiene otros soportes que la acompañan. De igual forma señala que esta imagen debe

Tabla 5. Análisis documental, archivístico y técnico, según las normas.

ISBD	MARC21	ISAD-G
Título y mención de responsabilidad Título Clase de documento Otras formas del título Autor —responsabilidad	Control Número de control Código de referencia del centro Fecha de modificación Número y código ISBN, ISSN, URI, DOI	Identificación Código de referencia Título general Fecha de creación Nivel de descripción Volumen de la unidad
Edición Publicación Lugar Editor Fecha de publicación	Clasificación o ubicación Localización topográfica Categoría temática Clasificación decimal	Contexto Nombre del productor Fecha de toma de la foto Historia de la custodia Forma de ingreso
Descripción física Material Soporte Reproducción Color Técnica fotográfica Emulsión Dimensiones —formato	Entrada principal Persona, entidad, reunión	Contenido y estructura Resumen Valoración, selección, eliminación Nuevos ingresos Organización de la documentación
Serie Título de serie Número de la serie Autor —responsabilidad ISSN	Edición y publicación Mención de edición Lugar de publicación Editorial Fecha de publicación	Área de condiciones de acceso y uso Situación jurídica Condiciones de acceso Derechos de autor Lengua del documento Instrumento de descripción
Notas Registro y normalización Número normalizado Título clave ISBN DOI URI	Descripción física Extensión Detalles físicos Dimensiones Material añejo Mención de serie Título de serie Número de la serie o parte	Documentación asociada Localización Existencia de copias Unidades relacionadas Bibliografía
	Notas	Notas Información complementaria

Metadatos EXIF

ExifVersion
Usercomment
Exposure time
FNumber
ISO Speed Ratings
Shutter Speed Value
Aperture Value
Brightness Value
Spectral Sensitivity
Focal Length
Date time
Mime type
Make
Model
X Resolution
Y Resolution
Is Color

Metadatos Dublin Core

Contenido
Título
Materia
Descripción
Fuente
Relación
Cobertura
Propiedad intelectual
Autor
Editor
Colaborador
Derechos
Aplicación
Fecha
Formato
Identificador
Tipo de objeto
Idioma

Información Blázquez Ochando, 2012.

considerar atributos ligados desde su composición, contexto y la relación que guardan uno con otro. Bajo esta idea, se estaría pensando en un documento compuesto por texto y fotografías, nacido en una gestión documental.

Actualmente existe un Proyecto de Norma Mexicana. Proy-NMX-2014 Documentos

Fotográficos. Lineamientos para su Catalogación y consulta. CONACULTA. Además de las Normas Catalográficas del SINAFO. Sin embargo es importante aclarar que ante la diversidad de normas, esto ha originado una diversidad que no se puede homogeneizar completamente en caso de aprobar una Norma Mexicana.

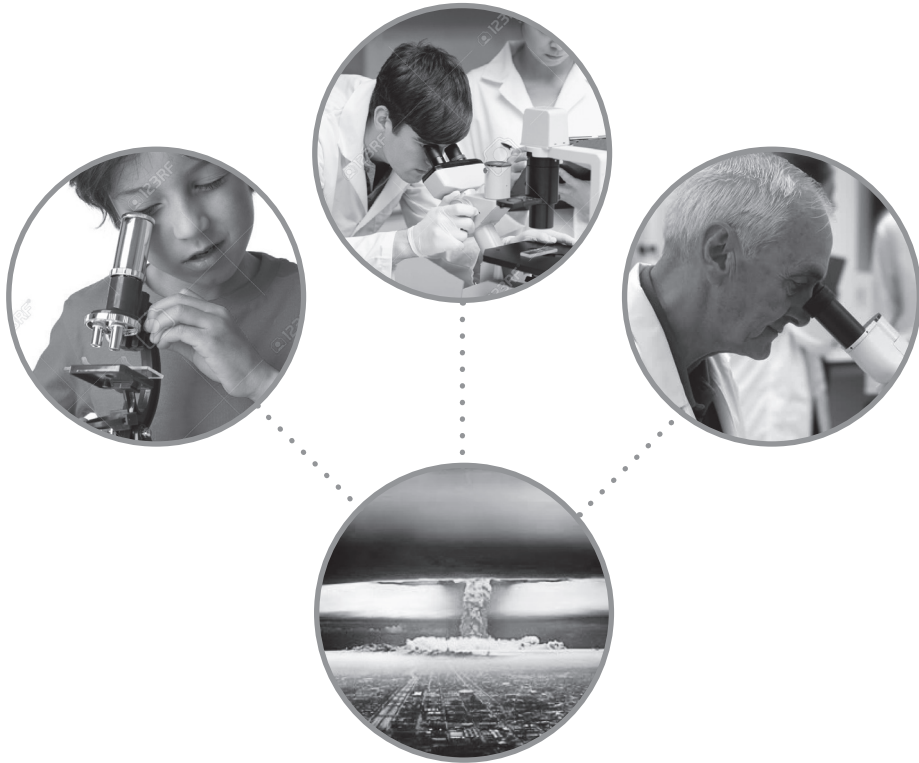


Imagen 1. La descripción vista desde diferentes contextos y enfoques.

Descripción Contextual

En este esquema podemos notar que la imagen cambia constantemente conforme, aprendemos, evolucionamos y entendemos el contexto en el cual nos movemos, es decir la fotografía no es estática, ni responde a solo una apreciación, sino más bien atiende a la multidisciplina y a los enfoques de estudio desde diferentes aristas. Por lo cual, entre mejor se realice una descripción documental, y se le integren múltiples metadatos, se podrá tener acceso desde los diferentes esquemas de pensamiento de los usuarios.

Conclusiones

La descripción contextual de la fotografía obedece a elementos como:

1. La edad, las competencias y habilidades del catalogador al realizar la descripción (perfil).
2. El análisis archivístico, histórico, fotográfico y la normalización existente, las deben de conocer los especialistas al realizar la descripción.
3. Se sugiere que al describir las fotografías, se realice con tres especialistas de diferentes profesiones (interdisciplina) a fin de darle una mejor valoración e interpretación, para facilitar el acceso y la consulta de los investigadores. (multidisciplina).
4. Se sugiere que para los expedientes de archivo que contengan fotografías, se realicen índices cruzados y que bajo normatividad específica como la ISAD G, en unidades relacionadas, se señale que contienen fotografías y que cada fotografía se analice como parte de un todo y no de forma independiente (documento simple) sino como documento compuesto (expediente). Inclusive incluir la historia archivística documental y establecer niveles de clasificación archivística.
5. Determinar la obligatoriedad de las dependencias y entidades como garantes del patrimonio documental de la nación y su compromiso con el rescate, organización y difusión.
6. Establecer legislación nacional para la organización y conservación de material fotográfico, a fin de impulsar una normativa unificadora, como la del SINAFO o la Norma Mexicana pro-nmx-2014 de documentos fotográficos, lineamientos para su catalogación, en su caso.
7. Impulsar la cooperación internacional en la generación de bancos de imágenes, mediante la estandarización de metadatos y la creación de interfases para el intercambio de materiales fotográficos y la amplitud con ello de la difusión de la fotografía histórica, mediante el uso de las tecnologías.

Bibliografía

- Blázquez Ochando, M. (2012). *Desarrollo de un sistema de catalogación y gestión de fotografías*: Photon. (F. d. Documentación, Ed.) Scire, 18(2), 99-108.
- CIA. (1999). ISAG (G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística*. (2da. ed.). Estocolmo, Suecia.
- Cruz Mundet, J. R. (1994). *Manual de Archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.
- Del Valle Gastaminza, F. (2001). *El análisis documental de la fotografía*.
- Garcés Paz, H. (2000). *Investigación Científica* (1º. Edición ed.). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Heredia Herrera, A. (1999). *Archivística General. Teoría y práctica*. (5ta. ed.). (E. TREA, Ed.) Gijón, España.
- Heredia Herrera, A. (2013). *Manual de Archivística Básica: Gestión y Sistemas* (1era. ed.). (A. H. Universitario, Ed.) Puebla, Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Marín Marín, Á. (2002). *Modelo didáctico para un acercamiento a los archivos mexicanos y sus problemas*. (1era. ed.). México: Miguel ángel Porrúa.
- Martínez Rider, R. M., Mireles Cárdenas, C., & Castillo Fonseca, J. M. (enero / diciembre de 2012). *Implicaciones de los documentos en el Siglo XXI en el diseño de servicios de información*. (E. d. Información, Ed.) Revista Mexicana de Ciencias de la Información, 1(5), 32-40.
- Ramos Fandiño, P. G., & Gutierrez Chiñas, A. (2011). *Organización de Fondos Fotográficos en México*. Documentación de las Ciencias de la Información, 101-117.
- Sánchez Vigil, J. M. (1999). *El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación*. Documentación, 144-155.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones*. 169-222.
- Tevni Grajales, G. (2000). *El concepto de investigación*. <http://tgrajales.net/invesdefin.pdf>.

Mil visiones de la fotografía. De la creación a la investigación

Juan Miguel Sánchez Vigil

Facultad de Ciencias de la Documentación, UCM

jmvigil@ucm.es

Resumen

Los usos y aplicaciones de la fotografía han sido muchos desde su invención en 1839, sin embargo tradicionalmente la investigación sobre la materia se ha limitado fundamentalmente a los enfoques artísticos o comunicativos. En el proceso evolutivo, desde la creación o punto de partida hasta la investigación o punto final, se genera un bucle donde las posibilidades de trabajo y estudio son numerosas, debido a su transversalidad. Se plantean en este texto los dos aspectos clave, creativo e investigador, imbricándolos en un todo que viene a considerar la importancia del autor, denostada o marginada por la proliferación de las fotografías en las redes, y la relevancia de la investigación para la comunidad científica como génesis del desarrollo sociocultural.

Palabras clave

Fotografía, creación, investigación, documentación fotográfica, patrimonio fotográfico.

Introducción

La transversalidad de la fotografía queda de manifiesto en las aportaciones que los profesionales e investigadores han propuesto en este Segundo Congreso Internacional de Documentación Fotográfica que la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de San Luis Potosí acoge en su sede, y que organiza este centro junto con la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, cuya inauguración ha sido realizada por el Rector de la misma, don Manuel Fermín Villar Rubio.

Con el título *Mil visiones de la fotografía* se pretende dar a entender que desde su invención la fotografía ha sido empleada en el arte y la ciencia, en la prensa, en la publicidad, en la identificación, y en todas aquellas disciplinas donde la documentación o la justificación han sido necesarias (Sánchez Vigil, 2006). México ha sido modelo en la recuperación y conservación de sus fondos y colecciones fotográficas, y sus actuaciones han servido de guía para establecer clasificaciones, protocolos y normativas. En este sentido, la existencia del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) ha sido clave desde nuestro punto de vista, y se trata de un referente para actuaciones similares en lo que se refiere a la conservación (Valdez, 2008). Insistimos, por tanto, en que la creación de una Fototeca Nacional o un Centro de

Documentación Fotográfico Nacional en España, sería fundamental para preservar y visibilizar los fondos, sin que ello signifique el control, la intervención o la ingerencia en cada uno de los centros donde se encuentren los originales.

Las iniciativas para la recuperación y conservación de la fotografía en España han sido dispersas, si bien recientemente se ha presentado el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) coordinado por Rosa Chumillas Zamora del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), y del que forman parte los responsables de centros nacionales (Biblioteca Nacional, Archivos y Museos estatales, IPCE, Promoción de las Bellas Artes y Protección del Patrimonio Histórico), autonómicos (representantes de nueve comunidades) y expertos externos en varias materias. El Plan se concibió: “Bajo la premisa de la dispersión de buena parte de los fondos que lo integran y de la necesidad de arbitrar mecanismo y sistemas que faciliten su preservación y difusión, como marco de definición de estructuras de trabajo eficaces para la investigación, conservación y disfrute público de este patrimonio” (Plan Nacional, 2015).

Las Comunidades Autónomas y las instituciones locales (Ayuntamientos) han desa-

Contacto Mapa web Catalogo Custom Search Buscar

GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Instituto del Patrimonio Cultural de España

Portada Presentación Conservación y Restauración Investigación Documentación Formación Difusión Escuchar

Conservación preventiva Criterios de intervención Restauración

Los Planes Nacionales Más Planes

Plan Nacional de Catedrales

Plan Nacional de Arquitectura Defensiva

Plan Nacional de Abadías

Plan Nacional de Patrimonio Inmaterial

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Plan Nacional de Patrimonio del Siglo XX

Plan Nacional de Educación y Patrimonio

Plan Nacional de Arquitectura Tradicional

Contacte

Más Planes ▶ Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

España posee un rico y variado patrimonio fotográfico cuya diversa naturaleza y estado de conservación e inventario, así como la dispersión de los archivos y colecciones que lo integran, dificultan el acceso a las imágenes y condicionan la aplicación de una política común para su gestión, tratamiento y difusión.

Partiendo de un análisis del estado de la cuestión, el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico se presenta como marco de definición de estructuras de trabajo eficaces para la investigación, conservación y disfrute público de este patrimonio.

Texto completo del Plan: [Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico](#)

Objetivos del Plan

Desarrollo del Plan

© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Accesibilidad WGA WCAG 1.0 Themas 5.02 disponibles

Figura 1: Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (IPCE) Fuente: Instituto del patrimonio cultural de España

rollado varios proyectos, entre los que fue pionero el Ayuntamiento de Girona y sus Jornadas Antoni Varés, dirigidas por Joan Boadas. Además de estas actuaciones se han venido celebrando congresos, jornadas y eventos de gran relevancia, entre los más recientes el Primer Congreso Internacional de Documentación Fotográfica (Madrid, 2014), organizado por el Grupo Fotodoc de la Universidad Complutense, y el Primer Congreso Internacional de Investigación en Historia de la Fotografía

(Zaragoza, 2015), organizado por la Universidad de esa ciudad y dirigido por José Antonio Hernández Latas.

Con estas premisas, la exposición será global en el sentido de verter experiencias como fotógrafo (autor), docente e investigador, teniendo en cuenta que los autores han pasado a un segundo lugar una vez que la fotografía se ha hecho pública de manera inmediata en las redes sociales, es decir que la foto se difunde con frecuencia sin tener en

cuenta el creador, el origen. El cambio tecnológico ha sido tan rápido que las cuestiones de fondo han sido obviadas, tales como la Propiedad Intelectual y en consecuencia los derechos morales y patrimoniales.

Volviendo a las cualidades de la fotografía, hemos de considerar que la imagen es atractiva por sí misma, porque sus contenidos no se limitan a una sola lectura lineal sino que son susceptibles de ser interpretados, además de permanecer en la memoria colectiva. Susan Sontag escribió: “Una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aun existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad e importancia, de la que jamás habría goza-

do de otra manera” (Sontag, 1996: 36). Lo que la autora estaba poniendo en valor es la cualidad documental de la fotografía, su función descriptora incuestionable, y sobre todo su papel como memoria histórica.

La fotografía hoy

Digamos que “Todo es fotografiable, pero que no todo ha sido fotografiado”. En esta frase se resume nuestra manera de entender la realidad actualmente. Tendemos a creer que de todo lo acaecido existen imágenes, sobre todo desde que el término digital adjetivó la imagen (Furtado, 2007). Nuestra reacción innata es la relación de los hechos con una fotografía o una grabación. Lo vi-



Figura 2: Patrimonio fotográfico. Foto: Sánchez Vigil



Figura 3: La fotografía en la red. Foto: Olivera Zaldua.

sual ha volcado la balanza frente a lo textual, lo que significa que además de prioritario debe ser inmediato. Aproximadamente 4.000 millones de personas en el mundo hacen fotografías en estos momentos con diversos dispositivos, una cifra que cuando llegue al lector habrá sido ampliamente superada. Otro dato significativo es que en torno al 80% de los usuarios de teléfonos móviles captan fotografías de forma regular, lo que abre una vía interesante de investigación en cuanto al ruido generado.

El planteamiento actual frente a la producción y al valor de la fotografía nos lleva a valorar su significado. Cabe preguntarse entonces ¿Qué es hoy la Fotografía? La

respuesta es que se trata de un lenguaje, obviamente susceptible de ser controlado. La fotografía es una manera de expresarse, una forma de ver, una posibilidad de preservar, una manera de recuperar. Como lenguaje, se trata de una forma de expresarse basada en un conjunto de signos o de señales que dan a entender algo.

Este sistema de expresión y como tal de comunicación, es comparable a la escritura, definida como un conjunto de signos utilizado para escribir, entendiendo este término como “La representación de las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie”.

La definición de fotografía en el Diccionario de la Real Academia Española mantiene la costumbre, vinculándola solo a la técnica: “Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor”.

Algunos términos relacionados, como es el caso de “Fotografiar”, mantienen el vínculo con la escritura hasta tal punto que la Real Academia lo presenta como “Describir de palabra o por escrito sucesos, cosas o personas, en términos tan precisos y claros y con tal verdad que parecen presentarse ante la vista”. Dos son los términos que se manejan: verdad y vista; el primero ha

sido siempre cuestionado por los investigadores, sobre todo por los historiadores, al considerar la objetividad, la subjetividad y la manipulación, mientras que el segundo es incuestionable porque tiene que ver con el ojo, con la mirada, con la capacidad de ver aquello que los demás no ven o no comprenden antes de su difusión. Estos planteamientos terminológicos nos hacen observar varias consideraciones que entendemos de interés para poner en valor la fotografía:

1. (Re) definir la fotografía. Debería efectivamente trabajarse en la redefinición, atendiendo a todos sus aspectos, sobre todo a sus orígenes, valores y funciones.
2. Conferir una identidad a la fotografía. La fotografía debe encontrar su identidad frente a otros medios de expresión y/o comunicación. Debe analizarse su función, aportación y significado, desvinculándola de lo audiovisual como concepto.
3. Valorar la profusión de imágenes fotográficas. Este aspecto, que ya hemos comentado con anterioridad, es uno de los más atractivos e interesantes por vigentes. Las redes sociales ejercen aquí como llamada, como herramientas de difusión de cuanto se genera, pero al mismo tiempo han provocado un cre-

cimiento que debe analizarse porque toda saturación produce ruido (lo mejor es enemigo de lo bueno).

4. Investigar en todos los aspectos previos. Se abren así numerosas vías de investigación como veremos más adelante, incluso desde el punto de vista metodológico, estableciendo reglas de juego para el avance científico (artículos, libros, tesis doctorales, trabajos de fin de máster, etc.).

De la experiencia: creación e investigación

Los dos términos elegidos para este trabajo no deben entenderse como principio y fin, sino como puntos de referencia, de forma que donde comienza la creación termina la investigación, pero no se rompe el vínculo sino que se une con la nueva creación en un bucle de interés infinito.

Relacionamos la creación con la autoría, la edición y el uso de la imagen, y la investigación con el arte, la técnica y los contenidos. Entre la creación y la investigación se produce un constante aprendizaje que alimenta cada una de las actuaciones, por lo que el autor, el editor o el usuario realizarán misiones artísticas, técnicas o sobre contenidos, y en el proceso de trabajo adquirirán conocimientos que revertirán de nuevo en una de esas tres funciones.

Creación Autor (idea/visión) Editor (selección) Usuario (aplicación)	Investigación Arte Técnica Contenidos
Aprendizaje	

La autoría es el comienzo, la génesis, la im-
pronta. El nombre del autor debe permane-
cer unido a la fotografía, como sello distin-
tivo o identificativo. Es el autor quien tiene
la idea, quien la ejecuta y la plasma, quien
ofrece una visión diferente, original y a ve-
ces única.

El editor tiene como función la intermedia-
ción, se sitúa entre el creador y el receptor, si
bien cabe preguntarse para qué intermediar.
Mediante la selección, el editor elige lo que
los demás verán, lo que se pretende comuni-
car, aquello que finalmente influirá de algu-
na manera a través de los libros, de la prensa,
de los portales de Internet, de los blogs. La
fotografía convence porque es capaz de ha-
cernos ver lo que nunca quisimos hacer ver
cuando la obtuvimos.

En lo que se refiere al uso y aplicación, el re-
sultado se encuentra en la difusión, en hacer
ver que la fotografía es para todos y que los
contenidos se democratizan. Se trata de la
transmisión del conocimiento a través del
lenguaje de la imagen. ¿Cómo aplicamos o
difundimos la fotografía? Mediante las ex-
posiciones y muestras, mediante los medios

de comunicación, o bien cuando la aplica-
mos a la ciencia, al arte, a las humanidades.
La fotografía tiene entidad propia, y por ello
puede vincularse a cualquier conocimiento,
a cualquier disciplina, a cualquier temática.

La investigación

Para responder a la hipótesis sobre el estado
de la cuestión en investigación relacionada
con la fotografía en la universidad españo-
la, hemos tomado como referencia las tesis
doctorales leídas en el periodo compendi-
do entre 1976 y 2016. El punto de partida
está en los primeros análisis realizados a
finales de la década del 2000 (Vega, 2007),
completados con trabajos más amplios
que comprenden desde el comienzo de la
denominada Transición con los cambios
socioculturales en el país, es decir la produc-
ción en los últimos ocho lustros hasta el año
2012 (Sánchez Vigil, Marcos Recio, Olivera
Zaldua, 2014). En tan amplio espacio tem-
poral presuponíamos por hipótesis que los
trabajos fueron numerosos en cantidad y
diversidad, pero de la investigación que se
ha realizado en dos etapas (1976-2012 y
2013-2016) se concluye todo lo contrario.
En el primer periodo resultaron 278 tesis,

**Tabla I. Tesis Doctorales sobre fotografía
(1976-2012)**

Líneas de investigación	Tesis
Arte	76
Autores (vida y obra)	38
Comunicación	42
Documentación	42
Historia	17
Sociología	28
Técnica y Tecnología	36
TOTAL	278

cantidad que pareciendo elevada no lo es si consideramos que la media por año es de menos de ocho tesis en todas las universidades españolas (Tabla I).

En la segunda etapa de estudio, comprendida entre enero de 2013 y marzo de 2016, fecha de la extinción de los antiguos programas de Doctorado, la producción aumentó considerablemente, sumando cerca de un centenar de tesis. El dato significativo es que en tan solo tres años se ha presentado el equivalente a un tercio de toda la produc-

ción anterior, correspondiente a 36 años, ampliando el campo de trabajo hacia la especialización frente a los temas históricos, las biografías o los relacionados con la tecnología.

El dato cuantificativo evidencia por una parte la transversalidad de la fotografía y por otro justifica claramente la implantación de nuevos estudios relacionados con la materia, especialmente de aquellos referidos a la recuperación y tratamiento documental de los fondos y colecciones.

Ahora bien, la investigación puede abrirse a temas poco estudiados e incluso a otros que aún no han sido considerados por ha-

**Tabla II. Temática general de los contenidos
de las tesis**

Líneas de investigación	Tesis
Arte	32
Autores (vida y obra)	5
Comunicación	15
Documentación	9
Especialización	10
Historia	2
Sociología	13
Técnica y Tecnología	10
TOTAL	96

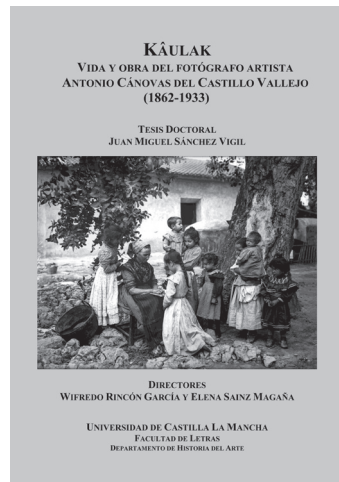


Figura 4. Tesis Doctoral sobre Káulak. Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

ber permanecido tangentes a la materia. Por ello, en aras de facilitar ideas para llevar a cabo trabajos de investigación, consideramos fundamental establecer campos de trabajo generales dentro de los que incluir temas específicos. Señalamos los siguientes:

- Autores
- Documentación
- Historia
- Industria
- Movimientos culturales
- Propiedad Intelectual y Derechos de autor
- Tecnología
- Usos y aplicaciones

Por lo que se refiere a la historia o relato de los acontecimientos, uno de los aspectos más importantes es la metodología seleccionada para la investigación, sobre la que Joan Fontcuberta ya reclamó una revisión general al plantear la crisis en la historia de la fotografía (Fontcuberta, 2003). Dentro de este apartado podrían contemplarse lecturas muy diferentes en orden cronológico o temático, con atención al arte o a la ciencia, o bien a ambas de manera conjunta, a las galerías y su función social, a la relación entre autores en un periodo determinado, o bien a la comparativa de sus aportaciones, a las escuelas, al desarrollo tecnológico y su influencia en la representación de los temas, o bien a los usos y aplicaciones de manera global.

Al referirnos a los autores planteamos las posibles investigaciones en relación a la vida y obra de los creadores, es decir a sus biografías, ciertamente escasas en materia de fotografía y no así en pintura, escultura y otras. Interesarían aquí los siguientes aspectos: trayectoria vital, creaciones y obras, publicaciones, representación de su obra y aportación a la historia de la foto.

El tema de los derechos y la propiedad intelectual apenas tiene estudios específicos en lo que respecta a la fotografía, y en este sentido sería de gran interés conocer el tratamiento que se ha dado al tema por países, valorando el respeto a la autoría y sobre todo el estudio de las entidades de gestión de tales derechos y las políticas de actuación para respetar las autorías.

Otro de los campos nada o poco estudiados es el de la industria, que comprende a las empresas en el más amplio sentido, es decir a las productoras, distribuidoras y comercios de todo tipo que ejercen de intermediarias entre el fabricante y el usuario (profesional o aficionado). Entrarían aquí no solo los grandes productores de material como Kodak, Agfa o Fuji, sino las productoras de cámaras y objetivos, así como toda clase de complementos e incluso los estudios o galerías locales, tratando temas como la historia de las empresas y comercios, los procesos de



Figura 5. Publicidad de las películas Agfa. Fuente: Colección particular.

fabricación e incluso la preparación de soportes, emulsiones, etc.

Los movimientos culturales, corrientes, asociaciones o agrupaciones ocupan también un espacio de gran interés, ya que pueden ser estudiados por su aportación particular, por su relación con otros movimientos científicos o artísticos, por la generación de materiales de estudio o publicaciones, o por la dinamización de la cultura fotográfica en un momento concreto de la historia.

La investigación sobre los usos y aplicaciones es inagotable. Aquí la prensa ha sido y es el referente desde la última década del siglo XIX cuando el fotoperiodismo comenzó sus pasos para tomar auge en el primer tercio del XX. También el campo de la edición ha sido paradigma por la aplicación de la fotografía al libro, que vino a modificar la forma de aprender, sustituyendo las imágenes interpretadas por la reproducción real del arte, la ciencia y los objetos.

La fotografía de prensa, quizá por su constante presencia en la vida cotidiana y contrariamente a la idea general de que ha sido estudiada, es uno de los temas más desconocidos, tanto desde el punto de vista de su creación como de su tratamiento y/o conservación. Las agencias conservan millones de imágenes de temas que en su momento conformaron la actualidad (intrahistoria) en diversos soportes, susceptibles de ser digitalizadas y difundidas, y ello requeriría de estudios previos, diseño de métodos de trabajo y sobre todo de la justificación de visibilizar los fondos para su oferta a la comunidad científica.

En este campo nos referimos también a la aplicación de la fotografía a la docencia y a la investigación, donde encontramos experiencias significativas en la universidad española que ya han sido estudiadas. Citaremos como ejemplo a dos profesores relacionados con el



Figura 6: Fotografía de prensa atentado terrorista en Bruselas, El País, 23 de marzo de 2016. Fuente: El País.

arte: Diego Angulo Iniguez, cuya recopilación de imágenes sobre el barroco en América es excepcional (fondo conservado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y Enrique Lafuente Ferrari (Casajús, Diéguez, Peña, 2008) con un fondo general de gran interés (conservado en la Biblioteca Histórica de la UCM). En el apartado científico tomaremos como referente al geólogo Eduardo Hernández Pacheco (Salvador, 2015b; Zelich, 2015), en este caso autor además de coleccionista (conservado en la Biblioteca Histórica de la UCM).

En cuanto a la Tecnología, aquí los campos de actuación son numerosos y necesarios, relacionados con las cámaras y objetivos, el software de tratamiento, la digitalización,



Figura 7. Usos y aplicaciones de la fotografía. Retrato de María Luisa Mondéjar. Cementerio de La Almudena de Madrid, 29 de septiembre de 1939. Foto: Sánchez Vigil.

automatización, los materiales y sus componentes, la conservación y la restauración.

Por último significamos la Documentación, una de las ciencias más modernas y que permite el estudio de la fotografía desde aspectos diversos, desde la recuperación hasta la aplicación, pasando por el análisis de los contenidos, la lectura de la imagen, la elaboración de repertorios y referencias bibliográficas o los trabajos de documentación gráfica (Sánchez Vigil; Salvador Benítez, 2014). El estudio de la documentación fotográfica es hoy imprescindible para poner a disposición de los investigadores los elementos necesarios para el estudio histórico y sociocultural, sobre todo si lo consideramos desde el punto de vista patrimonial (Salvador, 2015a). La revisión de la historia a partir de la imagen ha sido reivindicada por los intelectuales, tanto por lo que supone de aportación excepcional como por su influencia en una visión distinta o complementaria a la resultante del estudio de los documentos textuales. El carácter de la fotografía como documento surge con la invención de la misma, no solo por su aplicación inmediata a la ciencia, sino porque sus contenidos permiten lecturas generales o particulares, según los objetivos.

Como punto final recuperamos la relación entre literatura y escritura al considerarlo un tema de investigación que requiere de gran

sensibilidad. La literatura es imaginación, un mundo de miles de visiones, al igual que la fotografía; es la representación de lo real y también de lo irreal, como la fotografía. La fusión entre ambas nos lleva de nuevo desde la investigación a la creación, y en este aspecto las experiencias son numerosísimas. Steven Spielberg es un ejemplo al poner en boca del personaje niño de la película *El Imperio del Sol* (1987) una frase rotunda cuando contempla el estallido de la bomba atómica: “Era como una luz blanca en el cielo, como si Dios hiciera una fotografía”.

Queda la referencia a la memoria, al pasado, a todo cuanto depende de un fragmento que nos permite conocer o recordar como fueron los hechos ya olvidados o nunca vividos. Sobre la memoria recurrimos a Juan Rulfo, maestro de la literatura y la fotografía, tomando un fragmento de su obra *Pedro Páramo* para mostrar el significado de la imagen: “Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así



Figura 8. Juan Rulfo. Convento de Atlatlahucan. Fuente: Colección particular.

parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo aquí, pensando que podía dar buen resultado para que mi padre me reconociera”.

Conclusiones

De la creación a la investigación el recorrido experimental es amplio, si bien ambas se unen en la disciplina fotográfica, de la que es imprescindible analizar sus características y funciones para entender sus valores. Es por ello que su recuperación análisis, preservación y conservación son absolutamente

prioritarios para ponerlos a disposición de la comunidad científica y profesional.

La fotografía es una disciplina susceptible de ser estudiada, investigada, desde tantos puntos de vistas como su génesis, uso y aplicaciones. Es base del cine, de la publicidad, de la prensa, de la ciencia y del arte. Su valor como reproductora de objetos, documentos y situaciones la confieren una cualidad incomparable.

A pesar de que en las redes sociales circulen millones de fotografías, y de que la proliferación de las imágenes en Internet haya generado tal ruido que el contenido ha superado al creador, debemos respetar la propiedad intelectual, y hemos de ser conscientes de que cada imagen ha sido generada por un autor, y que ello implica no solo la existencia de una idea previa sino el respeto a la misma y a los derechos del creador, irrenunciables cuando se trata de temas morales.

La investigación en fotografía es tan amplia como su transversalidad, y solo mediante su estudio demostraremos que su lenguaje y valores son similares, nunca iguales, a los de la escritura. Por ello más allá del tópico, podemos afirmar que las imágenes fotográficas tienen tanto valor como las palabras.

Bibliografía

Casajus, C., Diéguez, S.; Peña, C. (2008). *El arte reproducido*. Fotografías de las colección Lafuente Ferrari.

Madrid: Edición de Autor.

Fontcuberta, J. (2003). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

Furtado, J. A. (2007). *El papel y el pixel. De lo impreso a lo digital: continuidades y transformaciones*. Gijón: Trea.

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (2015). Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Sálvador Benítez, A. (Coord., 2015a). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón: Trea.

Salvador Benítez, A. (2015b). *Imágenes de Portugal en la Biblioteca Histórica de la Complutense: la colección fotográfica de Eduardo Hernández-Pacheco*. En Zabala, J.; Sánchez, R.; García, M. A. (coords.). *Desafíos y oportunidades de las Ciencias de la Información y la Documentación en la era digital: actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015*, (1-11). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación.

Sánchez Vigil, J.M. (2006). *La fotografía en España*. Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, J. M.; Marcos Recio, J. C.; Olivera Zaldua, 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.

Sánchez Vigil, J. M.; Salvador Benítez, A. (2014). *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC-EPI.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Valdez Marín, J. C. (2008). *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos*. México: INAH.

Vega, C. (2007). *La fotografía en la Universidad: Una historia con futuro*. Actas del II Congreso de Historia de la Fotografía. (6-71), Zarautz: Photomuseum.

Zelich, C. (2015). *La imagen del paisaje en la obra de Eduardo Hernández-Pacheco*. En Eduardo Hernández Pacheco. *Elementos del paisaje* (7-34). Badajoz: Fundación Ortega Muñoz; Junta de Extremadura

La otra mirada de la fotografía en publicidad, nuevos retos de la comunicación comercial

Juan Carlos Marcos Recio

Facultad de Ciencias de la Información, UCM

jmarcos@ucm.es

Resumen

La fotografía es, dentro de las artes plásticas y con permiso del cine que también la usa, la que mejor muestra la realidad visual, la que plasma la memoria del ser humano y la que da testimonio de una idea, un sentimiento, una historia y hasta un producto, como en el caso de la publicidad. Este trabajo tiene como objetivo aprender a mirar la fotografía publicitaria, estudiar sus mensajes para acercar a los consumidores una forma especial de ver los productos que muestran las campañas. Los consumidores son conscientes de que el producto entra por la vista. Los fotógrafos que trabajan en publicidad saben también valorar esa expresión y se ajustan al máximo por dar brillo y fuerza a cada una de las imágenes que se emplean en publicidad. Por último, se ofrecen algunos ejemplos de nuevas maneras de mostrar imágenes publicitarias en grandes formatos fijos, dentro de las ciudades, y en movimiento en autobuses, trenes y hasta aviones.

Palabras clave

Fotografía, publicidad, análisis comercial, formatos publicitarios, publicidad exterior.

Introducción

La mayoría de las nuevas generaciones (Generación X, Baby Boomers, Millennials, etc.) han vivido inmersos siempre en la cultura de la imagen, han estado rodeado de ellas: fotos en Instagram, Flickr, Fotolia, etc.; más imágenes en Facebook y en Twitter, videos en lugares como Vimeo y, sobre todo, YouTube. La Generación Y -o Millennials- son empleados jóvenes entre los 20 y los 30 años. La Generación X son quienes tienen entre 30 y 40, y los Baby Boomers comprenden a los que tienen entre 50 y 60. Sin embargo, el sustento de la imagen en movimiento tiene como factor principal la fotografía. Desde los comienzos del ser humano, la escritura se vio acompañada de elementos gráficos, pictóricos, símbolos que dibujan otra realidad de una sociedad que dejó muestras claras de su propia historia.

En el origen del ser humano, las primeras manifestaciones gráficas llegan a nuestra sociedad a través de pinturas rupestres que representan las principales actividades que ejercían los miembros de esas sociedades: caza, pesca, lucha contra los animales, etc. Esta idea nos sirve para pensar que mucho antes de la escritura e incluso de las tradiciones orales, ya el ser humano dibujaba, creaba elementos gráficos para representar su propia historia, lo que ellos entendían como conocimiento. Importantes vestigios de aquella época quedan aún en cuevas como

Altamira (España) y Lascaux (Francia), un sistema de cuevas en Dordoña en donde se han descubierto significativas muestras del arte rupestre y paleolítico y en ambas el color, la forma y el dibujo muestran incipientes artistas de un género gráfico que ha sido luego un referente en las sociedades pasadas y en las presentes.

Una de las primeras civilizaciones que consideró importante el uso de jeroglíficos fue la egipcia. Ilustraban todas las actividades que realizaban, especialmente las religiosas y políticas, ya que eran dos ámbitos unidos para ejercer el control de los ciudadanos. De esta forma, se puede considerar el libro egipcio como el primer libro ilustrado. Históricamente deberíamos dar un salto hasta llegar a la civilización cristiana, donde las imágenes de la vida de los santos fueron una manera de atraer a los cristianos a las iglesias, a su propia religión y a configurar un imaginario icónico que permitió ver a la Virgen María, a Jesús y al resto de Santos en posición de oración, o relacionado con las propias escrituras. En este sentido, hay tres partes importantes: a) Ilustradores de libros eclesiásticos, que además de adornar y pintar las Capitulares, dibujaban historias complementarias al texto, reforzando con imágenes la vida de los santos, o la manera en que oraban; b) Museos, basta con visitar las grandes pinacotecas del mundo, entre ellos el Prado en Madrid, el Louvre en Pa-

rís y el Museo Británico en Londres, entre otros, para descubrir toda una muestra de imágenes que recogen la vida y milagros de los Padres de la Iglesia y c) calendarios, ya que fueron una de las maneras más importantes de dar a conocer el imaginario religioso cuando no existía otra manera de saber cómo eran aquellos que predicaban la fe cristiana. Y junto a ellos, los reyes y nobles que contrataron siglos después a los grandes pintores para que transmitieran su imagen y su forma de entender la vida, pintada en un cuadro, a las futuras generaciones.

En el siglo XV era difícil saber cómo era el rey. Casi nadie conocía su rostro, a no ser que estuviera próximo a él, o en su círculo. En el siglo XXI, cualquier persona importante tiene al menos 4.000.000 de seguidores en Facebook, otros tantos en Twitter y sus imágenes se reparten por todas las redes sociales, con lo que es difícil que junto a su aparición en los medios de comunicación la gran mayoría de las personas no puedan reconocer su imagen.

Pero, mucho antes de que llegara Internet y las redes sociales, la fotografía inició su andadura al comienzo del siglo XIX cuando Nicéphore Niépce construye sus primeras imágenes aún rudimentarias si se comparan con las que un siglo después podían hacer ya muchos fotógrafos y aficionados a la fotografía. Otro avance significativo se produjo

en 1839 cuando Louis Daguerre muestra el daguerrotipo, una idea que toma de trabajos que ya había realizado Niépce. Daguerre lo perfecciona y patenta y con el daguerrotipo se da un paso importante en la fotografía.

En el siglo XX aparece la fotografía 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, de la realidad de un mundo que solo la pintura había plasmado hasta entonces. Y fruto de las investigaciones realizadas para el cine y los medios impresos, con numerosas páginas de huecograbado, la fotografía alcanza su mayoría de edad.

Durante algo más de 70 años, la fotografía es la mayor expresión artística que retrata una sociedad, la del siglo XX, en la que ofrece una visión exclusiva de la realidad social, política, económica, personal, etc. En desarrollo paralelo al cine y a la televisión, la fotografía se desenvuelve como parte creativa, artística, personal, testimonial, divulgativa, y es a través de los medios de comunicación, periódicos y revistas especialmente, donde encuentra su mayor desarrollo. Y cómo no, la publicidad como medio de comunicación, también supo aprovechar el uso, impacto y fuerza que tienen las fotografías para mostrar productos, sentimientos, decisiones de compra, para en definitiva, con-

vencer a través de la imagen que una idea, un producto o un servicio, se pueden mostrar con una gran fuerza comunicativa.

Valor representativo de la imagen fotográfica

La fotografía acompaña al ser humano como parte de su propia historia. Al nacer se obtienen las primeras imágenes (antes hay un scanner dentro de la madre que se ofrece a los padres a modo de su “primera imagen”). Luego en la etapa infantil, cada paso nuevo se refleja a través de otras fotos. Bautizo, Comuniones y Bodas son los siguientes retos en los que el ser humano aparece fotografiado.

En el camino de la vida, cada imagen representa un momento, un espacio compartido por otros que aparecen en la fotografía, en definitiva, una historia de las historias que suman las fotografías de cada ser humano, cada ciudad, cada lugar, cada espacio y cada

tiempo. Solo frente a la muerte es cuando apenas se toman imágenes, como queriendo tener otros momentos en la memoria de cada individuo. ¿Cuáles son, deberíamos preguntarnos todos, los hitos que cada uno de nosotros guardamos en nuestra memoria? Los propios y los ajenos. Los que hemos vivido y los que han vivido otros por nosotros. Seguro que en alguno de esos, hay una fotografía solo o acompañado de otras personas. Allí, seguro, están las fotografías que nos permitieron construir nuestra historia y la historia del ser humano.

Algunos ejemplos demuestran el valor representativo que tiene la imagen en nuestra vida. La primera huella que deja el ser humano en la luna. Aquella foto de Buzz Aldrin cuando posa su pie sobre la superficie lunar, significó la llegada del ser humano a la luna. ¿Habría sido tan creíble la llegada del hombre a la luna si no se hubiera mostrado aquella fotografía? (Foto 1 y 2).



Figura 1 y 2. NASA.

Tres ejemplos más: a) el retrato que Annie Leibovitz hizo de John Lenon y Yoko Ono abrazados el mismo día en que muere el cantante; b) “Muerte de un miliciano” en la guerra Civil Española en Cerro Muriano (Córdoba) es la foto más conocida de la Guerra Civil, obra de Robert Capa y c) la conocida como “Le baiser de l’hotel de ville”, en la que Robert Doisneau retrata el beso de dos personas frente a la Municipalidad de París en 1950. Estas imágenes son suficientemente conocidas porque los medios de comunicación se han encargado de repetirlas, los investigadores de utilizarlas como ejemplos y hasta los protagonistas vieron reflejada luego su vida por el hecho de haber sido captados en ese momento (Foto 3, 4 y 5).



Figura 3. Annie Leibovitz.

No es objeto de este trabajo hacer una historia de la fotografía, ni de los momentos importantes en los que una fotografía es el único referente que nos queda para contar una historia, para narrar un acontecimiento, para dar valor a lo que sucedió en un lugar y en una época. Sin embargo, el siglo XX fue el que más valor dio a la fotografía. Las diferentes guerras antes de la primera mitad (Primera y especialmente Segunda Guerra Mundial) (también las de Corea, Vietnam, así como las guerras más recientes como la de los Balcanes, Irak, Siria, etc.) fueron plasmando cada historia con el fin de mostrar una situación concreta del odio entre los seres humanos, ya que los medios de comunicación, especialmente los periódicos y revistas sostuvieron un imaginario fotográfico



Figura 4. Robert Capa.



Figura 5. Robert Doisneau.

que representa para los nacidos a partir de los años 50 del siglo pasado, la propia historia de su historia. Todos los acontecimientos importantes desde esa fecha contaron con un fotógrafo o un aficionado que cubrió aquel momento para el recuerdo.

La fotografía debe mucho a los medios de comunicación y viceversa. Periódicos y revistas han contado con excelentes fotógrafos y editores de fotografía para mostrar la actualidad a través de imágenes, para crear una conciencia visual de lo que sucedía en el mundo y para mostrar que la imagen y el texto son complementarias. Una imagen no vale más que mil palabras, ni mil palabras menos que una imagen. Aunque algunos medios han tenido secciones especiales de fotografía y en los periódicos digitales se contemplan las imágenes a través de Galerías Fotográficas, la realidad es que la fotografía ha sido el gran aliado de la información. En ocasiones, una sola imagen era el único testimonio informativo; en otras, era esa imagen la que complementaba la información y, en ocasiones, además de la información se ofrecía un reportaje gráfico cuando el hecho noticioso era importante.

No hay que olvidar que la imagen fijó y plasmó una idea, una información, una manera de entender el mundo durante muchos años cuando una parte importante de la población era analfabeta. La lectura tardó

en ser mayoritaria en algunas poblaciones y éstas dependían de las imágenes para entender lo que pasaba en el mundo. Y al mismo tiempo que se mejoraba el índice de lectura, muchos ciudadanos empezaron a disfrutar haciendo sus propias fotos. Sin saberlo, algunos aficionados, fueron creando la memoria histórica de su ciudad durante varias décadas del siglo XX. En determinados lugares, además, no hay otra forma de conocer esos espacios, esas ciudades, la historia de quienes las habitaron y la forma en que vivían. Por eso, es preciso que se investigue sobre los fondos fotográficos de instituciones, pero también de particulares que gracias a su afición reflejaron a través de la mirada de su cámara, la manera en que ellos entendían la vida en su ciudad.

Y con la llegada de la tecnología actual, primero a través de Internet y luego el empuje definitivo de las redes sociales, la fotografía sufrió su más grande transformación. Hasta esa fecha, los fotógrafos publicaban y mostraban su trabajo en competencia con otros fotógrafos. Pero la nueva situación permitió a muchos, que hasta entonces no se habían dedicado a la fotografía, crear imágenes y ofrecer reportajes periodísticos de alto nivel.

Paralelamente, despiertan grandes artistas que ante la facilidad para disponer de buenos equipos muestran su trabajo en las redes y se alzan entre los más seguidos y los que

más interés tienen para los usuarios. Esta revolución supone, al menos, estos tres cambios importantes: a) La imagen digital no es siempre la mejor: las cámaras digitales, aunque han mejorado, no ofrecen calidad profesional b) No todas las imágenes que se obtienen se pueden calificar como fotografías, aunque el autor piense lo contrario, pues hay imágenes que no transmiten nada, excepto a la persona que la toma o a quienes aparecen en ella (sí pueden servir en un futuro, como parte histórica y documental de esas personas) y c) La impresión como garantía de futuro, puesto que ya no se imprimen en papel y en muchos casos se carece de copia de seguridad, algunas fotografías terminarán perdiéndose en la memoria de alguna ordenador que ya no arranca o destruidas por un virus.

Sin embargo, en publicidad no sirve cualquier imagen porque ha de tener una fuerte presencia y motivar a quien la ve para que tome una decisión sobre algo, normalmente una decisión de compra de un producto. Así pues, el proceso de creación fotográfica en una campaña no es fácil de aplicar.

La fotografía publicitaria, un espacio creativo, artístico y funcional

Como en el resto de los medios de comunicación, la publicidad empezó a utilizar los dibujos en sus campañas publicitarias a comienzos del siglo XX. Muchos periódicos

contaban con redactores y dibujantes para los anunciantes que entonces empezaban a mostrar sus productos a través de los únicos medios masivos que entonces existían. En aquella publicidad, la parte gráfica, bien el dibujo, bien un gráfico, venían a aportar un apoyo, una especie de ilustración para entender qué se explicaba en el texto. Los anuncios de entonces llevaban tanto texto que era muy difícil que los lectores llegaran a leer todo el mensaje. Así fue como además de texto, se fueron añadiendo imágenes del producto, características y hasta el nombre comercial sustentado en un elemento gráfico.

Pero ¿cómo deberíamos leer una imagen publicitaria? No es muy diferente a otras imágenes que tengan al menos una intención, como informar, recordar, estudiar, analizar, etc., que es lo que hacen las fotos que aparecen en los medios de comunicación. Uno de los pioneros fue Benjamin en los años treinta del siglo pasado. Pero Walter Benjamin, en su libro *Pequeña Historia de la Fotografía*, hace una apuesta por el valor de la imagen desde otros ámbitos, puesto que él no era un fotógrafo. Luego, 30 años después, Barthes fue capaz de aplicar el estudio de la imagen a la publicidad. Así lo explica el profesor Eguizábal: “Roland Barthes se interesó no ya por el valor artístico de la fotografía sino por su cualidad del artefacto cultural, ampliando su interés también a la imagen publicitaria”, (Eguizábal, 2001, 7).

sobre todo en su trabajo titulado *Retórica de la imagen* de 1946.

En todo caso, una imagen publicitaria se debe leer teniendo en cuenta estas consideraciones: a) connotación, es decir, qué sugiere la imagen, es algo hermoso o por el contrario horrible, es apagado o brillante, es libre o controlado; b) denotación, lo explícito de la imagen; c) polixémica que se crea ante la ambigüedad interpretativa que se hace de la imagen, sobre todo cuando se hace un análisis documental y d) relación con el texto, sobre todo en los medios de comunicación, a través del pie de foto y en la publicidad cuando explica parte de la imagen o del mismo producto. Si bien existen otras opciones como señala la profesora Agustín Lacruz: “De forma particular, la imagen publicitaria constituye uno de los mecanismos de comunicación de masas con mayor capacidad para intervenir en los sistemas de pensamiento de la sociedad y la cultura contemporáneas. Además, la imagen publicitaria es un espacio visual de gran interés -cualitativo y cuantitativo- para el análisis documental, pues permite rastrear significaciones relevantes de naturaleza cultural, ideológica, estética, social, económica, política, etc.” (Agustín: 2012, 13).

Así pues, conforme las técnicas fotográficas avanzaron y también las de impresión en los medios, con la llegada de color y sobre todo

con una nueva manera de entender la publicidad, a partir de los años 50 y 60 del siglo pasado, la mayor parte de la publicidad en Estados Unidos cuenta con excelentes dibujantes y con fotos de los productos que se anuncian. Desde entonces, los anunciantes, asesorados por las agencias, descubrieron el valor que tenía la imagen sobre el texto. Y la fotografía se convirtió en un elemento imprescindible en cualquier comunicación comercial.

3.1. ¿Qué es la fotografía publicitaria? 3.2. ¿Cómo se puede encuadrar dentro de una campaña? 3.3. ¿Sirve para los procesos creativos? 3.4. ¿Es hoy en día un recurso de comunicación eficaz? 3.5. ¿Hay que seguir las directrices de las nuevas generaciones que quieren más imágenes y menos texto dentro de las redes sociales? Respondiendo a estas cuestiones llegaremos pronto a algunas consideraciones prácticas.

Fotografía publicitaria, concepto

La podemos definir con una técnica gráfica aplicada a determinados productos, ideas políticas, servicios sociales, educativos, etc., con el fin de hacer llegar un mensaje con claridad al consumidor. No es solo arte y creatividad, es sobre todo, algo funcional.

Para que el producto entre por los ojos tiene que ser lo suficientemente atractivo como si lo tuviéramos delante. Y no solo eso. Expe-



Figura 6. Frederick Schlosser.

rimentar determinadas sensaciones que son próximas a la realidad que conoce el consumidor. Por ejemplo, si se trata de mostrar un automóvil, una de las máquinas más bellas que ha construido el ser humano, Frederick Schlosser, una de las promesas fotográficas de Alemania, preparó esta imagen para Porsche (Foto 6).

O si alguien quiere una campaña para demostrar que una bebida es algo más que limón, necesita una fotografía donde lo fresco esté presente y donde el fotógrafo ha de conseguir un brillo especial, un color intenso y una luz viva que muestre ese sabor como si el consumidor antes de probarlo ya lo estuviera saboreando. Las fotografías de productos alimenticios han de ofrecer una imagen clara, transparente y cristalina.

Este es el caso de un trabajo de Maselli, Pepe Herencia, Panci y Lucio Vázquez (El Equi-

po) un grupo de fotógrafos españoles en una campaña para Schweppes (Foto 7).

Algunos autores sostienen que la fotografía publicitaria debe reflejar estados de ánimo positivos, mostrar la belleza y la sinceridad, comunicar movimientos y deseos hacia el producto que se anuncia. Así, la profesora Agustín Lacruz define fotografía publicitaria como: “aquella que tiende a crear entornos armoniosos y favorables que potencian

SCHWEPPES LIMÓN ORIGINAL

Figura 7.
(El equipo).

la demanda de los productos publicitados, por ello, muestra valores positivos, como la belleza, el triunfo, la felicidad, la riqueza, el placer, el disfrute del poder, etc. Sus mensajes buscan la originalidad en la forma, en la que se apoya para conseguir imponerse sobre similares mensajes anteriores y la simplicidad en el contenido, de manera que la ambigüedad posible sea mínima. Para ello se vale de diferentes recursos estéticos que sugieren emociones y sentimientos que estimulan el consumo, muy similares, por otra parte, a los empleados por la retórica pictórica y literaria.” (Agustín, 2010: 96).

A nuestro juicio la fotografía publicitaria es la suma de una imagen que contiene una clara comunicación, construida de manera que lo visual se convierta en perceptual y que tenga un fin comercial. Estos elementos ofrecen, bien combinados, el resultante de una creación artística, directa y fácil de entender, que atrae al consumidor, tira de él y lo posiciona frente al producto sin que tenga escapatoria. Grandes fotos, vallas inmensas (ver epígrafe 4) hacen de la fotografía publicitaria un encuentro visual, una llamada de atención que atrae la vista de tal forma que pone en marcha todos los sentidos para ver qué sucede frente a sus ojos. Por tanto, en publicidad la imagen tiene que transmitir de forma clara el mensaje, no caben insinuaciones, porque el consumidor cada vez dedica menos tiempo a los mensajes publi-



Figura 8. Bela Borsodi.

citarios; de ahí la urgencia en expresar de manera rotunda y clara lo que esa imagen quiere decir.

Por su parte, el profesor Eguizábal afirma: “Uno de los objetivos de la fotografía publicitaria como parte constitutiva del discurso publicitario es la exaltación de los objetos promocionados” (Eguizábal, 2001; 17). Un ejemplo de esta propuesta sería el trabajo de Bela Borsodi (Foto 8), donde se destacan los elementos principales sobre el resto de los objetos:

¿Cómo se puede encuadrar dentro de una campaña?

No todas las campañas requieren fotografías. Mejor dicho, no se usan imágenes

para hacer la campaña, pero hay ocasiones en que mirar imágenes ayuda en la parte de creatividad. En este sentido, el creativo publicitario es una esponja que absorbe y guarda en su cerebro imágenes con las que se cruza a diario, situaciones complejas que construye luego en un mensaje y apoyo a través de bancos de imágenes o fototecas.

Si se hiciera una encuesta entre los creativos de un país, una gran mayoría, por no decir la totalidad, afirmarían que es mejor contar con un fotógrafo profesional para hacer la campaña, especialmente si se trata del mundo de la moda (ejemplos en el epígrafe 4), o de publicidad exterior, carteles de películas, etc. Un fotógrafo profesional requiere de un equipo técnico y humano que le apoye y ayude en su parte técnica. Junto al creativo ha de plantear un trabajo que sea capaz de comunicar con fuerza la idea que el creativo quiere desarrollar. De ahí la importancia de estar comunicados.

José Luis Moro decía en la revista *El Publicista*: “En un mundo ideal preferiría fotógrafos, porque siempre te da más libertad creativa que teniendo que partir de algo que ya estaba hecho. Sin embargo, en la práctica, teniendo en cuenta la premura de tiempo habitual y que los presupuestos casi nunca permiten grandes alegrías, trabajar con imágenes de archivo es una opción cada vez más interesante. Pero en este último caso,

lo ideal es empezar el proceso creativo sabiendo que trabajaremos con imágenes de archivo. Lo que suele ser mala idea es tratar de hacer con imágenes de archivo algo que estaba pensando para hacer con fotógrafo” (*El Publicista*, nº 175: 22). Sin embargo, el proceso creativo requiere de unos tiempos de ejecución y no siempre un fotógrafo puede hacer una buena imagen en unas horas. Pero cuando se dispone de tiempo, lo mejor es trabajar con un profesional porque se le puede pedir exactamente lo que el creativo ha formulado previamente, mientras que en los bancos de imágenes, éstas ya tienen un orden y una forma. Esos trabajos suelen ser caros, si bien la situación del mercado actual hace que sean más baratos y con una competencia cada día más elevada.

Por tanto, no siempre se piensa en una fotografía. En ocasiones, después de iniciar la campaña se toma como referente una fotografía o una serie de ellas. En ambos casos, la elección, lo mismo que el casting de actores, es tan importante como lo que queremos contar con el resto de elementos. Se requiere una simbiosis de esas imágenes con el texto que les acompaña, aunque en alguna tipología publicitaria, sobra parte del texto. Así sucede por ejemplo en el mundo de la moda, donde la imagen sólo está acompañada del logotipo de la compañía. Muy pocas veces lleva un texto explicativo. La fuerza de esas imágenes está en los modelos

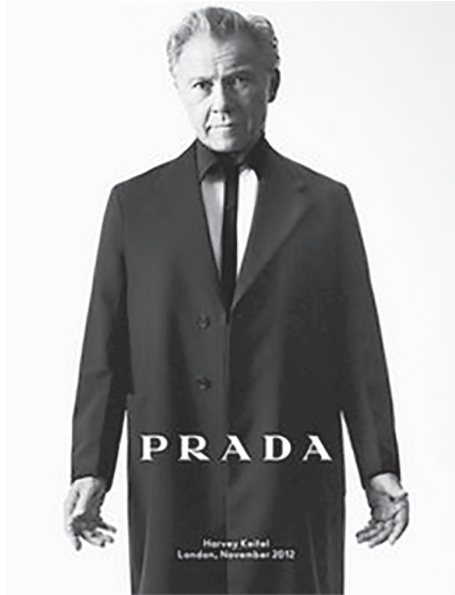


Figura 9 y 10. David Sims.

y en la composición gráfica de todo el entorno que se ha creado, como este ejemplo del fotógrafo David Sims (Fotos 9 y 10):

Así pues, un fotógrafo creativo, expresivo, artista y sobre todo capaz de captar la idea final del creativo publicitario es la mejor garantía para ofrecer una fotografía de calidad, sobre todo en determinados tipos de productos como los perfumes, el automóvil, la moda, donde la imagen es parte del éxito de esa campaña. También son importantes las fotografías en otros sectores de la publicidad como los productos de limpieza, las bebidas alcohólicas, el mundo de las comunicaciones, la banca, etc. Y como señala la profesora Agustín Lacruz: “La presencia de

las imágenes publicitarias es ubicua y muy abundante en las sociedades desarrolladas contemporáneas. Utilizan todo tipo de soportes y canales de comunicación, como carteles, afiches, vallas, folletos, catálogos, prensa, revistas, publicaciones especializadas, etc. y su presencia impregna nuestra cultura visual hasta convertirse en unos de sus rasgos más característicos” (Agustín, 2010: 96). Por este motivo, la fotografía publicitaria se mueve creativamente dentro de las campañas, pero tiene luego otros formatos donde también está presente, especialmente en la publicidad exterior, en todo tipo de carteles y catálogos, en la publicidad en los medios de comunicación, más en revistas que en periódicos y también en los

grandes formatos en exterior que se explican más adelante.

¿Sirve para los procesos creativos?

La respuesta es sí. Nunca antes el ser humano fue tan deudor de la imagen. En este caso, en un doble frente: a) Para alimentar al propio creador (creativo) y b) para atrapar la atención de una generación que quiere más imágenes y menos texto. En el primero de los casos, el proceso creativo se inunda sin querer de cada elemento gráfico que nos rodea, sobre todo los impulsados por la tecnología. En el segundo, son los propios consumidores los que demandan ese tipo de creatividad. Quieren ver imágenes que les transmitan algo, que les hagan detenerse unos minutos, que les llame la atención para compartir, comentar y hasta responder porque cada día los consumidores son más críticos con la publicidad. Así pues, dejaron de serlo cuando los procesos creativos no utilicen las imágenes que tienen una gran fuerza expresiva. No se trata ya de anunciar el producto. Eso se da por entendido. Así lo asume el consumidor. La fotografía está para conseguir un mínimo tiempo de permanencia frente a una campaña, porque hasta ese tiempo cada vez se reduce.

Es preciso crear espacios dentro de una imagen fotográfica en los que se conjuguen varios elementos: expresión, comunicación, interés, emoción y sobre todo, acción. Estos

cinco elementos combinados han de resultar atractivos para las personas que han decidido mirar una campaña. Cuanta más fuerza tiene una fotografía, más arrastra al consumidor a observarla. Y el paso siguiente será recordarla, compartirla y hasta interesarse por lo que esa imagen quiere decir. Quizás estas dos fotos de Dan Tobin Smith (Fotos 11 y 12) ayuden a clarificar esta idea, este desorden creativo dentro del orden, y descubrir cómo actúa la fotografía en los procesos creativos:

¿Es hoy en día un recurso de comunicación eficaz?

Desde que la fotografía demostró que era capaz de mostrar objetos que identificaban personas, cosas, entornos físicos, y hasta elementos desconocidos, el mundo no ha dejado de prescindir de ellas. Y desde entonces, los medios de comunicación han sido los grandes defensores de la fotografía. Su referencia como elemento gráfico y su apoyo al texto hicieron de ella un recurso fundamental en los medios.

En la publicidad sucede algo parecido. Al mismo tiempo que la sociedad ha ido construyendo una nueva esfera multimedia, las fotografías han formado parte de ella. El éxito de la mayoría de las redes sociales se debe sobre todo a la fotografía; no al texto. La facilidad para compartir hizo que el mundo descubriera otra manera de comu-



Figura 11 y 12. Dan Tobin Smith.

nicar, de mostrar lo que cada usuario tiene a bien ofrecer al resto de la comunidad. En ese sentido, las redes sociales han venido a demostrar que la fotografía identifica lugares con personas, pero sobre todo, personas con otras personas. Compartir con otros las imágenes es una manera de estar en este y otros mundos que antes ni siquiera se soñaban. Por estos motivos, la publicidad ha de aprovechar esa necesidad que tienen, sobre todo los consumidores jóvenes, acostumbrados a crear e intercambiar fotografías, para usarlas en las campañas porque son un elemento que no les estorba.

Pero si respondemos al enunciado de este epígrafe, si hablamos de comunicación eficaz tendremos que utilizar fotografías de

alto valor, que creen un impacto en quien las mira, que muestren modos y maneras de entender la vida, que sean de verdad “diferentes” a lo que los consumidores ven cada día. Esas imágenes están en las redes sociales. Otra cuestión es cómo se deben utilizar en publicidad. Habría que anotar los derechos de uso, hablar con el fotógrafo, descubrir el interés que tiene esa foto y el impacto que ha causado ya en los consumidores.

¿Hay que seguir las directrices de las nuevas generaciones que quieren más imágenes y menos texto, dentro de las redes sociales?

Esta cultura de la imagen que se impuso a las generaciones que han vivido en el mundo conectado ha obligado a una generación

de publicistas a adaptarse o a dejar esa parte a nuevos creativos que se mueven mejor entre las redes sociales. El cambio experimentado es de tal calibre que ni los propios publicitarios entienden cómo han de crear los mensajes para que sean más directos. Mientras que hace dos o tres décadas, el ser humano solía hacer una sola tarea, ver la televisión, por ejemplo, en los tiempos actuales los jóvenes hacen varias a la vez y eso significa que su cerebro actúa como si fuera una multipantalla que recoge al mismo tiempo varios mensajes. Así, los jóvenes ven en su ordenador la televisión, mientras están en dos o tres redes sociales, hablando al mismo tiempo con amigos, mientras cenan y estudian sus apuntes de la universidad.

Menos texto con muchas más imágenes. Procesos más sencillos, pero fáciles de aceptar por esas generaciones. Ese es el reto que tiene que ir aceptando la publicidad. Y ahí la fotografía ayuda porque el mensaje que transmite es más sencillo para los jóvenes que han programado su cerebro para leer y entender de manera rápida esas fotos. La cultura del texto que acompaña a la imagen y /o viceversa, es fruto de una reglas grabadas a fuego en las agencias y que ahora se están rompiendo, por los nuevos métodos publicitarios y las exigencia de los consumidores. Hoy en día, la publicidad juega en desventaja frente al consumidor. Hasta hace poco le ofrecía datos/información que le intere-

saba. Pero ahora, se acabaron los tiempos en los que la publicidad era una industria misteriosa que inducía a la gente a comprar casi contra su voluntad. Hoy la información es del consumidor. Por eso, la nueva visión es crear campañas donde exista una fusión entre la publicidad y el entretenimiento, a ser posible con mensajes que lleven imágenes, que tengan mensajes dinámicos y que no recomienden nada al consumidor; éste ya tiene su propia idea de las marcas con las que interactúa.

Con las redes sociales muy metidas en la vida del consumidor, el impacto resulta cada día menor. Es decir, que lo que tienen de ventaja las nuevas generaciones que desean ver más imágenes cada día, no siempre actúa como aliciente; al contrario, como cada día ven cientos, miles de imágenes cuando están frente a una que además saben que es publicidad les cuesta pararse frente a ese mensaje.

Por último, esas mismas redes sociales cuentan con imágenes de mucha calidad, tanto técnica como creativa. Hay lugares como Fotolia, Flickr, Picasa, que ofrecen fotografías de alto valor comunicativo. La comunicación eficaz en publicidad no se mira solo con un trabajo de un gran fotógrafo publicitario; también lo es aquel que no tenía recursos para mostrar su trabajo, pero que ahora en las redes sociales consigue miles

de seguidores o de personas que comentan y lo alaban. Los creativos publicitarios deben estar atentos a estos nuevos creadores porque algunas de sus propuestas bien se podrían aplicar a campañas publicitarias. Serían los “youtubers” de la fotografía.

Por tanto, el reto de la publicidad es entretener al espectador porque ya ha cambiado la manera y el proceso de crear y ver la publicidad. El consumidor se convierte en protagonista porque dispone de la información precisa sobre el producto que quiere comprar. En consecuencia, el producto es un arte que entra por los ojos y por la inteligencia. Todas estas propuestas están basadas en el trabajo de Bob Isherwood, creativo de Saatchi&Saatchi quien afirma: “los publicitarios deben entretener a los consumidores si no quieren perderlos”. Y para ello, la fotografía es un aliado para ofrecer mensajes dinámicos, claros y activos. El texto, sólo debe acompañar cuando sea preciso.

Otros formatos con la imagen como centro de la comunicación: el caso de la moda

Solo hay que pasear por cualquier ciudad del mundo civilizado para encontrarse con un mundo de pantallas en movimiento e imágenes fijas que muestran mensajes comerciales a todas horas. Se trata de ocupar el espacio de la ciudad por la publicidad. Es una invasión que no siempre juzgan bien los consumidores. Pero aquí hay que precisar al menos tres aspectos en el uso de la imagen: a) formatos en movimiento (dentro de un poste) en los que se muestran al menos tres publicidades en una pantalla que se van superponiendo y que se encuentran algo elevadas frente a la visión normal de un ciudadano; b) grandes lonas de publicidad que cubren todo un edificio emblemático en la ciudad. Este segundo caso, es donde la fotografía se hace más patente y c) el uso de fotografías publicitarias en metros, autobuses y otros soportes móviles.



Figura 13 y 14. Juan C. Marcos Recio.

Los llamados “Chirimbolos” en Madrid supusieron una invasión y queja por parte de los ciudadanos, pero terminaron por ser aceptados y hoy ofrecen publicidad con fotografías en apenas el tiempo que dura el cambio de un semáforo, apenas unos segundos y se superpone un nuevo anuncio (Foto 13 y 14).

Otro aspecto destacado de la publicidad exterior que se sustenta en el uso de fotografías a gran tamaño para llamar la atención del consumidor y que se colocan generalmente sobre edificios, requiere de espacios grandes y con buena visión, donde además haya un elevado número de personas que transiten por la zona. En el caso de España, la empresa El Corte Inglés, suele utilizar/ofrecer este tipo de espacio para la publicidad. Bien, para uso propio de sus actividades, bien cediéndolo a alguna marca y BBVA cedió uno de sus edificios emblemáticos para colocar publicidad del lanzamiento del Galaxy S6 (Fotos 15 y 16).

Por último, los tradicionales autobuses que circulan por las grandes ciudades, ofrecen publicidad en sus costados. Se trata de fotos llamativas en las que se coloca poco texto para que al usuario le de tiempo a ver el producto antes de que el autobús se aleje. Pero como la publicidad exterior está creando nuevas formas de hacerla atractivas, una de las últimas empleadas es lograr el control total de una estación de metro o conseguir que toda una unidad de vagones de metro lleve la misma publicidad (Foto 17 y 18). También es importante el uso de fotografías en las marquesinas de los autobuses, mientras la gente espera puede observar la publicidad (Foto 19).

Existe una clara relación entre la fotografía y el mundo de la moda, donde ambas conviven con la publicidad. Las marcas emplean modelos para verse reflejados, se apoyan sobre todo en fotógrafos que son artistas y mantienen un idilio con los creativos y los



Figura 15 y 16. Juan C. Marcos Recio.



Figura 17,18 y 19. Juan C. Marcos Recio.

que crean tendencias en la comunicación. La fotografía de moda es el mejor ejemplo de cómo utilizar la imagen para lograr la perfección de un producto: ropa, perfumes, joyas, lujo y glamour viven rodeados de grandes fotógrafos que las marcas alimentan en cada lanzamiento de un producto y además el trabajo para portadas de revistas y el mundo del cine, con carteles espectaculares de las películas donde la fotografía es en sí misma una obra de arte. Así nombres como Bertien Van Manen, Mario Testino, Herb Ritts, Richard Avedon, David LaChapelle,

Oliviero Toscani, Guy Bourdin y David Sims, han hecho de la fotografía de moda una nueva filosofía publicitaria. Algunos ejemplos se muestran en el Anexo 1.

Además de la moda, la publicidad exterior en formatos más pequeños, ha utilizado fotografías como recurso de comunicación importante. En ocasiones, la publicidad en vallas y en formatos pequeños es un recurso complementario a una campaña de televisión y/o a una campaña exclusiva para vallas. En ambos casos, el recurso principal es la fo-

Anexo 1.



tografía y como tal ha de tener un impacto considerable en relación con el tema que se quiere anunciar, incluso ha de contar con los elementos precisos, sangre, temor, miedo, inquietud, como fue la campaña de Calle 13, creada por Remo para un canal temático que tiene como eje central películas de terror (Ver algunos ejemplos en el Anexo 2).

Conclusiones

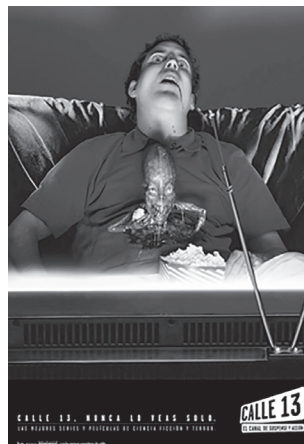
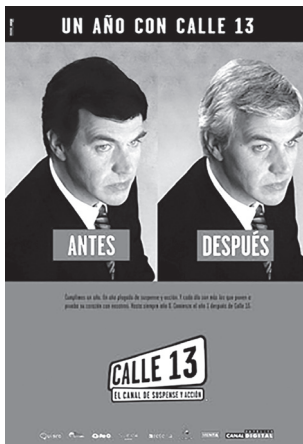
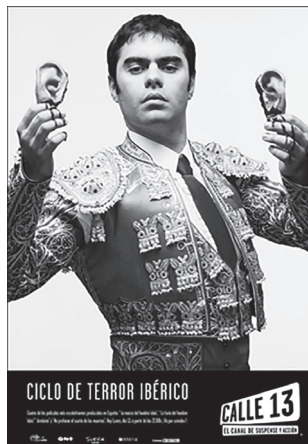
La fotografía publicitaria ha servido como

referente en muchas campañas, pero hoy en día es un elemento de comunicación con sus propias características. En un siglo hemos pasado de una publicidad donde el texto, largo y tedioso, explicativo y necesario (véase publicidad de los años 50 y 60 en Estados Unidos) dio paso a otra manera de mirar los contenidos publicitarios.

En un mundo cada vez más visual, más audiovisual y más participativo dentro de las



Anexo 2.



redes sociales, el culto a la imagen se ha convertido en el referente de las nuevas generaciones. Desde sus inicios se han movido en entornos multimedia. Son los que mejor han entendido el mundo de lo audiovisual, en el que comparten dentro de las redes fotos y videos, algunos muy creativos y que se toman luego como referentes publicitarios. Las generaciones más jóvenes cultiva el cul-

to a la imagen y desprecian casi siempre los textos, especialmente aquellos que son largos. Por eso, la publicidad cada vez es más corta en textos y con más recursos gráficos y fotográficos.

Además, el impacto visual es cada vez mayor porque las empresas de publicidad, especialmente las que trabajan en Exterior,

han avanzado tecnológicamente hasta lograr que los anuncios estén tan cerca que es imposible no verlos. En ese sentido, lonas y vallas gigantes cubren los edificios emblemáticos de las ciudades con mensajes publicitarios muy atractivos donde no sólo se ve el producto que anuncian o lanzan, sino que en algunas áreas comerciales, se colocan fotos de modelos conocidas, actores/actrices de fama en el cine o simplemente fotos con la imagen de la modelo que representa a esa firma. Y otra forma de aplicar estos modelos es utilizar todo un espacio donde se agolpan muchos usuarios, como puede ser el metro de una gran ciudad, en la que se colocan imágenes grandes que rodean todo el espacio o se decora con un producto todos los vagones de un convoy de metro. Se trata de ocupar para que la vista no escape a ese producto.

Por tanto, la fotografía en publicidad, lejos de ir desapareciendo, se comporta como un elemento activo que demanda más intervenciones porque los jóvenes forman parte de una cultura visual en la que la imagen es atractiva para ellos.

Bibliografía

- Agustín lacruz, M. C. (2010). *El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales*. En Gómez Díaz, R. y Agustín Lacruz, M. C. (eds.) *Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural* (85-116) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Agustín lacruz, M. C. (2012). *Funciones retóricas en las fotografías publicitarias: Un modelo de análisis orientado hacia la representación documental*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Barthes, R. (2006). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ed. Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (1973). *Pequeña historia de la fotografía*. En: *Discursos interrumpidos I*. (61-83) Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Eguizábal Maza, R. (2001a). *Incidencia de la imagen fotográfica en el universo publicitario*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia.
- Eguizábal Maza, R. (2001b). *Fotografía publicitaria*. Madrid: Cátedra.
- Marcos recio, J. C. (2008). *La fotografía en la publicidad: archivos, bancos de imágenes y centros de documentación en el siglo XXI*. En *La publicidad en el contexto digital. Viejos retos y nuevas oportunidades*. (87-112) Sevilla: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.
- Marcos recio, J. C.; Sánchez Vigil, J. M.; Olivera Zaldua, M. (2011) *Uso en publicidad de las fotografías de los bancos de imágenes en España*. *El Profesional de la Información*, 20 (4), 384-391.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Vigil, J.M. (1999). *Centros de documentación fotográfica: fototecas, archivos y colecciones en España*. En Valle Gastaminza, F. (ed.) *Manual de Documentación Fotográfica* (19-41), Madrid: Síntesis.
- Sánchez Vigil, J.M. (1999). *El Universo de la Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sánchez Vigil, J.M. (2006). *El Documento Fotográfico: Historia, Usos, Aplicaciones*. Gijón: Trea.
- Sontag, S. (1991). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Torregrosa Carmona J.F. (2009). *La fotografía de prensa: Una propuesta informativa y documental*. Madrid: Dykinson.
- Valle Gastaminza, F. del (2001). *El análisis documental de la fotografía*. Madrid: Universidad Complutense.
- Valle Gastaminza, F. del (coord.) (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis.

Presentación de fotografías en la prensa digital: Modelos en los diarios españoles

María Olivera Zaldua

Facultad de Ciencias de la Documentación, UCM
molivera@ucm.es

Resumen

La fotografía es un elemento informativo y documental, y como tal cobra máxima relevancia en las ediciones digitales de los diarios. Su aplicación y estructura en las páginas impacta en el receptor de diferentes maneras, así como su distribución y formato. Los distintos criterios de selección y uso, permiten lecturas que influirán en la valoración y en el análisis. Se plantea en este texto el uso de la imagen en los cuatro diarios digitales principales de España: La Vanguardia, ABC, El Mundo y El País, con especial atención al modelo ABCFoto, pionero en la prensa española.

Palabras Clave

Fotografía de prensa; Prensa Digital, Documentación fotográfica, La Vanguardia, ABC, El Mundo y El País

Introducción

En los diarios digitales la imagen se presenta tanto o más destacada que el titular de la noticia, es decir que la selección no solo tiene que ver con el contenido sino también con los formatos y su puesta en página. Cumple una función ilustrativa, en ciertos casos específica y en otros complementaria. En el caso que nos ocupa realizamos el estudio del uso de la fotografía en la prensa digital española, seleccionando para ello cuatro diarios españoles de relevancia, los de mayor tirada nacional, *El País* y *El Mundo*, según el Estudio General de Medios, y los dos más antiguos: *La Vanguardia*, creado en 1881 y *ABC*, fundado en 1903 como semanario y diario desde 1905.

Para el estudio de la fotografía en la prensa española hemos consultado varias fuentes, comenzando por el Estudio General de Medios editado por la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (2016), completado con los trabajos de Sánchez Vigil (2013) sobre patrimonio fotográfico y en especial sobre la prensa. De manera específica el uso de las fotos de prensa en las portadas de los diarios y las fotogalerías han sido estudiados por López del Ramo (2010a y 2010b) y Olivera Zaldua; Sánchez Vigil y Marcos Recio, Juan Carlos (2015). Sobre la visibilidad de la fotografía en la web la referencia ha sido Olivera Zaldua (2014), y como modelo para el

análisis se ha tomado el trabajo de Torregrosa (2010). En cuanto a los fondos de *ABC* es fundamental la tesis doctoral de Ayala Sörenssen (2013). Otros trabajos relevantes que han sido consultados se refieren a la publicidad (Marcos Recio, Sánchez Vigil y Oliver Zaldua, 2011).

El método seguido ha consistido primero en contabilizar el número de fotografías en cada diario en su página web en una fecha concreta (4 de marzo de 2016), para después realizar un análisis de la estructura y distribución de las fotos, incluidas las fotogalerías, indicando en cada caso donde se localizan en la página web. A modo introductoria definiremos la fotogalería como un “álbum digital” a través del el lector puede captar rápidamente el alcance que ha tenido un suceso o hecho (como ejemplo los atentados terroristas o los resultados deportivos), asistir visualmente a una ceremonia (como ejemplo la entrega de los premios cinematográficos Oscar), o ver las distintas opciones de una imagen (naturaleza, medio ambiente, publicidad, etc.). Se presentan, generalmente, de manera independiente y permiten la lectura exclusiva de la imagen.

Los diarios: *La Vanguardia*, *ABC*, *El Mundo*, *El País*

Se realiza una breve descripción de los orígenes y desarrollo de los diarios con el fin de contextualizarlos, así como dar a cono-

cer su trayectoria y relevancia dentro de los medios de comunicación. Todos los seleccionados se caracterizan por el uso de la fotografía y por la creación de fotogalerías de gran impacto.

La Vanguardia se fundó en Barcelona el 1 de febrero de 1881 por los hermanos Carlos y Bartolomé Godó Pié. Surgió como órgano de expresión del partido Liberal, en una función de diario político de avisos y noticias. A partir de 1887 cambió su formato y abrió sus páginas a los jóvenes artistas e intelectuales catalanes, convirtiéndose en el diario de mayor difusión de Cataluña y en el primer tercio del siglo XX en uno de los

mejores de Europa por su información internacional. En la Guerra Civil española de 1936 fue órgano de difusión de los Gobiernos de la Generalitat y de la República. En el año 2000, tras más de un siglo de historia lanzó su versión digital.

ABC fue creado en Madrid en enero de 1903 por Torcuato Luca de Tena como semanario, empezándose a distribuir el 1 de junio de 1905 como diario. Actualmente pertenece al grupo Vocento y ha ilustrado con imágenes los principales sucesos de la historia del mundo con las imágenes captadas por fotoperiodistas de gran prestigio. Fue pionero en hacer accesible su hemero-



Imagen 1. La Vanguardia, 4 de marzo 2016 .



Imagen 2. ABC, 4 de marzo 2016.

teca a través de la web, ya que permite acceder en formato pdf a todos sus números e imágenes. Otro de sus grandes proyectos es Abcfoto, del que nos ocupamos en este trabajo.

El País salió el 4 de mayo de 1976, fundado por José Ortega Spottorno. Pertenece al Grupo Prisa y es líder de ventas en su versión digital en el Estudio General de Medios. Fue uno de los diarios de la denominada Transición, cubriendo el cambio sociopolítico y cultural en el país. En 2013 fue pionero en lanzar su versión online en portugués para Portugal y Brasil. Su archivo fotográfico es uno de los más ricos en imágenes del último

cuarto del siglo XX, captadas por los mejores fotoperiodistas españoles.

El Mundo fue creado por Alfonso de Salas, Pedro J. Balbino Frana, Juan González y Melchor Miralles, y se publicó el primer número el 23 de octubre de 1989. Es propiedad de la empresa Unidad Editorial, perteneciente a RCS MediaGroup. Uno de sus grandes valores es la investigación desde la que ha desvelado las tramas de corrupción en España. En 2010 lanzó su versión digital y posteriormente presentó la versión Orbyt.

Estudio de contenido

El estudio de los contenidos se ha realizado



Imagen 3. El Mundo, 4 de marzo 2016.



Imagen 4: El País, 4 de marzo 2016.

mediante la comparativa entre los diarios impresos y digitales. En los primeros se observa que su extensión o número de páginas limita la cantidad de imágenes, debido por otra parte también a la maqueta y mancha de texto. En los diarios digitales la inclusión de fotografías es abierta, y dependiendo de la noticia se ilustran con una o varias imágenes, siguiendo los criterios del editor. La problemática que se presenta en las ediciones digitales es la conservación de la imagen en relación con el contexto, ya que la maqueta suele variar en función de la noticia.

En cuanto a la calidad de la imagen los diarios impresos, se presentan en formatos grandes, mientras que en los digitales son mínimos, por lo que obliga al lector a entrar sucesivamente en distintas pantallas hasta conseguir observar los detalles.

Es importante valorar los criterios de selección de imágenes, que según los editores gráficos de los cuatro diarios seleccionados se resumen en los siguientes aspectos:

1. *Actualidad*: Proximidad de la noticia, inmediatez
2. *Relevancia*: Importancia del hecho, valor de la noticia
3. *Originalidad*: Tratamiento de la imagen, hecho diferencial
4. *Impacto*: Fuerza de la imagen, valores comunicativos

La inserción de las imágenes en la página, su distribución e integración en el conjunto son también aspectos clave, porque el diseño conduce a una u otra forma de lectura y en consecuencia a la interpretación o valoración. Es de gran interés la función ilustrativa de la fotografía, en ocasiones con pretensión específica o directamente relacionada con el tema, y en otras como documento complementario.

La presentación de los diarios puede parecerse similar por el propio diseño de la página, y sin embargo al analizar el acceso a la información, en este caso fotográfico, observamos las primeras diferencias, aumentadas en ocasiones en cuanto al formato.

El número global de fotografías es significativo para conocer el valor que cada diario adjudica a las imágenes, punto que entronca con las fotogalerías, tanto si se consideran de manera independiente como si se vinculan a la información. En las fotogalerías la lectura es más completa porque da una visión global y permite la opción de seleccionar una imagen mientras que las fotos que no forman parte de las fotogalerías son elegidas para el texto.

Comparativa

Se ha realizado una comparativa de las imágenes entre los cuatro diarios (Tabla 1) en la que se aprecia el gran número de fotografías que

ilustran las ediciones digitales, desde 100 el que menos presenta en el caso de *La Vanguardia* hasta 300 en el caso de *ABC*, diario que ofrece el mayor número de fotos. Todas las noticias principales están ilustradas con varias imágenes y en todos los casos, si la información es relevante, se enlaza a una fotogalería.

En cuanto a las fotogalerías de cada diario, el que más incorpora es *El Mundo* con 100 fotogalerías, que presenta de manera especial a modo de sección con el título “Los más destacados”. En este apartado incorpora una media de 10 imágenes en cada una de ellas, maquetada junto a los blogs y videos más vistos, en un paquete informativo de carácter multimedia. Todas las imágenes que se muestran se pueden ampliar y la documentación que contiene es: autor, agencia y descripción de la misma.

El segundo diario con más fotogalerías es *El País*, con 54 ubicados en la parte inferior de la página principal. Su media de fotos es de 9, ampliándose en todos los casos. La docu-

mentación es un breve pie de foto donde se indica el autor, título, agencia, sección, fecha y la hora de la publicación.

ABC, a pesar de que es el diario con más ilustraciones solo dispone de 30 fotogalerías, localizadas en la parte superior, junto a las secciones. La media de imágenes es de 14, se pueden ampliar las fotografías y la documentación es muy completa, con una breve descripción del autor y la fecha de la toma.

La Vanguardia es el que menos imágenes de media presenta y el que menos fotogalerías monta, tan solo 4 con una media de 4 fotos en cada una. Esta sección no está visible directamente sino que al acceder a una imagen da la posibilidad de acceder a las fotogalerías. La documentación contiene: fecha, autor y un breve pie de foto.

AbcFoto (www.abc.es/abcfoto)

Una de las aportaciones más interesantes en lo que se refiere a la fotografía en los diarios es el proyecto *AbcFoto* que permite la recu-

Tabla I. Fotografías en los diarios digitales (marzo, 2016)

	Fotogalerías	Media en fotogalerías	Media por día
ABC	30	14	300
El Mundo	100	10	200
El País	54	9	180
La Vanguardia	6	4	100
Total	190	37	780



Imagen 5. ABCfoto, 4 de marzo 2016.

peración y difusión del fondo. Si director es Federico Ayala, miembro del grupo Fotodoc de la Universidad Complutense de Madrid.

El diario *ABC* dispone en su archivo 15 millones de fotografías fechadas desde finales del siglo XIX, de las que solo se ha digitalizado una mínima parte, en torno al 10%. El acceso se puede realizar a través de la Hemeroteca de *ABC*, proyecto previo con gran resultado. El objetivo de *abcFoto* es “Abrir al mundo este ingente colección fotográfica, única por su amplitud temática y temporal, así como por su calidad y originalidad. El interés demostrado por editoriales, investigadores, ámbitos

docentes y privados ha llevado a la decisión de facilitar el acceso al archivo de imágenes. Pone sus fondos documentales a disposición de todos los ciudadanos para contribuir a la difusión de un patrimonio iconográfico que posibilita el conocimiento de la historia contemporánea, de la fotografía en todos sus aspectos y de la cultura general”. Situado en la web junto a las grandes secciones, se accede a una página específica destacando una fotografía con un tema del día o con un tema que aconteció hace tiempo.

La búsqueda puede realizarse de manera sencilla o avanzada, y tomando como ejemplo el término “Mujer trabajadora” se obtienen 32 resultados que se presentan ordenados por relevancia en mosaicos de 16 imágenes, visualizando cada imagen con un pie de foto incompleto pero con la fecha exacta de la imagen.

Al seleccionar una imagen se produce el aumento de tamaño, con una marca de agua en el centro, incluyendo la fecha de la toma, las palabras clave, el autor, el tipo de imagen (blanco y negro o color), las dimensiones, orientación (vertical u horizontal), valoración del usuario y las posibilidad de imprimir y compartir la imagen en las redes sociales.

Conclusiones

Del análisis de la fotografía en los diarios

españoles seleccionados, se desprenden las siguientes conclusiones:

En lo que respecta a la visibilidad de las imágenes, todos los diarios han ganado en visión, al tiempo que han mejorado la calidad y la documentación.

En cuanto a la cantidad, el aumento de las fotos es considerable, bien vinculadas a la noticias o mediante las fotogalerías, algunas excepcionales por su impacto y por permitir una lectura paralela o independiente al texto.

Sobre los contenidos hemos de indicar que se utilizan con preferencia retratos en todos los diarios, incluso de manera desmedida.

La remisión a las fotogalerías se realiza en todos los casos, en el caso de *ABC* y *La Vanguardia* destaca la producción propia (fotógrafos del propio periódico), y en los diarios más modernos (*El País* y *El Mundo*) se usan fotos de agencias.

La documentación presenta un dato significativo, ya que en torno al veinte por ciento de las imágenes no figura el nombre del autor. La información que se facilita generalmente es: autor, agencia, tema y fecha.

En las fotogalerías los pies de fotos son más extensos, con detalles que generalmente no figuran en las ediciones impresas

Bibliografía

- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación. *Estudio General de Medios*, Febrero a noviembre 2015, Madrid: AIMC. Recuperado de www.aimc.es/-Datos-EGM-Resumen-General-.html [consulta: 2 de marzo 2016].
- Ayala Sörenssen, F. (2013). *Fondos fotográficos del diario ABC. Análisis documental, gestión y aplicaciones*. Madrid: Universidad Complutense.
- López del Ramo, J. (2010a). *El tratamiento fotoperiodístico en las portadas de los diarios digitales*. Propuesta y aplicación de un modelo de análisis. *Doxa Comunicación*, 11, 77-99.
- López del Ramo, J. (2010b). *Configuración y contextualización de las galerías fotográficas en los diarios on-line. Propuesta de analítica aplicada*. *El Profesional de la Información*, 19 (5), 469-475
- Marcos Recio, J. C.; Sánchez Vigil, J. M.; Olivera Zaldua, M. (2011). *Uso en publicidad de fotografías de bancos de imágenes españoles*. *El profesional de la información*, 20, 71-78
- Olivera Zaldua, M. (2014). *Visibilidad de la fotografía en la web*. En Salvador Benítez, A. (ed.). *Patrimonio fotográfico*. (149-162) Gijón: Trea.
- Olivera Zaldua, M.; Sánchez Vigil; Marcos Recio, J. C. (2015). *Análisis informativos y documental de las galerías fotográficas en la prensa digital española: los casos de El País, El Mundo y Abc*. En Zabala, J.; Sánchez, R.; García, M. A. (coords.).
- Desafíos y oportunidades de las Ciencias de la Información y la Documentación en la era digital: actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015*, (1-11). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación.
- Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La fotografía en España*. Otra vuelta de tuerca. Gijón: Trea.
- Sánchez Vigil, J. M.; Salvador Benítez, A.; Olivera Zaldua, M. (2013). *Patrimonio en prensa*, en Marcos Recio, J. C. (editor) *Patrimonio en medio de comunicación*. Madrid: Síntesis, pp. 23-52.
- Torregrosa Carmona, J. F. (2010). *Modelos para el análisis documental de la fotografía*. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 33, 329-342.

Portal de información infoco: revelando el patrimonio fotográfico de españa, portugal e iberoamérica¹

Antonia Salvador Benítez

Facultad de Ciencias de la Documentación, UCM

asalvado@ucm.es

Resumen

Se presenta el Portal de Información Infoco, proyecto promovido por el grupo de investigación Fotodoc de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (España). El proyecto está destinado a la difusión en Internet del patrimonio fotográfico conservado en centros e instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica. Pretende convertirse en una guía electrónica y directorio de instituciones de España e Iberoamérica que permita la localización inmediata de los centros de gestión, así como los fondos y colecciones fotográficas que custodian, además de servir como herramienta para la protección, conservación y difusión del patrimonio fotográfico. Se presentan algunos antecedentes en España, Portugal e Iberoamérica y se exponen los objetivos del proyecto, la metodología y los resultados previstos a corto, medio y largo plazo.

Palabras clave

Censos, Colecciones fotográficas, Directorios, Difusión, Guías, Portales web; Proyecto Infoco, Patrimonio fotográfico.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto Red Infoco: Censo-guía de fondos y colecciones fotográficos en centros e instituciones públicas y privadas de España, Portugal e Iberoamérica. Grupo de Investigación Fotodoc (Fotografía y Documentación). Facultad de Ciencias de la Documentación-Universidad Complutense de Madrid.

Introducción

El proyecto de elaborar un instrumento que censara los fondos y colecciones fotográficos existentes en España nace en septiembre de 2012, impulsado por el grupo de investigación Fotodoc de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense. El proyecto viene justificado por la ausencia de una estructura especializada de carácter público y ámbito estatal que coordine las actuaciones en materia de localización, recuperación, descripción y seguimiento de los fondos y colecciones fotográficas existentes en nuestro país. Por otro lado, se constata la escasez de guías, inventarios y censos que proporcionen información acerca del volumen, fechas, soportes, contenidos y localización de las fotografías. Estos factores obligan a reflexionar sobre la necesidad de hacer visibles los fondos para cuantificarlos, inventarlos y posteriormente analizarlos. En definitiva, en España se observa la siguiente problemática:

- Ausencia de un directorio de instituciones públicas y privadas con fondos y colecciones fotográficas.
- Desconocimiento e invisibilidad del patrimonio fotográfico existente, que impide su valoración cuantitativa y cualitativa, y en consecuencia lo hace inaccesible para los investigadores, estudiosos e interesados en la materia.
- Falta de coordinación entre las distintas

instituciones de gestión en lo que se refiere a la recuperación, conservación y difusión del patrimonio fotográfico.

- Indefinición de las estrategias de recuperación y difusión del patrimonio fotográfico, que se manifiestan en iniciativas aisladas e intentos de difusión parciales.

Como respuesta, se considera prioritaria la elaboración de un censo-guía para la identificación y localización de los centros de gestión, los fondos y las colecciones que garantice el acceso a la información del patrimonio fotográfico existente y permita conocer qué se ha conservado, cómo se ha conservado, dónde y quién lo ha conservado.

La elaboración de un censo-guía constituye una práctica fundamental que permite el control, diagnóstico y difusión de información sobre fondos fotográficos que puede ser utilizado por usuarios muy diversos, desde investigadores, archiveros, bibliotecarios y profesionales de la documentación, hasta empresas del sector turístico, editorial y las industrias culturales en general.

El estudio y análisis de la fotografía es hoy una actividad científica tan viva que reclama un espacio específico como materia especializada en el amplio ámbito de la Documentación. Comprende la historia, el análisis documental, identificación de procesos, gestión de colecciones, bancos

de imágenes y fototecas, derechos de autor, el patrimonio, y naturalmente la investigación. Algunos trabajos de referencia sobre la gestión global de la documentación fotográfica son los de Riego (1997); Valle Gastaminza (1999); Boadas, Casellas, y Suquet (2001), Salvador Benítez y Ruiz Rodríguez (2006); Sánchez Vigil y Salvador Benítez (2013), así como los de Foix, (2012); Sánchez Vigil, Olivera Zaldúa y Salvador Benítez (2013) y Salvador Benítez (2015), sobre la gestión del patrimonio fotográfico y su puesta en valor.

La difusión del patrimonio fotográfico en España. Antecedentes

En España la recopilación de información sobre los fondos y colecciones existentes sigue siendo una asignatura pendiente y aún no puede hablarse de un censo del patrimonio fotográfico existente en nuestro país, aunque este vacío se ha visto compensado por valiosas iniciativas. Las fuentes documentales sobre la recuperación del patrimonio tienen su precedente en el Censo-guía de archivos y colecciones fotográficas de Álava (Aróstegui, 1988). La Biblioteca Nacional de España será una de las grandes instituciones pionera en afrontar la ardua tarea de ordenar sus colecciones publicando 150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos (Kurtz-Ortega, 1989) constituyendo un trabajo de referencia más allá de nuestras fronteras.

Como iniciativa estatal cabe mencionar el Censo-Guía de Archivos Españoles e Iberoamericanos (<http://censoarchivos.mcu.es>) elaborado por el Centro de Información Documental de Archivos (CIDA) dependiente del Ministerio de Cultura que proporciona información sobre los centros y archivos incorporados en dicho censo, hasta la fecha, un total de 52.731, y sus contenidos. En las descripciones se indica la existencia de fotografías en los centros incorporados en dicho censo y datos básicos sobre el volumen estimado y soportes, información que sería deseable ampliar para dar respuesta a las necesidades de información de investigadores, especialistas e interesados en la materia.

La labor iniciada por el Ministerio ha impulsado a varias comunidades autónomas en la elaboración de inventarios, censos, guías y catálogos de los archivos de sus respectivos territorios, en los que se incluyen informaciones sobre la existencia de documentación fotográfica en los mismos. Destaca la labor desarrollada por el Ayuntamiento de Girona para la localización y recuperación de los fondos locales a través del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) con la *Guía de fons en imatge* (1999) elaborada por Boadas y Casellas, el *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya* (1996), el *Inventari d'Arxius* coordinado por Albert Blanch (1998), la Guía

d'arxius, col·leccions y fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967 de Catalina Aguiló y María Josep Mulet (2004), el trabajo *La creación de guías de archivos fotográficos* (Mulet, 2005), el proyecto Isurkide del *Photomuseum de Zarautz, el estudio sobre el patrimonio fotográfico de Cataluña en la red* (Foix, 2011), y la *Guía-Inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias* de Carmelo Vega (2014).

Las propuestas más recientes han surgido en el ámbito de la Universidad. Concretamente, en 2010 la Universidad Politécnica de Valencia pone en marcha el proyecto *DFoto*, un directorio para la difusión del patrimonio fotográfico español, tanto histórico como contemporáneo (Gato-Gutiérrez et al., 2011). Los objetivos generales del proyecto son organizar y homogeneizar la información de las instituciones, divulgar el patrimonio y dar visibilidad a los centros y sus fondos.

A esta iniciativa hay que sumar el Portal de Información Infoco impulsado en 2012 por el grupo de investigación Fotodoc de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid para elaborar un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas de España, Portugal e Iberoamérica y cuyo génesis, objetivos y plan de trabajo detallamos en los epígrafes que siguen.

Algunas experiencias en Portugal e Iberoamérica

En Portugal e Iberoamérica se reproducen los mismos factores de dispersión y diversidad de instituciones de gestión, encontrándose colecciones y fondos fotográficos en Museos, Bibliotecas, Archivos, medios de comunicación, fundaciones, universidades, ministerios, etc.

El interés suscitado por la fotografía y su puesta en valor como patrimonio también ha motivado el desarrollo de directorios, guías y catastros con la finalidad de obtener información del patrimonio fotográfico que existe en estos países. Ejemplo de ello es el Catastro Nacional de Colecciones Fotográficas Patrimoniales de Chile (1999) impulsado por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CenFoto) con el apoyo de la Fundación Mellon de Estados Unidos.

Continuando la experiencia de Chile, en 2005 Argentina elaboró el Programa “Misión Fotográfica” para abordar la problemática del patrimonio fotográfico en el país, fundamentalmente en lo referido a la identificación, registro, conocimiento, protección y uso social. La puesta en marcha de este programa tenía como horizonte la realización del Catastro Nacional de Fotografía para obtener información cuantitativa y cualitativa del patrimonio fotográfico argentino presente en archivos, museos y diversos

depósitos así como su estado de conservación (Orean, 2007).

En México, el patrimonio fotográfico cuenta con instituciones de referencia como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Archivo General de la Nación, y especialmente, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), no solo por albergar diversas colecciones fotográficas en sus diferentes Direcciones e Institutos, sino fundamentalmente por acoger desde 1993 el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). Órgano sin precedentes en América Latina, su objetivo en normalizar y coordinar la conservación, catalogación, digitalización y reproducción de los fondos fotográficos del INAH, y por extensión el patrimonio fotográfico del país en su conjunto.

La principal iniciativa para el control y la localización del patrimonio fotográfico mexicano es el Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía (2001), editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), ofreciendo información sobre instituciones, fecha del fondo, área o sección fotográfica, presupuesto, necesidades, personal y su formación. También incluye datos sobre reglas de catalogación y sistemas de clasificación utilizados para la organización de las colecciones fotográficas, así como los parámetros y normas utilizadas

para su digitalización (Ramos; Gutiérrez, 2011).

Otro ejemplo destacado es la *Guía de fondos e coleções fotográficos* de Portugal (2007) realizado por el Centro Portugués de Fotografía (CPF) en el marco de un proyecto del POC (Programa Operacional da Cultura) para dar a conocer los fondos y colecciones y facilitar al usuario el acceso a la información.

El portal de información infoco: censo-guía de fondos y colecciones fotográficas de instituciones públicas en España, Portugal e Iberoamérica

Siendo cierto que las grandes instituciones han realizado una tarea excepcional con el fin de difundir sus fondos, la gran mayoría de los originales permanecen todavía invisibles. Aunque en un primer momento el alcance del proyecto Infoco se limitó a instituciones españolas, posteriormente su objetivo se ha ampliado a otros países del ámbito hispano, concretamente Portugal e Iberoamérica, con objeto de contribuir también a la difusión y conservación de su patrimonio fotográfico.

En consecuencia, a través del Portal de Información Infoco, el Censo-Guía de fondos y colecciones fotográficas pretende convertirse en una guía electrónica y un directorio

de instituciones de España, Portugal e Iberoamérica que permita a la Administración, investigadores y ciudadanos en general la localización inmediata de los centros de gestión, de la información sobre las colecciones fotográficas que custodian, además de servir como instrumento de control y herramienta de difusión del patrimonio fotográfico. Los objetivos generales del Portal Infoco son los siguientes:

- a) Poner a disposición de la comunidad investigadora el patrimonio fotográfico dependiente del Estado español así como de las instituciones estatales de Portugal y los países iberoamericanos que se incorporen al proyecto, fundamentalmente México y Brasil.
- b) Localización e identificación de fondos y colecciones fotográficas presentes en instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica.
- c) Elaboración de un censo de los fondos y colecciones fotográficas existentes, instrumento de control básico dirigido a la protección del patrimonio fotográfico.
- d) Desarrollo de una guía electrónica para la difusión web de información sobre las colecciones y fondos fotográficos existentes en instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica
- e) Creación del Centro Estatal de Documentación Fotográfica (CEDF) cuya

función será la gestión de la información relacionada con las colecciones y fondos fotográficos dependientes de las instituciones públicas estatales colaboradoras con el proyecto del Censo-Guía.

Metodología y fases de desarrollo

La magnitud y alcance de la información que pretende recoger el Censo-Guía obliga a establecer un marco de actuación claro y definido así como una colaboración fluida y eficaz entre las instituciones interesadas en participar en el proyecto. La metodología y el plan de trabajo establecido comprenden las siguientes fases:

1. Localización e identificación de instituciones públicas gestoras de colecciones de fotografías, a través de un análisis bibliográfico de los catálogos, guías, instrumentos de descripción publicados, artículos científicos e investigaciones sobre fondos y colecciones fotográficas en España, Portugal e Iberoamérica. Otra vía para la identificación y localización de las colecciones son las entrevistas con investigadores y especialistas en la materia así como los contactos con las instituciones públicas de ámbito estatal.
2. Recogida de datos y descripción de colecciones y conjuntos. Se ha diseñado un Portal web del Censo-Guía como

plataforma de trabajo y comunicación con las instituciones y países participantes. Para garantizar la coherencia y la consistencia exigible en una red de centros, la estructura descriptiva de los conjuntos fotográficos está diseñada de acuerdo a las normas y estándares internacionales. Con objeto de hacer más operativa la remisión de datos se ha incorporado una base de datos (AToM) para que las instituciones participantes puedan cumplimentar y cargar directamente la información sobre sus fondos y colecciones. Además de las descripciones de los conjuntos, el Censo-Guía incorpora índices de instituciones, fondos, personas, procesos fotográficos y contenidos que integran las colecciones descritas.

3. Difusión web del patrimonio fotográfico conservado en instituciones públicas estatales de España Portugal e Iberoamérica, a través del Portal del Censo-Guía. Esta herramienta dará acceso a un directorio instituciones (por países), un directorio de colecciones, una guía de los conjuntos fotográficos con información sobre el volumen, soportes, autores, fechas y contenidos de las fotografías, y un mapa sensible con la geolocalización de las instituciones gestoras de las colecciones fotográficas.

Resultados

Desde la gestación y planificación del proyecto en 2012 se han llevado a cabo varias actividades de difusión del proyecto en el ámbito académico en forma de ponencias, jornadas, workshop y publicaciones que han sido la base para el establecimiento de contactos y acuerdos de colaboración:

- VIII Workshop Internacional em Ciência da Informação. Universidad de Brasília. *Faculdade de Ciência da Informação (Brasil) 2012. Censo-Guia acervos fotográficos em Espanha e Iberoamérica. Um projeto em construção.*
- I Workshop de Acervos Fotográficos. Rio de Janeiro (Brasil), 2012. *Visibilidade e difusão do patrimônio fotográfico. Proposta para a criação de um guia de coleções e fundos fotográficos da Espanha, de Portugal e da Ibero-América (Salvador, 2013).*
- IV Jornada Fotodoc. Facultad de Ciencias de la Documentación. Universidad Complutense de Madrid, 2012. *Proyecto Infoco. Censo-Guía de colecciones fotográficas en instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica.*
- X Seminario Hispano-Mexicano de Investigación en Biblioteconomía y Documentación. Plasencia-Madrid, 2013. *Proyecto Infoco: Bases para la creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficos en España y México (Salvador, Martínez y Arias, 2014).*

- VI Encontro Ibérico Edicic. Facultad de Letras de la Universidad de Oporto (2013). *Censo-Guía de colecciones fotográficas en instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica. Bases para la creación del Centro Estatal de Documentación Fotográfica (CEDF)* (Salvador, 2013).

En el año 2013 se materializó el primer informe estableciendo los objetivos y el alcance del proyecto así como la metodología, cronograma y plan de trabajo para el periodo (2013-2016). Como resultado de los contactos y acuerdos de colaboración alcanzados se ha realizado además un estudio y mapeo de fondos y colecciones fotográficas en instituciones públicas en España, Brasil y México que han permitido la localización de una primera muestra de instituciones con fondos y colecciones fotográficas.

En el plan de trabajo establecido para 2016-2019, el Portal InFoco pretende incorporar y publicar las descripciones de 1.000 colecciones fotográficas correspondientes a los países participantes. La progresiva incorporación de nuevas instituciones y nuevos contenidos sin duda enriquecerán este espacio de difusión del conocimiento sobre los fondos y colecciones fotográficas al servicio de todos los usuarios que se quieran acercar a este patrimonio a través de la Red.

El centro estatal de documentación fotográfica (cedf)

La creación de un Centro Estatal de Documentación Fotográfica viene siendo un reclamo en España que fue formulado por Sánchez Vigil en unas Jornadas de la Sociedad Española de Documentación Científica celebradas en la Biblioteca Nacional en el año 2008. Como funciones generales planteó la recuperación del patrimonio fotográfico en colaboración con las instituciones, la elaboración del censo de centros con fondos fotográficos (estatales, autonómicos y locales), la creación de un catálogo general de contenidos y el establecimiento de una política de actuación común para todos los centros. Como objetivos específicos se propusieron el control del patrimonio, la cuantificación de los fondos por centros, la descripción general de contenidos, la elaboración de un tesoro con las temáticas de los fondos, el diseño de una base de datos para el control de la información, y la gestión y difusión de la información (Sánchez Vigil, 2008). No obstante, las funciones del Centro de Documentación Fotográfica podrían ser revisables de acuerdo al consenso de los agentes implicados. Como objetivos generales el CEDF contempla:

- Diseño de una política de actuación general consensuada por los centros
- Diseño de políticas de actuación específicas para fondos y colecciones concretos

- Recuperación del patrimonio fotográfico en colaboración con las instituciones
- Elaboración de un directorio de instituciones (estatales, autonómicas, municipales y privadas) con fondos fotográficos
- Elaboración del censo-guía de los fondos y colecciones
- Valoración cualitativa de fondos y colecciones
- Elaboración de un catálogo general de contenidos
- Creación de un observatorio para el seguimiento de proyectos, iniciativas e investigación en materia de patrimonio fotográfico,

Estos objetivos generales se concretan en los siguientes objetivos específicos:

- Control del patrimonio fotográfico existente
- Cuantificación de los fondos y colecciones por centros
- Definición de las tipologías documentales
- Análisis general de contenidos
- Creación de un Tesoro a partir de las temáticas de los fondos
- Elaboración de bases de datos para el control de la información
- Gestión y difusión de información: informes, dossiers, presentaciones, papers.

En definitiva, el Centro Estatal de Documentación Fotográfica pretende desempeñar una función de coordinación institucional contribuyendo a la uniformidad de criterios para el tratamiento, la gestión y el uso de los fondos (buenas prácticas descriptivas, derechos de autor, normativas de reproducción y publicación, tarifas, etc.) y en las políticas de recuperación y adquisición de fondos privados. Estas actuaciones se traducen en un beneficio para las instituciones, la comunidad científica y los usuarios al garantizar el acceso y la difusión del patrimonio fotográfico y el desarrollo de la investigación sobre la materia además de contribuir a consolidación de la identidad colectiva.

Bibliografía

- Aguiló, C; Mulet, M.-J. (2004). *Guía d' arxius, col·leccions i fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967*. Palma: Fundacion Sa Nostra.
- Arean, Olga, et al. (2007). *Catastro Nacional de Fotografías. 2º Congreso Iberoamericano de Bibliotecología Bibliotecas y Nuevas Lecturas en el Espacio Digital*. (11-17) Buenos Aires: Catastro Nacional de Foto
- Aróstegui, P. (1988). *Censo guía de archivos y colecciones fotográficas en Álava*. Vitoria: Gobierno Vasco.
- Blanch, A. (1998). *Inventari d'arxius fotogràfics de Catalunya*. Barcelona: Azimut.
- Boadas, J.; Casellas, L. E. (1999). *Girona. Guía de fons en imatge*. Girona: Ajuntament.
- Boadas, J., Casellas, L. E. & Suquet, M. Àngels (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones.
- Directorio de Archivos, Fototecas y Centros especializados en Fotografía* (2001). México: CONACULTA-Centro de la Imagen.
- Foix, L. (2011). *Patrimonio fotográfico de Catalunya en*

- la red. *El profesional de la información*, 20 (4), 378-383.
- Gato-Gutiérrez, M., et al. (2011). *Colecciones de fotografía en España: Propuesta del Directorio Fotográfico en España* (De Foto). *Imatge i Recerca. 11 es Jornades Antoni Varés*. Girona: Ayuntamiento, 137-139.
- González Reyes, G. (coord.) (2001). *Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*. México: CONACULTA-Centro de la Imagen.
- Guía de fundos e coleções fotográficas* (2007). *Direcção Gral de Arquivos*, Centro Potuguês de Fotografia.
- Kurtz, G. & Ortega, I. (1989). *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Mulet, M. J. (2005). *La creación de guías de archivos fotográficos*. En *Photomuseum* (ed). *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. (33-43). Zarautz: Photomuseum.
- Ramos Fandiño, G. P.; Gutiérrez Chiñas, A. (2011). *Organización de fondos fotográficos en México*. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 34, 101-117.
- Riego, Bernardo et al (1997). *Manual para el uso de archivos fotográficos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Salvador Benitez, A. & Ruiz Rodríguez, A. (2006). *Archivos fotográficos. Pautas para su integración en el entorno digital*. Granada: universidad de Granada.
- Salvador Benitez, A. (2013). *Visibilidade e difusão do património fotográfico. Proposta para a criação de um guia de coleções e fundos fotográficos da Espanha, de Portugal e da Ibero-América*. *Revista do Arquivo Gral da Cidade do Rio de Janeiro*, 7, 259-268.
- Salvador Benitez, A. (2013). *Censo-Guía de colecciones fotográficas en instituciones públicas de España, Portugal e Iberoamérica. Bases para la creación del Centro Estatal de Documentación Fotográfica* (CEDF). En VI Encontro Ibérico EDICIC Perspetivas de Investigaçao (220-228). Universidad de Oporto: Cetac-Media
- Salvador Benitez, A. (2014). *Proyecto Infoco: Bases para la creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas en España y México*. En *Nuevos hábitos de consumo de información y lectura para la inclusión social* (265-378) Madrid: Universidad Complutense.
- Salvador Benitez, A. (2015). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón: Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos y aplicaciones*. Gijón: Trea.
- J. M. (2008). *Proyecto CDF: Centro de Documentación Fotográfica*. *Clip*, 50. 15-29.
- Sánchez Vigil, J. M., Olivera Zaldúa, M.; Salvador Benítez, A. (2013). *Patrimonio fotográfico*. En Marcos Recio, J. C. (coord.). *Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación (177-214)* Madrid: Síntesis.
- Sánchez Vigil, J. M., Salvador Benítez, A. (2013). *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC.
- Valle Gaztaminza, F. (Ed.) (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis.
- Vega de la Rosa, C. (Dir.) (2014). *Guía-Inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*. La Laguna: Universidad: Gobierno de Canarias.
- Zelich, C. (coord.) (1996). *Llibre Blanc del patrimoni Fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

La memoria digi-foto-gráfica: patrimonio de las diversidades culturales para universos complejos

Jesús Gaeta Mendoza

Facultad de Ciencias de la Comunicación, UASLP

jesus.gaeta@uaslp.mx

En el II Congreso Internacional de Documentación Fotográfica convocado por la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, en coordinación como Cede con la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, los días 7, 8 y 9 de marzo de 2016; El objetivo del Congreso fue el de promover el encuentro entre investigadores y profesionales interesados en el tema, con el fin de analizar el estado de la cuestión desde distintos puntos de vista (arte, patrimonio, información, enseñanza y tecnología), contemplando actividades y proyectos, y analizando la situación que reclama una reacción inmediata y conjunta para afrontar los retos. La

recuperación, conservación, análisis y difusión de la fotografía en los centros públicos y privados, fueron el centro de interés frente a los problemas y retos que se viven en los diferentes contextos de la producción y la documentación fotográficas, entre alumnos y maestros planteamos lo mucho que queda por hacer. Como resultado del Congreso se nos propuso hacer más público nuestro encuentro.

Mi participación consistió en compartir mi experiencia como profesor de fotografía. El planteamiento fue ¿cómo enseño la Fotografía en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UASLP?, por lo que enfoqué mi exposición hacia un conjunto

de circunstancias propias y cercanas con la fotografía en el proceso educativo de la fotografía durante casi 16 años, haciendo énfasis en los conceptos y horizontes e imperativos para la enseñanza de la documentación fotográfica, y es lo que a continuación comparto.

El título de mi ponencia lo título: La memoria digi-foto-gráfica: patrimonio de las diversidades culturales para universos complejos. Aunque los tiempos de las exposiciones fueron breves para abarcar el complejo análisis de la documentación fotográfica, se hicieron sustanciosas aportaciones en el transcurrir de tres días de Congreso, todos los expositores pudimos aportarle un valor agregado al cometido y al parecer, fue el motivo por el que se decidió hacer público la documentación y difusión de tan loable hecho. Durante mi presentación desarrollé un conjunto de preguntas generales que estructuraran mi discurso, ilustrando con el pase de algunas fotografías de contexto que aquí comparto, y así poder responder a las expectativas del encuentro; ahora complemento con la conciencia de otro tiempo, de otras formas y condiciones, y con motivos de esta publicación colectiva con la que doy cuenta de mis planteamientos ahí hechos.

Las preguntas y las dudas

Revelo para mirar y vivo en la rebelión de los recuerdos.

*Las preguntas guiaron mis argumentos
pero las respuestas abrieron más dudas,
aún así refrescan mi memoria.*

Entonces me cuestiono, ¿Cómo enseño la fotografía en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UASLP?, ¿Qué “tipo” de fotógrafos y de comunicólogos de la imagen estamos formando en nuestra Facultad? Nuestro proyecto curricular y el plan de estudios de la licenciatura es el que le da sentido a nuestra práctica docente, en su adecuación filosófica epistemológica al cambio social, es decir, a la “nueva era” de la comunicación nos hizo replantearnos ante el surgimiento de la llamada sociedad de la información por un lado, y por otro, a la sociedad del conocimiento motivada por las tecnologías de información y comunicación.

En este contexto, en la currícula anterior se impartían dos semestres de fotografía aún analógica (argéntica), que en términos generales se comenzaba con una breve historia de la fotografía tradicional química y los formatos de cámara conocidos, las partes, funciones y la ejecución de la toma en 35mm, en color y blanco y negro, y el proceso de revelado e impresión también con la experiencia analógica en el cuarto oscuro. Se hacía énfasis en la creatividad fotográfica y un enfoque general sobre los usos y temas tradicionalistas de la fo-

tografía con un enfoque práctico. A pesar de las limitaciones tecnológicas y técnicas de parte de la entonces Escuela y las de nosotros los alumnos, la fotografía era un centro de interés en mi carrera, y en lo personal, esas limitaciones nos estimulaban a la creatividad y a la experimentación con los procesos fotográficos, robando nuestra atención todo el tiempo hacia materias desde mi punto de vista poco atractivas, el cuarto oscuro era nuestra guarida, nuestra caverna, nuestro espacio onírico y de la libertad, con felicidad constante nos apasionamos con la vida revelada en imágenes.

A mi egreso de la carrera deambulé por un tiempo en el campo profesional y me experimenté en la docencia para regresar a seguir revelándome en el área de fotografía

de mi Escuela. Para entonces los que habían sido mis maestros en la licenciatura decidieron “modernizar” las instalaciones del cuarto oscuro con la compra de 10 nuevas ampliadoras, por un tiempo se intentó comenzar a trabajar el enfoque de la fotografía documental, y en mi función de técnico académico del área, me permitió seguir revelando e imprimiendo con los alumnos las “huellas” de sus realidades humanizadas. Era el nuevo siglo, el año 2000 y los alumnos me cuestionaban seguirles impartiendo la fotografía química, cuando en ese entonces en México y el mundo la nueva realidad se representaba e interpretaba con la fotografía digital, pasaron casi ocho años para el tan esperado cambio curricular y un giro de 360° hacia la enseñanza de la fotografía digital.



Figura 1: La caverna.



Figura 2: La crisis. Escuela abandonada en el desierto de Wirikuta. Ejido las margaritas, Municipio de Real de Catorce, San Luis Potosí. Nikon Coolpix 5500.

Con debates, discusiones y argumentos entre la comunidad académica que implicaba el cambio curricular, los maestros que enseñábamos las materias audiovisuales coincidimos en enfocar nuestra práctica docente desde la perspectiva del Discurso Audiovisual, con énfasis en la enseñanza de los lenguajes de las “nuevas tecnologías de información y comunicación”.

Los nuevos horizontes curriculares se debatían en el contexto del cambio social y académico, las crisis en los paradigmas clásicos del pensamiento universal, la crisis en el método científico, la muerte de la historia, la muerte de la fotografía, etc. Las crisis del capitalismo y el neoliberalismo inhumano, el acenso de la comunicación del cuarto poder al primer poder en el mundo, al poder omnipresente y omnipotente de las “nuevas tecnologías” sobre el mundo, con la contradicción y paradoja de una realidad virtual inexorable, incomunicable, se ensancha-

ban las crisis de sentido, la sociedad del terror y las políticas del miedo, los ecosidios y magnicidios, los cataclismos, el fin de las utopías, la muerte de la muerte. Las salidas académicas emergentes fueron la alternativa al pensamiento complejo, la inter, trans, y multidisciplinariedad de la ciencia y del humanismo postmoderno, del comunicador productor de mensajes audiovisuales, del periodista tradicional, del comunicador organizacional, etc, se habló de un agente de cambio, de un ingeniero social, de un comunicólogo para futuros posibles. De la prefotografía a la fotografía llegaron los discursos de la postfotografía; del taller de fotografía I y II, la nueva materia recibió el nombre de Discursos y Técnica Fotográfica.

Se rediseñó la currícula al fin, se cambiaron los planes y los nombres, se replantearon algunas actitudes, se reformó en papel toda la Escuela, pero mi sensación con la nueva fotografía era la de una materia oscura, en

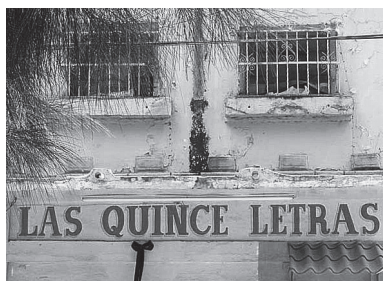


Figura 3: La premodernidad.



Figura 4: La transmodernidad.



Figura 5: La postmodernidad.

condiciones de dependencia tecnocomunicativa, el photoshop me daba ansiedad y miedo, las nuevas cámaras digitales se adquirieron con retrasos “administrativos”, los hardwares y softwares también se demoraron, y eso le dio vuelo a mis nostalgias analógicas, el deseo de seguir rindiéndole cultos al revelado químico y a seguir jugando con las sombras en la caverna del cuarto oscuro, y toda vía me cuesta la vida salirme de la caverna, a pesar de la postvirtualidad de la imagen fotográfica.

El instinto de la época: no todo es negro o blanco

¿Cómo puedo ser y crear un reflejo fiel de la realidad? ¿Y si fotografío luego existo? ¿Para qué o para quienes hacemos fotografías? Estas y otras interrogantes surgen en mi mente; aludiendo al concepto de la vida que mi abuela me fomentó y contrastándolo con los minuciosos cálculos de los procesos fotográficos de la experiencia analógica, y con los desazones y virtuosismos de la fotografía digital y de la realidad

virtual; la vida y los tiempos de mi abuela es claro que eran otros, sus dichos provenían de culturas milenarias y autóctonas, pero a mí me crió con las presiones y falsas ilusiones de la tardomodernidad; para interpretar lo tan negro y blanco de la vida, había que pensarle, reflexionar, asumir, imaginar, sentir, no dejarse llevar por las apariencias, no de tanto madrugar amanece más temprano, de noche todos los gatos son pardos, meter el ojo en la paja. Decía que uno se podía ir al pozo de la luna si de noche abusaba uno de la cena y los sueños serían pesadillas, se iba uno al pozo de la luna (un pozo de agua que sigue vivo en la casa de mis padres y por donde sigue pasando la luna). El equilibrio epistémico, técnico y estético entre la vida y la fotografía no está en que la vida es más real y la fotografía más imaginación, se imagina viviendo y se fotografía imaginando y por esa vía se comunican.

De la transmodernidad a la tardo-modernidad y ahora en la pre-postmodernidad en la fotografía el proceso social de “in-comuni-

cación visual” con fotografías analógicas y digitales se reconfigura mi visión del mundo y la de los alumnos, una experiencia de lo local a lo global incomunicados todos. Las teorías de la dominación y de la conspiración nos plantean un mundo infiel, en un principio fue la fotografía y en un dos por tres llegó google, facebook, instagram, etc, etc. El dilema y el problema existencial y académico es, ¿Cómo nos podemos comunicar en el ciberespacio y en la iconósfera hipermediada sin morir en el intento?, ¿Para la inmersión en el ciber-espacio y su iconósfera formamos ciber-humanos reproductores de códigos informáticos?.

Mi principal re-planteamiento post-universal es que seguimos siendo humanos, que nos humanizamos críticamente para producir sentido, en el siglo pasado la producción de comunicación con medios audio-visuales con la tecnología digital ahora formamos a productores multimedia”; con



Figura 6: El hilvanado del tejido social.

el giro en el cambio curricular fotográfico, con una embarrada sobre las fotografías analógicas, asumimos la enseñanza y el aprendizaje de la fotografía digital para la producción de infografías comunicacionales todavía como fotografías. Ante este desenfocado panorama existencial y técnico la perspectiva del ser fotógrafo en la era digital la enfrente con una visión necesariamente humana a pesar o a favor de los mestizajes endo-trans-interculturales.

Para que una civilización exista otras tiene que morir

Cuando mi abuelo paterno resucita en la era digital, desde el mundo de los ancestros de México (el ombligo de la luna), con las historias que mi padre me cuenta sobre su padre, cuando vivió por un tiempo de niño y de joven con una comunidad de Wirrarikás (comunidad autóctona indígena de México), llamada por los conquistadores españoles huicholes, y con mi experiencia ahora de convivir ellos, con su sabiduría milenaria aún viva, me siguen enseñando el poder de las imágenes y de los sueños, me resignifican el amor a los Orígenes, al mito de la Creación, al de la Madre Tierra, al Cosmos y microcosmos mágico, una metafísica que sobrevive con el poder de sus historias contadas con imágenes, los símbolos y sus significados, sus signos y los significantes, que significan su vida aún encarnados con rituales y con visiones, con sus imágenes



Figura 7 y 8: Un guía en el desierto donde nació el sol. Wuirikuta (Lugar donde los dioses se encuentran y se comunican). Real de Catorce SLP.

sobreviven y comparten el poder de su sabiduría, a pesar de seguir siendo aniquilados por los impulsos salvajes del neoliberalismo voraz, su vida en imágenes les permite trascender en el tiempo, en la era fotográfica. Con estos postulados ancestrales y postmodernos se transmuta mi perspectiva docente, los promulgo, como un derecho humano a una comunicación e intercomunicación

que signifiquen la vida, la libertad, la diversidad, la inclusión, la justicia, la felicidad; cuando enseño la fotografía intento se me comprenda con estos imperativos humanos, y el imperativo es siempre una verdad concientizada, contemporaneizada, por la gestación y la germinación de un sistema de comunicación con sustancias y valores múltiples, por una lucha continua contra



Figura 9 y 10: El cerro del quemado. SLP.

las falsas “verdades históricas” de un Estado más mediatizado que cibernético, más verdadero por falso que por virtual, y luego entonces la sabiduría ancestral me sigue aconsejando.

Si la fotografía analógica potenció más de un siglo nuestra esencia e historia humana, aunque nos prometió con cegueras el acenso a una vida de “progreso”, con sus múltiples usos para las guerras, para el control y coerción inhumanos, y para la administración de las historias, de las desgracias históricas del mundo; con los usos sociales humanizados de la comunicación fotográfica en la sociedad Red, aspiramos los nuevos fotógrafos a seguir documentando historias y realidades, seguimos procesando datos de la verdad con los que derrumbamos mentiras históricas, luchamos contra la desnaturalización del sentido y contra legitimación del sin sentido, del caos inducido. Los fotógrafos de México, desde “el ombligo de la luna”, Documentamos, Registramos, Retratamos, Representamos con fotografías de nuestra realidad histórica, aunque no sin derrotos a nuestro derecho a existir comunicándonos, con los derechos a sentir y ser sentidos, a imaginar y a ser imaginados, a recordar y ser recordados, a dar y recibir compartiendo realidades visibles, expresiones del espíritu, reflejos estimulantes de la imaginación, interpretaciones de deseos, con todas las sustancias de la comunicación

humana, simbólica y significativamente vital y no viral, y esa es nuestra misión, con o sin ciberculturas, pero si como una forma de cultura vivida visual y fotográfica.

Si las postmodernas cámaras digitales heredaron los nombres y las funciones esenciales de las cámaras de película, no es porque no haya nada nuevo bajo el sol, el cambio tecnológico de la fotografía química fue determinante con el proceso de digitalización de las historias del mundo, y ahora a cambio de no contaminar el planeta con los desechos de más de cien años de fotografía química, de la reproductibilidad fotográfica mecánica-electrónica a la digitalización, se contamina ahora disparo a disparo con ráfagas de información sin sentido, la manía digital amenaza con la desmemoria, con densos archivos que se desordenan en los ordenadores, muchos pasan al basurero de un hoyo negro del olvido; muchas amenazas más se auguraron con la nueva fotografía, por lo que para el ejercicio fotográfico postmoderno mas allá de sus estéticas hiperrealistas que conspiran contra la verdad, la producción de fragmentos de tiempo, de huellas de realidad, de escrituras de luz que capturan los reflejos de las cosas y a los seres del mundo en el mundo, con esa conciencia fotográfica, en las clases y en las prácticas de aprendizaje de la fotografía seguimos demandando nuestros derechos a documentar el cielo, al tiempo, al espacio, a la memo-



Figura 11: Asociación de fotógrafos de SLP.

ria de nuestros comportamientos sobre él mundo, a documentar los puntos de vista de la imaginación, aunque todos los derechos incluyen sus detractores en la realidad

virtual. Nos preguntamos si para la vida en la inasible y compleja realidad “real y virtual” qué es mejor, ¿un lenguaje a su “medida” o una comunicación más práctica?.

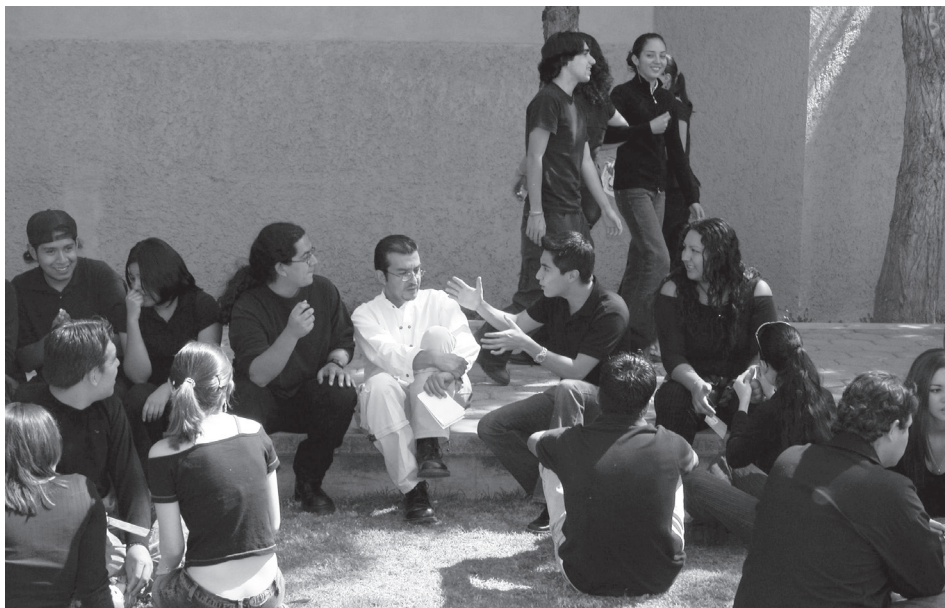


Figura 12: Materia oscura.

Los signos de las memorias vivas hacia las tecno-memorias digitalizadas:

Los patrimonios simbólicos en manos de los simuladores del cambio.

La reproducción histórica de los sistemas sociales nos demuestran más permanencias que cambios, todos los sistemas de poder tienen sus agendas de control bajo la manga, los políticos, los económicos, se reproducen como sus sistemas culturales, ahora, en su hibridación y con sus mediaciones tecnológicas e informáticas se transmuta y computa la vida entre ellos y para ellos, el Mercado engendrado en sus vísceras y ahora en sus fibras ópticas desde la nube virtual, con la volatilidad de los ceros y los unos, con los bits informatizados se fabrican realidades simuladas, para atentar contra los recuerdos y los sueños originarios, en los paraísos fiscales se escenifican la guerra de los sueños, por eso los déficit de verdad real superan con creces la certidumbres terrenales, lo que vemos y no vemos nos siembra profundas dudas, ¿si dudo luego existo, luego entonces cuál es la cuestión?, ante las disyuntivas del caos cibernético, el mundo y los mundos se escriben y reescriben como discursos complejos en nuestras propias realidades. Los nuevos fotógrafos en las propias realidades debemos saber reinterpretar e reinterpretarnos, con nuevas formas de representar y representarnos. Finalmente las nuevas for-

mas de producción de los discursos fotográficos no se hacen como otros seres ajenos a la vida, las nuevas cosas del mundo se mantienen en una lógica reduccionista y agobiante, “el proceso de producción, distribución y consumo de los seres y las cosas del mundo en la postmodernidad” se acelera, se explota, se especula y se consume como espectáculo, con fotografías digitales e imaginarias virtuales en las plataformas electrónicas e informáticas del ciberespacio, con los siglos anteriores vividos como referentes bajo formas de un patrimonio donde lo bueno y lo malo no son desechables del todo, lo salvaje del ahora virtualmente viralizado sigue matándonos y la fotografía lo sigue documentando.

A pesar de que con las nuevas cajas de pandora digitales se nos desocupe más como fotógrafos para el registro y documentación de lo cotidiano y de lo lúdico en buena parte del globo terráqueo y más allá, y de que la capacidad panóptica de google, facebook, instagram, etc, etc. nos quieran desterrar, los usos sociales y humanos tradicionales de la fotografía se arraigan con la cibernética, las fotografías de familia, las ceremonias sociales, los rituales religiosos, las fiestas, los sepelios, las organizaciones sociales, los políticos, las industrias culturales, las instituciones públicas, los gobiernos, y los sin gobiernos de los movimientos sociales, los medios de comunicación e incomunicación



Figura 13. Nos quieren desterrar. Plaza del siglo, SLP.

impresos, electrónicos y digitales, siguen dependiendo de creadores e intelectuales de la imagen fotográfica, confiando en los escritores de la luz, científicos y místicos utilizan y sub utilizan la fotografía o nuestras fotografías.

Una preocupación latente es que las tecnologías digitales y cibernéticas de la imagen no garanticen la memoria de una cultura visual fotográfica, cinematográfica, audiovisual y multimedia, por la naturaleza y vulnerabilidad de su prefabricación material, las plataformas informáticas y cibernéticas se degeneran y autodegeneran, las dificultades de su almacenamiento y conservación no garantizan seguridad ninguna, las formas de difusión se vulneran con los criminales y comerciantes organizados de la información del mundo, los modos de de corrupción de los patrimonios materiales y virtuales son escurridisos e insondables con las formas de plagio y otras tantas adulteaciones fotográficas, ó con los criterios con que los nuevos fiscales de la imagen se imponen



Figura 14. La casa de la imágenes *El Templete*.



Figura 15. Armando Mendoza
Guardián del Cerro de San Pedro.



Figura 17.



Figura 16.

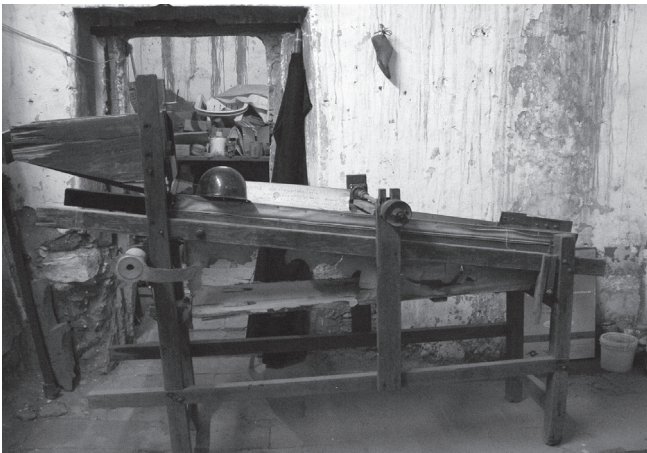


Figura 18.



Figura 19.



Figura 20. Demolición y muerte del Cerro de San Pedro.



Figura 21. Presidencia Municipal CSP. SLP.

e instrumentan un orden no histórico documental, para la memoria, la inteligencia, para los valores originales de los patrimonios de la verdad y has de las mentiras, y lo hacen contra la posibilidades de gestación de una cultura visual humanizada.

En el municipio de Cerro de San Pedro municipio de San Luis Potosí, a Don Armando Mendoza le costó la muerte y la de su museo “La casa de las imágenes”, en defensa del patrimonio potosino se enfrentó contra la historia y con el presente, contra un sistema social corrompido por sus actores principaes, contra todo el Estado Mexicano, y la voraz industria minera canadience Metálica Resources subsidiaria de Minera San Xavier que corrompió sistemas de gobierno federales, estatales, municipales, militares, judiciales, industriales, que de forma ilegal y corrupata se permitió hacer un tajo a cielo abierto para

sacar el oro y pla plata que a los conquistadores españoles no les alcanzó sacar, ni a las mineas posteriores, y a parte del daño ecológico que significa aún para los potocinos, el daño al patrimonio cultural continúa con la destrucción del propio cerro, simbolo del escudo de armas de fundación de la ciudad de San Luis Potosí. Escudos de armas que se pueden observar varios a espaldas de la fotografía de don armando. Foto 14. Las fotografías se tomaron un día desués de que según Don Armando la minera había mandado derribar las puertas de su “Casa de las imágenes”. En el año 2016 el daño al patrimonio histórico y cultural, a la ecología y a la vida, continúan a los ojos de todos la fotografía seguirá dando cuenta de ésta catastrofe inhumana inducida y genocida. Para conocer más sobre este caso. S. Ortiz, J.J. *La batalla por el Cerro de San Pedro*, Servicios Editoriales de Bajo del Agua, 2009.

Edupostfotografía

Alfabetización y documentación de la memoria sobre la realidad virtual

Aunque con solo un semestre (de cuatro meses por un continuo déficit en los sistemas educativos) en el que impartí desde el año 2002 la materia de fotografía, año con daño, generación tras generación a 2 grupos de entre 25 a 35 alumnos, mi enseñanza sobre el Discurso y la Técnica Fotográfica la intento cubrir con los contenidos del programa académico con un enfoque multidisciplinar para el campo de trabajo profesional vigente, trabajando en tres dimensiones la fotografía, la discursiva semiótica, la técnica práctica y la estética creativa, con los usos sociales de la fotografía organizando el esquema de aprendizaje con el enfoque discursivo de los géneros fotográficos, es decir, la fotografía documental como el género más pleno del discurso fotográfico, le siguen los géneros del fotoperiodismo y así luego la fotografía publicitaria, ya todo en formato digital, aunque inicio el programa con la perspectiva histórica de la fotografía y una breve experiencia de dos semanas con fotografía analógica.

El énfasis en la enseñanza de la fotografía documental, es en parte por su potencial como lenguaje y discurso de lo humano, es también porque el comunicólogo que se

forma en la carrera debe comprender y traducir al mundo como discurso, por lo que el registro y documentación de un mundo como texto de luz y como escenario de las humanidades posibles su estética se revela también desde lo humano. Para la producción, difusión y divulgación de la comunicación con fotografías digitales el rigor documental le sigue siendo útil a la producción de conocimiento científico y a la sociedad de la información, a la cultura visual antropológica y antropomórfica.

Así, la nueva alfabetización de la fotografía con sus dimensiones semióticas asignadas en sus posibilidades prodigiosas y presagiosas se transmutan con las sustancias y esencias del proceso de comunicación fotográfica, con la subjetividad del sujeto social y con las intersubjetividades de la comunicación humana.

Por último, la dimensión ética del comunicar comunicando se ensaña en el salón pero se realiza y se vive en la práctica. Y el objetivo general de la materia establece que: el alumno conoce, comprende y aplica los discursos, las técnicas y las estéticas de la fotografía digital, desarrolla y realiza proyectos de comunicación fotográficos con una conciencia crítica, reflexiva, y creativa, con autonomía promueve los derechos de humanos y la construcción de una cultura visual responsable, diversa e incluyente.

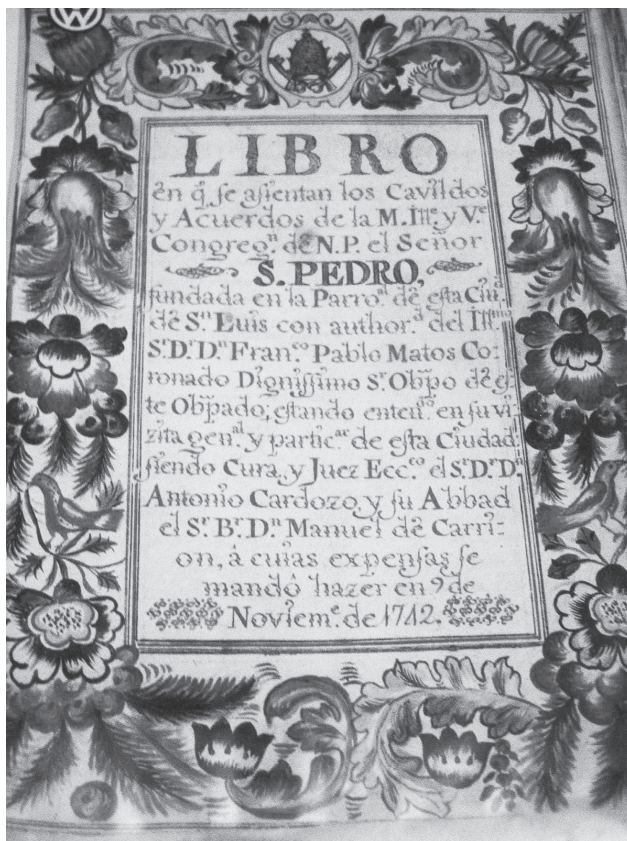


Figura 22. El no patrimonio.

Las premisas del modelo de enseñanza aprendizaje básico para la representación y producción fotográfica de la realidad, real y virtual, son, sí realistas, sí surrealistas, sí hiperrealistas y hasta esotéricas también, por lo que siempre antes de disparar nos

preocuparemos por percatarnos de documentar con fotografías sabiendo qué representamos, cómo quieren ser representados, cómo debemos de representar con fotografías, no debemos capturar sólo instantes decisivos sino, documentos decisivos.

Conclusión

Antes de compartir con el mundo nuestras fotografías, antes y después de ser concebidas, capturadas, realizadas, antes del disparo deberá haber registro de su concepción, producción, de su proceso de creación y emancipación fotográfica, no basta la elaboración de una simple ficha técnica para la historicidad del acto fotográfico, sino, una documentación con una visión Geo-anthropo-histo-poli-info-fotográfica. Y por principio, no tirar a mansalva, así nuestras historias serán más sanas, legibles y sensibles para la cultura visual humana, y con la máxima de una estética de no hacer de la fotografía un arte burgués.

Los archivos y soportes fotográficos de los nuevos sistemas de documentación deberán garantizar almacenar “La memoria digi-foto-gráfica: como el patrimonio de las diversidades culturales para nuestros universos complejos. Y garantizar que sus procesos de organización, documentación y difusión fotográficas sirvan a resolver y revelar soluciones para la visibilidad y accesibilidad de un mundo más fiel, más compartido y más incluyente, como la luz de la fotografía y de la vida. Lo bueno y lo malo son nuestro patrimonio, lo feo también, no hay razón para olvidar.

Bibliografía

- Sontag, S, *Sobre la fotografía*, ed, Alfaguara, Santillana ediciones generales, 2006.
- Fontcuberta, J, *La cámara de Pandora*. La fotografi@ después de la fotografía, ed, Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010.
- Lizarazo, D, *La reconstrucción del significado*, ed, Addison Wesley Longman.
- Lister, M, (compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, ed, Paidós Ibérica, S. A., 1995.
- Ortiz, J, J, *La batalla por el Cerro de San Pedro*, Servicios Editoriales de Bajo del Agua, 2009.

La fotografía periodística: Una aproximación a su estudio, gestión y sistematización a través del uso de tecnologías de información y comunicación

Luis Roberto Rivera Aguilera

Facultad de Ciencias de la Información, UASLP

rrivera@uaslp.mx

Resumen

En el presente documento se abordan aspectos relacionados al análisis de la imagen y lo visual como elementos que conforman el documento fotográfico, desde su concepción hasta los usos que puede tener por ejemplo el estético, informativo y documental. Dentro de la categoría informativa es posible concebirla por un lado, como procedimiento de reproducción social de la realidad, y por otro, por el papel que desempeña dentro de la evolución del retrato individual y colectivo o llamado también fotografía de prensa, la cual trae consigo un valor social e histórico ya que registra los acontecimientos y hechos de hoy, que darán cuenta en el futuro de lo sucedido en un espacio-tiempo en particular. En este contexto, es necesario hacer uso de las tecnologías de información y comunicación para desarrollar propuestas integrales soportadas en repositorios digitales, que permitan la gestión, conservación y difusión de los fondos fotográficos de los diarios como patrimonio visual del Estado y del País.

Palabras clave

Fotografía periodística, Fondos fotográficos, Periodismo gráfico, Tecnologías de información y comunicación, Repositorios digitales.

Introducción

El estudio de la fotografía de prensa desde una perspectiva documental es ineludible a nivel social, primero porque se trata de un documento el cual se crea para registrar y dar testimonio de un acontecimiento, y en segundo, porque se debe preservar de manera íntegra en su fondo y forma, considerando las técnicas y mecanismos que la generan, así como la trascendencia del contenido que permita la realización de estudios histórico-sociales que den cuenta de lo que ha sido y es la sociedad contemporánea.

La relevancia de la fotografía periodística que los diarios generan, debe ser estudiada para determinar el papel que han jugado como medios informativos en la evolución del estado, teniendo en cuenta lo que quiere transmitir a su audiencia, y el impacto que causan en el lector a través de las fotografías que publican. Este aspecto permite además de estudiar la fotografía, definir metodologías que coadyuven a su correcto tratamiento y gestión a través de la implementación de herramientas tecnológicas que faciliten su administración y difusión con fines de preservación como memoria del estado y del país.

En este sentido, es trascendental la realización de estudios que demuestren la importancia de este tipo de documentos, para que se gesten proyectos enfocados a su tratamiento y preservación tomando en

consideración el valor social, testimonial y cultural que poseen y la utilidad que pueden tener para la sociedad actual y futura.

Lo visual, la imagen y la fotografía

Para iniciar es necesario hacer algunas apreciaciones que contextualicen el tema de la fotografía de prensa, existen términos relacionados a ésta y que pueden llegar a generar confusión en su concepción, por ello es importante hacer algunas apreciaciones de ellos.

Inicialmente es preciso abordar lo concerniente a lo visual, que integrado a la imagen complementen su necesaria relación en el tema de la fotografía, lo visual hace referencia (Picaudé, 2004) al nervio óptico sin ser por ello una imagen, este aspecto genera la comunicación visual, la que se da como resultado del uso del sentido de la vista, la cual percibe el código que transmite la información, es posible hablar entonces del lenguaje visual (Acaso, 2009) código específico de la comunicación visual y un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través de este sentido. Este lenguaje tiene alta relevancia para la comunicación, ya que anterior a la aparición de la comunicación escrita, lo visual era la única forma de comunicarse entre los individuos y lo que permitió la generación de una diversidad de códigos y símbolos que más tarde estructuraron el lenguaje escrito.

Es conveniente mencionar que el uso de la imagen se debe a que es un elemento imprescindible de la comunicación gráfica, es ineludible concebirla como un componente fundamental del diseño, la imagen representa en esencia, el hecho sobre el que se crea y se desarrolla una idea, que lleva consigo la posibilidad de atraer visualmente al espectador por medio del impacto emocional que genera, y por su capacidad de transmitir mensajes; la imagen se vuelve entonces, un aspecto importante en el tema de la fotografía, por el papel que juega en la transmisión de mensajes.

El hacer un análisis de la imagen nos lleva a conocer los elementos que la componen (el punto, la línea, el contorno, la forma, el color y la composición) para poder identificar las características de lo que quiere comunicar y poder contrastar (Aparici, 2009) sus intenciones conscientes o inconscientes, latentes o manifiestas y por último, para que a través de ella podamos crear nuestros propios mecanismos de lectura de la realidad. Es trascendente mencionar la percepción que de la realidad logramos a través de los sentidos y que ésta, es transmitida en buena medida por los medios audiovisuales a través de dos sentidos el visual y el auditivo. La imagen ha transitado por la historia a tal grado que se creó una frase que le ha dado un significado valioso el decir que “una imagen vale

más que mil palabras”, contextualizando esta frase y relacionándola con el tema de la fotografía sería excelente lograr que (Sanz, 1997) “una imagen provocara mil palabras” en los lectores, probablemente no sería necesaria información adicional a ella, para lograr transmitir un mensaje íntegro y claro para quienes la consulten. El valor expresivo y comunicativo de la imagen (Palacios, 1983) constituye uno de los elementos más importantes en el desarrollo de la cultura y en la comunicación del pensamiento.

Con respecto a la fotografía se pueden señalar muchos aspectos relevantes que den cuenta de su origen, contenido, riqueza, estructura y uso, sin embargo y para fines de este trabajo solo resaltar algunas cuestiones importantes sobre ella.

La fotografía es en la actualidad uno de los principales medios de expresión artística, a la vez juega un papel importante en el desarrollo y trascendencia de las acciones que desempeñan los distintos actores de la sociedad, ya que al registrar y materializar los sucesos y acontecimientos, da la posibilidad de testimoniar su ejecución en un periodo determinado y en un contexto en particular, de ahí su importancia principalmente porque (Barthes, 1990) reproduce al infinito que únicamente ha tenido lugar una sola vez, repite mecánicamente lo que

nunca podrá repetirse existencialmente, de ahí su relevancia no solo como medio de registro, sino como documento con trascendencia social.

La fotografía como objeto social

Es necesario analizar el papel de la fotografía en la sociedad, desde su creación a partir de (Giséle, 1993) la aparición de una serie de procedimientos que alcanzarían una considerable influencia sobre la ulterior evolución del arte. Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana, tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte, en este sentido, es posible referir, que una de las características de la fotografía como objeto social es la aceptación que tiene en todos los estratos sociales, el uso que se le ha venido dando como medio de registro de actividades diversas por ejemplo, en el ámbito familiar, al fotografiar los acontecimientos como fiestas, conmemoraciones, aniversarios, etc. y que a la posteridad solo pueden ser recordados en la mayoría de los casos, a través de fotografías. La significatividad que la fotografía tiene en los distintos ámbitos de la sociedad como el educativo, político, religioso, empresarial, etc. la ha ido obteniendo por el uso posterior que se le da y por el valor que se le confiere como testimonio y evidencia que da cuenta de algún suceso o situación en particular o con algún personaje representativo.

La fotografía como documento con trascendencia social, ha ido tomando un alto grado de relevancia, ya que desde su creación se ha utilizado para registrar importantes acontecimientos de la historia de la humanidad como enfrentamientos bélicos, descubrimientos e inventos de ciencia y tecnología, decesos de personajes importantes, movimientos sociales, fenómenos naturales, etc. momentos que han sido inmortalizados y que gracias a la imagen hoy son, testimonio vivo de dichos acontecimientos y patrimonio documental para la sociedad contemporánea.

La fotografía, que puede ser interpretada como elemento de información y conocimiento y como obra, a la vez que información y arte, es un instrumento de comunicación sujeto a muchos avatares y a toda clase de manipulaciones. La historia de la fotografía no puede ser únicamente la historia de una técnica. Puede afirmarse que el valor de la fotografía como documento social (Photographie et Société, 1974) es muy ambicioso y profundo, por el nivel de análisis de los hechos que relata a modo de historia sociológica, política y artística, desde su creación hasta nuestros días.

Fotografía periodística (prensa)

En lo concerniente a la fotografía periodística, tomaremos como punto de partida al fotógrafo responsable de su creación y



Figura 1: Negativos de la “maleta mexicana” de Capa, Taro y Seymour con fotos inéditas de la Guerra Civil.

teniendo en cuenta que con esta acción (Brisset, 2010) reivindica su derecho de interpretar la realidad externa, recogiendo de ella lo que le pueda servir para su intención en la cual abandona la mera reproducción para conseguir una recreación, considerando que con la cámara tiene total libertad creativa. Es posible hacer una primera aproximación a la concepción de la fotografía de prensa, en la que desde su generación lleva implícita la creación de un mensaje visual configurado al contexto, situación y sujetos que la conforman.

La fotografía de prensa vista desde las Ciencias de la Información posee un valor

informativo-documental, que brinda la posibilidad de proporcionar un tratamiento como documento social, ya que da cuenta del acontecer de la colectividad y en la cual se pueden reconocer (Torregrosa, 2009) épocas, situaciones, personajes y ambientes, que demuestran la existencia de hechos y acontecimientos determinados en un contexto espacio-temporal en particular.

En la creación de la fotografía de prensa deben tenerse presentes elementos vitales que la hacen un documento social, aunque no depende solamente del reportero gráfico, sin embargo, no se debe dejar de lado aspectos como realidad y objetividad, aunque al

hablar de realidad en fotografía se entra en terrenos subjetivos que solo pueden llegar a ser objetivos al momento de interpretar lo que el proceso mecánico registró al momento de la toma. En este sentido, conviene resaltar que la fotografía materializa hechos y acontecimientos y que a través de plasmarlos en soporte documental, es posible su difusión, de ahí la importancia de estudiarla no solo como documento en sí mismo, sino para lograr una adecuada gestión y difusión que amplíe las posibilidades de uso para la creación de nuevo conocimiento.

Por lo anterior, es conveniente decir que la fotografía como documento visto y anali-

zado desde las Ciencias de la Información, puede ser estudiada desde varias aristas, por ejemplo, como reflejo de una época, tratando de enmarcar desde el aspecto espacio-temporal lo registrado en ella, y relacionando su contenido con el acontecer en el momento de la historia que se vive; este aspecto permite hablar de la construcción de historias visuales, al momento de ubicar más de una fotografía sobre el mismo acontecimiento pero en diferentes fondos, de lo anterior se desprende la importancia del estudio de la fotografía para la construcción de la historia de la sociedad contemporánea. Un aspecto significativo de la fotografía de prensa es su gestión, teniendo presente que



Figura 2: Fotografías de prensa destacadas a nivel internacional.

su procedencia se debe principalmente a dos situaciones (Guallar, 2009):

La producción propia: fotografías producidas por el personal de la propia empresa periodística. Este personal es habitualmente de dos categorías: fotógrafos de plantilla del diario; y fotógrafos colaboradores del medio, y la segunda la producción externa: fotografías producidas por fuentes externas al propio medio de comunicación y que éste adquiere o paga por su publicación.¹

Este contexto vuelve complejo el tema de la gestión de la fotografía en los diarios, tanto para la realización de estudios sobre su impacto en la sociedad, como para la gestión interna para su uso como referencia en alguna nota relacionada al contenido de la propia fotografía.

Por lo anterior, se hace necesario el desarrollo de investigaciones que coadyuven a realizar aportes teóricos y prácticos sobre el tratamiento de la fotografía de prensa en conjunto, es decir, en los fondos fotográfi-

¹ Extraído de documento de trabajo: Javier Guallar. Artículo 4.1 La documentación fotográfica en la prensa [en línea]. En Cristófol Rovira; Luís Codina (dir.). Máster en Documentación Digital. Barcelona: Área de Ciencias de la Documentación. Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad Pompeu Fabra, 2009. <http://www.documentaciondigital.org>

cos, con el uso y aplicación de las tecnologías de información y comunicación que permitan su preservación, principalmente porque (Torregrosa, 2009) las bases de datos o bancos de imágenes agrupan una gran cantidad de colecciones especializadas en archivos gráficos digitales, que facilitan tanto la descripción como el almacenamiento en sistemas de información que además de administrar los acervos, permiten a los usuarios su búsqueda y recuperación por distintos medios, satisfaciendo con ello, las necesidades informativas de la comunidad.

Tecnologías de información y comunicación para la sistematización de acervos fotográficos

De acuerdo al contexto anterior en el que se revisaron aspectos de la fotografía como documento y fotografía de prensa como evidencia de acontecimientos sociales, es conveniente abordar lo referente al valor de la fotografía periodística, éste se relaciona a la función que posee desde su creación, al ser parte de una nota periodística y que debe responder a las siguientes interrogantes ¿Qué pasó? ¿A quién le sucedió? ¿Cuándo sucedió? ¿Dónde sucedió? ¿Cómo sucedió? ¿Por qué sucedió? ¿Cuál es el valor de la fotografía en la noticia? la fotografía de prensa entonces, toma un sentido relevante al dar cuenta del reflejo de épocas, situaciones, personajes, ambientes, lo que da como



Figura 3: Postula México acervos de la historia ferroviaria a la Memoria del Mundo. Foto propiedad del Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero de CONACULTA.

resultado un documento con sentido social de (Torregrosa, 2010) valor patrimonial e histórico el cual da testimonio de valores: étnicos, antropológicos, ideológicos, de clase y de género.

Por consiguiente, se puede determinar la importancia social del documento visual y de la necesidad de su preservación en el tiempo, a través de proyectos integrales soportados en el uso de tecnologías de información y comunicación que contemplen estrategias para su conservación y difusión.

La propuesta inicial de gestión y automatización de los fondos fotográficos de los diarios, se plantea a través de los siguientes procesos:

Organización de acervos fotográficos

Inventario

El proceso inicial es trascendente, ya que es el primer contacto que se tiene con la documentación visual, además es esta etapa donde se desarrollan diversos instrumentos para el control del fondo como el inventario, en el cual se deben tener en cuenta los siguientes elementos: Ubicación, contacto, origen y fecha de las colecciones, estado de conservación y catalogación, tipologías, técnicas, soportes y cantidad de materiales conservados, descriptores temáticos y geográficos y autores de las fotografías. Este instrumento sirve de base para documentar desde el inicio todo lo referente al fondo, desde su dimensión hasta su estado de conservación, lo que permita hacer una proyección de los procesos a implementar.

Es en esta etapa donde se identifica la documentación y se determina su estado físico, si éste es óptimo, se procede con el desarrollo del siguiente proceso, de lo contrario, se aparta el documento y se destina al proceso de conservación y restauración que corresponda.

Descripción /Normalización

En lo concierne a la descripción de las fotografías y teniendo en cuenta que este proceso permitirá su gestión a través del repositorio digital, se propone realizar la

normalización por medio del uso del estándar Dublin Core² ya que representa una herramienta que permite la descripción de los documentos con miras a su almacenamiento por medio de metadatos que facilitan la búsqueda, recuperación y consulta en entorno web. Los elementos del estándar se organizan en tres categorías: Contenido, autoría e instanciación las cuales contemplan los siguientes elementos: Título (title), Subject (materia), Description (descripción), Source (fuente), Lenguaje (lengua), Relation (relación), Coverage (cobertura), Creator (creador), Publisher (Editor), Contributor (colaborador), Rights (Derechos), Date (fecha), Type (tipo), Format (formato), Identifier (identificador). Con base en los elementos mencionados, se debe diseñar un formato para la descripción de las fotografías previo a su digitalización y captura en el repositorio digital.

Digitalización documental

La digitalización como proceso que forma parte del proyecto de sistematización de los fondos fotográficos, se implementa considerando algunos beneficios que ofrece, los cuales según la Norma ISO se refieren a la (ISO 13028: 2011) capacidad de que más de una persona acceda a las imágenes a la vez, acceso en red desde cualquier lugar en cualquier

momento, una mayor integración con las aplicaciones de negocio, la capacidad de reutilizar los recursos existentes limitados por su formato, como mapas muy grandes o material guardado en microfilms o cintas magnéticas, la aplicación de métodos de clasificación e indexación coherentes para la recuperación de documentos, sobre todo para expedientes híbridos, la integración con los procedimientos de la organización para recuperación ante desastres y copias de seguridad, la potencial reducción del espacio de almacenamiento físico y la posibilidad de aumentar la productividad de la organización.

Recepción

La recepción de los documentos se realiza por medio de lotes y de acuerdo al inventario, requiriéndose de cada fotografía su respectiva ficha descriptiva, este proceso considera las tipologías documentales que se pueden encontrar en un fondo fotográfico como pueden ser: fotografías en positivo, digitales, negativos, diapositivas y transparencias. Dependiendo del tipo de documento, se procede a su digitalización según lo que requiera el documento de acuerdo a sus características físicas.

Procesamiento

Una vez cotejado el lote de fotografías con sus respectivas fichas de descripción, se procede a su digitalización tomando en cuenta las siguientes cuestiones:

² El conjunto de elementos y metadatos para la descripción de documentos a través de Dublin Core puede ser consultado en: <http://dublincore.org/documents/dces/>

- Fotografías en positivo: se considera la digitalización con un equipo con capacidad de escaneo de 600 DPI de resolución óptica.
- Fotografías digitales: Solo en el caso que el documento lo requiera, se realizará algún procedimiento de edición de la fotografía digital, de no ser así, se recibe la fotografía digital con su ficha descriptiva.
- Negativos, diapositivas y transparencias: Su procesamiento debe ser con un equipo con capacidad de resolución óptica de 4800 DPI hacia adelante, especializado para documentos visuales.

Los archivos de salida que se requieren son de acuerdo a los estándares de ISO³ los siguientes, ISO 15444 para archivos JPEG2000, ISO/IEC15948:2004 para archivos PNG e ISO12639 para archivos en formato TIFF.

Edición

Una vez que las fotografías sean digitalizadas, se nombra el archivo digital con el mismo número de inventario que se le asignó a la impresa para conservar el mismo medio de identificación y control. La edición consiste en aplicar procesos para el mejora-

miento de la imagen, ya que en algunos casos, las fotografías pueden presentar ciertas imperfecciones (pueden estar rasgadas o dobladas), en estos casos, es necesario aplicar un proceso de edición buscando mejorarla sin afectar las propiedades del documento original.

Almacenamiento

La última etapa de este proceso se refiere al almacenamiento digital, el cual consiste en transferir las fotografías digitales a un servidor de almacenamiento local, de donde posteriormente habrá de ser transferida al servidor de producción para su vinculación y registro en la base de datos. Una vez concluido el proceso de digitalización, se procede a la automatización del fondo a través del repositorio digital.

Repositorio digital

La última etapa corresponde al desarrollo e implementación del repositorio digital, este recurso es un ⁴depósito o archivo es un sitio web centralizado donde se almacena y mantiene información digital, habitualmente bases de datos o archivos informáticos. Pueden contener los archivos en su servidor o referenciar desde su web al alojamiento originario. Pueden ser de acceso público, o pueden estar protegidos y necesitar de una autenticación previa. Los depósitos más

³ ISO 15444 para archivos JPEG2000, ISO/IEC15948:2004 para procesamiento computarizado de imágenes y gráficos PNG e ISO12639 para TIFF conservación permanente de documentos de carácter histórico.

⁴ http://bibliotecabiologia.usal.es/tutoriales/catalogos-repositorios-bibliosvirtuales/repositorios_digitales.html

conocidos son los de carácter académico e institucional y tienen por objetivo organizar, archivar, preservar y difundir la producción intelectual resultante de la actividad de la entidad.

Un repositorio también se entiende como (López, 2007) un sistema en red formado por hardware, software, data y procedimientos que contiene objetos digitales, metadatos, asegura la identificación persistente mediante un identificador único, ofrece funciones de gestión, preservación y archivo de los objetos, proporciona un acceso fácil y controlado y con sistemas de seguridad de los objetos y metadatos y que sea sostenible en el tiempo.

En el contexto de los fondos fotográficos de los diarios, se propone el establecimiento de un repositorio institucional ya que éste se refiere a (Clifford, 2005) un conjunto de servicios que una institución ofrece a su comunidad para la gestión, y difusión de los contenidos digitales generados por los miembros de esa comunidad. Es, en su nivel más básico, un compromiso organizativo para el control de esos materiales digitales, incluyendo su preservación, su organización, acceso y distribución, aunado a lo anterior, agregar que es la propia institución la responsable de la gestión y uso del acervo digital, es decir, es la organización la que decide quién y bajo qué condiciones podrá ac-

ceder al repositorio y hacer uso de los materiales que en él se encuentren almacenados.

Los repositorios digitales poseen algunas características que lo identifican por ejemplo: que no son una forma de publicación, la calidad de los contenidos no se evalúa dentro del repositorio, se verifica la calidad de los metadatos, utilizan estándares abiertos, pueden ser de acceso abierto y no infringe las leyes de propiedad intelectual. Con lo anterior, es posible identificar las funciones de un repositorio, las cuales lo describen como una herramienta de gestión de documentos de una institución que apoya el desarrollo de investigación y de aprendizaje, y que coadyuva al almacenamiento y a la preservación de la información en el tiempo.

Los requerimientos generales que deben considerarse para el desarrollo e implementación de un repositorio digital para la gestión de los fondos fotográficos de los diarios, se pueden englobar de la siguiente forma⁵:

1. Conocimiento claro y preciso de las necesidades de la comunidad de la institución, de la misión y de los objetivos del repositorio digital: Se debe hacer un estudio en el que se definan las razones

⁵ Propuesta de Alicia López Medina en el documento titulado: "Guía para la puesta en marcha de un repositorio digital" SEDIC 29 de marzo de 2007.

- institucionales por las que es importante la conservación de los documentos a través de la implementación del repositorio como herramienta que coadyuve a la preservación del fondo fotográfico.
2. Una clara definición de políticas y su formalización por escrito: Precisar en un documento institucional, las generalidades de la propuesta de intervención, que contemple tanto el desarrollo de actividades propias de la gestión documental (inventario, descripción y normalización) así como de la digitalización, hasta el desarrollo e implementación del repositorio digital.
 3. Una infraestructura tecnológica: Equipar con las herramientas tecnológicas necesarias para la implementación de la propuesta, en este rubro, es necesario considerar aplicaciones como⁶: Sistema operativo, servidor web, Programación, gestor de bases de datos, página web, hojas de estilo, páginas dinámicas, administración remota y el software para el repositorio digital.
 4. Recursos humanos y económicos: Dotar con el recurso humano y económico necesario para la ejecución de la propuesta; en este rubro es conveniente considerar a profesionales de ciencias de la información, tecnologías de información, programación y diseñadores. Asimismo es importante tener en cuenta el recurso económico que se requiere para la adquisición de equipos e insumos necesarios para el desarrollo del proyecto.
 5. Apoyo de las autoridades institucionales: Es ineludible el apoyo de parte de los altos mandos de la organización, principalmente con el voto de confianza que demuestre el interés por conservar y preservar su patrimonio visual, y de gestionar los recursos que se requieran para la implementación global de la propuesta.
 6. Participación de los productores de los contenidos: Se debe tener claro, que el proyecto se nutre de la participación en equipo de todos los involucrados, desde quienes producen las fotografías, pasando por quien las utiliza y las resguarda.

Una vez que se analice y determine la viabilidad del proyecto a nivel institucional, y que se consideren los requerimientos antes mencionados, es posible iniciar con los trabajos de la propuesta, teniendo en cuenta las etapas descritas en este documento.

Conclusiones

- El estudio de la fotografía como documento social, permite valorar su trascendencia como objeto de la realidad

⁶ Extraído del texto: "Directorio digital y sistematización del fondo fotográfico del departamento de comunicación social de la UASLP. Publicado en: La misión del bibliotecario: revisión y perspectivas de nuestra profesión (España-México, 1935-2015). Pp. 495-510.

y al mismo tiempo, como documento resultado no solo de un procedimiento mecánico y químico, sino como reflejo del acontecer de la sociedad en sus diferentes ámbitos: educativo, social, económico, político, religioso etc.

- La fotografía de prensa tiene una alta relevancia, ya que es el reflejo de la realidad social actual, en conjunto conforma los llamados fondos fotográficos, los cuales en muchos casos, carecen de algún tratamiento que permita su conservación y preservación, por lo que se hace necesario desarrollar propuestas que consideren procesos de la gestión documental que coadyuven a su buen manejo y tratamiento.
- Es necesario el uso de tecnologías de información y comunicación para la gestión de los fondos fotográficos en los diarios, que faciliten la implementación de acciones que conlleven al tratamiento y sistematización de los documentos visuales, en aras no solo de su estabilización sino de preservarlos como memoria del Estado y del País.
- Como acción estratégica se debe considerar el desarrollo e implementación de repositorios digitales, que permitan además de gestionar los fondos, asegurar su tratamiento, gestión y preserva-

ción en el tiempo, lo que promueva el desarrollo de proyectos de investigación histórico-social.

- La gestión de planes integrales para el tratamiento de los fondos fotográficos, debe ser un tema en la agenda de los responsables de los diarios, debido a que, se torna como tópico emergente y de prioridad inmediata, al tratarse de documentos con trascendencia social y con uso posterior, por lo que, se debe buscar desde las Ciencias de la Información, adentrarse en este ámbito y gestionar propuestas que aporten conocimientos teórico-prácticos para la preservación de la memoria de la sociedad.

Bibliografía

- Aparici, R. (2006) *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.
- Acaso, M. (2009) *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Brisset, D. (2010) *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*. España: Universidad de Málaga.
- Castellanos, U. (2004) *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México: Universidad Iberoamericana.
- Clifford A. Lynch and Joan K. Lippincott, "Institutional Repository Deployment in the United States as of Early 2005," *D-Lib Magazine*, 11:9 (September 2005).
- Fontcuberta, J. (2002) *Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Fontcuberta, J. (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giséle, F. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lan, J. (2009) *Cómo leer la fotografía: entender y disfrutar*

- los grandes fotógrafos de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa.
- López Medina, A. (2007). *Guía para la puesta en marcha de un repositorio institucional*. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~afporcel/reposi2007.pdf>
- Marcos Recio, J. C. (2013). *Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación*. Madrid: Síntesis.
- Palacios Mejía, L.A., (1983) *La comunicación humana*. Bogotá, Ediciones Paulinas.
- Picaudé, V. (2004) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez Vigil, J. M. (2013). *Fotoperiodismo y República : Prensa y reporteros gráficos, 1931-1939* . Madrid: Cátedra.
- Sánchez Vigil, J.M. (2013) *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.
- Sanz, B. (1997) *La importancia de lo visual: un ejemplo con fotografías*. Alcalá: Centro visual de las artes.
- Torregrosa Carmona, J.F. (2009) *La fotografía de prensa: una propuesta informativa y documental*. Madrid: Dykinson.
- Torregrosa Carmona, J.F. (2009) *Modelos para el análisis documental de la fotografía*. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*. 2010, vol. 33, 329-342.
- Valle Gastaminza, F. (1994). *Consideraciones sobre el análisis documental de la fotografía de prensa* [artículo de revista]. *Revista General de Información y Documentación*.

Fotoperiodismo y el rescate de memoria gráfica:

Archivo fotográfico del Departamento de Comunicación Social de la UASLP

Alejandro Espericueta Bravo

Departamento de Comunicación Social, UASLP

alejandroe@uaslp.mx

Hace unos de años, tuve la oportunidad de emprender la actividad de fotoperiodismo en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí para dar abasto con fotografías de las actividades universitarias a los periódicos impresos locales y nacionales, junto con la información que el área de prensa envía día a día con las noticias más importantes generadas dentro de la institución. Además de desarrollar diseño editorial de gacetas, periódicos, revistas e informes, mismos productos a los que se generaba, previamente planeado, fotografía para ilustrar sus

páginas. Es decir, hacía fotografía, diseñaba y editaba para nuestros medios internos. Aún lo sigo haciendo.

En el tiempo atrás, la labor del periodista fue una actividad hecha a puras palabras, los diarios imprimían sus noticias sin imágenes y éstos no eran tan abultados como los encontramos ahora en los puestos de periódicos, algunos no eran más de cuatro páginas, para comprobarlo basta ir a la hemeroteca y consultar los periódicos de principios de siglo. La tecnología del tiempo permitió



reproducir fotografías junto a la noticia, entonces surgió el dúo del periodista y el fotoperiodista, el primero siguió haciendo letras, el segundo se volvió importante al resumir un hecho o suceso en tan sólo una fotografía, es decir, que todo el contexto que explica en promedio 2400 caracteres, según la nota, el fotógrafo lo hacía en una imagen. Fue así que la fotografía se volvió en una parte fundamental en los contenidos de los medios comunicación y una muestra de la veracidad de tales noticias, de ahí la frase “una imagen vale más que mil palabras”, pues no era necesario dar tantas explicacio-

nes cuando la imagen describía por sí sola hechos y contextos que necesitaban dar a conocer. Se llegó a comprender que el reportero y fotógrafo formaban una pareja inseparable, útiles para la comunicación en masas. Él fotoperiodista no era privativo de los diarios, ha habido diferentes perfiles que han llevado a contar una diversidad de estilos y por tanto, resultados en la gráfica comunicacional. El fotógrafo es artista, esteta, comunicólogo, filósofo, semiótico, acróbata, un poco de todo, y en los ayeres, fue químico, físico, inventor, etc., esto por todos aquellos procesos a los que intervenían sólo



para revelar e imprimir una fotografía. Técnicas que, con las tecnologías han cambiado y modificado los paradigmas de hacer y conservar fotografía.

En la actualidad los procesos para hacer y obtener fotografías han cambiado de manera significativa, pues ahora es más sencillo hacer foto, distribuirla, compartirla y hasta enviarla a algún proceso de impresión en medios. La tecnología, en algunos casos, ha hecho de la fotografía un producto de consumo inmediato y de pronto deshecho u olvido. Si bien, antes de la revolución di-

gital, los disparos, comercialmente estaban limitados a la cantidad de fotogramas en la película, que eran de 24 y 36 tomas, ahora disparamos sin límite y con gozo, nuestro único límite es nuestra memoria de almacenamiento digital. El fotógrafo se ha dedicado con mayor pasión a capturar los eventos, sin temor a que se termine la película o a no obtener la imagen que necesita, las posibilidades de hacer el trabajo son muchas, solo necesita ese espíritu aventurero que lo lleve a obtener la mejor toma posible, sin embargo, no es todo, la escasa cultura general y la falta de profesionalización ha generado

dificultades en el sentido de archivo de fotografías y colecciones personales, o nuestro caso, las colecciones de la institución. El fotógrafo debe tener amplios conocimientos, además de los técnicos, debe contar con la agudeza para capturar el momento correcto, además de un bagaje visual y dominio de los géneros fotográficos en el periodismo. Esto es un requisito aún actual. Ante las carencias de una profesión poco reconocida, en fotoperiodista ha hecho poco por conservar sus fotografías, pocos son los que tienen sus colecciones privadas, menos son los que las conservan, y poco menos los que tienen ordenado su acervo.

Tres años atrás, mientras me instalaba en una nueva encomienda de llevar el rumbo de las actividades de fotografía en el Departamento de Comunicación Social, me subía a un barco del que ignoraba su curso, pues era de imaginar que solo haría foto y nada más, tomando como ejemplo a los actores anteriores en esta actividad, pues era lo que se iba haciendo desde siempre. Un día se acercaron para solicitar fotografías de personajes de años atrás, los cuales no conocía ni sabía nada para localizar y facilitar la imagen, sentí que estaba en problemas pues no sabía dónde ni cómo conseguir el material que me pedían. Pronto me ayudaron para



decirme que algunas fotografías estaban en una “bodeguita” y sentí que el trabajo estaba por resolverse. Fue entonces que me encontré con una escena de “fotocidio” al ver una cantidad interesante de fotografías y negativos maltratadas por el tiempo, humedad y olvido que me volvió a colocar en una situación de problema, pues eran muchas fotos y con un desorden difícil de componer.

Fue entonces que surgió la necesidad de ordenar esas fotografías, ¿cómo, quién, cuándo? Se hicieron interrogantes que me mantuvieron ocupado por un par de días. No por muchos, pues era urgente la solicitud del material ya que urgía la publicación de

una exposición de memoria fotográfica de la UASLP, y debía reunir lo que me pedían. Una vez que logré el objetivo y pude tener esas imágenes, di por atendido el proyecto. En ese momento tuve un nuevo problema: ¿qué haría con el material encontrado? Si bien, volvemos al origen de las imágenes y a la naturaleza del departamento, el fotoperiodismo está basado en un consumo de imágenes inmediato, para publicarse al día siguiente y ahí, morir, el objetivo comunicacional está completo, la noticia ha salido a la luz y es acompañada de la imagen que ilustra con fidelidad el Suceso, el diario y sus reproducciones son noticia de un día, lo demás, lo encontramos en la hemeroteca en



modo de consulta. ¿Y las fotografías? Pocas fueron guardadas, otras desechada tras la inconsciencia de la utilidad futura, utilidad de alto valor histórico. Algunas entidades privadas dedican su labor a galardonar a las mejores fotografías y es de la única manera que trascienden más allá de su publicación. Algo así sucedía con el material que encontré en la “bodeguita” y con el material que ahora tenía.

Fue entonces que en el año 2013 junto con mi colaboradora Silvia Araceli Salazar Vázquez, iniciamos esta aventura de crear un archivo fotográfico ordenado, catalogado y dispuesto para cualquier consulta futura. En el camino nos hemos encontrado con situaciones que se han resuelto poco a poco, se han adaptado algunas técnicas de acuerdo a las necesidades directas que el departamento demanda. Poco a poco hemos avanzando en el camino, hemos formado pequeñas colecciones que nos preparan en una dirección clara de qué y cómo hacer para ordenar nuestras fotografías.

El área cuenta con más de 24 mil fotografías inventariadas, otras 5 mil sin inventariar que oscilan de el año 1970 hasta el 2004, impresas en diferentes formatos; un promedio de 600 positivos de color de 35 mm y 65 mm de entre el año de 1970 al año 2000; al alrededor de 500 mil negativos de 35 mm, 65 mm y 115 mm de entre el año de 1980 al

año 2000 y más de 800 mil imágenes digitales guardadas de entre el año 2004 a la fecha.

Actualmente estamos produciendo al rededor de 400 fotografías diarias, de las cuales en el uso efectivo del periodismo solo son utilizadas cinco imágenes que son distribuidas en los medios de comunicación impresos y digitales. Al encontrarnos con esta cantidad de material, fijamos una postura de responsabilidad social e institucional de resguardar y preservar el material producido por los fotoperiodistas que a lo largo del tiempo han capturado los momentos y sucesos de la UASLP y transformarlo en un patrimonio universitario. Con imágenes de alrededor de 40 años de existencia, estamos haciendo el esfuerzo por la organización, catalogación, preservación y conservación del material, de la misma manera, esperamos contar con un servicio de consulta, en el que el material esté dispuesto al público interesado.

Quiero detenerme un poco en esta parte, en la fotografía digital, existen nuevos paradigmas en la comunicación y surgen nuevas maneras de hacer fotografía y el crecimiento de archivos digitales es muy grande. Les tengo dos preguntas con un toque filosófico: ustedes pueden ver las fotos en su computadora, celular, y compartirlas en redes social de forma rápida y efectiva, sin embargo, yo les pregunto ¿existen estas fotografías?



¿Podremos preservarlas para el futuro? El vertiginoso torbellino del desarrollo de las tecnologías rebasa por mucho la posibilidad de garantizar la conservación de las fotografías, en otro sentido, las fotografías están condenadas a desaparecer junto con los equipos y la modernización de éstos. No sabemos el futuro de las nuevas tecnologías, no sabemos a dónde va a parar tanta foto en formato de bites, y es que es éste el que hace la diferencia comparado con la imagen impresa: los bites. Tengo una propuesta en el área de fotografía de la UASLP, y es darle valor al objeto, a la fotografía impresa, dejar a un lado el consumo inmediato y hacer el

esfuerzo por conservar el papel impreso, el papel tangible, papel visible, descifrable.

Tenemos una visión clara de a dónde queremos llegar: preservar, conservar y difundir nuestros fondos documentales con la finalidad de tener un Archivo Fotográfico importante en el estado de San Luis Potosí y competitiva entre las instituciones afines y universidades hermanas, como ejemplo del trabajo profesional del archivista y de la calidad de los egresados de la Facultad de Ciencias de la Información. Con proyectos como éste queremos dar un paso más a la pertinencia social y ser el apoyo a la inves-

tigación de muchos profesionales que requieren de la imagen para resolver teorías o desarrollos de investigación histórica, periodística, estética, y en caso de ustedes, la archivística.

Jóvenes y no tan jóvenes, estamos en un momento importante en el que estamos a tiempo de rescatar documentos fotográficos, ustedes tienen la fuerza, capacidad y preparación profesional para emprender proyectos de archivo, el fotoperiodista no

comprende con precisión la importancia de la organización, es poco lo que se guarda y son pocos los que guardan las fotografías; hay instituciones públicas y privadas, colecciones privadas que contienen una riqueza de material inimaginable esperando a ser descubiertas por mentes inquietas y preocupadas como las de ustedes. Quiero animarlos a vivir esta experiencia profesional, quiero decirles lo agradable que es ordenar el tiempo en imágenes y lo bien que se siente el rescate de la memoria histórica.



Este libro se terminó de
imprimir en junio del
2017. El tiraje consta de
200 ejemplares.

•



UASLP
Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Documentación fotográfica

Retos, perspectivas y proyectos de investigación

ISBN-13: 978-607-9453-65-7



9 786079 453657