

01053



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ASPECTOS NORMATIVOS EN COLECCIONES VISUALES:
UN ESTUDIO COMPARATIVO DE FOTOTECAS MEXICANAS

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN BIBLIOTECOLOGIA
P R E S E N T A :
ELKE KOPPEN PRUBMANN



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

MEXICO, D.F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	8
1.1 Marco teórico	8
1.2 Hipótesis	9
1.3 Metodología	10
2. FOTOGRAFÍA : UNA FUENTE DE INFORMACIÓN VISUAL	13
2.1 Historia de la fotografía (la técnica)	13
2.2 Fotografía y “nada más” (el medio)	17
2.3 Fotografía y documentación (la información)	20
3. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO Y SUS ARCHIVOS	26
3.1 La fotografía y los fotógrafos en México	26
3.2 Los archivos fotográficos en México	35
3.2.1 La memoria individual y colectiva	35
3.2.2 Las fototecas seleccionadas	38

4.	NORMAS APLICABLES AL MANEJO DE COLECCIONES FOTOGRÁFICAS	41
4.1	Panorama general de la actividad normativa	41
4.2	Normatividad y colecciones fotográficas	45
4.2.1	Instalaciones (local y equipamiento)	45
4.2.2	Equipo de cómputo	47
4.2.3	Control de la colección	48
4.2.4	Conservación	48
4.2.5	Catalogación y clasificación	52
4.2.6	Bases de datos referenciales	61
4.2.7	Bases de datos pictóricas	67
4.2.8	Consulta	73
4.2.9	Reproducción y uso	74
5.	LA COMPARACIÓN POR TÓPICOS GENERALES Y NORMATIVOS	77
5.1	Datos generales	77
5.2	Descripción de los acervos	78
5.3	Información acerca de las colecciones	79
5.4	Personal e infraestructura	80
5.5	Conservación	81
5.6	Control y organización de las colecciones	82
5.7	Ficha catalográfica	83
5.8	Bases de datos	84
5.9	Condiciones de los servicios al público	85
5.10	Publicaciones, difusión y cooperación	86
5.11	Información acerca de las entrevistas	87

6.	EVALUACIÓN Y RECOMENDACIONES	88
6.1	Evaluación general de las fototecas participantes en la encuesta	88
6.2	Evaluación por tópicos y conclusiones	92
6.3	Algunas recomendaciones, dos propuestas... ...y un último deseo	104 111
	BIBLIOGRAFÍA	112
	ANEXO I Cuestionario	125
	ANEXO II Materiales fotográfico	132
	ANEXO III Fototecas pertenecientes al Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)	138

INTRODUCCIÓN

El siglo XX es sin duda la centuria dominada por una cultura visual en donde la imagen ocupa un lugar competitivo con la palabra escrita, proceso que previsiblemente se acrecentará aún más en el siglo venidero. De mero complemento del texto escrito, la imagen llegó a ser en muchos casos el centro de atención donde la palabra impresa (o hablada) complementa a la imagen. La fotografía tiene que ver en eso. Su entrada triunfal a la prensa, su influencia en el cine y la televisión y su indiscutible poder en la publicidad, la convirtieron en un medio que ha marcado nuestra era.

Pero la fotografía no solamente existe en el orden público. Se desarrolla también en el ámbito privado e íntimo de las personas. Ha adquirido su merecido reconocimiento como expresión artística y en calidad de documento visual juega un papel importante en la investigación científica y humanística que rebasa su utilidad de objeto ilustrado gráfico para convertirse en objeto de estudio de diversas disciplinas. Las redes electrónicas son hoy el ambiente idóneo para ofrecer un acceso instantáneo a todo este mundo inagotable de imágenes.

La proclamada “muerte de la fotografía” a causa de su creciente pérdida de materialidad y la consiguiente posibilidad de manipulación electrónica de imágenes,¹ es otro asunto que invita a la reflexión sobre este medio tan popular. La potencialidad de las nuevas tecnologías nos plantea además la pregunta acerca de si la digitalización resulta una panacea o presenta un peligro para la conservación de los materiales fotográficos tanto los antiguos como los contemporáneos.

Las imágenes creadas por los seres humanos desde su propia existencia como tales hasta hoy en día pueden entenderse como un bien cultural. Las imágenes no se crean en el vacío; no son reflejos de actos creativos surgidos de la nada. Están insertos en un contexto cultural en donde se crean y que determina su uso y su significado.

¹ Hay voces que afirman que la fotografía digital ya no es fotografía en el sentido estricto, dado que carece de una capa fotosensible en la que se forma una imagen latente que tiene que ser químicamente tratada para hacerla visible. Asimismo, la fotografía digital tiene como característica el hecho de que permite la manipulación de imágenes sin dejar rastro alguno de este acto y la producción de imágenes simuladas, es decir, que no son reflejo de la “realidad” sino que constituyen una realidad virtual.

La importancia de las imágenes fotográficas, en lo que a herencia cultural se refiere, queda plenamente constatada en un documento elaborado por el Programa de la Memoria del Mundo de la UNESCO,² preocupado por la preservación de documentos de todo tipo, dado que según dicho Programa contienen “la evidencia más significativa de los esfuerzos intelectuales y culturales de la humanidad”.³ La UNESCO, en su preocupación por la preservación de la memoria colectiva, incluye al material fotográfico en igualdad de condiciones al lado de otros soportes como el papel y otros materiales tradicionales, soportes mecánicos, materiales magnéticos y medios ópticos. Toma en cuenta las publicaciones y los documentos electrónicos y hace referencia a la información virtual. En lo que se refiere a su preservación existen diferencias fundamentales y éstas no conciernen únicamente al material, su durabilidad y estabilidad temporal. La diferencia es aún más significativa. Daños causados a materiales distintos tienen consecuencias distintas:

El material impreso representa el pensamiento humano mediante el uso de un conjunto de símbolos. Una cierta cantidad de redundancia es intrínseca al habla y a la escritura. Se pueden suprimir letras, a veces hasta palabras, sin ningún detrimento a la comunicación. Un buen ejemplo son los escritos de las lenguas semíticas que generalmente no pueden representar a todas las vocales habladas. Pero aun textos complejos como los tratados filosóficos pueden ser comunicados por estas lenguas.

En contraste, el documento audiovisual constituye una representación analógica de un estado físico o evento: cada parte de un documento es así información. Mientras una mancha producida por hongos en un libro normalmente no obstaculiza la comprensión del texto, un daño comparable en una fotografía afectaría información y en una cinta magnética podría hacerla hasta irreproducible. Visto desde una perspectiva de la redundancia, los documentos audio-visuales reclaman un grado mayor de protección y de seguridad que los materiales escritos. Datos digitales pueden sufrir daños similares.⁴

² *Memory of the world. Safeguarding the documentary heritage. A guide to standards, recommended practices and reference literature related to the preservation of documents of all kinds*, prepared by the International Advisory Committee for the UNESCO Memory of the World Programme, Sub-Committee on Technology for the General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, [s.f.], consultado en <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/en/guide/guidetoc.htm> (acceso 2 de noviembre, 1999)

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

México cuenta con una cultura visual riquísima. Las pinturas rupestres, el colorido de las pinturas prehispánicas, las piedras labradas con maestría, los códices que cuentan pictóricamente una historia, los paisajistas que retratan a la naturaleza y los muralistas que denuncian la subyugación de los pueblos y la explotación del hombre por el hombre dan plena fe de esta afirmación. La fotografía, otra expresión pictórica, ha tenido desde sus días pioneros un éxito rotundo en México y los fotógrafos tanto nacionales como extranjeros han dejado un legado importante a la posteridad. México no solamente tiene un acervo rico en material fotográfico sino que también carga con una responsabilidad muy grande. Se trata de la enorme tarea de conservar la memoria colectiva de un pueblo plasmada en imágenes de sales plata. Ciertos acervos, como el de Casasola, han recibido el apoyo gubernamental; otros yacen en el olvido, condenados a la desaparición.

Pero ¿por qué interesarnos en la fotografía en el marco de la investigación bibliotecológica? ¿No será mejor dejar las fototecas y sus labores inherentes en manos de los archivistas y de los fotógrafos? Opino que en este contexto una disputa entre los ámbitos que competen a la biblioteca o a un archivo es estéril y nada útil para abordar problemas de documentación e información, donde cada vez importa menos el soporte material o el ambiente concreto en que se realizan las tareas correspondientes a este ámbito profesional. Libros, revistas, manuscritos, fotografías, mapas, videos, discos compactos etcétera se seleccionan, se organizan, se registran, se describen, se conservan y se difunden con el fin de proporcionar un servicio de información a un usuario determinado, ya sea éste institucional o individual. Lo que varía son los requerimientos que cada tipo de material exige en su tratamiento junto con las necesidades que impone el usuario concreto o potencial. Al fin y al cabo se trata de portadores de información independientemente de su materialidad o soporte.

Conceptualmente ubicamos a las fotografías almacenadas en acervos en el contexto de las llamadas colecciones visuales. Nancy Schelby Schuller, vinculada a la Visual Resources Association (VRA), limita las colecciones visuales a material fotográfico:

El término *colección visual* se ha desarrollado como descripción para lo que anteriormente se había llamado biblioteca o colección fotográfica o de transparencias. Las razones más plausibles para esta transición corresponden a la creciente variedad de formatos visuales que se coleccionan hoy en día y para evitar la impresión de que una colección visual provee el mismo tipo de acceso y servicio que una biblioteca [de libros]. Una colección visual es cualquier organización o unidad que tiene como su función primordial la colección de imágenes fotográficas con propósitos de investigación, docencia, o documentación histórica.⁵

Otros, como Betty Jo Irvine, vinculada a la Art Libraries Society of North America (ARLIS/NA) incluye transparencias, fotografías, videos, microfichas, películas y otros medios.⁶ En lo personal, prefiero la definición más amplia, pero lo que en realidad importa es que una colección visual consiste en un acervo de imágenes como su función primordial. Las imágenes encuentran su morada en museos, bibliotecas, archivos, instituciones culturales, educativas y de investigación, empresas, organizaciones gubernamentales, etcétera. El creciente almacenamiento de material pictórico provocó el surgimiento de literatura especializada sobre lo que en el ambiente bibliotecario anglófono se denominó *picture librarianship*. Este término implica la “aplicación de los principios de la bibliotecología a un grupo particular de materiales y, como tal, es una extensión de la bibliotecología más que una rama separada.”⁷

Glyn Sudcliffe⁸ nos relata el problema de los curadores de transparencias que no se sintieron suficientemente representados en su quehacer y sus necesidades concretas por el gremio bibliotecario, lo que los llevó a promover una organización propia. En 1982 se creó, como una entidad profesional aparte, la Visual Resources Association (VRA). También la Art Libraries Society of North America (ARLIS/NA) se ve en la necesidad de crear una Visual Resources Division.

⁵ Schuller, Nancy Shelby, *Management for visual resources collections*, Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, 2a. ed., 1989, p. ix.

⁶ Irvine, Betty Jo (ed.), *Facilities standards for art libraries and visual resources collections*, Englewood, Colorado: Art Libraries Society of North America/Libraries Unlimited, 1991, p. 57

⁷ Harrison, Helen P., *Picture librarianship*, Phoenix, Arizona: Oryx Press, 1981, p. 4.

En el contexto aludido por Harrison, el término <imágenes> incluye todas las formas de ilustración pictórica como son: fotografías monocromáticas y de color, transparencias, películas, negativos, microfilm y microfichas, ilustraciones en libros y revistas, tarjetas postales, calendarios, carteles así como obras de arte originales, impresos y grabados.

⁸ Sudcliffe, Glyn, *Slide collection management in libraries and information units*, Hampshire and Vermont: Gower, 1995, pp. 33-37.

Lo que es indiscutible es que las imágenes requieren de otros procedimientos, de otro tratamiento diferente al que se da a libros, revistas u otros impresos. La inclusión de imágenes como parte significativa en el ámbito de la información y la documentación y su incorporación a los acervos, dio origen a la demanda de profesionales que enfrentaran estas nuevas necesidades. Las variadas denominaciones profesionales como *art librarians*, *picture librarians*, *image librarians*, *audio-visual librarians*, *visual resources librarians*, *photo librarians* o *slide curators* dan cuenta de esta necesidad de especialistas. Las nuevas tecnologías de la información aplicadas al mundo de las imágenes (digitalización, almacenamiento, recuperación, etcétera) han acrecentado aún más la presión sobre la especialización requerida. Para corresponder a esta nueva demanda, ARLIS/NA elaboró un perfil que debe cumplir un profesional de colecciones visuales⁹ y que toma en consideración las particularidades que exige este trabajo, el cual merece un rango y un estatus igual al de los otros profesionales con los mismos niveles de calificación académica. El documento enfatiza:

El acceso intelectual a la información, sin importar su formato, es la pauta para la administración eficiente de una colección. Para poder proporcionar este acceso intelectual, se requiere un conocimiento profundo sobre la materia, técnicas de investigación, experiencia administrativa, habilidad de enseñar y pericia en tecnologías avanzadas.¹⁰

Para hacerse cargo de un colección visual, se debe tener una formación académica, preferentemente de posgrado, en el área temática de la colección así como estudios complementarios en una disciplina como historia del arte y de administración de información (bibliotecología o ciencias de la computación), dado que a diferencia de los bibliotecarios, archivistas o conservadores, que son casi siempre especialistas dentro de grandes unidades, los profesionales de la información visual participan activamente en el

⁹ Art Libraries Society of North America and Visual Resources Association, *Criterio para la contratación y retención de profesionales de recursos visuales*, consultado en <http://www.arlisna.org/publications/criteria-sp.html> (acceso 22 de febrero, 2000)

El grupo de trabajo de Art Libraries Society of North America y la Visual Resources Association que se dedica los tópicos relacionados con profesionales enfocados a colecciones visuales fue creado en 1991. Se está elaborando un reporte más extenso que se publicará bajo el nombre *Guidelines for the visual resources profession*.

¹⁰ *Ibidem*.

amplio espectro de responsabilidades intelectuales, administrativas y técnicas asociadas con sus colecciones.”¹¹

Las fotografías en todas sus presentaciones (negativos, positivos, transparencias, digitales desde la toma o digitalizadas a partir de alguna de las formas anteriores) constituyen importantes colecciones visuales porque la fotografía es un medio ampliamente utilizado y difundido para representar y documentar eventos, sujetos y objetos así como medio de expresión en sí mismo. Utilizaré preferentemente el término <fototeca> para una entidad que se dedica primordialmente a la colección de imágenes fotográficas.¹² Las fototecas pueden constituir una entidad independiente o un área dentro de una institución. Pero una de las condiciones que deben cumplir aquellas entidades es que den servicio de consulta. No es suficiente contar con colecciones grandes guardadas en cajas, aunque sea en condiciones óptimas, o afirmar tangiblemente “también tenemos fotografías”. Sánchez Vigil define a la fototeca como “un centro especializado que trata documentalmente las fotografías, en cualesquiera de sus variantes técnicas, con el objeto de ofrecer un determinado servicio al investigador o usuario.”¹³

Para que el material fotográfico en sí y, en su caso, la información complementaria a la imagen sea organizado de manera coherente y consistente, para que sea accesible e intercambiable y para que se conserve, se necesitan normas que rijan el quehacer dentro de una fototeca.

La presente investigación tiene como objetivo hacer un recuento de las normas relevantes para el manejo de material fotográfico y conocer su aplicación en fototecas mexicanas seleccionadas para tal fin. No se propone analizar la consistencia en la aplicación de las normas. Ésta solamente se podría detectar mediante mediciones

¹¹ *Ibidem*.

¹² Los términos <fototeca>, <archivo fotográfico> y <colección fotográfica> se pueden usar indistintamente, mientras que los términos <banco de imágenes> o <agencia de imágenes> tienen un matiz netamente comercial, porque su objetivo es la venta o renta de fotografías. Sin embargo, esta distinción no implica que no exista “comercialización” en las entidades anteriores. El uso de la terminología y sus implicaciones puede variar también según la región geográfica y/o lingüística. Personalmente prefiero el término <fototeca> por su cercanía con todas las “tecas” (biblioteca, hemeroteca, mapoteca, videoteca, fonoteca etcétera), pero sobre todo porque *Theke* en alemán significa <mostrador>, lo que nos lleva directamente a un usuario que debe ser atendido. En la realidad, las cosas no tienen necesariamente correspondencia con esta elección, dado que los horarios y la capacidad de atención al público no responden suficientemente a esta pretensión.

periódicas (en caso de normas cuantitativas) y estudios de caso a profundidad (en caso de normas cualitativas). Se trata más que nada de comparar la normatividad de las instituciones: qué normas se aplican, cómo se aplican, si existen adaptaciones a su entorno local, etcétera.

En el capítulo 1, se expone el marco teórico de la investigación y se justifica la metodología que se siguió. Para conocer mejor la materia de la que se ocupan las fototecas, se presenta en el capítulo 2 la fotografía en toda su complejidad. El capítulo 3 se propone resumir la historia de la fotografía en México y sus archivos, seguida por la presentación de las fototecas seleccionadas para formar parte de la muestra. El capítulo 4 abarca el panorama general de la normalización y expone los aspectos normativos aplicables en el manejo de imágenes fotográficas en los archivos, que sirvieron de base a la comparación de los datos recabados (capítulo 5). En el capítulo 6, se pasa a la evaluación y la exposición de recomendaciones para finalizar con la bibliografía consultada.

Esperamos que el presente trabajo de investigación ayude a la difusión de los acervos, que promueva su consulta y que estimule la investigación con base en la información visual. Asimismo, deseamos que sirva como aliento a la reflexión sobre las necesidades de las fototecas y su cooperación para afrontar los problemas en el entendido de que la actividad normativa es colectiva. Pero sin duda, será un reconocimiento a tantas personas dedicadas con cariño a su labor cotidiana en las fototecas.

¹³ Sánchez Vigil, Juan Miguel, "Centros de documentación fotográfica: fototecas, archivos y colecciones en España", en Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, p. 19.

1. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

1.1 Marco teórico

Las fototecas constituyen unidades multidisciplinarias porque en ellas convergen varias disciplinas. Para que sus propósitos se cumplan debe darse una interacción fructífera entre profesionales con distintas formaciones académicas y técnicas: bibliotecarios, archivistas, restauradores, fotógrafos, historiadores (especialmente en el caso de archivos históricos), historiadores del arte, museólogos, curadores, computólogos y especialistas del área temática determinada por la colección. Entendemos a las fototecas como unidades integrales que prestan servicios de información y documentación; por esta razón no nos interesa un área especial o una actividad en particular de las que se realizan dentro de una fototeca.

Para que la interacción entre los profesionales de varias áreas sea realmente fructífera, es necesario que se compartan los conocimientos y que, más que una mera suma, se adquieran conocimientos propios de la integración. Es indispensable que todos los que no sean fotógrafos tengan conocimientos de procesos fotográficos, soportes, formatos, de química. Los computólogos deben trabajar muy cercanamente con los bibliotecarios, archivistas o responsables de la información que contendrán las bases de datos. Todo el equipo debe conocer algo del tema, si es el caso, de la colección visual. Los conocimientos deben llegar a una profundidad tal que por lo menos sea posible una buena comunicación que garantice el entendimiento de las necesidades de los otros y las del usuario.

Las nuevas condiciones exigen aún más integración. El profesional encargado de las colecciones visuales se encuentra ante retos nuevos que imponen las tecnologías recientes. Como ya vimos, su tarea principal es garantizar y proporcionar el acceso intelectual a la información.¹ En el caso ideal, el profesional encargado de las colecciones

¹ Véase el documento de Art Libraries Society of North America y Visual resources Association, *Criterio para la retención y contratación de profesionales de recursos visuales*, consultado en <http://www.arlisna.org/publications/criteria-sp.html> (acceso 22 de febrero, 2000).

visuales debería contar con una formación interdisciplinaria, es decir, una formación que integre los conocimientos y no que los sume simplemente.²

En México, la formación bibliotecológica y archivística no ha tomado en cuenta aún las particularidades de las colecciones visuales y su correspondiente necesidad de atención en los planes de estudio. Sin embargo, la formación profesional no es todo. Lo que más se requiere es de una actitud abierta frente al conocimiento nuevo, actitud que permita el enriquecimiento mutuo y no el atrincheramiento en las propias fronteras disciplinarias. Ninguna escuela prepara para ello. Hasta ahora, “el fototecario se hace en la fototeca”.

1.2 Hipótesis

En un primer acercamiento se podría resumir que un nivel aceptable de normatividad en una fototeca dependería de:

- 1) Especialistas que tengan conocimiento de las normas existentes y las sepan evaluar para su ambiente y aplicarlas correctamente (que elaboren manuales, políticas, “por escrito”, reglamentos etcétera para transmitir estos conocimientos a todos los involucrados y dejar constancia de las decisiones tomadas). Aquí sería interesante también confrontar el nivel de normatividad con la formación académica del personal

² <Multidisciplina> e <interdisciplina> son conceptos polisémicos. Sin embargo, hacer una distinción clara entre ambos conceptos es posible, en lo que se refiere a los niveles de interacción entre disciplinas. La multidisciplinaria significa que se lleva a cabo una yuxtaposición de disciplinas, una adición de conocimientos, pero que no genera cambios en las disciplinas. Las diferentes disciplinas se prestan teorías, métodos y conceptos, mas no adquieren un lenguaje común. La interdisciplina, en contraste, significa la síntesis de dos o más disciplinas, una integración de conocimientos y un enriquecimiento de las disciplinas. Se logra un lenguaje común, y las teorías, métodos y conceptos son apropiados por las disciplinas involucradas. Le Coadic define la interdisciplinaria de la siguiente manera: “La interdisciplinaria se expresa en una colaboración entre diversas disciplinas y conduce a interacciones, es decir, a una cierta reciprocidad en los intercambios de tal forma que se llega a un enriquecimiento mutuo total. La forma más simple de ligazón es el isomorfismo, la analogía.” Le Coadic, Yves, *La science de l'information*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, p. 26.

Para profundizar en el tema de la interdisciplina, se recomienda la lectura del libro de Julie Thompson Klein, *Interdisciplinarity. History, theory and practice*, Detroit: Wayne State University, 1990, 331 pp. La autora ofrece un panorama muy completo sobre el tema.

tomando en cuenta tanto si tienen un entrenamiento formal en una sola disciplina o en varias a la vez, si trabaja cada quien en lo suyo con una división rígida por especialidades o áreas de trabajo o de manera integrada y coordinada.

- 2) Apoyo económico suficiente de la institución responsable o patrocinadora, dado que la normatividad es costosa y, además, requiere de un control periódico de la consistencia en su aplicación. No es suficiente que los recursos materiales garanticen una operatividad mínima.
- 3) Visión global más que local (aunque tiene que ser compatible) con la mirada hacia afuera, pero no necesariamente hacia el extranjero. En este punto juega un papel importante la cooperación con otras fototecas.
- 4) Capacitación permanente del personal y estabilidad en el trabajo. Mucha movilidad laboral³ de los responsables no garantiza la continuidad, ya que con ello se pierde la experiencia adquirida del fototecario el que se formó en la fototeca.

Una normatividad adecuada y controlada encuentra sus condiciones óptimas si se cumplen estos cuatro factores simultáneamente. Esto no significa, sin embargo, que existan relaciones causales entre los factores anteriormente mencionados y el nivel de normatividad en una institución dada. El presente estudio, más que refutar o comprobar una hipótesis estadísticamente, se puede inscribir en los estudios denominados generadores de hipótesis que permiten desarrollar generalizaciones en áreas donde no existe ninguna teoría.⁴

1.3 Metodología

Optamos por el método comparativo porque éste permite, en lugar de un análisis estadístico de una muestra amplia, comparar de manera más profunda y fructífera pocos

³ No se incluyen aquí los ascensos.

⁴ Véase: Lijphart, Arend, *Características del método comparativo*, Madrid: Centro de Estudios de Política Comparada (CEPA), 1994, p. 10. (Serie: Teórico-metodológica, 1).

casos, logrando más precisión y detalle valioso.⁵ Se trata así de un muestreo no probabilístico de tipo selectivo, que se basa en casos que pueden ser “representativos” de la población estudiada (en este caso todas las fototecas mexicanas) y que permite obtener datos relevantes para el estudio. La selección se hace de acuerdo a un esquema de trabajo que define el propio investigador.⁶

El método comparativo requiere de una cuidadosa selección de casos que se adaptan al problema de la investigación⁷ y, sobre todo, deben ser casos “comparables” en contextos diferentes. Por razones de comparabilidad se excluyen en este estudio colecciones, cuyas fotografías tengan primordialmente fines de diagnóstico como las radiografías, la fotografía aérea para cartografía, la fotografía forense y la médica, por nombrar algunas.⁸

Con el objeto de cubrir el panorama de contextos posibles, se procuró incluir en la muestra a fototecas privadas y públicas; fototecas adscritas a archivos, bibliotecas y museos y a fototecas que sirven básicamente a la docencia o a la investigación. Igualmente se consideró importante incluir en la muestra tanto acervos históricos como contemporáneos en fase de crecimiento y el hecho de que la mayor cantidad de géneros fotográficos estuvieran representados.

En las fototecas seleccionadas, se aplicó un cuestionario (véase el anexo I) dirigido a los directivos de la fototeca o, en su caso, a los responsables de área, o ambos, dependiendo de la disponibilidad u ocasión. Enfatizamos nuevamente que no se decidió realizar mediciones, sino basarse únicamente en lo afirmado y lo directamente observado en el recorrido por la fototeca, si éste era posible. Cuando existió información complementaria, como por ejemplo publicaciones sobre la fototeca, se integraron los datos al cuestionario en su apartado correspondiente y se anotó la fuente.

El cuestionario que se aplicó en las fototecas seleccionadas se asemeja a una guía estructurada de preguntas y tópicos a describir, que permite captar información general así como recabar datos sobre los aspectos normativos más relevantes y la aplicación de las normas en diferentes áreas y tareas. El cuestionario contiene preguntas abiertas de

⁵ *Ibidem.*, p. 18.

⁶ Véase: Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México: UNAM, 7a. ed., 1982, pp. 171-172.

⁷ Cfr. Lijphart, *op. cit.*, p. 16.

índole cualitativo y cuantitativo, lo que permite explicaciones más amplias que las preguntas que se limitan a recibir respuestas de afirmación-negación o por escala. Las preguntas abiertas permiten también proporcionar mayores elementos de juicio para formular las sugerencias pertinentes al término de la investigación.⁹ Está ordenado por bloques temáticos, los que posteriormente facilitan la comparación.

El cuestionario no fue enviado por correo sino llenado por el propio investigador al realizar la entrevista con los responsables de la fototeca o los encargados de algún área en particular. Con la aplicación personal del cuestionario se logró desvanecer los inconvenientes que presentan los cuestionarios que se envían por correo.¹⁰ El tamaño de la muestra permitió el contacto personal con los encuestados y la generación de un diálogo entrevistado-entrevistador. Se pudo así ahondar en las problemáticas cuando así se ofrecía y despejar dudas en el momento. Cuando fue posible, se llevó a cabo un recorrido por las instalaciones de la fototeca.

En algunos casos, se realizó una segunda visita para aclarar dudas que surgieron cuando se revisó la información y para recabar la aprobación del encuestado acerca de lo que quedó asentado. En los casos en los que se utilizó información complementaria, como publicaciones sobre la fototeca y su acervo, y que ésta no concordaba con lo expresado en la encuesta, es decir, que se presentaban discrepancias entre lo expresado y lo publicado, se aclaró la procedencia de lo asentado. En el rubro de *Observaciones*, se anotaron otros comentarios pertinentes.

⁸ En el capítulo 2, se presentan los diferentes géneros fotográficos y sus características.

⁹ Cfr. Rojas Soriano, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰ Busha, Charles H. y Stephen P. Harter, *Métodos de investigación en bibliotecología: técnicas e interpretación*, México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1990, (Monografías, 8), p. 65.

2. LA FOTOGRAFÍA : UNA FUENTE DE INFORMACIÓN VISUAL

2.1 Historia de la fotografía (la técnica)

El deseo de captar y aprehender el instante, de inmortalizar lo perecedero mediante una imagen que dé fe y que perdure para la posteridad, se inscribe en la debilidad de la humanidad por dejar vestigio de su existencia pasajera en este mundo. Con la fotografía y su masificación mediante la introducción de las cámaras instantáneas de película de cartucho,¹ precedida por la invención de las cámaras de pequeño formato en 1913,² se pudo conceder este deseo a amplios sectores de la población. Antes había sido un privilegio de las clases pudientes dado que en el siglo XIX la fotografía era todavía del dominio exclusivo de unos pocos profesionales, ya que se requería de grandes cámaras y placas fotográficas de cristal.

Antes del invento de la fotografía, las imágenes eran trazadas por la mano humana y dominada por interpretaciones subjetivas y a veces idealistas. La nueva técnica logra captar la imagen mediante un objetivo fijando los trazos luminosos sobre una superficie preparada para tal efecto. “Lápiz de la naturaleza” llama significativamente William Henry Talbot, uno de los pioneros, a su primer libro ilustrado con fotografías originales, de hecho el primer libro de su género, que se publica en 1844.³

El antecedente más antiguo de la fotografía como hoy la conocemos es la cámara oscura. Originalmente, era una habitación cuya única fuente de luz era un minúsculo orificio en una de las paredes. La luz que penetraba en ella por aquel orificio proyectaba una imagen del exterior en la pared opuesta. Aunque la imagen así formada resultaba invertida y borrosa, los artistas utilizaron esta técnica mucho antes de la invención de la película para esbozar escenas proyectadas por la cámara. En el transcurso de tres siglos,

¹ En 1963 Kodak y Agfa introducen las películas de cartucho.

² La primera cámara de formato pequeño fue una Leica para rollo fotográfico con un tamaño del negativo de 24 x 35mm que hasta hoy está en uso y que contaba con objetivos fácilmente intercambiables. Fue construida por O. Barnack de la empresa óptica de E. Leitz en Alemania en 1913 en su primer prototipo, pero a causa de la guerra no llegó a venderse sino hasta 1924.

³ Baatz, Willfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln: Dumont, 1997, p. 22

la cámara oscura evolucionó y se convirtió en una pequeña caja manejable. Al orificio se le instaló una lente para conseguir una imagen más clara y definida.

Desde siglos atrás, varios científicos trabajaron simultáneamente, cada quien desde la perspectiva de su especialidad, en el problema de la representación pictórica de la realidad. Tres condiciones previas para que se diera el paso definitivo en 1837, ya se habían cumplido:

- 1) En el área de la óptica se disponía de los lentes u objetivos.
- 2) La mecánica proporcionaba el obturador y el diafragma que regulan la intensidad y la cantidad de la luz respectivamente.
- 3) Los químicos habían desarrollado una emulsión fotosensible que tenía como nombre "luna córnea", que es la que recibe la imagen proyectada.

Faltaba la última condición: lograr la permanencia de las imágenes, es decir, su fijado. Dado este paso, había nacido la fotografía. De allí en adelante, todos los desarrollos presentan solamente pasos en el camino del perfeccionamiento de los procesos fotográficos y sus medios. He aquí un pequeño resumen de la labor de los pioneros:

Las primeras fotografías conocidas como heliografías, fueron hechas en 1827 por el físico francés Joseph Nicéphore Niépce. Alrededor de 1831, el pintor Louis Jacques Mandé Daguerre, de la misma nacionalidad, realizó imágenes en planchas recubiertas con una capa de yoduro de plata sensible a la luz. Después de exponer la plancha durante varios minutos, Daguerre empleó vapores de mercurio para revelar la imagen fotográfica positiva. Estas fotografías no eran permanentes porque las planchas se ennegrecían gradualmente y la imagen culminaba desapareciendo. En las primeras fotografías permanentes conseguidas por Daguerre en 1837, la plancha de revelado se recubría con una solución concentrada de sal común. Este proceso de fijado, descubierto por el inventor británico, William Henry Fox Talbot, lograba que las partículas no expuestas de yoduro de plata resultaran insensibles a la luz con lo que se evitaba el ennegrecimiento total de la plancha. El método Daguerre conseguía una imagen única en la plancha de plata por cada exposición.

Mientras Daguerre perfeccionaba su sistema, Talbot desarrolló un método fotográfico que consistía en utilizar papel negativo a partir del cual podía obtener un número ilimitado de copias. Talbot descubrió que el papel recubierto con yoduro de plata resultaba más sensible a la luz si antes de su exposición se sumergía en una solución de nitrato de plata y ácido gálico. La solución podía ser utilizada también para el revelado de papel después de la exposición. Una vez finalizado el revelado, la imagen negativa se sumergía en tiosulfato sódico o hiposulfito sódico para hacerla permanente. El método de Talbot, llamado calotipo, requería exposiciones de unos 30 segundos para conseguir una imagen adecuada en el negativo. En un plazo de tres años, el tiempo de exposición en ambos procedimientos quedó reducido a pocos segundos.⁴

No sorprende que en la Europa capitalista se quedara con los créditos (y también con las ganancias) aquél que tuviera una mente mercantil y competitiva y se impusiera a los “científicos puros”. Cuando en 1839 se publica el invento de Daguerre por la Academia Francesa de la Ciencia, él ya lo había patentado en Inglaterra. Su colaborador y co-inventor Niepce había sido eliminado por un cambio en los términos del contrato y el inglés Talbot se vio hurtado de su merecido reconocimiento.

Pero había nacido una técnica que revolucionaría la manera de ver y de verse de la sociedad. Y como todos los inventos, respondió a una necesidad histórica, la de objetividad y realismo. Sin embargo, al principio, no solamente recibió admiración y elogios. Cuando se adquirió conciencia de la potencialidad industrial, fueron sobre todo los artistas los que se sintieron amenazados.⁵ También el literato Charles Baudelaire expresó duras palabras acerca de la fotografía:

En estos días lamentables surgió una industria que no poco aportó a reforzar la idiotez en sus creencias ..., de que el arte no es y no podrá ser más que la representación fiel de la naturaleza...
Un dios vengador dio fe a esta voz. Y Daguerre fue su mesías.⁶

⁴ Véase: Baatz, *op. cit.*, p. 10-23.

Para profundizar en la lectura sobre la historia de fotografía se recomiendan las siguientes lecturas: Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990, 204 pp. y Keim, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Oikos-Tau, 1971, 125 pp.

⁵ Véase: Melara, Mirella, “La fotografía y otras amenazas a las tradiciones artísticas y literarias del siglo XIX en Francia”, en *Diógenes*, núm. 162, México, abril-junio de 1993, pp. 41-59.

⁶ Charles Baudelaire, 1859, citado en Baatz, *op. cit.*, p. 27.

Pero regresemos a nuestro tema. Técnicamente, se puede definir a la fotografía como el procedimiento con el que se consiguen imágenes permanentes sobre superficies sensibilizadas por medio de la acción fotoquímica de la luz o de otras formas de energía radiante.

Generalmente, una pieza fotográfica consta de tres elementos: el soporte, el sustrato y el agente fotosensible. El soporte es la base sólida y puede ser de papel, acetato, metal, cerámica, vidrio o cuero, etcétera. Sobre el soporte se deposita el sustrato (medio colodial como son la gelatina, la albúmina o el colodión) en el cual encontramos también el agente fotosensible. Los principales y más utilizados agentes fotosensibles son las sales de plata, pero también existen fotografías realizadas con sales de platino, fierro, carbón, pigmentos y tintes.⁷ Los tintes predominan a partir de la década de 1970 debido a la generalización de la fotografía de color.

Para conocer el tipo de material fotográfico que se conserva en los archivos, hagamos ahora un recorrido del desarrollo de la fotografía por medio de tres cuadros (véase el anexo II) que nos presentan los tipos de soportes y procesos y sus usos en el tiempo. Los últimos dos cuadros son parecidos, pero contienen algunas diferencias en la forma de periodización y clasificación que pueden ser útiles para la identificación de los materiales. Conocer estos datos es fundamental para la identificación de las piezas fotográficas en los acervos así como para su conservación, porque albergan potencialidades distintas en lo que a su deterioro se refiere.⁸

⁷ Véase: Valdéz Marín, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 19.

⁸ Para conocer más detalles sobre los diferentes procesos fotográficos consúltese: Valdez Marín, *Manual de conservación...*, *op. cit.*, pp. 24-63 y Fuentes de Cía, Ángel María y Jesús Robledano Arillo, "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 49-69.

2.2 Fotografía y “nada más” (el medio)

Son muchos los que emprendieron la búsqueda de la esencia de la fotografía; son muchas las historias que se escribieron sobre ella como medio de representación y expresión, como comunicación visual, como lenguaje. Roland Barthes⁹ la declara inclasificable y la vincula entrañablemente con la muerte. Una imagen, explica, “ratifica lo que ella misma representa”,¹⁰ pero lo que plasma nunca más existirá como tal en otro momento. Para Pierre Bourdieu,¹¹ la fotografía es un arte que imita al arte. Nos hace entender que la práctica fotográfica es determinada socialmente. El supuesto registro objetivo y realista del mundo visible se basa en el hecho de que, desde su origen, a la fotografía se le han sido asignado usos sociales definidos como ‘objetivos’ y ‘realistas’.¹² Para Dubois,¹³ lo que importa es al acto fotográfico que la hace posible, acto que no solamente incluye el momento de su producción, sino también el acto de su recepción y de su contemplación.¹⁴

Pero no solamente existe un problema de clasificación o de definición que discuten los estudiosos del tema. En el campo ideológico puede causar conflictos internos a los mismos fotógrafos como lo ilustra el caso de Tina Modotti, quien reivindica la fotografía como medio de denuncia política y la rechaza en su denominación de arte pequeño-burgués sin compromiso social, aunque lo diga en otras palabras:

Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artista” con relación a mi trabajo fotográfico recibo una impresión desagradable, debido seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas. Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un

⁹ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Editorial Paidós, 4a. reimpr. 1997, 207 pp.

¹⁰ *Ibidem*, p. 149.

¹¹ Bourdieu, Pierre, “The social definition of photography”, *Photography: a middle-brow art*, Stanford: Stanford University, 1990, pp. 73-98.

¹² Véase: *Ibidem*, p. 74.

¹³ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Editorial Paidós, 2a. ed., 1994, 191 pp.

producto híbrido, que no logra impartir a la obra que produce el rasgo más valioso que debería tener: **la calidad fotográfica**. [...] La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental.¹⁵

El valor estético de una fotografía, su valor documental y la calidad técnica de su realización no deberían estar en conflicto; pueden darse aislados y simultáneos, pero nunca son factores excluyentes. Es cierto, la fotografía no es clasificable en el sentido que le otorga Barthes. Es fotografía-arte, fotografía-documento, fotografía-prueba, fotografía-manipulación; es nada más (y nada menos) que fotografía, entendible como un conjunto de prácticas con diferentes propósitos que compartan una misma base tecnológica.¹⁶ Según las épocas y las modas ha tenido diferentes usos y valoraciones. Y al tomarla hoy no se sabe de antemano qué uso o significado tendrá en el futuro, como la recibe el observador o si se trata de una fotografía que será “histórica” en algún momento. Ciertamente, no es lo mismo una fotografía artística sobre un tema abstracto que una placa de rayos X que muestra los pulmones de un tuberculoso, pero ¿quién nos asegura que alguna vez esta placa no terminará colgada en una exposición de una galería de arte?

Para este estudio es útil, sin embargo, distinguir entre algunos géneros fotográficos que tienen sus propios propósitos y reglas inherentes que pueden exigir un tratamiento diferenciado en los archivos dado que nacen con prioridades diferentes desde su toma. Una diferenciación importante se basaría en una técnica especial adoptada: tenemos aquí la fotografía subacuática, aérea, satelital, astronómica, la microfilmación y

la fotografía que capta rayos ultravioletas e infrarojos así como rayos X, etcétera. También en la fotografía médica, la forense y la científica, en donde importa más que nada el detalle para su análisis posterior, o mejor dicho, para fines de diagnóstico, es de distinguirse por sus particularidades marcadas.

¹⁴ Véase: *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ Tina Modotti, 1929, citada en Debroyse, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1998, p. 271. Las negritas son mías.

¹⁶ Véase: Lister, Martin, “Ensayo introductorio”, en Lister, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Editorial Paidós, 1997, p. 30.

Si dejamos de lado la fotografía que se capta para fines de diagnóstico, empleando técnicas especiales o no, aún se dificulta una clasificación rigurosa. Los grandes rubros que convencionalmente se utilizan para agrupar diferentes géneros fotográficos son¹⁷:

- 1) la fotografía comercial y publicitaria,
- 2) el fotorreportaje, y
- 3) la fotografía artística

Si tratamos de ordenar los diferentes géneros y ubicarlos dentro de los grandes rubros, el problema es mayúsculo:

La **fotografía comercial y publicitaria** tiene fines lucrativos y se propone mostrar y promover productos o servicios plasmados en imágenes llamativas que se publicitarán en catálogos, revistas y anuncios espectaculares. Los géneros aquí agrupados se llaman *de producto*, *de moda* o *fashion*. El *glamour* es una variante del retrato que muestra al sujeto con una apariencia más favorable de la que en verdad tiene. En ambos casos, se demuestra que la fotografía comercial y publicitaria no pretende ser objetiva y realista, sino que pretende servir a su cliente para vender, no pocas veces con la ayuda de estrategias subliminales.

El **fotorreportaje** abarca un campo amplísimo, sobre todo si no lo separamos de la *fotografía documental*. Prefiero mantener, sin embargo, este conjunto de fotografía que, por lo menos a primera vista, pretende mostrar al mundo tal como es. Cuando la fotografía combina el uso de la imagen como documento y como testimonio, podemos hablar de *fotografía social* tan conocida en la antropología visual y en otras ciencias sociales. El fotorreportaje incluye el *periodismo gráfico* y considera a las fotografías hechas para su publicación en periódicos y revistas sobre sucesos en cualquier lado del mundo. La fotografía *de viajeros*, la *de paisaje* (tanto rural como urbano), la *arquitectónica* y de alguna manera también el *retrato*¹⁸ caen bajo la denominación de fotografía documental. La fotografía *de reproducción* de obras de arte u objetos de

¹⁷ Algunos consideran a la fotografía privada como otro rubro aparte por sus fines meramente personales.

¹⁸ El retrato es tal vez el género que más problemas de clasificación produce. Puede ser artístico, nadie lo duda, y también lo que sería el otro extremo: pensemos en la fotografía de identificación para credenciales y pasaportes, por ejemplo, que frecuentemente no ofrece ni la más mínima calidad fotográfica.

museos requiere de una fidelidad absoluta. La fotografía *de registro* que abarca la fotografía institucional que registra eventos o inventarios, por el contrario, no requiere de una calidad tan grande.

La **fotografía artística** tiene fines expresivos e interpretativos y usualmente no está hecha por encargo. Este tipo de fotografía también es llamada *de autor* porque lo que importa es el fotógrafo que plasma sus ideas en las imágenes (*subjetivas*, si nos forzamos en encajonar los diferentes tipos de fotografía). Si la imagen es manipulada hablamos de *fotomontaje*, si se usa una variedad de materiales gráficos, de *fotocollage*.

Este análisis de los diferentes géneros permite distinguir los fines con que se toman las imágenes y para qué propósito, pero no debemos olvidar que existen muchos géneros distintos que en la realidad se entrecruzan, se combinan, se funden y, sobre todo, se rompen con el tiempo junto con las prácticas fotográficas (que instauran los mismos fotógrafos), así como los usos y las valoraciones (que les son impuestos en la mayoría de los casos).

Podemos confirmar que sigue existiendo este “espacio de indefinición”¹⁹ como lo llama Reyes Palma, quien nos sugiere aceptar a la fotografía en la “complejidad de sus funciones públicas y privadas”²⁰ y que hace de ella un “arte contradictorio”.²¹

2.3 Fotografía y documentación (la información)

La fotografía ha adquirido el estatus de recurso informativo cada vez más importante. Las imágenes no solamente valen más que mil palabras²²:

Imágenes dicen más que palabras. Este “más que” consiste en la captación de estados complejos de asuntos y la interacción de efectos en un vistazo. Lo visible proporciona conocimiento contextual acerca de los objetos de observación lo que puede ser solamente parcialmente expresado extendiendo el comentario. Una imagen es poco exacta y permite interpretaciones y

¹⁹ Reyes Palma, citado en Debroise, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Afirmación que ya se ha convertido en un lugar común.

énfasis variados. Activa –de alguna manera inconscientemente– capacidades mentales del observador. Esto libera la imaginación y moviliza a la creatividad. Se generan asociaciones y se sugieren analogías lo que lleva a una mayor comprensión posterior.

La representación visual de estados complejos de asuntos y efectos interconectados provee de información adicional para la obra maestra de la complejidad. Una representación visual es más sencilla para cosas reales que pueden ser observadas como en la naturaleza o la tecnología. En el caso de lo abstracto, de estados intangibles de asuntos, una representación pictórica es más difícil. Tiene que recurrir a lo simbólico, lo esquemático y/o analogías con imágenes similares.²³

La fotografía tal vez no puede cumplir con todas las expectativas que ofrece la representación visual aludida en la cita, pero tiene un gran potencial porque fija instantes, recorta la realidad, encuadra lo decisivo, llama la atención y, sobre todo, causa impacto y produce sentimientos. Su poder es aprovechado sin piedad por la publicidad, los medios (impresos y electrónicos) y la propaganda política.

En las fototecas, las fotografías deben ser tratadas como documentos que contienen información visual, no importando de qué género se trate. Según Estelle Jussim,²⁴ –y es la única definición que se logró encontrar–, el término información visual “representa la idea ‘del contenido visual de los documentos’ (no importando el medio) y menos la del proceso que implica la comunicación en toda su complejidad. La información visual debería ser correctamente definida como subconjunto de la comunicación visual porque se refiere al documento visual en sí mismo más que a intenciones, interacciones sociales u otras variables de un proceso más amplio.”²⁵ Esta definición queda corta hoy en día frente al reconocimiento que ha recibido la fotografía como lenguaje propio que dispone de sus códigos inherentes. Hay que saber leer a la **fotografía**²⁶, porque no solamente es un subconjunto de la comunicación visual, sino que contiene intenciones obvias y ocultas, interpretaciones de la realidad y mensajes. Del Valle Gastaminza considera “la fotografía como un documento integrado por soporte e

²³ Volkmann, Helmut, “Cities of knowledge –Metropolies of the information society”, en Kornwachs, Klaus and Konstantin Jacoby (eds.), *Information. New questions to a multidisciplinary concept*, Berlín: Akademie Verlag, 1996, p. 318.

²⁴ Jussim, Estelle, “The research uses of visual información”, *Library Trends*, vol. 25, núm. 4, abril de 1977, pp. 763-778.

²⁵ *Ibidem*, p. 763.

²⁶ Es interesante el libro de Roberto Aparici y Agustín García-Mantilla, *Lectura de imágenes*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1998, 120 pp., libro que además ofrece una guía práctica de aplicación educativa.

información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario.²⁷ Descifrar el significado²⁸ es el gran reto.

Gisèle Freund describe espléndidamente el papel que juega la fotografía en el estudio de las sociedades, porque nos da pistas precisamente sobre las interacciones sociales que se niegan en la definición de Jussim:

Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social, a fuerza de verla, que nadie lo advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política. Es el típico medio de expresión de una sociedad establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica– le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social.

Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia.²⁹

La discusión sobre el realismo y el valor documental de la fotografía es resumida por Philippe Dubois³⁰ con la presentación de tres posiciones epistemológicas:

²⁷ Valle Gastaminza, Félix del, "Dimensión documental de la fotografía", en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, p. 13.

²⁸ El concepto <información> es multidisciplinario y es definido de manera muy distinta según la disciplina que lo emplea, pero en muchos casos sigue ambivalente. La Enciclopedia Internacional de Bibliotecología y Ciencia de la Información reconoce que "el término **información** es probablemente el más usado y el término empleado de la manera menos precisa en el mundo de la biblioteca y de la información. La información ocupa un lugar en el espectro entre el dato crudo y el conocimiento. Visto de esta manera, la información es un ensamblaje de datos en forma comprensible susceptibles a la comunicación y el uso: hechos a los que ha sido añadido un significado." (*International Encyclopedia of Information and Library Science*, edited by John Feather and Paul Sturges, London and New York: Routledge, 1997, p. 184). Creemos que la adaptación de la teoría de la información de Shannon y su modelo de comunicación adaptado por De Fleur es útil también para entender la fotografía insertada en un proceso de comunicación y que, como ya lo decía Barthes, requiere a su vez del fotógrafo, del objeto fotografiado y del observador de la imagen.

²⁹ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983, p. 8. En el original dice "facticio" y no "ficticio", como pudiera pensarse. Según el diccionario de la Real Academia, facticio quiere decir "que no es natural y se hace por arte".

³⁰ Véase: Dubois, *op.cit.*, p. 51.

La primera de estas posiciones ve en la fotografía una reproducción mimética de la realidad que concibe a la fotografía como espejo del mundo, como un *icono*. La segunda consiste en negar la facultad de la imagen de convertirse en copia exacta de lo real y la analiza como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. La fotografía es aquí un conjunto de códigos, un *símbolo*. La tercera postura defiende la referencialización de la fotografía, es decir, la imagen se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La fotografía es ante todo un *index*. Y solamente a continuación puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).

A pesar de las discusiones teóricas y la polémica acerca de su objetividad, el uso de la fotografía como fuente de conocimiento es innegable. En las ciencias sociales, destaca su papel como fuente y herramienta de investigación en la antropología, donde llegó a desarrollar una corriente llamada antropología visual. La historia en todas sus especialidades, y en mayor medida la historia del arte, es impensable sin la documentación fotográfica.

La fotografía nos permite viajar en el pasado o fijar el presente. Nos invita a detectar los valores de la sociedad dominante en una época dada. Nos da pautas para la restauración de edificios antiguos. Y también la podemos estudiar por ella misma. Pero al analizar imágenes fotográficas, nunca debemos olvidar que la fotografía es una interpretación de la realidad, porque la reduce a una bidimensionalidad, la recorta y encuadra fragmentos. Dubois nos recalca que no solamente cuenta el instante en que el fotógrafo dispara su cámara, existen un “antes” y un “después” determinados por la cultura y que dependen enteramente de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales:

Antes: el fotógrafo decide en primer lugar fotografiar (eso no es obvio), luego elige su tema, su tipo de aparato, su película, calcula su diafragma, regula su puesto a punto, posiciona el ángulo de visión, operaciones éstas –y muchas otras– constitutivas del acto de la toma y culminan en la decisión última del disparo en el ‘momento decisivo’, según la fórmula desde ahora ligada al nombre mismo de Cartier-Bresson.

Después: durante el revelado y el positivado las elecciones se repiten (formato, papel, operaciones químicas, trucos eventuales), a continuación, la prueba revelada entrará en todo tipo de redes y circuitos, siempre 'culturales' (en grados diversos), que definirán los usos de la foto (del álbum de familia a la foto periodística, de la exposición de galerías de arte al uso pornográfico, de la foto de moda a la foto judicial, etcétera).³¹

No toda fotografía lleva en sí esta complejidad potencial. En este sentido, una fotografía de registro que encargó una empresa para inventariar sus propiedades (sean éstas locomotoras, edificios o cualquier otro bien mueble o inmueble) y que no requiere de más que una toma de mediana calidad, sin mensaje y sin pretensión de causar impacto o un "efecto en el receptor", nada tiene que ver con una fotografía "histórica" como la de Robert Capa que capta a un soldado republicano en la Guerra Civil Española en el preciso momento de recibir un impacto de bala que le dobla las rodillas y le hace soltar su rifle.

La alteración intencionada de la realidad como el fotomontaje, que permite colocar a un sujeto en un contexto totalmente distinto al original, la posibilidad de borrar a una persona que nos recordará para siempre la famosa fotografía donde Trotsky desaparece por magia estalinista del lado de Lenin, o la alteración colateral, que se produce con exposiciones largas en donde no salen los objetos en movimiento, lo que originó el dicho tan significativo en la política mexicana "quien se mueve no sale en la foto", son solamente algunos ejemplos más de la gran variedad de la expresión fotográfica.

Con la aparición de la fotografía digital, la autenticidad de la fotografía está en duda. Mientras que con la técnica tradicional existían métodos que permitían detectar fotomontajes o falsificaciones, la manipulación y la simulación electrónicas no dejan rastro alguno. Pero la era digital trae también consigo el fin a las discusiones acerca de la fotografía y su *esencia*.

Las polémicas acerca de la fotografía, sus mentiras y sus aciertos, sus contradicciones, su valor artístico, su función documental, están en vías de ser resueltas paradójicamente, por la simple existencia de estos nuevos mecanismos ya no, como decía Walter Benjamin, de reproducción técnica, sino de simulación electrónica.³²

³¹ *Ibidem*, pp. 81-82.

³² Debrouse, *op. cit.*, p. 296.

Otra ventaja de la digitalización y de las telecomunicaciones es que la disponibilidad universal de imágenes ya no es más una utopía.

3. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO Y SUS ARCHIVOS

3.1 La fotografía y los fotógrafos en México

Hacer el intento de resumir en pocas páginas la historia de la fotografía en México no es tarea fácil, pero sobre todo es un intento injusto. Nunca será posible incluir a todos los fotógrafos que lo merecen, ni siquiera los más reconocidos. Una disculpa anticipada a ellos. En lo que se refiere a la presentación de esta historia, se mantiene un cierto orden cronológico para sostener una correspondencia con el capítulo anterior que abarca la historia de la fotografía y su desarrollo técnico.

La fotografía es un invento europeo y sus aparatos e implementos importados son sumamente costosos. No es de extrañar entonces que desde sus inicios la presencia de extranjeros sea tan notable. Pero esto no es la única causa. Como escribe Carole Naggari en el libro *México. Through foreign eyes*, que recopila el trabajo fotográfico de extranjeros en México por 140 años:

Solamente Egipto ha atraído tantos fotógrafos como México en el siglo XIX. Pero en México (a diferencia de Egipto donde la mayoría de la fotografía contemporánea es tomada por turistas), esta fascinación todavía perdura; de hecho, ha sido raro encontrar algún fotógrafo que no haya estado en México.¹

México ha ejercido siempre una fuerte atracción a los viajeros, a las mentes abiertas y curiosas. Su fascinación por el país, su historia, su gente y su lucha de sobrevivir en la adversidad se expresan en sus fotografías. Muchos estuvieron de paso, otros permanecieron por alguna temporada en el país, no pocos se quedaron. La historia de la fotografía está llena de viajeros, emigrantes y exiliados, pero tampoco faltan los invasores. Su aportación es parte sustancial de la fotografía mexicana. Hubo un encuentro fructífero con los fotógrafos nacionales. Un encuentro de miradas.

Las fechas y las circunstancias en que llegaron a México los primeros daguerrotipos son muy variadas según las diferentes fuentes disponibles. Hay una versión de que el primero en disponer de uno fue el secretario de la legación francesa, Jean Louis de Gross, quien estuvo en México entre 1832 y 1836, hecho poco probable por la fecha de su estancia en el país. Otra fuente nos cuenta que el primer equipo completo de daguerrotipo y 80 láminas de plaqué fueron los primeros en pisar tierra mexicana, ganados en un rifa que el periódico *El Cosmopolita* anunciaba el 26 de febrero de 1840. No sabemos el nombre del ganador.²

A partir de 1840 hay noticias de los primeros establecimientos dedicados a la fotografía. En enero de 1840, Louis Préliier, que en otra publicación es nombrado como el primer importador de algunos daguerrotipos, se establece en Plateros 9, donde presenta al público su aparato para captar imágenes. Lo mismo hace el estadounidense H.J. Halsey, quien abre su taller en Cadena 13, en la capital del país. Al año siguiente, el estadounidense R.W. Hoit pone un negocio en el Hotel Iturbide, también en la capital. A la península de Yucatán llegó el alemán Emmanuel Friedrichsthal, quien llevaba consigo un daguerrotipo para tomar vistas de las ruinas mayas. En la ciudad de Campeche, lo mostró a todo aquel que lo solicitaba y algunos ciudadanos fueron retratados por él. John Lloyd Stephens, quien recorrería las ruinas mayas, fue su competidor en Mérida, donde hizo retratos mientras emprendía su segundo viaje con fines arqueológicos. Al año siguiente, Filogonio Daviette empezó a vender vistas de la villa y del templo de Nuestra Señora de Guadalupe a lo que siguió la reproducción de la tilma de Juan Diego e imágenes de santos.

¹ Naggar, Carole, "La fascinación del otro/The fascination for the other", en Naggar, Carole y Fred Ritchin, *México. Through foreign eyes/Visto por ojos extranjeros. 1850-1990*, New York: W.W. Norton, 1993, pp. 43-44.

² Para resumir la historia de la fotografía en México consulté las siguientes fuentes: Monroy Nasr, Rebeca, "La fotografía mexicana ayer y hoy", *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 31, México, 1999, pp. 18-23; Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1998, 393 pp.; Casanova, Rosa, "Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México", *Alquimia*, año 2, núm. 6, México, mayo-agosto de 1999, pp. 7-14; "Fotografía", en *Enciclopedia de México*, tomo IV, México: Enciclopedia de México, 1978, pp.758-782 y Musacchio, Humberto, "Fotografía", en *Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado*, vol. II, México: Editorial A. León, 1989, pp. 653-657.

Pronto, entre los sectores acomodados de la sociedad mexicana, surgieron aficionados que empleaban los aparatos para tomas familiares o de paisajes. En su memoria, la marquesa Calderón de la Barca, en una carta fechada el 20 de noviembre de 1841, señala que su marido recibe de los Estados Unidos uno de esos aparatos. Solamente entre 1840 y 1844, se importaron unos cincuenta daguerrotipos, además de varios accesorios. Se abrieron estudios en diversas ciudades mientras otros fotógrafos llevaban su cámara al hombro, como el francés Tiffereau, quien viajó por Tamaulipas, Colima y Jalisco haciendo retratos y captando paisajes. El daguerrotipo se utilizó en México principalmente entre 1840 y 1847. Luego fue sustituido por otras técnicas de realización de menor costo como fueron el ambrotipo y el ferrotipo empleados sobre todo entre los años 1848 y 1860.

Durante la intervención estadounidense de 1846-47, varios fotógrafos acompañaron al ejército invasor y dejaron para la posteridad interesantes vistas de las ciudades ocupadas y de sus habitantes. Ésa es, además, la más antigua guerra de la que existen testimonios fotográficos. En 1850 había en la capital siete estudios de otros tantos fotógrafos.

A partir de los años cincuenta, se inicia la popularización de la fotografía, sobre todo del retrato, al imprimirse sobre papel sensible lo captado por la placa trabajada con colodión húmedo, procedimiento que permite obtener más de un ejemplar y que resultó fundamental para reducir costos del hasta entonces "aristocrático" arte. En 1860 la capital cuenta ya con 30 estudios y los retratistas más solicitados son Rodolfo Jacobi, Antonio Orellana, Jean Mari Balbotin, Rodolfo Díaz González y los señores Curtis y Chauner, Maxwell y Pleasants, Latapi y Martell. El mismo año, Julio Michaud publica el *Album fotográfico mexicano* con tomas de la capital hechas por Désiré Charnay y textos de Orozco y Berra. Sin embargo, no se da ningún crédito al fotógrafo en la publicación, lo que nos da una primera noticia de la violación a los derechos de autor, mal del que los fotógrafos sufrirán hasta hoy en día.

Durante la intervención francesa y el imperio, nuevamente viene un grupo de fotógrafos extranjeros, quienes tienen la tarea de captar imágenes de los ejércitos de Napoleón III, de los emperadores y sus cortesanos, quienes compiten en la exhibición de sus vanidades ante la lente.

Solamente en 1864 se abren 21 estudios, lo que muestra el interés de los retratados por perpetuarse en imagen. Retirados los invasores y fusilado el emperador, fueron los triunfantes generales del liberalismo los que posaron para las cámaras. Los personajes de la vida civil también se pusieron ante la lente y sus imágenes resultaban cada vez más nítidas por el continuo perfeccionamiento que experimentaba la fotografía en Europa y los Estados Unidos. La nueva clientela era atendida en la capital por los 74 estudios fotográficos registrados, donde había especialistas en retoque y coloreado. Antiocho Cruces y Luis Campa trabajaron como fotógrafos de sociedad entre 1862 y 1877 y activaron la moda del retrato en forma de *tarjetas de visita*.³

Durante el porfiriato, la fotografía de registro tuvo un lugar destacado, ya fuera para dar seguimiento a la construcción de puertos o del ferrocarril, ya para la instalación de telégrafos y de otros aspectos de las grandes obras del *progreso*.

A fines del siglo XIX se instalan en México los primeros talleres de fotograbado, lo que da a los fotógrafos la posibilidad de trabajar para los periódicos. La aparición de diarios de alto tiraje con modernos sistemas de impresión, abre paso a la fotografía periodística. Además del célebre Agustín V. Casasola⁴, trabajaban como fotógrafos de prensa: Antonio Garduño, Jerónimo Hernández, Manuel Ramos, Abraham Lupercio, Víctor León, Luis Santamaría, Adrián Hernández y Ezequiel Álvarez Tostado, la mayor parte de los cuales anduvo con los ejércitos revolucionarios. Entre los corresponsales de guerra que estuvieron en México durante la Revolución, vinieron algunos con sus cámaras, el más famoso de ellos, el estadounidense John Reed. Otros, radicados en México desde antes, como Hugo Brehme, realizaron una obra en la que plasmaron estampas revolucionarias cuyo valor crece con el tiempo. Hubo también algunos fotógrafos que cambiaron su cámara por el fusil, como Francisco Murguía, quien dejó su estudio en Monclova para hacer una carrera militar que, posteriormente, lo llevaría al

³ La tarjeta de visita fue patentada en 1862 por el francés Didéri y se trataba de una fotografía montada sobre un cartón del tamaño de una tarjeta de visita. Un lente especial permitía sacar cuatro, seis u ocho imágenes simultáneamente que se imprimían por contacto.

⁴ En 1921 se publica en forma de libro el *Album histórico gráfico* que contiene las fotografías reunidas por Casasola en las dos décadas anteriores. Sólo se llegó a editar el primer volumen (cinco álbumes) de los 16 planeados, porque en esta época en México se quería olvidar los años cruentos de lucha. La edición de 1942 de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* publicada por Ismael Casasola, hijo mayor de Agustín fue, por el contrario, un éxito rotundo.

grado de general. Llegaron a México también las cámaras portátiles Kodak que aligeraron en mucho el trabajo del fotorreportero.

El trabajo realizado por los fotógrafos durante la Revolución Mexicana estimuló la conciencia gremial. En 1920, sabedores de que su trabajo ya era parte indispensable del quehacer periodístico, crean la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa, con una mesa directiva integrada por: Tarditi, Víctor y Miguel Casasola, Rodolfo Toquero, Manuel Melhado, Ezequiel Carrasco, Álvarez Tostado, José Isaac Moreno, Antonio Garduño, Jerónimo Hernández, Abraham Lupercio, Samuel Tinoco y León León.

Junto a éstos, que podrían considerarse los hombres de acción, había crecido la importancia de los fotógrafos de estudio. Entre éstos cabe citar a Guillermo Kahlo, quien durante el porfiriato hizo tomas de los principales edificios mexicanos de varias épocas y que después puso un estudio en el centro de la Ciudad de México. Caso aparte es el guanajuatense Romualdo García, autor de retratos por encargo, quien estampó personajes, diferencias sociales y actitudes de una época. Durante los años veinte, destaca Luis Márquez, quien logra afinar un estilo en el que predomina el pintoresquismo.

Con el surgimiento y desarrollo de la plástica mexicana, son atraídos a México fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edward Weston y su entonces compañera y discípula, la italiana Tina Modotti, quien a fines de la década es figura del medio cultural y que expone su obra fotográfica en la universidad. La presentación estuvo a cargo de David Alfaro Siqueiros. La obra de Weston y Modotti es objeto de análisis en la revista *Forma*, donde el propio Diego Riviera escribe un artículo sobre el trabajo de la italiana. El soviético Serguei Eisenstein, director de cine y fotógrafo también, visita el país en 1929. Sus tomas de México y los mexicanos se reúnen en una exposición que, al abrirse al público, es presentada por Salvador Novo. En 1923 el entonces muy joven Manuel Álvarez Bravo conoce a Brehme y aprende de él. Poco después, trata a Weston y a Tina Modotti. Ésta será una influencia determinante en el quehacer de Álvarez Bravo, marcado por el interés social. Otros fotógrafos transitaron, cada uno a su manera, por el mismo camino: Lola Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García y varios más. Armando Salas Portugal, perteneciente a esa generación, seguirá una ruta distinta, pero profundamente arraigada en lo nacional.

La fotografía mexicana se enriquecerá durante los años treinta y cuarenta con las visitas al país de grandes profesionales de la cámara como Henri Cartier-Bresson, Paul Strand y Robert Capa.

En 1939, con la experiencia ganada durante la Guerra Civil Española, llegan a México los hermanos Faustino y Paco Mayo, cuyos nombres originales habían sido Faustino del Castillo y Paco Souza. Como símbolo de su vocación social, cambiaron sus apellidos y se hermanaron después de la represión del Día del Trabajo, en el Madrid de 1930, y desde entonces fueron simplemente los Mayo. A ellos se unieron Julio en 1947 y Pablo en 1952. Trabajando por su cuenta o al servicio de una u otra publicación, los Mayo dan al oficio un tono profesional hasta entonces desconocido. Ellos laboran cada día, bajo cualquier clima y condición. No hay en su labor preocupaciones estéticas, pues sólo buscan la imagen del momento político, del instante histórico. Con ellos, el fotógrafo de prensa, hasta entonces anónimo, empieza a obtener crédito por su trabajo.

En la década de los sesenta, se consolidó otro grupo de fotógrafos entre los cuales están la también grabadora Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Enrique Bostelman, José Luis Neyra, Bernice Kolko y algunos otros, junto a los Álvarez Bravo, los Mayo, Salas Portugal, Héctor García y Nacho López, quienes demuestran con su trabajo que la fotografía mexicana va en ascenso. Prueba del interés que existe por intercambiar puntos de vista y formar gente nueva es la creación del grupo Arte Fotográfico (1963), del Club Fotográfico de México (1964) o el Grupo 35 (1968). De vida más o menos corta, estos núcleos dejan experiencias que serán muy útiles en posteriores intentos de organización. Mientras tanto, surgen nuevos talentos o se reconoce el de fotógrafos con varios años de trabajo: Lázaro Blanco, Graciela Iturbide y Rogelio Cuéllar son algunos de esos casos.

En los años sesenta y setenta, el mundo vive el redescubrimiento de la fotografía. Pero mientras en los Estados Unidos y Europa se da una revaloración estética, en México y América Latina la balanza se inclina más hacia una valoración documental. Así se publica a finales de los años sesenta en México por la editorial Larousse y la Librería Francesa —con una calidad incomparable con las ediciones anteriores y con los prólogos de Carlos Monsiváis a los dos volúmenes— una selección de imágenes del Archivo Casasola en manos de descendientes del fotógrafo. Escribe Carlos Monsiváis:

Las fotos seleccionadas muestran que el centro de interés no es el examen de la violencia popular sino la estetización mitológica del proceso revolucionario.⁵

El gobierno del presidente Luis Echeverría, protagonista del *nacionalismo revolucionario*, adquiere el archivo en 1976, dando así el primer paso para la creación de la fototeca más importante de México.

La Revolución Cubana, los movimientos estudiantiles y los movimientos populares previos a los golpes militares en América Latina hicieron posible una visión distinta de la fotografía en esta región, caracterizada por un documentalismo predominante. El libro *Para verte mejor, América Latina* es un ejemplo de la fotografía de toma de posición, de izquierda, de denuncia de la pobreza y de búsqueda de identidad:

Nos propusimos dinamitar las fronteras clasistas de lo que hasta hoy se ha venido llamando “las artes visuales” en América Latina. Hemos intentado incluir todo el amplio mundo de las imágenes que golpea, incita o irrita en nuestras ciudades y pueblos. Toda la vasta iconografía del continente desde la estatua del prócer en la Plaza hasta la foto de un carnet de identidad, desde los dioses solares indoamericanos, las deidades del esclavo africano y la estrella tupamara hasta la bañista rubia que anuncia una nueva crema para dorarse al sol. Hemos visto en ese prolijo mundo la historia visual del continente y sus agudas contradicciones actuales. Hemos tratado cada imagen de ese campo visual como un índice de los valores que se disputan hoy el territorio de América Latina. Hemos intentado abarcar mucho y apretar mucho. Puede que sea por aquí y por allá vulnerable a las mordidas de la estética elitista, del rigor académico; era inevitable. Si en alguna medida Nuestra América se hace visualmente más inteligible a través de estas páginas, habremos sido útiles. ¿Útiles para qué? Para la única empresa que hoy merece toda nuestra inteligencia y todo nuestro esfuerzo: desenmascarar y matar al lobo antes de que nos obligue a consumirnos consumiendo.⁶

Como consecuencia del llamado *efecto Casasola*, se organizó en 1978 una monumental muestra fotográfica denominada *Imagen histórica de la fotografía en México* que se dividió entre el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología e Historia. Simultáneamente, se publicó un libro bajo el mismo título de la exposición, ambos basados en una investigación de la historiadora Eugenia Meyer.

⁵ Carlos Monsiváis, citado en Debroise, *op. cit.*, p. 16.

Como ya vimos, el valor artístico de la fotografía no fue reconocido sino hasta los años setenta e incluso los ochenta. El “redescubrimiento” de la fotografía y su entrada a los museos es un proceso que se llevó a cabo simultáneamente en Estados Unidos, Europa y México, como en toda la región latinoamericana, la valoración documental prevaleció sobre la estética. Pero no es de dudar que la fotografía fue reconocida como ente propio con límites y alcances ajenos a otras manifestaciones plásticas. Un evento decisivo que da fe de la importancia que fue adquiriendo la fotografía como expresión propia fue la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, en 1977, en el que fue muy activo el fotógrafo Pedro Meyer y, la crítica de arte, Raquel Tibol. En 1978 se organiza la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana paralelamente al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos en la Ciudad de México y, a partir de 1980, se empieza a llevar a cabo la Bienal de Fotografía.

A finales de la década de los setenta se produce también un giro en la fotografía periodística. En el diario *unomásuno* se reúne en torno al veterano Héctor García un grupo de jóvenes fotógrafos, entre ellos Christa Cowrie, Pedro Valtierra, Marta Zarak y Aarón Sánchez. En ellos se reúne la preocupación por la noticia y una búsqueda estética que se realiza con ojos nuevos, rompiendo con la equivocada dicotomía de valor documental y valor artístico. En las ceremonias públicas, no se meten en cuadro el presidium, sino lo más ilustrativo de actores y espectadores: van al Congreso y retratan a los diputados dormidos; en la calle, recogen imágenes de la vida cotidiana con su pintoresquismo y sus miserias. Los personajes son sorprendidos en actitudes humanas, lejos del acartonamiento acostumbrado; los rostros pueden ser solemnes, pero se busca arrancarles una expresión ajena a las fórmulas tradicionales del retrato. Habiéndose dispersado el grupo de *unomásuno*. Pedro Valtierra encabezó en los inicios del diario *La Jornada* en 1984 a otros fotógrafos: Marco Antonio Cruz, Fabrizio León, Andrés Garay, Luis Humberto González, Rubén Pax y Frida Hartz, quienes profundizaron en el nuevo reportaje gráfico que convirtió al ciudadano común en protagonista. A ellos se ha sumado toda una generación nueva de fotorreporteros. Posteriormente, se fundaron las agencias fotográficas Imagen Latina y Cuartoscuro.

⁶ *Para verte mejor, América Latina*, (fotografías de Paolo Gasparini, textos de Edmundo Desnoes), México: Editorial Siglo XXI, 1972 (texto de la contraportada).

El apoyo oficial a la fotografía aumenta con el ascenso a la presidencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) de Víctor Flores Olea (1988-1992), amante de la fotografía y fotógrafo él mismo. La editorial estatal Fondo de Cultura Económica (FCE) inicia la colección *Río de Luz* que publica tomos de fotografías de Nacho López, Víctor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Héctor García, Josep Renau, los Casasola, Pedro Meyer, Abbas, Rafael Doniz, Lázaro Blanco, José Luis Neyra, Manuel Álvarez Bravo y una antología de fotógrafos del siglo XIX. Con motivo de la celebración de los 150 años de la fotografía en México, el FCE convoca, junto con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a las galerías para organizar exposiciones. Un jurado de renombre selecciona material para reunir un conjunto representativo que se publicara en 1991 en la colección bajo el nombre *Retratos de mexicanos, 1839-1989*.

En 1989, Mariana Yampolsky y Francisco Reyes Palma presentaron en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México *Memoria del Tiempo*, una exposición conmemorativa de los 150 años de la fotografía. En su propuesta, rompen con esquemas tradicionales al incluir la fotografía de deportes, la fotografía científica y trabajos de aficionados. Escribe Reyes Palma en el catálogo de la exposición:

la fotografía es una presencia cultural que invade los espacios de la vida social y privada, incluso los más íntimos. Ciento cincuenta años después de su presentación oficial, la fotografía encuentra su sitio en los museos aún con incomodidad. No obstante haberse consagrado como arte en las grandes metrópolis, la mayor parte de sus expresiones permanece ajena a la valoración estética o al menos ligada a múltiples funciones inmediatas, no propiamente consideradas artísticas. Su aceptación, entonces, para ser plena deberá tomar en cuenta ese espacio de indefinición que tanto arraiga a la fotografía en la vida de las sociedades.

Si extendemos los límites de la recuperación de la fotografía más allá de lo estético para abarcar la complejidad de sus funciones públicas y privadas, ampliamos con ello la experiencia del museo como espacio cultural abierto, recuperando así, aquel elemento que ha hecho de la fotografía un arte contradictorio⁷.

Pero, en mi opinión, no es la fotografía la que debe *definirse*, sino los museos los que deben abrirse a las más variadas expresiones culturales.

⁷ Reyes Palma citado en Debroise, *op.cit.*, p. 23.

En 1994, abre sus puertas el Centro de la Imagen, institución dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como una opción para los interesados en la fotografía y en la discusión acerca del lenguaje y la producción de imágenes. Organiza exposiciones, ofrece talleres teóricos y prácticas de fotografía y promueve las Bienales de Fotografía y de Fotoperiodismo y cada año organiza Fotoseptiembre, un evento que convoca a profesionales y aficionados. Alberga la biblioteca del Consejo Mexicano de Fotografía así como una colección representativa de las tendencias fotográficas en México. Su revista *Luna Córnea* publica trabajos de vanguardia nacional e internacional.

La historia reciente de la fotografía mexicana no está escrita aún y no podemos medir el impacto de las nuevas tecnologías en la expresión fotográfica, pero todo indica que la tradición fotográfica mexicana da fundamentos suficientes para alentar la creatividad y la renovación sin renegar de su historia. *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*, de Pedro Meyer, es un excelente ejemplo de ello y que confirma nuestra apreciación:

Yo no llego a estas nuevas tecnologías impulsado por un interés particular en ellas: mi encuentro viene de la influencia derivada de las antiguas culturas de México, y de una conexión con la representación pictográfica.⁸

3.2 Los archivos fotográficos en México

3.2.1 La memoria individual y colectiva

Todos “guardamos” fotografías. ¿Quién no tiene en casa fotografías de la familia, de los compañeros de la escuela, de bodas, cumpleaños, bautizos y vacaciones en el mar? Las tenemos guardadas en cajas todas revueltas o en álbumes adheridas con algún orden. Y si

⁸ Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*, México: Casa de las Imágenes, 1995, p. 108.

somos muy minuciosos, las fotografías vienen acompañadas con maestría caligráfica con los datos de fecha, lugar, evento o alguna leyenda graciosa. Pero la fotografía privada encuentra entrada en los archivos sólo cuando se trata de gente o familias importantes, quienes donan o venden sus colecciones particulares a alguna institución que las pueda considerar de interés histórico. Las fotografías instantáneas (Polaroid) y las tomas de sorpresa (*snapshoots*) usualmente tampoco encuentran lugar en alguna colección si no las toma alguien como el pintor oaxaqueño Francisco Toledo. Y considerando la vocación comercial de la fotografía, nos encontramos frente a cantidades exorbitantes de imágenes sin trascendencia aparente.

Hablar de fototecas nos lleva a preguntarnos quiénes son los que producen fotografías y quiénes son los que las guardan o archivan profesionalmente. Los fotógrafos profesionales compiten en la cantidad de imágenes producidas con los millones de fotógrafos aficionados. Los estudios fotográficos conservan los negativos tomados a sus clientes para una eventual reproducción y no es de extrañarse que muchas colecciones históricas se compongan de acervos rescatados del olvido. Los fotógrafos dedicados a la fotografía comercial y publicitaria o de viajes, si no tienen que cumplir con un pedido en particular, ofrecen sus fotografías a agencias especializadas en su venta o renta. Las instituciones tienen a su servicio fotógrafos que registran bienes o actos oficiales que se guardan en los archivos. Los reporteros gráficos trabajan para periódicos que organizan sus propios archivos. Y no debemos olvidar las instituciones dedicadas a la investigación o docencia que documentan sus especialidades disciplinarias con imágenes creadas *ex profeso* o recopiladas de otros entes. También los fotógrafos artistas —sin negar la creatividad de los anteriormente citados— guardan los negativos para una posterior reproducción como es posible que terminen en las manos de museos o coleccionistas particulares con interés especial por la fotografía. Pero las cantidades que producen son igualmente asombrosas. Como recalca Debroise: “la obra de cualquier pintor rara vez rebasa unas trescientas a cuatrocientas obras; el archivo del fotógrafo consta de miles, si no de cientos de miles de negativos”⁹ considerando que solamente una muy pequeña parte fue seleccionada para exponerse o publicarse.

⁹ Debroise, *op. cit.*, p.

Nos podemos imaginar –aunque creo que la pérdida supera nuestra capacidad de imaginación– cuántas piezas se han perdido con el paso del tiempo tratándose de un material tan frágil y perecedero si no recibe el merecido cuidado. La UNESCO fomenta la creación de la conciencia acerca de la conservación del patrimonio cultural de las naciones, y la fotografía es, sin duda, el medio que merece ser tomado en cuenta. En México, las instituciones a nivel nacional que tienen más responsabilidades asignadas en este respecto son el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Archivo General de la Nación.

Los años sesenta resultaron un parteaguas para las colecciones fotográficas en México. Con la adquisición, en 1976, del Archivo Casasola por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante la presidencia de Luis Echeverría y la asignación de un espacio *ex profeso* para la colección en el ExConvento de San Francisco, en Pachuca, se abre un capítulo nuevo para la conservación de la historia gráfica de México. En 1985, el Archivo General de la Nación se muda a sus nuevas instalaciones en Lecumberri, donde se crea el Centro de Información Gráfica del Archivo Histórico Central. Nuevamente el INAH toma la vanguardia al crear en 1993 el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) con la finalidad de normar, coordinar y supervisar las actividades de los archivos fotográficos que el INAH tiene bajo su custodia.¹⁰ Posteriormente, se integran también fototecas al Sistema que no pertenecen al INAH (véase el anexo III). En 1994 se inaugura el Museo de la Fotografía en las instalaciones de la Fototeca de Pachuca para documentar la historia de la fotografía y la Galería Nacho López abre un espacio para los fotógrafos contemporáneos.

El interés por las historias regionales, aunado a la búsqueda de la identidad inherente a los pueblos, abre el camino para el rescate de varias colecciones fotográficas regionales en el país como lo demuestran los casos de Jiménez, en Juchitán; de Romualdo García, en Guanajuato; de Sandoval-Lagrange, en Nuevo León, y de los Salmerón, en Guerrero.

¹⁰ Véase Casanova, Rosa, "Un sistema nacional de la fotografía", *Alquimia*, año 1, núm. 2, México, enero-abril de 1998, p. 41 y Bali, Jaime y Víctor Hugo Valencia, "Acervos fotográficos. Imágenes de la historia, historia de la fotografía. Sistema Nacional de Fototecas", *México en el Tiempo*, núm. 2, México, 1994, pp. 45-50.

Pero ¿cuántas fototecas hay en México? Es difícil encontrar la respuesta. Muchos archivos estatales y municipales cuentan en sus acervos con fotografías, pero no las tienen organizadas en forma de fototeca y caen así bajo el rubro de los que afirman: “también tenemos fotografías”. Un primer directorio que da cuenta a nivel nacional de colecciones fotográficas es la recopilación de Martha Davidson.¹¹ Abarca un espectro más amplio que la fotografía al recopilar los acervos pictóricos en general, incluyendo imágenes como pinturas, dibujos, manuscritos ilustrados, estampas, grabados, litografías, serigrafías, mapas y fotografías. No podemos juzgar el rigor de la investigación, pero, sin duda, es una fuente que ofrece un acercamiento valioso a la realidad mexicana. Desgraciadamente, esta publicación se dedicó a un público norteamericano y nunca fue traducida al español. A esto se añade el hecho de que solamente cuatro bibliotecas en toda la UNAM cuentan con un solo ejemplar de este directorio.¹²

Otra fuente que reporta información sobre acervos fotográficos en México es el directorio de la empresa IBCON sobre centros de información,¹³ que nos ofrece el rubro de fototeca en los índices. Apenas en el 2000 se anuncia la elaboración de un tan necesitado directorio nacional, proyecto impulsado por el Centro de la Imagen.

3.2.2 Las fototecas seleccionadas

Antes de emprender la investigación, se realizó una visita exploratoria a la Fototeca de Pachuca. Para seleccionar las fototecas, se tomaron en cuenta y se consultaron los directorios disponibles.

Conviene aclarar que existieron limitaciones debido a que no se contó con financiamiento para realizar viajes, pero se visitaron fototecas no solamente en la Ciudad de México, sino también en Hidalgo, Guanajuato, Puebla y Nuevo León:

¹¹ Davidson, Martha et al. (eds.), *Picture collections, Mexico: A guide to picture sources in the United Mexican States*, Metuchen, New Jersey: Scarecrow, 1988, 292 pp.

¹² En las bibliotecas del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Facultad de Filosofía y Letras, del Instituto de Investigaciones Históricas y del Centro de Estudios sobre la Universidad.

¹³ IBCON, *Directorio de centros de información*, México: IBCON, 15a. ed., 1998.

La Fototeca del INAH, en Pachuca, también llamada Fototeca Nacional, es una institución creada *ex profeso* para albergar los fondos fotográficos producidos en casi 70 años por las tres generaciones de fotorreporteros de la familia Casasola. Este acervo que es fundamental para la historia gráfica del país, junto con los demás fondos integrados posteriormente, lo convierte en la fototeca más importante de México.

El Archivo General de la Nación, institución responsable del resguardo de los documentos valiosos para el país, dispone dentro de su Archivo Histórico de millones de fotografías, sobre todo negativos. Entre sus colecciones, que destacan por su gran riqueza, se encuentran las imágenes producidas por los hermanos Mayo.

El Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM es una institución especializada en la documentación del arte y de la arquitectura y cuenta además con colecciones de gran valor artístico.

La Fototeca Culhuacán del INAH fue la primera entidad que recibía como depositaria la producción de imágenes de los fotógrafos del Instituto. Cuenta con una colección que documenta los monumentos históricos de México. Forma parte del SINAFO.

El Departamento de Información y Documentación de la Cultura Audiovisual de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla fue escogido para participar en la muestra porque tiene en su poder una colección valiosa de *stills* de cine que les vendió el escritor Paco Ignacio Taibo.

El Centro de Documentación e Información Ferroviaria, dependiente del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, cuenta con una colección única sobre los ferrocarriles del país tratándose sobre todo de fotografía de registro y donaciones recibidas de viejos ferrocarrileros.

El Centro de Estudios de Historia de México, dependiente de la empresa privada, Conдумex, posee un archivo histórico formado por colecciones de particulares adquiridos por el Centro o recibidos en donación. Las fotografías, en su mayoría copias impresas, forman parte integral de los documentos. Su biblioteca y su archivo histórico son muy frecuentados por los estudiosos de la historia mexicana.

La Fototeca Romulado García se constituyó con las fotografías de un antiguo estudio fotográfico de renombre en la ciudad de Guanajuato. Pertenece al Museo Regional del estado y forma parte del SINAFO.

La Colección Sandoval-Lagrange reúne fotografías de estudio de dos fotógrafos regionomontanos pioneros de este oficio y fue adquirida por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Además, por su valor para la historia regional, nos interesó el tratamiento que se le da en una institución educativa privada de tanto prestigio como lo es el ITESM.

4. NORMAS APLICABLES AL MANEJO DE COLECCIONES FOTOGRAFICAS

4.1 Panorama general de la actividad normativa

El surgimiento de normas internacionales tiene su origen en la necesidad de coordinar y unificar normas industriales frente a un creciente mercado mundial. La generación de acuerdos entre fabricantes y de especificaciones de productos y servicios para que ofrezcan calidad y seguridad al consumidor, así como el aliento al desarrollo de la cooperación fueron desde el principio los puntos más importantes de la actividad normativa internacional. La International Organization for Standardization (ISO), organización no-gubernamental, que inició sus funciones en 1947, retomando las iniciativas anteriores interrumpidas por la Segunda Guerra Mundial, se constituyó, de esta manera, en la institución más importante en el desarrollo de normas y la promoción de la colaboración entre las organizaciones nacionales, regionales e internacionales preocupadas por la normatividad. Cumple así su misión de facilitar el intercambio de bienes y servicios entre las naciones y de desarrollar la cooperación en los campos intelectual, científico, técnico y económico.

Pero ¿qué es exactamente una norma? y ¿qué significa normalización? La ISO nos ofrece una primera definición:

Normas son acuerdos documentados que contienen especificaciones técnicas u otros criterios precisos, destinados a ser utilizados sistemáticamente en tanto reglas, lineamientos o definiciones de características para asegurar que los materiales, productos, procesos y servicios sean aptos para su empleo.¹

¹Página Web de la International Organization for Standardization (ISO): <http://www.iso.ch>.

En la generación de normas intervienen las entidades interesadas y los especialistas que buscan unificar criterios, porque:

La normalización es la actividad colectiva mediante la cual se establecen las normas. Una norma es una fórmula que tiene valor de regla, en general indicativa y a veces imperativa, por lo menos de hecho. Tiene por objeto definir las características que debe tener un objeto y las que debe tener su empleo, así como las de un procedimiento y/o de un método.²

No está demás subrayar que la normalización es una actividad colectiva que corresponde a intereses colectivos y que debe entenderse en relación al contexto internacional:

La intención primaria, básica, de la normalización es la introducción de un orden, fundamentado en principios unificadores libre de ambigüedad de todo tipo [...].

Por su misma naturaleza de búsqueda de acuerdos de intereses colectivos, la normalización es una actividad institucional efectuada por organismos nacionales, internacionales o regionales y no puede concebirse como una actividad autárctica o independiente del contexto internacional.³

La especificación de dimensión de una hoja tamaño carta, la sensibilidad de las películas fotográficas expresada en ISO (o ASA) y el tamaño de las tarjetas de crédito que permite utilizarlos en los cajeros automáticos de todo el mundo, son sólo algunos ejemplos de unificación de criterios a nivel mundial. Pero la actividad normativa no solamente se disparó en el medio industrial y comercial. La globalización provocó un creciente interés en buscar una normatividad en área de las comunicaciones, la investigación de materiales novedosos, el medio ambiente, el derecho, las ciencias de la vida, la urbanización y la construcción, para nombrar algunas. También, la normalización encontró un terreno propicio en el ámbito de la documentación y la información dado el creciente empleo de tecnologías informáticas.⁴

² Guinchat, Claire y Michel Menou, *Introducción general a las ciencias y técnicas de la información y documentación*, (segunda edición corregida y aumentada por Marie-France Blanquet), Madrid: CINDOC(CSIC)/UNESCO, 1990, p. 447.

³ Lafuente López, Ramiro, citado en Roberto Garduño Vera, *Modelo bibliográfico basado en formatos de intercambio y en normas internacionales orientado al control bibliográfico universal*, México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1996, (Monografías, 19), p. 31.

La búsqueda del control bibliográfico universal, iniciada por Paul Otlet y Henri La Fontaine a finales del siglo XIX, fue durante el siguiente siglo una preocupación compartida de organismos tan importantes como la UNESCO,⁵ la IFLA y la FID, y se inscribe en la necesidad de unificar criterios que permitan el intercambio de información. Promover la elaboración de las bibliografías nacionales para disponer de un repertorio de todo lo impreso en un país, llevó también a la reflexión acerca de una descripción bibliográfica normalizada,⁶ que unifique criterios y que permita la elaboración de catálogos colectivos y el intercambio de registros bibliográficos. Las reglas de catalogación y de descripción bibliográfica, los números de identificación de publicaciones seriadas y libros (ISSN y ISBN) y los formatos de intercambio como el formato MARC, dan cuenta de esta preocupación.

En el ámbito de la información y de la documentación, el espectro que requiere de la aplicación de normas es muy amplio y va más allá del control bibliográfico:

la normalización concierne a los equipos que se utilizan, a los productos documentales y a las herramientas del trabajo intelectual; permite simplificar, racionalizar los métodos y las técnicas y unificar los productos. Por tanto, facilita las operaciones documentales, disminuye los costos, acelera los procesos y posibilita los intercambios.⁷

Las normas pueden ser de naturaleza material, esto es, medible o cuantificable, o de naturaleza intelectual, es decir, cualitativa. Así existen normas de dimensión, de calidad, de definiciones, léxicas, de términos y símbolos normalizados, así como normas relacionadas con procedimientos y métodos. Los campos de aplicación son igualmente variados. En lo que se refiere al ambiente de la información y de la documentación, encontramos normas para la presentación de documentos, del control bibliográfico, de la

⁴ Fue la International Organization for Standardization que con la norma ISO 2709 introdujo una pauta para la transferencia de información.

⁵ La UNESCO jugó un papel muy importante en la difusión y promoción del desarrollo de sistemas de información con la creación del Programa General de Información (PGI) y el UNISIST.

⁶ En 1986, Rosa María Fernández de Zamora alerta acerca de la falta de criterios unificados en la elaboración de las bibliografías nacionales: "La normalización de los registros que tiene como finalidad el intercambio internacional de información bibliográfica, presente uno de los aspectos más controvertidos de las bibliografías nacionales, debido a que no existe un código de catalogación internacionalmente aceptado. Los códigos nacionales o multinacionales más utilizados, aunque basados en los principios de París (1961), aún mantienen diferencias significativas", citado en Garduño Vera, Roberto, *op.cit.*, p. 31.

⁷ Guinchat, *op. cit.*, p. 447.

transliteración, de la terminología, de la descripción del contenido, de la realización de catálogos y ficheros, de los locales y los equipamientos, de la reproducción, de la informática y de la telemática, de la gestión, de las estadísticas y de los sistemas de información.⁸

La aplicación de normas en un ambiente concreto institucional implica la toma de decisiones. Guinchat y Menou nos describen el panorama a enfrentar:

La utilización de normas, salvo en ciertos casos precisos (seguridad, contratos estatales), no es obligatoria. Representa en efecto una limitación que tropieza con los hábitos locales, las costumbres individuales y que impone cambios y, por lo tanto, gastos. La norma tiene un valor indicativo y de guía y a menudo sólo toca los aspectos esenciales del producto o del procedimiento, dejando de este modo cierto margen de adaptación a los usuarios. Desgraciadamente, sólo abarca hoy una pequeña parte de la información científica y técnica. De todos modos, hay gran interés en seguir las normas existentes; efectivamente, la economía (de costos, tiempo, trabajo) que significa la normalización compensa con creces sus limitaciones. Habrá que verificar en cada caso si existen normas apropiadas. Puede ocurrir que haya que escoger entre varias normas (por ejemplo, norma del sistema internacional de información, norma nacional, norma internacional). Debe preferirse la que mejor permita a la unidad de información alcanzar sus objetivos o desenvolverse eficazmente, y que sea además compatible con las circunstancias nacionales. Esto impone un examen detallado de las condiciones de uso de la norma frente al procedimiento o al producto que se tiene en perspectiva y en consecuencia las adaptaciones necesarias.⁹

La toma de decisiones equivocadas o arbitrarias puede tener consecuencias graves, tanto para la institución que ofrece un producto o servicio, como para el cliente o usuario que recurre a la búsqueda de información. Las decisiones acerca de qué normas aplicar deben ser razonadas y, en el mejor de los casos, surgir de una reflexión colectiva de profesionales tomando en cuenta los contextos local, regional e internacional y con una visión a futuro.

⁸ Véase: *Ibidem*, p. 448.

⁹ *Ibidem*, pp. 452-453.

4.2 Normatividad y colecciones fotográficas

¿Qué hace tan especial a una imagen fotográfica? Una imagen fotográfica no es un documento cualquiera. Su materialidad como artefacto extremadamente frágil física y químicamente hablando, su polisemia potencial en lo que refiere a su contenido pictórico y su dualidad como documento-objeto, la hacen acreditable a un tratamiento muy especial.

La conservación es una actividad fundamental en el manejo de colecciones fotográficas y no solamente se requiere para el material histórico, sino también para el material contemporáneo. Garantizar el acceso intelectual al contenido pictórico es otra tarea a lograr. También es imprescindible afrontar la tentación de reducirla a una categoría excluyente (arte, mera fotografía, documentación, prueba, ilustración, etcétera) y tratarla como documento (que representa objetos o sucesos) y como objeto en sí. Todas estas particularidades aumentan la dificultad y complejidad que de por sí representa la organización, el almacenamiento y la recuperación de información.

¿Quién se ha preocupado principalmente por la normalización de todas estas tareas? La industria fotográfica, en primera instancia, requirió de una normalización rigurosa. Esto se refleja en la existencia desde 1947 del Comité Técnico 42 de la ISO, especialmente dedicado a la fotografía en lo que se refiere a la elaboración de normas técnicas. Trabaja en estrecha colaboración con el American National Standards Institute (ANSI) y la Photographic and Imaging Manufacturers Association (PIMA).¹⁰ Muestra de los avances logrados son la uniformización actual de las dimensiones de los rollos y las placas fotográficas, de los códigos de velocidad que miden la sensibilidad a la luz de las películas y de los diferentes procesos de revelado, por aludir sólo algunos. De las normas técnicas relativas al material fotográfico –sus propiedades físicas, los procesos químicos

¹⁰ ISO/TC42 se dedica a la normalización de definiciones, dimensiones y a la práctica recomendada en el campo de la fotografía, los métodos de poner a prueba y clasificación de las características del comportamiento de materiales y dispositivos fotográficos, así como de los métodos, materiales y procesos usados para la reproducción fotográfica de documentos. Para realizar su labor cuenta con varios grupos de trabajo (cfr. <http://www.pima.net/standards/tc42.htm>) y su dedicación se amplía hoy también al ambiente digital así como al reciclaje. Consulte también la página del PIMA <http://www.pima.net/standards/TC.htm>.

y las condiciones de almacenaje requeridos-- se derivan las normas aplicables a la conservación de colecciones fotográficas en las fototecas.

En lo que se refiere a la normalización para el acceso intelectual a las colecciones visuales, los más preocupados fueron los bibliotecarios, archivistas y curadores de transparencias en instituciones ligadas a la historia y documentación del arte, especialmente en universidades y museos. La creación de la VRA y divisiones especiales en la ARLIS/NA dan cuenta de esta situación, como ya lo describimos en la introducción. Con la creciente aplicación de las tecnologías de la información, se crearon también el Getty Standards Program del Getty Information Institute, que participa con las instituciones anteriores en el proyecto VISION (Visual Resources Sharing Information Online Network), que a finales de 1997 inició su tarea de poner a prueba la catalogación compartida en una base de datos en ambiente Web.

Para el manejo de colecciones fotográficas, existen varios manuales generales. Destaca el de Ritzenthaler, Munoff y Long de la Sociedad de Archivistas Americanos, que se convirtió en un clásico.¹¹ En México, contamos con un manual elaborado por Fernando Osorio Alarcón¹², quien, aunque lo dedica especialmente a las fototecas en los museos, ofrece apreciaciones y recomendaciones válidas para un espectro mucho más amplio. El creciente interés de la comunidad bibliotecológica en el área es demostrado por el excelente trabajo que coordinó Félix del Valle Gastaminza¹³ en España y que se plasma en la publicación de un manual de documentación fotográfica de gran actualidad.

Hagamos ahora un recuento de la normalización recomendada¹⁴ para el manejo de colecciones fotográficas, que nos servirá como base para la comparación de los niveles normativos en las fototecas mexicanas seleccionadas:

¹¹ Ritzenthaler, Mary Lynn; Munoff, Gerald J. y Margery S. Long, *Archives and manuscripts: Administration of photographic collections*, Chicago: Society of American Archivists, 1984, 173 pp.

¹² Osorio Alarcón, Fernando, *La fototeca en los museos*, México: UNAM, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Difusión Cultural, 1990, 52 pp.

¹³ Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, 255 pp. (Biblioteca y Documentación)

¹⁴ En la mayoría de los casos, no recurrimos a la redacción original de las normas, sino que nos basamos en los manuales y demás literatura especializada en el tema.

4.2.1 Instalaciones (local y equipamiento)

En caso de que una colección fotográfica pertenezca a una unidad más amplia como una biblioteca, un archivo o un museo, se requiere de un espacio separado de las otras colecciones por tratarse de un material diferente. En lo que se refiere a la organización interna de este espacio separado, deberá existir una división del área de trabajo, del área de almacenamiento y del área destinada al público. También se recomienda que el encargado o responsable de la fototeca cuente con un cubículo propio.

El área de almacenamiento debe ubicarse en la planta baja de un edificio que tenga como máximo dos pisos, orientado hacia el norte (en el mejor de los casos) y que no tenga ventanas. El piso debe ser de loseta vinílica, nunca de madera, concreto o cemento. Las puertas deben cerrar herméticamente. Para los muros y los techos debe emplearse únicamente pintura vinílica. No debe haber tuberías o depósitos de agua en los techos ni en las habitaciones colindantes para evitar inundaciones o goteras. La instalación eléctrica debe hallarse aislada con un diseño que soporte los equipos de aire acondicionado. Además, se debe disponer de un apagador general de corriente para el área.

4.2.2 Equipo de cómputo

No existen normas específicas para escoger equipo de cómputo para una fototeca, pero prevalecen las mismas recomendaciones aplicables a toda institución. Al adquirir equipo de cómputo, hay que tomar en cuenta la compatibilidad con el equipo instalado en la institución a la que está adscrita la fototeca para evitar problemas que suelen presentar sistemas operativos distintos. Los equipos deberán tener la capacidad de memoria suficiente para almacenar información a futuro y el procesador deberá tener la velocidad

necesaria para tener acceso rápidamente a ésta. El equipo periférico, como impresoras y escáner, deben corresponder a las necesidades definidas por la fototeca. No hay que olvidar nunca que los equipos se pueden hacer obsoletos pronto, por lo que se requiere de la asesoría de expertos. Para evitar la pérdida de información, se tienen que contar con *no-breaks* y no hay que olvidar que se requieren dispositivos de respaldo con mayor capacidad que los discos flexibles normales como son los *zipdrives* o los quemadores de CD-Roms. En la selección y el mantenimiento del equipo de cómputo, así como la instalación de redes internas es indispensable la cooperación con el departamento de cómputo de la institución o, a falta de éste, se debe preocupar por contratar la asesoría de expertos externos.

4.2.2 Control de la colección

El inventario de la colección es un instrumento fundamental para su control. Se recomienda asignar un número de inventario por fotografía. El registro inmediato de una fotografía en un libro de registro al ingresar a una colección, evita rezagos posteriores que ocurren cuando se espera a que la fotografía sea catalogada adecuadamente.

Valdez Marín propone la elaboración de una ficha técnica que no sólo sirva de control de inventario sino que también contenga la historia clínica de cada fotografía, es decir, su estado de conservación y un recuento del tratamiento posterior recibido.

4.2.4 Conservación

La actividad de conservación fotográfica toma en cuenta el conjunto de tratamientos recibidos por una pieza fotográfica desde su proceso original, que da lugar a su creación, y que determina en gran medida su estabilidad posterior, hasta los procesos a los que fue sometida al paso del tiempo durante su almacenamiento, consulta y exposición. Mientras

la preservación de una fotografía tiene como objetivo principal prevenir o retardar la acción del deterioro de una pieza, la restauración es la corrección de este deterioro.

La permanencia de una imagen depende de la estabilidad de los materiales procesados, de los tratamientos posteriores recibidos como el laqueado, el virado, o el retoque, así como de las condiciones de almacenamiento y uso.

Contamos con manuales técnicos extensos. La propia empresa Eastman Kodak Company,¹⁵ productora de material fotográfico, se preocupó por publicar recomendaciones para la conservación de colecciones fotográficas. Un año antes, la UNESCO, en el marco de su Programa General de Información, ya había publicado el estudio de Klaus B. Hendriks¹⁶ acerca de la preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas y que proporcionó a los interesados de habla española un manual muy útil y accesible. A su vez, el Archivo General de la Nación tradujo un manual de Eugene Ostroff del Smithsonian Institute.¹⁷

A partir de 1997, contamos en México con un manual de conservación que se basa en las normas internacionales y las experiencias reunidas en la fototeca de Pachuca por su autor Juan Carlos Valdez Marín¹⁸.

A continuación se enuncian las especificaciones de las normas y las convenciones acerca de:¹⁹:

1) Áreas de almacenamiento de colecciones fotográficas:

Lo ideal es dividir una colección fotográfica en un archivo pasivo donde se dejen resguardados los originales tanto negativos como impresiones de época, y un archivo activo donde se guardan las copias de trabajo de uso frecuente. El lugar indicado para almacenar piezas fotográficas del archivo pasivo son las bóvedas de seguridad, es decir,

¹⁵ Eastman Kodak Company, *Conservation of photographs*, Rochester: Eastman Kodak Company, 1985, 156 pp.

¹⁶ *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*, estudio preparado por Klaus B. Hendricks, París: Programa General de Información UNISIST, Unesco, 1984, 87 pp.

¹⁷ Archivo General de la Nación, Departamento de Restauración, *Conservación y restauración de colecciones fotográficas*, México: AGN, s.f., 29 pp.

¹⁸ Valdez Marín, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica. Guía de identificación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX*, México: INAH, 1997, 146 pp.

¹⁹ Solamente se enlistan las normas básicas de la conservación fotográfica. No se toman en cuenta todas las normas específicas relativas a propiedades físicas, procesos químicos, estabilidad, etcétera, ni todos los detalles y recomendaciones que se deben consultar en los manuales.

espacios cerrados herméticamente con ambientes controlados para diferentes tipos de material fotografico ya que éstos demandan distintas condiciones ambientales, aunque, también, las copias de trabajo y los internegativos requieren de un ambiente adecuado.²⁰

Para controlar el ambiente, se necesita instalar un sistema de aire acondicionado con filtros para polvos y gases, deshumificadores eléctricos, así como los instrumentos que monitorean los valores necesarios como son los termómetros y los higrómetros. Los valores recomendados según tipo de material son los siguientes:²¹

Material fotográfico	Temperatura	Humedad relativa
Negativos y positivos b/n	<18°C	30-40%
Película de nitrocelulosa	<11°C	30-40%
Material de color (negativos, diapositivas, positivos)	<2°C	30-40%

Es de importancia capital evitar cambios bruscos de temperatura. Por ello se debe controlar que las variaciones en 24 horas no pasen de 1°C en lo relativo a la temperatura y 5% en lo que a humedad relativa se refiere. Una humedad relativa que rebase los valores adecuados conlleva el peligro de la aparición de hongos, pero también un ambiente muy seco vuelve quebradiza la emulsión o ésta puede desprenderse del soporte.

El control de la calidad del aire es otro factor importante en la conservación de las colecciones fotográficas. Los gases y partículas no deben rebasar los valores siguientes:

²⁰ Las normas ISO más importantes relativas al almacenamiento de material fotográfico procesado son: ISO 3897, ISO 5466, ISO 6051.

²¹ Tomado de los lineamientos que propone la UNESCO para material fotográfico en el documento *Memory of the world. Safeguarding the documentary heritage. A guide to standards, recommended practices and reference literature related to the preservation of documents of all kinds*, prepared by the International Advisory Committee for the UNESCO Memory of the World Programme, Sub-Committee on Technology for the General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, s.f., consultado en <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/en/guide/guidetoc.htm> (acceso 2 de noviembre, 1999)

Gas	Archivo activo	Archivo pasivo
SO ₂	1g/metro cúbico	1g/metro cúbico
NO _x	5g/metro cúbico	1g/metro cúbico
O ₃	25g/metro cúbico	2g/metro cúbico
CO ₂	45g/metro cúbico	45g/metro cúbico
Partículas finas	75g/metro cúbico	75g/metro cúbico

2) Materiales de guarda, colocación y mobiliario especiales:

Lo más urgente es la separación de los negativos de nitrocelulosa por su acción dañina sobre otros negativos y positivos. Las piezas fotográficas se deben guardar en sobres, fundas, cajas o bolsas que den protección y actúen como barrera entre las fotografías y algunos agentes causantes de degradación. Pero todo material con el que una fotografía entra en contacto puede tener influencias negativas sobre su estado de conservación y acelerar el deterioro. Todos los materiales de almacenamiento deben ser aptos para la conservación y no hay que confiarse en las leyendas *acid free* y *archival* que llevan muchos productos sin cumplir realmente con las normas requeridas, pues contienen otras sustancias dañinas. Las especificaciones requeridas se basan en la norma ISO 10214. Ante la duda de si un producto realmente cumple con lo establecido, el Image Permanence Institute (IPI), en Rochester, desarrolló el Photo Activity Test (PAT).

Tanto el mobiliario como la estantería deben ser de metal horneado, pues ningún mueble debe estar barnizado o pintado con reactivos que puedan desprender gases nocivos. Tampoco deben ser de madera por las partículas se suspende.

Otra recomendación básica es la colocación, en forma vertical, de los negativos de vidrio que lo requieren por su peso. La forma de colocación de todo material fotográfico debe garantizar que no exista fricción de una pieza con la otra al ser movida.

3) Manipulación del material:

Tanto la gente que trabaja en las fototecas como los usuarios siempre deberán, para entrar en contacto con las piezas, usar guantes de algodón que no haya pasado por un proceso de blanqueo.

Para garantizar una conservación adecuada de las colecciones, las fototecas deben tener políticas de conservación claras que se expresen en un reglamento interno o manual de procedimientos, que contemple programas concretos de monitoreo de las condiciones de las piezas fotográficas y de las acciones a tomar. Una política de conservación debe siempre tener como premisa preservar la colección y después pensar en su restauración, si es necesario. La política de conservación debe involucrar a todas las personas que entran a la fototeca para que estén conscientes de las recomendaciones y las prohibiciones. Muchas veces no se involucra al personal de vigilancia y de aseo, acción indispensable, sobre todo porque las sustancias que usan para su trabajo pueden afectar seriamente al material fotográfico. Por lo anterior, debe capacitarse al personal de limpieza.

Los proyectos de digitalización no deben entenderse como sustitutos de una política clara de conservación. Nadie echaría un cuadro a la basura por tener una buena reproducción digital de él. Tampoco hay que sobrevalorar la durabilidad de datos digitales, los cuales también son muy vulnerables y, sobre todo, corrompibles.

4.2.5 Catalogación y clasificación

Las propuestas para catalogar y clasificar fotografías son muy variadas como lo son también los diferentes materiales gráficos así como los posibles temas en que se puede especializar una fototeca en particular. No existe un consenso generalizado acerca de las normas que rigen la actividad de catalogación y clasificación en las fototecas, pero podemos identificar entre las propuestas más reconocidas dos grandes corrientes:

- 1) Las normas que surgieron del ambiente bibliotecario, que pretendieron ubicar el material gráfico con sus particularidades dentro de un todo documental, proponiendo para tales fines adaptaciones a los esquemas existentes concebidos principalmente para

monografías. Esto corresponde sobre todo a la búsqueda de la compatibilidad de los registros catalográficos acerca de material gráfico con los de otros materiales para su integración en un catálogo, que sea de utilidad principalmente para el acceso al material por parte de los usuarios. Los archivos normalmente guardan grandes cantidades de documentos, por lo que tienden a agrupar tipos de documentos que no catalogan individualmente.

2) En el ambiente de los museos, no existe mayor interés por un catálogo al público para consulta, dado que el acceso a los objetos resguardados ocurre principalmente por medio de exposiciones y el registro de las obras tiene sobre todo el fin de tener un control administrativo como lo proporcionan los datos sobre adquisición, descripción para el caso de extravío o robo, etcétera. En las instituciones dedicadas al estudio de la historia del arte, es el lugar donde más se han preocupado por la recuperación de la información. Sin embargo, en ambos casos se ve a la fotografía, si no es como una obra de arte en sí, como sustituto de un objeto original que se cataloga y clasifica.

Las normas de catalogación sirven para determinar qué información descriptiva debe aparecer en un registro catalográfico, esto es, qué elementos debe contener, de qué manera se asientan estos elementos y en qué orden se presentan, así como para determinar los puntos de acceso que posibilitan la búsqueda de información. El control bibliográfico de material gráfico se ajusta a las Normas Internacionales de Descripción Bibliográfica ISBD (NBM) para material no librario y a las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA), especialmente enfocadas en su capítulo 8 a este tipo de materiales.²² Estas normas se aplican en la descripción bibliográfica de materiales gráficos bidimensionales tales como dibujos, pinturas, tarjetas postales, fotografías, grabados, etcétera. El tratamiento documental de este tipo de materiales conserva una relación estrecha con los materiales librarios, procurando la uniformidad en el tratamiento

²² Cfr. *ISBD (NBM): Descripción bibliográfica internacional normalizada para materiales no librarios*, Madrid: ANABAD, Arco Libros, 1993, 122 pp.; *Reglas de catalogación angloamericanas*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2a. ed., rev. de 1998, con modificaciones de 1993, 1995, 824 pp. y el artículo de Adelina Clausó García, "Descripción de materiales gráficos", en Valle Gastaminza, *op. cit.*, pp. 95-112.

de documentos de todo tipo, susceptibles de formar parte de un acervo,²³ pero tomando en cuenta sus particularidades. En lo sucesivo, nos centraremos principalmente en su aplicación a la catalogación de fotografías en cuanto pertenecientes a colecciones visuales.

La fuente principal para describir catalográficamente una fotografía es la pieza en sí misma, incluyendo cualquier etiqueta unida de forma permanente a ella,²⁴ y si es necesario, recurriendo a material impreso que pueda acompañar al documento o a fuentes asociadas como catálogos, información personal, inventarios u obras de consulta. Si se trata de un conjunto formado por varias unidades, se tomará en cuenta aquellos elementos que unifiquen al conjunto como son un título colectivo en caso de que cada unidad en particular no cuente con esta información.

Las normas aludidas definen como áreas del asiento bibliográfico las siguientes:

1. Área del **título** y de la **mención de responsabilidad**, que considera los elementos:

Título [designación general de la clase de documento]=Título paralelo:
Información complementaria del título/Mención de responsabilidad, otras menciones

2. Área de la **edición**, que considera los elementos:

Mención de edición/Mención de responsabilidad de edición/Mención de edición adicional

3. Área de **publicación**, que considera los elementos:

Lugar: Editorial, año

4. Área de la **descripción física**, que considera los elementos:

Extensión y designación específica del material; otras características físicas; dimensiones + material complementario

5. Área de la **serie**, que considera los elementos:

(Título de serie; número)

²³ Las Reglas de Catalogación Angloamericanas se idearon para bibliotecas generales, no para bibliotecas especializadas o archivos, pero se recomienda que estas instituciones las usen como base de su catalogación, cfr. RCAA, *op. cit.*, p. 1.

²⁴ Sobre todo los pies de foto con anotaciones del fotógrafo como título o indicación geográfica.

6. Área de las **notas**, que considera:

Información que en muchos casos no encontró lugar en las áreas mencionadas a pesar de que pueda estar relacionada con ellas, pero que, por la rigidez de la norma, no pudo asentarse.

7. Área del **número normalizado** y de las **condiciones de adquisición**, que considera:

Asiento del ISBN o ISSN que rara vez se encuentra en materiales gráficos. Se pueden apuntar también las condiciones de adquisición o de disponibilidad.

En lo que se refiere a encabezamientos, las normas especifican que este tipo de documentos se encabezarán siempre y cuando exista un responsable de la obra, que en este caso sería el fotógrafo o, si la responsabilidad recae en una institución, se asienta la entidad correspondiente. Una ficha catalográfica básica²⁵ quedaría integrada así:

MARTINEZ, Bernardo (1943-)

El viejo y el mar [material gráfico] / Martínez, Bernardo.

La Habana: Diario Granma, 1969

1 fot. : col. ; 15 x 10 cm

I. Título

La Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD(G)²⁶ cuenta, asimismo, con aceptación para la descripción de materiales fotográficos. Propone las siguientes áreas de descripción:

²⁵ La información es ficticia.

²⁶ Por sus siglas en inglés que significan International Standard for Archival Description (General). Fue adaptada en 1993 y se publicó una traducción al idioma español por parte del Archivo General de Nación: *Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD(G)*, México: Archivo General de la Nación, 1997, 43 pp. (Cuadernos del Archivista)

1. Área de **identificación**, que considera código(s) de referencia, título/fechas de creación/nivel de descripción (fondo, serie, subserie, expediente, unidad documental)/volumen (cantidad, volumen, tamaño).
2. Área de **contexto**, que considera nombre del productor/historia institucional o biográfica/fechas extremas en que el productor ha generado los documentos/historia de la custodia/forma de ingreso.
3. Área de **contenido y estructura**, que considera resumen o nota de alcance y contenido/valoración, selección y eliminación/nuevos ingresos/organización.
4. Área de **condiciones de acceso y utilización**, que considera la situación jurídica/condiciones de acceso/derechos de autor o normas sobre reproducción/lengua de los documentos/características físicas/instrumento de descripción.
5. Área de **documentación asociada**, que considera la localización de los documentos originales/existencia de copias/unidades de descripción relacionadas en el archivo/documentación complementaria en otros archivos/bibliografía.
6. Área de **notas**, que considera información adicional importante que no se haya podido incluir en otras áreas.

Aquí un ejemplo básico:

Equipo femenino de basquetbol del Departamento del Distrito Federal

7 de marzo de 1973

Fondo Deportes en la Ciudad de México

3 fotografías

Juan Belmonte (fotógrafo)

Las fototecas son, sin embargo, unidades especializadas que requieren aun más complejidad en la información para controlar su acervo y para garantizar la recuperación precisa del material. Un factor importante son los datos técnicos de cada fotografía que se

recomienda registrar en una ficha técnica que toma en cuenta el proceso fotográfico y el soporte, una evaluación del estado de conservación y el reporte de las acciones de conservación aplicadas, correspondiendo así al hecho de que la fotografía es un objeto en sí que requiere de atención en su materialidad.

Existen varias herramientas muy reconocidas elaboradas especialmente para las colecciones visuales con fotografías que reproducen por este medio obras artísticas originales o arquitectónicas, y que se encuentran sobre todo en museos u otras instituciones dedicadas al estudio de la historia del arte y su documentación.²⁷ El Programa de Información sobre Historia, del Arte del Instituto Getty, desarrolló un tesoro sobre arte y arquitectura (Art and Architecture Thesaurus, AAT)²⁸ y una lista de categorías para la descripción de obras de arte (Categories for the Description of Works of Art, CDWA)²⁹ que ofrece 26 rubros:

- Objeto/Obra
- Clasificación
- Orientación/Disposición
- Títulos o nombres
- Estado
- Edición
- Medidas
- Materiales y técnicas
- Hechura³⁰
- Descripción física
- Inscripciones y marcas
- Historia de la condición y examen
- Historia de la conservación y tratamientos recibidos
- Creación
- Historia de la propiedad y colección

²⁷ Para ver un panorama más amplio de las herramientas disponibles, consúltese el artículo de Francisco Javier García Marco y María del Carmen Agustín Lacruz, "Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística", en Valle Gastaminza, *op. cit.*, pp. 169-204, así como Tony Gill, Catherine Grout and Louise Smith, *Visual arts, museums and cultural heritage information standards. A domain-specific review of relevant standards for networked information discovery*, marzo de 1997, consultado en http://vads.ahds.nc.uk/training_advice/standards/standards.html (acceso 28 de octubre, 1998)

²⁸ Getty Art History Information programa, *Art and Architecture Thesaurus*, New York: Oxford University Press, 2a. ed., 1994.

²⁹ Categories for the Description of Works of Art (CDWA), traducción tomada de García Marco, Francisco Javier y María del Carmen Agustín Lacruz, "El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas", en Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, p.147.

³⁰ En la fuente citada se traduce *facture* como <fábrica>.

Derechos de copia y restricciones de uso
 Estilos/Periodos/Movimientos
 Materia temática
 Contexto
 Historia de las exposiciones y préstamos
 Obras relacionadas
 Documentación visual relacionada
 Referencias textuales relacionadas
 Críticas recibidas
 Historia de la catalogación
 Localización actual

Por su lado, la Visual Resources Association elaboró un listado de categorías esenciales para describir imágenes, que representan obras de arte y arquitectónicas en colecciones visuales (VRA Core Categories):³¹

Categorías de objeto	Categorías de creador	Categorías de sustituto
Tipo de objeto Técnicas Materiales Dimensiones Títulos Nombre más largos de entidades más largas Fechas Temas Nombre del propietario Lugar del depositario Número del depositario Sitio Notas	Creador Nacionalidad Cultura	Descripción de la vista Tipo de imagen Propietario de la imagen Número del propietario Fuente

Los sistemas de clasificación determinan el o los temas que se tratan en los documentos que se analizan. Se apoyan en un conjunto de principios de organización a partir de los cuales la información es ordenada, utilizando símbolos unívocos. Normalmente, este

³¹ Visual Resources Association, *VRA core categories, version 2.0*, consultado en <http://www.vra.oberlin.edu/>

ordenamiento, se basa en lo temático y sirve para agrupar los documentos físicamente. Pero es importante señalar que el orden físico de las fotografías en los acervos no se rige tanto por lo temático, sino que se lleva a cabo de maneras muy variadas dentro de un sinfín de posibilidades, mediante un ordenamiento por soportes o procesos fotográficos (por razones de conservación) o por fondos integrados por fotógrafos en particular o por colecciones especiales que forman un conjunto desde su adquisición o integración al acervo, etcétera. Así, las claves topográficas, que indican el lugar preciso de cada fotografía, se pueden integrar de muchas formas.

En el ámbito bibliotecario los dos sistemas de clasificación más utilizados son el LC y Dewey, pero no se adecuan para la clasificación de material fotográfico. El acceso temático a la información contenida en las fotografías es un asunto de mayor dificultad. Las mismas organizaciones preocupadas por los sistemas de clasificación generales elaboraron instrumentos complementarios para usarlos en conjunto con los esquemas generales. La clasificación temática derivada del análisis del contenido del documento, se expresa usualmente en la asignación de encabezamientos de materia o descriptores. Así, la Biblioteca del Congreso añadió a su lista de encabezamientos de materia (LCSH)³² un catálogo de encabezamientos aplicados en su División de Estampas y Fotografía³³ y elaboró un tesoro de términos temáticos para material gráfico (LCTGM I),³⁴ así como un tesoro de términos descriptivos de los géneros y las características físicas para material gráfico (LCTGM II)³⁵. En 1982 se publicó una guía que ayudara a describir piezas originales y colecciones históricas de material gráfico³⁶.

³² Library of Congress Subject Headings. En México contamos con una traducción: Escamilla González, Gloria, *Lista de encabezamientos de materia / elaborada en el Departamento de catalogación de la Biblioteca Nacional de México*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1978, 876 pp.

³³ Parker-Betz, Elisabeth (ed.), *Subject headings used in the Library of Congress Prints and Photographs Division*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1982.

³⁴ Parker-Betz, Elisabeth (ed.), *LC Thesaurus for graphic material: Topical terms for subject access*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1987.

Versión electrónica: *Thesaurus for graphic materials I: Subject terms (TGM I)*, compiled by the Prints and Photograph Division, consultado en: <http://lcweb.loc.gov/rr/print/tgm1>

³⁵ Parker-Betz, Elisabeth and Helena Zinkham, *Descriptive terms for graphic material: Genre and physical characteristics headings*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1986.

Versión electrónica: *Thesaurus for graphic materials II. Genre and characteristics headings (TGMII)*, compiled by the Prints and Photographs Division, Library of Congress, consultado en <http://lcweb.loc.gov/rr/print/tgm2>

³⁶ Parker-Betz, Elisabeth (ed.), *Graphic materials: Rules for describing original items and historical collection*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1982.

Las necesidades de clasificación dependen también de la especialidad temática de cada fototeca y se tendrá que recurrir a las herramientas disponibles y validadas en cada campo del conocimiento. Para efectuar una clasificación consistente, es importante también que se cuente con listas de autoridad que normen, por ejemplo, la asignación de descriptores geográficos, onomásticos y otros, según las necesidades de cada fototeca.

Pero el gran problema que persiste es el análisis mismo de las fotografías, el problema de cómo tener acceso a todo el contenido pictórico tomando en cuenta los objetos representados, la idea o intención expresada en la imagen y detectar el contexto en el que se inscribe. “Una imagen vale más que mil palabras”. Esta expresión la hemos escuchado también mil veces. Los vocabularios controlados nos ayudan a reducir las palabras, pero además reducen la totalidad de la riqueza y la multiplicidad de significados contenidos en una imagen, que puede describirse sólo con “mil palabras”. Mucho se puede aprender de la descripción iconográfica y sus niveles, que propone Erwin Panofsky³⁷ y que ofrece un marco intelectual para leer una fotografía en toda su complejidad:

- 1) Análisis pre-iconográfico, que *describe* objetos, sujetos, acontecimientos y sus propiedades basándose en la experiencia cotidiana y la cultura general.
- 2) Análisis iconográfico, que *identifica* imágenes, historias, alegorías, etc. basándose en conocimientos de los temas y formas artísticas.
- 3) Análisis iconológico, que *interpreta* principios socioculturales subyacentes basándose en conocimientos acerca de la sociedad y la cultura de la época.

El ICONCLASS³⁸ es un sistema de clasificación iconográfica que presume su independencia del lenguaje y se basa en una clasificación decimal sistemática a base de notaciones alfanuméricas. Pensado sobre todo para la historia del arte de la cultura occidental, permite, sin embargo, clasificar todo tipo de imágenes. Su costo, la necesidad

³⁷ Cfr. García Marco, Francisco Javier y María del Carmen Agustín Lacruz, “El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas”, en Valle Gastaminza, *op. cit.*, p. 154.

³⁸ Van de Waal, *ICONCLASS. An iconographic classification system/ completed and edited by L.D. Couprie, R.H. Fuchs, E. Tholen, et al.*, Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1973-1985, 17 vols. y en versión automatizada ICONCLASS Research & Development Group (IRDG), *ICONCLASS Browser*, Utrecht: Utrecht University, 1992, 1994 (en diskette) consultado en <http://iconclass.let.ru.nl/>

de adaptación al idioma español y los recursos humanos que requiere este sistema tan complejo, tal vez explica su uso tan limitado en América Latina.

La discusión acerca de la catalogación y clasificación de recursos visuales frente a la posible digitalización de imágenes y su acceso en red está más álgida que nunca. Veamos a continuación las propuestas de normalización que deben regir la automatización de los acervos fotográficos.

4.2.6 Bases de datos referenciales

La norma ISO 2709, recomendada por la UNESCO, fue pionera para la transferencia de información. Hoy, el Comité Técnico Compartido ISO/IEC JTC1 cubre la normalización en el campo de la tecnología de la información incluyendo especificaciones, diseño, y desarrollo de sistemas y herramientas que se relacionan con la captura, la representación, el procesamiento, la seguridad, la transferencia, el intercambio, la presentación, la gestión, la organización, el almacenamiento y la recuperación de información.³⁹ Frente a las nuevas tecnologías, el desarrollo de normas adquirió una importancia enorme y las bases de datos demandaron una normalización en lo que se refiere a captura, almacenamiento, recuperación y despliegue de los datos.

El diseño de una base de datos referenciales deberá estar estrechamente ligado a los métodos de catalogación y clasificación para determinar los campos de un registro y su manera de llenarlos con los datos correspondientes. En los inicios de la automatización bibliotecaria, los bibliotecólogos se vieron rebasados por los computólogos que no dudaron en tomar las riendas en la estructuración de las bases de datos sin considerar los principios básicos de la descripción bibliográfica.

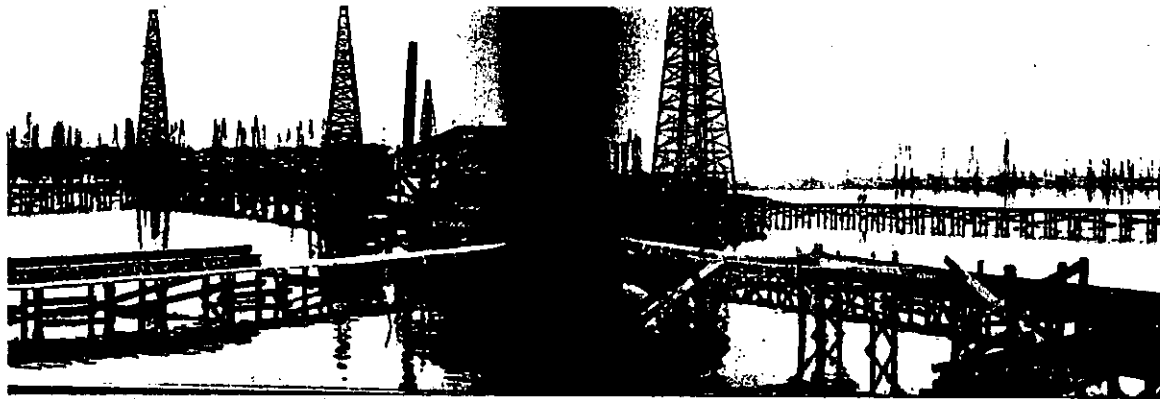
En la selección del *software*, hay que investigar la aceptación y tomar en cuenta la compatibilidad con otras instituciones afines con miras a un posible intercambio de

³⁹ International Organization for Standardization/International Electrotechnical Commission/Joint Technical Committee 1, consultado en <http://www.jtc1.org/>.

información. La definición de los campos y su indización es de enorme importancia. Una buena ficha catalográfica también será útil para el diseño de una base de datos.

Es posible hacer adaptaciones que requiere el ambiente local y que se orienten a las necesidades concretas de los usuarios locales, pero es recomendable mantener en mente siempre la compatibilidad con normas internacionales de intercambio como el formato MARC (Machine Readable Cataloging) para colecciones visuales (MARC/VM) que se basa en las RCAA y la norma ISBN(NBM).

Mapeos como el de la Visual Resources Association⁴⁰ acerca de las etiquetas utilizadas del formato MARC, demuestran que las instituciones que catalogan colecciones visuales no ocupan los mismos campos y se puede apreciar una variedad bastante evidente. Veamos un ejemplo concreto de una fotografía de la División de Estampas y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos:



Goose Creek Oil Field, Baytown, Texas. Panoramic photograph, copyrighted by F.J. Schlueter, Library of Congress, Prints and Photographs Division. (Negative no. LC-USZ62-54447 and LCUSZ62-54448. (Courtesy of the Library of Congress)

⁴⁰ Flynn, Marcy and Helena Zinkham, "The MARC format and electronic reference images: experiences from the Library of Congress Prints and Photographs Division", *Visual Resources*, vol. XI, núm. 1, 1995, pp. 63-65.

<i>Número de control</i>	001	\$a pan93001200 \$b PP
<i>Número de registro de derecho de autor</i>	017	\$a J234710 \$b U.S. Copyright Office
<i>Número de ejemplares en existencia</i>	037	\$a LC-USZ62-54447 \$b DLC \$c (b&w film copy neg. of left section) \$a LC-USZ62-54448 \$b DLC \$c (b&w film copy neg. of right section)
<i>Fuente de catalogación</i>	040	\$a DLC \$c DLC \$e gihc
<i>Código de área geográfica</i>	043 00	\$aPAN US GEOG – Texas, no. 43 \$u (E size) <P&P> USE VIDEODISC
<i>Título propiamente dicho</i>	245 00	\$a Goose Creek Oil Fields \$h [graphics]
<i>Pie de imprenta</i>	260	\$c c 1919
<i>Descripción física</i>	300	\$a 1 photographic print : silver gelatin ; \$c 8x47 in.
<i>Notas generales</i>	500	\$a Copyright claimant's address: Houston, Texas.
<i>Nota sobre información física adicional y disponibilidad</i>	530	\$a Use surrogate on videodisc available in the Library of Congress Reading Room
<i>Nota sobre derechos de autor</i>	540	\$a Copyright not renewed (verified 1992/1993)
<i>Encabezamiento de materia general</i>	650 7	\$a Oil wells. \$2 lctgm
	650 7	\$a Petroleum industry. \$2 lctgm
	650 7	\$a Piers & wharves. \$2 lctgm
<i>Asiento secundario bajo autor personal</i>	700 1	\$a Schlueter, F.J. (Frank J.), \$e Copyright claimant.
<i>Asiento secundario bajo el lugar y de manera jerárquica</i>	752	\$a United States \$b Texas \$d Baytown.
<i>Asiento secundario bajo características físicas del material</i>	755	\$a Panoramic photographs. \$2 gmgpc
	755	\$a Silver gelatin prints. \$2 gmgpc
<i>Asiento bajo partes componentes de monografía o de serie</i>	773 0	\$t Panoramic photographs (Library of Congress) \$w (DLC) 93845487

Una propuesta pragmática de cómo registrar y describir una fotografía dentro de un sistema documental automatizado nos lo ofrece Félix del Valle Gastaminza⁴¹, después de haber reflexionado mucho sobre el análisis documental de la fotografía y sus desafíos. La ficha catalográfica que él propone contiene los rubros siguientes:

Número de registro:	Número que se asigna a la fotografía al entrar al sistema de documentación
Signatura topográfica:	Clave numérica o alfanumérica que indica la localización física de la fotografía
Signatura digital:	Nombre del archivo de la imagen digital que sirve de enlace para visualizar la fotografía
Número de negativo:	Clave numérica o alfanumérica del negativo de la fotografía
Otras signaturas:	Corresponden a copias o reproducciones de la fotografía
Fecha de entrada:	Fecha de entrada de la fotografía al sistema documental
Procedencia:	Forma de adquisición de la fotografía
Fotógrafo:	Nombre completo y datos biográficos del autor
Agencia:	Nombre de la agencia de la que procede la fotografía
Título de la fotografía:	Título dado por el fotógrafo o título construido por el documentalista. Esta construcción debe estar normalizada y se recomienda titular los retratos con el nombre del personaje y la fecha; las fotografías de lugares con el nombre del lugar y la fecha y las fotografías de situaciones y acontecimientos con su denominación, el lugar y su fecha.
Título del reportaje: ⁴²	Se indica cuando la fotografía pertenece a un reportaje utilizando el título que le dio el autor o el documentalista según las normas del campo anterior
Fecha de la fotografía:	Fecha de toma de la fotografía

⁴¹ Cfr. Valle Gastaminza, Félix del, "El análisis documental de la fotografía", en Valle Gastaminza, *op. cit.*, pp. 126-128.

⁴² Sería bueno cambiar este campo por el de Serie.

- SopORTE:** Se indica si se trata de un negativo o positivo, se especifica el soporte y la emulsión, si es de color o blanco y negro u otras características cromáticas
- Formato:** Formato (vertical, horizontal, oval, etc.) y tamaño en cm o mm⁴³
- Estado de conservación:** Se indica tanto el estado del soporte como de la emulsión
- Derechos de autor:** Se especifica quien tiene la titularidad de los derechos de uso. Condiciones de uso: Posibilidad y condiciones de reproducción, difusión, préstamo, venta, etcétera. Indicación de los contratos
- Publicado en:** Si se trata de un libro se ponen los datos de Título/Autor. – Ciudad: Editorial, año. Si se trata de un periódico o revista el nombre de la publicación y la fecha⁴⁴
- Óptica:** Si se considera visualmente importante por su efecto sobre el significado de la fotografía, se indica el objetivo utilizado en la toma: telefoto, 50mm, gran angular, etcétera
- Tiempo de pose:** Igualmente se puede anotar el tiempo de exposición.
- Luz** Se explica la iluminación: día, noche, natural, contraluz, sobreexposición, iluminación de estudio, etc.
- Enfoque:** Tipo de plano utilizado en la composición
- Punto de vista:** Aumento 1/3 macro, aumento 20/20.000 micro, picado, cenital, aéreo, espacial, etcétera
- Estructura formal:**⁴⁵ Retrato (individual, de estudio, de grupo), escena, paisaje urbano, paisaje interior, bodegón, etcétera
- Resumen:** Descripción en lenguaje natural del contenido de la fotografía.
- Descriptor es onomásticos:** Personas físicas o jurídicas que aparecen en la fotografía

⁴³ Si se trata de una impresión faltaría especificar el formato del negativo.

⁴⁴ Faltarían volumen, número y paginación en el caso de las publicaciones periódicas. Tratándose de libros, faltarían las páginas.

⁴⁵ Se podría llamar mejor género fotográfico.

Descriptores geográficos: Lugares o ámbitos geográficos que aparecen en la fotografía

Descriptores temáticos: Objetos, acciones, actividades, situaciones o conceptos relacionados con la fotografía

Autores:⁴⁶ Nombres de autores de obras reproducidas por la fotografía. Se puede utilizar para reproducciones de obras de arte, fotografía de arquitectura, de películas cinematográficas, etcétera

Obras: Nombres de obras reproducidas en la fotografía

Notas: Información complementaria que no haya tenido cabida en los campos anteriores

NUMREG: 01 **SIGTOP:** ARM1/01 **SIGDIG:** FIG65.jpg **NUMNEG:** **OTSIG:**

FEENT: 98/01/02 **PROC:** Donación particular

AUTFOT: Emilio Beauchy (Sevilla 1847-1924) **AG:**

TIT/FOT: Sevilla, 1892 **TIT/REP:**

FEFOT: 1892

SOP: Papel sobre cartón; BN **FORM:** 210 x 290 mm

ESTCONS: Bueno **DERAUT:** Libre **USO:** Libre

OPT: Gran angular **EXP:** Larga **LUZ:** Día

PLA: Plano general **FVIS:** Picado leve **ESFOR:** Escena

RES: Vista general del río Guadalquivir a su paso por Sevilla durante las inundaciones de 1892. La foto está tomada desde la margen izquierda del río en dirección a la desembocadura y se aprecia con claridad el Muelle de la Sal inundado, barcos varados y algunos grupos de curiosos. Se ve la Torre del Oro y el barrio de Triana. Una mujer fuera de foco contempla la escena a la izquierda de la imagen.

DESPERS:

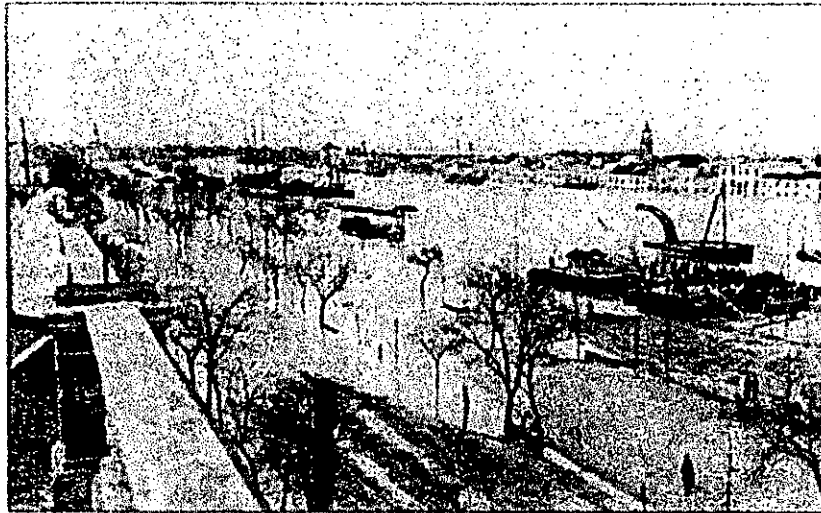
DESLUG: Sevilla, río Guadalquivir, Muelle de la Sal, Triana, España

DESTEM: Inundaciones, Navegación fluvial

DESOB: Torre del Oro

NOT: La fotografía está montada sobre cartón original con la estampación del nombre del fotógrafo en la posición inferior/centro.

⁴⁶ Preferiría la denominación de creadores.



4.2.7 Bases de datos pictóricas

La digitalización de imágenes abre un panorama aún más complicado para las fototecas. Muchas decisiones deben ser tomadas sin tener un terreno muy seguro en lo que a lo normativo se refiere, pero también presenta una oportunidad muy grande. El ambiente en red y sus nuevos lenguajes como el hipertexto dan lugar a nuevas posibilidades de acceso a las imágenes, sin tener que recurrir a muy complejos esquemas de catalogación y clasificación.

Pero demos inicio con el proceso de la digitalización. Los escáner determinan la máxima resolución⁴⁷ que puede tener una imagen digital. De allí en adelante, se debe tomar una decisión acerca de la calidad tanto de despliegue como de impresión que la fototeca requiere. La elección de la calidad de la imagen digital depende del objetivo que se persiga con la digitalización. Si solamente se quiere visualizar la imagen en la pantalla del monitor, bastará con una resolución de 72 ppp, si se requiere que la imagen digital sea

⁴⁷ El término resolución expresa el número de pixeles que contiene una imagen y puede ser expresada en valores como 1000 x 2000 o en puntos por pulgada (ppp) lo que en inglés corresponde a *dots per inch* (dpi).

sustituto del original como medida de preservación y conservación o debe servir para la reproducción o la publicación deberá capturarse a alta resolución: 300 ppp.⁴⁸

Una vez digitalizada, la imagen se almacena como archivo. Existen dos tipos de archivos: los de tipo mapa de *bits* y los de vectores. Los primeros (véase el cuadro 1) almacenan la imagen mediante una serie de filas y columnas que contienen puntos de igual tamaño, llamados *pixeles*. Los segundos (véase el cuadro 2) son colecciones de formas geométricas que se almacenan como fórmulas matemáticas y que al hacer cambios se calculan automáticamente las formas correspondientes. En el ambiente fotográfico, se tiene que optar por archivos tipo mapa de *bits* que permiten la manipulación y edición de la imagen, herramientas útiles para el retoque fotográfico y la restauración, mientras que los archivos de vectores son extremadamente útiles en el ambiente del diseño gráfico y de la simulación. Existe una gran variedad de formatos gráficos que se diferencian sobre todo por sus niveles de compresión y el espacio requerido en disco duro, así como por su compatibilidad con algunos programas de computadora.

⁴⁸ García Caballero, Ricardo y Eva María Méndez Rodríguez, "Nuevas tecnologías y servicios de información gráfica; reflexiones para el profesional de la información ante la digitalización de imágenes fijas", ponencia presentada en las *VI Jornadas Españolas de Documentación, FESABID 98*, consultado en http://www.florida-uni.es/~fesabid98/comunicaciones/r_garcia/r_garcia.htm

Cuadro 1: Formatos de mapa de bits⁴⁹

<i>Formato</i>	<i>Subformatos</i>	<i>Productor/Software</i>
BMP	RGB y RLE	OS/2, Microsoft Windows
CLP	Bitmap y Device Independent Bitmap	Windows Clipboard
CUT		Dr. Halo
DIB	RGB y RLE	OS/2, Microsoft Windows
GIF	Vers. 87a y 89a en modo entrelazado y no entrelazado	CompuServe
IFF	Comprimido y no comprimido	Electronic Arts
IMG		GEM Paint
JIF	Compresión Huffman	Joint Photo. Expert Group
JPG	Compresión Huffman	Joint Photo. Expert Group
LBM	Comprimido y no comprimido	Deluxe Paint
MAC	Con cabecera y sin cabecera	MacPaint
MSP		Microsoft Paint
PBM		UNIX
PCD		Kodak Photo CD
PCX		ZSoft Paintbrush
PGM		UNIX
PIC		Pictor/PC Paint
PPM		UNIX
PSD	RGB o indexado	Photoshop
RAS		Sun Microsystems
RLE	CompuServe y Windows	CompuServe y Microsoft Windows
TGA	Comprimido y no comprimido	Truevision
TIFF	No comprimido, compresión Huffman, compresión empaquetada de bits, compresión LZW, compresión Fax Group 3 y 4	Aldus Corporation
WPG	Vers. 6.0	WordPerfect

Cuadro 2: Formatos de vectores⁵⁰

<i>Formato</i>	<i>Producto/Software</i>
CDR	CorelDRAW!
CGM	Computer Graphics Metafile
DRW	Micrografx Draw
DXF	Autodesk
GEM	Ventura/GEM
HGL	Hewlett-Packard Graphics Language
PIC	Lotus Development Corp.
WMF	Microsoft Windows Metafile
WPG	WordPerfect (vers. 5.0 y 5.1)

Los más usuales son actualmente los archivos gráficos *jpg* y *gif* por ser formatos de intercambio y que mantienen el dominio en el ambiente *Web*, donde las imágenes pueden ser recuperadas por ligas de hipertexto, ser ligas de hipertexto ellas mismas, así como contener ligas en alguna de sus partes.

Para poder ver la imagen, editarla y también manipularla, se requiere de un software de visualización y edición como es el tan conocido programa Adobe Photoshop.

Una base de datos pictórica es “una colección de imágenes, junto con datos descriptivos derivados directamente de estas imágenes, mantenida en forma independiente de sus aplicaciones, y organizada en vista del almacenamiento y la recuperación eficientes.”⁵¹ Los datos descriptivos presentan información que no está contenida en los *pixeles* mismos de la imagen, sino que se deriva de la imagen y la describen. Los datos que describen e identifican un recurso electrónico se llaman *metadata*, es decir, son datos sobre datos.

⁴⁹ Tomado de Hernández Pérez, Antonio, “La fotografía digital”, en Valle Gastaminza, *op.cit.*, p. 223.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 224.

⁵¹ J. P. Eakins, citado en Indexing and querying image databases: an introduction, consultado en <http://ils.unc.edu/~denms/image.html> (acceso 03/03/99)

Aunque ya existen otros métodos, la recuperación de información gráfica se lleva a cabo todavía principalmente mediante la ayuda de palabras, que describen el contenido de la imagen. Hay avances significativos en la identificación de patrones (*pattern recognition*), que permiten identificar una imagen por su semejanza con otra y con patrones almacenados en un sistema (*image-based content retrieval*). En el medio científico, hay grandes avances en la interpretación de imágenes para diagnóstico que pueden ser analizadas por programas de computadora interpretando formas, densidades, contrastes, colores etcétera. Sin embargo, la recuperación con precisión y sin información sobre su significado y contexto de las imágenes contenidas en colecciones visuales de las que nos ocupamos, tendrá que esperar mucho tiempo más antes de concebir la posibilidad de prescindir de la palabra, mediante la cual se expresa todo el conocimiento que la humanidad tiene de su compleja realidad. Los buscadores en el *World Wide Web* que ya ofrecen opciones de búsqueda de imágenes como Altavista o Yahoo son, sin embargo, una gran ayuda si uno busca solamente ilustraciones, porque permite tener acceso a la imagen mediante un encabezado (*header*), donde existe información mínima, por ejemplo, sobre el personaje y la estructura de la imagen misma.

Pero regresemos a nuestra realidad fuera de la red. Hoy, en México, podemos ver imágenes digitales agrupadas en forma de álbumes como lo ofrece el Kodak Photo CD. En las bases de datos pictóricas, como anteriormente las definimos, existen dos posibilidades de ligar las imágenes con sus datos descriptivos: tener en el catálogo referencial automatizado una liga de hipertexto a un archivo gráfico existente en el mismo disco duro y que permite visualizar las imágenes únicamente de manera individual, o mediante una base de datos relacional que establece comunicación entre datos e imágenes, pudiendo desplegar una imagen o un grupo de ellas, siempre y cuando se cumplan las condiciones de la búsqueda.

El ambiente de la red mundial, *World Wide Web*, está revolucionando todos los ámbitos y las posibilidades de los nuevos lenguajes de marcado repercuten en nuestras maneras de pensar y proceder. Desde hace algún tiempo, se ha abierto una polémica

sobre los *metadata* alrededor de la cual han surgido nuevos paradigmas de control bibliográfico, como los llama Roberto Garduño.⁵²

Entre las posiciones maximalistas de los defensores de lo estructurado en el más mínimo detalle como los representa el formato MARC⁵³ y los minimalistas que se contentan con un simple encabezado, se encuentra el Dublin Core, que para el lenguaje de marcado *html* ofrece 15 campos para describir todo tipo de recursos electrónicos entre los que se encuentra la imagen. Dada su gran aceptación, se convirtió rápidamente en una pauta para la normalización de metadatos descriptivos. Mientras las VRA Core Categories y los CDWA tenían todavía una correspondencia clara con MARC, la nueva propuesta tiene campos muy abiertos que abarcarían varias etiquetas MARC a la vez.⁵⁴

El Dublin Core⁵⁵ considera los siguientes elementos agrupados por:

Contenido	Propiedad intelectual	Otros
Cobertura	Contribuyente	Fecha
Descripción	Creador	Formato
Tipo	Editor	Identificador
Relación	Derechos	Idioma
Fuente		
Tema		
Título		

Aquí un ejemplo de la aplicación básica de estos elementos a la descripción de una fotografía, cuyo registro puede existir en cualquier base de datos, indicando la ubicación de la imagen digitalizada en una dirección electrónica:

⁵² Garduño Vera, Roberto, "Paradigmas normativos para la organización documental en los albores del siglo XXI", *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, México, enero-junio de 2000, pp. 115-149.

⁵³ En su versión MARC21 incluye nuevas etiquetas necesarias para anotar datos de documentos electrónicos.

⁵⁴ Véase: Garduño, "Paradigmas...", *op. cit.*

La conversión de DC a MARC se discute en Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress, *Dublin Core/MARC/GILS crosswalk*, noviembre de 1999, consultado en <http://lcweb.gov/marc/dccross.html> (acceso 26/09/00)

⁵⁵ Dublin Core Metadata Initiative, *Using Dublin Core*, 1999, consultado en <http://purl.org/dc/documents/usageguide> (acceso 3 de octubre, 2000)

```
<META NAME="DC.Title" CONTENT="Kita Yama (Japan)">  
<META NAME="DC.Creator" CONTENT="Kertesz, Andre">  
<META NAME="DC.Date" CONTENT="1968">  
<META NAME="DC.Type" CONTENT="image">  
<META NAME="DC.Format" CONTENT="image/gif">  
<META NAME="DC.Identifier" CONTENT="http://foo.bar.zaf/kertesz/kyama">
```

Sin embargo, los datos asentados no indican ni siquiera si la imagen referida es un dibujo o una fotografía, menos aún si ésta es digital desde su creación (solamente se puede deducir lo contrario por la fecha de creación) o, en caso de requerir de mucha precisión, si el original es un negativo o positivo con las especificaciones que cada forma pueda tener. Para especificar los campos, DC considera el empleo de cualificadores, por ejemplo creator.photographer y el campo de formato, aunque pensado principalmente para dar una pauta como visualizar esta imagen, permite anotar datos de la descripción física tales como sus dimensiones.

En la catalogación y clasificación de imágenes, falta mucho por hacer y su evolución depende cada vez más del desarrollo tecnológico que genera cambios y desafíos constantes. Los profesionales de la información visual deben estar siempre al tanto de las discusiones actuales acerca de los avances tecnológicos y la normalización de la información. De lo que podemos estar seguros es de que cada vez más se irán suprimiendo las particularidades de bibliotecas, archivos, museos etcétera en su metodología de procesar y proporcionar información.

4.2.8 Consulta

Deberá existir un reglamento que determine el acceso a la colección especificando las condiciones y los requisitos. No debe faltar un equilibrio entre la preservación de la colección y el acceso a ella, lo que debe expresarse en horarios atractivos de atención al público y personal suficiente para el servicio.

Sería ideal que el usuario solamente tuviera acceso a copias de trabajo para no tener que manipular originales frágiles e inestables. Si no se puede prescindir de la consulta de negativos u originales de época, dicha consulta deberá ser bajo supervisión y con guantes especiales.

4.2.9 Reproducción y uso

Será necesaria la existencia de un reglamento que determine las condiciones y los requisitos para la reproducción de las fotografías contenidas en la colección así como su uso posterior.

Cada fototeca deberá, en el mejor de los casos, contar con un departamento o área de reprografía para evitar el traslado de las piezas fuera del área de la fototeca y el manejo del material por personal no controlado por ella. La calidad de reproducción puede variar según los usos posteriores, pero una buena calidad, tanto análoga como digital, es de exigirse.

En la reproducción y el uso posterior deben observarse los derechos de autor sobre cada fotografía. El derecho de autor aplicado a la fotografía no ha sido tan obvio siempre, porque surgía la pregunta de que si una imagen hecha por una máquina podía tener un autor. Por esta causa, la ley alude solamente a la fotografía como obra artística y no a lo que podría llamarse “mera fotografía”, dado que el derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas.⁵⁶

En México, las obras protegidas por la ley son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio. Se incluyen las ramas siguientes: literaria, musical, dramática, danza, pictórica o de dibujo,

⁵⁶ En lo relativo a la legislación que concierne a la preservación de patrimonio cultural en México, recomiendo ampliamente el artículo de María Idalia García Aguilar, “Legislar para preservar el patrimonio documental mexicano: un reto para el nuevo milenio”, *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, México, enero-junio de 2000, pp. 97-114. Esta discusión es urgente para preservar adecuadamente el patrimonio fotográfico cuando pasa a dominio público o estar custodiado por el Estado al prescribirse los derechos individuales.

escultórica y de carácter plástico, caricatura e historieta, arquitectónica, cinematográfica y demás audiovisuales, programas de radio y televisión, programas de cómputo, fotográfica,⁵⁷ obras de arte aplicado como el diseño gráfico y textil, así como de compilación tales como enciclopedias, antologías, bases de datos etcétera..

La Ley protege a los autores para fomentar la creatividad intelectual y asegurar que los autores vean recompensado su esfuerzo. La ley establece que las obras quedan ligadas para siempre a su autor. Así, el autor tiene derecho a que se le reconozca esa calidad y a modificar su obra u oponerse a que otros la modifiquen. Éstos son los llamados **derechos morales** que son perpetuos, inalienables, imprescriptibles e irrenunciables y se transmiten a los herederos legítimos o a cualquier persona por virtud de disposición testamentaria. En lo que se refiere a los créditos, la ley establece que el titular de los derechos morales podrá en todo tiempo exigir el reconocimiento de su calidad de autor de la obra creada por él o disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima.

El usar o explotar temporalmente la obra, sea por el mismo autor o por terceros con propósito de lucro integran los llamados **derechos patrimoniales**. Durarán tanto como la vida del autor y 75 años después de su muerte. Asimismo, los herederos o causahabientes del autor gozan de la misma facultad por el mismo lapso de 75 años después de la muerte del autor.⁵⁸

Cuando los autores son empleados, como lo pueden ser los fotógrafos de un periódico, de una empresa o institución, la situación es distinta porque su relación laboral implica cesar los derechos patrimoniales más no los derechos al crédito.

Dentro de este marco jurídico general, existen dos tipos de colecciones fotográficas que son, por un lado extremo las colecciones que se resguardan con el objetivo principal de conservación y difusión de un fondo entendido como patrimonio cultural por una entidad pública y, por el otro lado, los bancos de imágenes que se dedican a la venta o renta de fotografías. Estos últimos tienen reglas mucho muy claras

⁵⁷ La obra fotográfica se incluye a partir de reformas y adiciones a la ley en 1991, al igual que ocurre con las obras cinematográficas y audiovisuales, programas de radio y televisión así como con los programas de cómputo.

⁵⁸ Cfr. "Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 24 de diciembre de 1996. Modificada por decreto publicado el 19 de mayo de 1997", en *Leyes y códigos de México. Legislación sobre derechos de autor*, México: Editorial Porrúa, 1999, pp. 9-84.

que se especifican en los contratos entre el fotógrafo y el propietario del negocio así como con los clientes que usan comercialmente estas imágenes. También los fotógrafos profesionales tienen que acatar reglas precisas que protegen los derechos de los retratados. En los archivos de carácter patrimonial no existe una relación tan directa con los autores. A menudo, las imágenes resguardadas son entregadas, depositadas o vendidas por terceras personas siendo solamente los autores o sus herederos quienes pueden pactar sobre los derechos. Pero una vez transcurrido el tiempo legal, las imágenes pasan al dominio público.

No obstante existe ningún motivo que justifique la publicación de una fotografía sin hacer constar el nombre del fotógrafo. Publicar una imagen sin saber el nombre, supone que estamos haciéndolo sin su consentimiento. Esto sería admisible solamente en caso de fotografías antiguas de las que sabemos que han pasado al dominio público y se anotaría autor anónimo.

Las fototecas deberán exigir a sus usuarios, que reproducen fotografías para uso de investigación y sobre todo publicación, que se cumpla con la anotación de los créditos referentes al fotógrafo o, en su caso, la institución productora así como del propietario de los derechos de reproducción. En realidad, las fototecas no deben lucrar con fotografías del dominio público que custodian sino solamente cobrar los costos que causa la reproducción.

La disponibilidad de imágenes en el ambiente digital y la facilidad de su reproducción llevó a la discusión acerca de los derechos implicados y de ella resultó una propuesta del *fair use*⁵⁹, que promueve la búsqueda de la compatibilidad entre el uso educativo no comercial y los derechos patrimoniales de los creadores.

⁵⁹ Véase: *Copyright and fair use: the great image debate*, editado por Robert A. Baron, *Visual Resources*, vol. 12, núm. 3-4, 1997, pp. 233 y siguientes.

6. EVALUACIÓN Y RECOMENDACIONES

6.1 Evaluación general de las fototecas participantes en la encuesta

La Fototeca del INAH en Pachuca no es en vano llamada también Fototeca Nacional porque, además de las tareas cotidianas de organización y conservación de los materiales reguardos allí, tiene encomendado, como centro operativo del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), elaborar propuestas de normalización en lo que a catalogación y conservación se refiere y lo que se ha cristalizado en la publicación de dos manuales. Su personal presta asesorías a las fototecas del SINAFO y por convenio a otras instituciones que así lo solicitan.

La ciudad de Pachuca tiene la ventaja de contar con condiciones climáticas bastante favorables para la conservación de material fotográfico. El edificio colonial fue adaptado para albergar a una fototeca.

El que menos atención ha merecido es, a mi parecer, el usuario que acude a consultar los fondos. Se aceptan por día solamente a tres investigadores a quienes se les dedican, eso sí, toda las atenciones requeridas por aproximadamente dos horas. Otro factor que apoya esta afirmación es el hecho de que existen únicamente dos computadoras destinadas a la consulta, cargadas cada una con bases de datos distintas. Con la instalación de un módulo de consulta en la Ciudad de México, se ha mitigado un poco esta situación, pero no es suficiente.

Algo muy distinto ocurre con el Archivo General de la Nación, donde la consulta se realiza sin previa cita y donde los investigadores trabajan por su cuenta sin mayor asesoría. El AGN concentra millones de fotografías en su Centro de Información Gráfica, cuyo personal está al cargo también de otros materiales gráficos como mapas, ilustraciones, videos y audiocintas. El personal adscrito al Centro está ampliamente rebasado en el manejo de tal cantidad de imágenes a las cuales no se dedican los recursos humanos y económicos suficientes, por parte de la institución. No sorprende así que se presten a los investigadores cajas con negativos sin mayor supervisión. La catalogación

de las imágenes es precaria y no se sigue una normalización, dado que cada colección tiene su propia forma de registro.

La bóveda de seguridad se mantiene solamente a una temperatura de 20°C y la humedad relativa al 60% y no existe la separación de las películas de nitrocelulosa de otros materiales fotográficos.

Por fortuna, se contrató una asesoría externa de especialistas altamente calificados en conservación fotográfica para que realicen un diagnóstico de la colección en los meses de febrero a noviembre de 2000. Faltará acatar las recomendaciones de estos asesores y destinar recursos extraordinarios a la conservación y organización, incluyendo, sin duda, la contratación de más personal calificado de manera permanente para asegurar la conservación y consulta de tan valioso legado histórico y artístico.

El Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM es la única fototeca que afirma contar con recursos económicos suficientes. Cuenta con áreas bien definidas para las diferentes tareas y se hace notorio que el espacio fue diseñado desde el principio para servir como archivo fotográfico, aunque ya se está evidenciando la falta de lugar para expansión.

Vista en el conjunto, esta fototeca es muy especial no solamente por su misión tan definida de servir a una comunidad académica en sus labores de investigación y docencia, sino también por su crecimiento anual tan significativo por lo que cuenta con bastantes recursos humanos, sobre todo, del área de especialidad disciplinaria en que se inserta.

Como consecuencia de la huelga de la UNAM, se estuvo casi cinco meses sin acceso al acervo que se quedó sin ambiente controlado por el corte de electricidad. La prioridad será por lo pronto realizar labores de monitoreo de la colección y la restauración del material dañado.

La Fototeca Culhuacán está a punto de cambiarse a instalaciones nuevas con lo que supera las graves deficiencias que ha sufrido en el aspecto ambiental. Pero faltará por trabajar también en la cuestión de la catalogación que no tiene puntos de contacto con las propuestas de normalización del SINAFO al que pertenece. Hace poco tiempo, se envió personal con amplia experiencia adquirida en la Fototeca de Pachuca a la Fototeca Culhuacán para hacerse cargo del acervo y mejorar su condición.

La fototeca del DIDCAV fue incluida en este estudio por valiosa colección en *stills* de cine de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Fue sorprendente encontrar que esta colección no está inventariada ni catalogada. Como resguardadora de la fotografía oficial, cumple su función de servir a la institución. Casi nunca acuden investigadores a consultar el acervo. Las condiciones ambientales podrían ser mucho mejores, pero la mayor dedicación gira alrededor de fotografías contemporáneas a pesar de que cuenta con material antiguo, aunque no numeroso.

Esta fototeca es un buen ejemplo para los casos donde los fondos aceptados por donación o adquiridos, no concuerdan con su misión principal. Esto conlleva a que la colección quede en el olvido a pesar de su riqueza, porque siempre otras actividades serán prioritarias.

Algo similar ocurre con la Colección Sandoval-Lagrange del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Fue adquirida en 1966 y, desde esta fecha, no se ha realizado gran cosa. Las piezas siguen en sus envolturas originales, guardadas en cajas en un cubículo del Centro de Información-Biblioteca (CIB) en condiciones ambientales que no garantizan su conservación a largo plazo. La colección ocupa un lugar marginal en el CIB y no cuenta con personal propio y especializado. El acceso a la colección está limitado no sólo por la falta de catalogación y su utilidad se restringe a exposiciones y publicaciones de la institución. Existe un proyecto de digitalización muy ambicioso y publicitado que requiere de muchos recursos.

Este ejemplo ilustra que la universidad privada no tiene como prioridad la conservación del patrimonio cultural, pero sí un gran interés por la explotación económica de la memoria colectiva.

Sucede lo contrario en la Fototeca "Romualdo García", adscrita al Museo Regional de Guanajuato y que aporta su material fotográfico a la documentación de la historia regional.

Lo notorio de este caso es que la fototeca como tal no cuenta con una cabeza organizativa, ya que es el Director del Museo quien funge como tal y quien incide en el trabajo de las dos responsables de área (de reciente ingreso) y del fotógrafo, único personal con que cuenta la fototeca.

El acervo fotográfico del Centro de Documentación e Información Ferroviaria se encontraba localizado en un vagón de ferrocarril en condiciones ambientales deplorables. Ahora se halla en instalaciones reducidas, pero donde se dispone de una bóveda con ambiente controlado para la conservación del material fotográfico. La fototeca cuenta con una sola persona que se ocupa de todo y solamente gente de servicio social le auxilia en las labores. Su capacitación se lleva a cabo por la misma responsable, pero por tratarse de gente que presta sus servicios temporalmente, su adquisición de conocimientos no es acumulativa.

Las fotografías del acervo histórico del Centro de Estudios de Historia de México-Condumex son un ejemplo de aquellas entidades en las que el material fotográfico forma parte integral de los documentos archivados. Aunque no se trata de negativos, también las impresiones requieren de condiciones de conservación específicas. Pero lo más importante me parece el acceso a ellas. La guía que reporta los fondos resguardados en el archivo histórico no especifica el contenido de las fotografías, sino nos indica únicamente la cantidad del conjunto. Podríamos afirmar que el material visual que es organizado solamente para acompañar a los documentos, es concebido más como historia ilustrada que como historia gráfica, concepto que asigna un valor muy diferente a la fotografía como medio de expresión y representación propio. Esta afirmación se ve reforzada por el hecho de que la colección fotográfica más grande, la colección Handcock sobre sitios arqueológicos, no está ni inventariada ni catalogada.

6.2 Evaluación por tópicos y conclusiones¹

Presupuesto: Solamente una fototeca (EST) afirmó que cuenta con suficientes recursos, cuatro (PACH/ROM/CEDIF/COND) afirmaron que se puede trabajar y cuatro (AGN/SAND/DIDCAV/CUL) afirmaron que no cuentan con recursos suficientes.

Comentario: Que una fototeca no disponga de un presupuesto propio (solamente la Fototeca de Pachuca lo tiene), no implica que por eso tenga pocos recursos como lo demuestra el caso de la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Necesidades apremiantes: Cuatro fototecas (AGN/ROM/SAND/CEDIF) declararon como necesidad apremiante recursos para la conservación y restauración, con la especificación de una fototeca (CEDIF) que requiere de la adquisición de guardas especiales. Una fototeca declaró que necesita una bóveda de seguridad con ambiente controlado (CUL), que pronto tendrá en sus nuevas instalaciones. Tres fototecas declararon como necesidad apremiante la ampliación del espacio: en lo general (EST/COND) y de la bóveda (ROM). Una fototeca requiere de recursos para la catalogación (ROM) y una fototeca para elaborar un catálogo automatizado (DIDCAV). Solamente una fototeca (PACH) especificó la necesidad de recursos para operación e inversión, así como para pagar sueldos más decorosos.

Comentario: Las declaraciones demuestran que las necesidades cubren toda la gama de posibilidades y que varían por la urgencia y prioridad de cada una de las fototecas. Solamente la Fototeca de Pachuca expresa sus necesidades en forma englobante en términos gerenciales, pero es la única fototeca donde se especifica que es deseable pagar mejores salarios.

¹ Para facilitar la lectura, utilizamos las siguientes abreviaturas:

PACH (Fototeca del INAH, Pachuca)

AGN (Centro de Información Gráfica, AGN)

EST (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", UNAM)

CUL (Fototeca Culhuacán, INAH)

COND (Archivo Histórico, Condumex)

DIDCAV (Departamento de Inf. y Documentación de la Cultura Audiovisual, UAP)

CEDIF (Centro de Documentación e Información Ferroviaria, MNF)

ROM (Fototeca "Romualdo García", Museo Regional de Guanajuato)

Instalaciones: Solamente una fototeca (EST) cuenta con instalaciones que fueron planeadas desde su construcción para albergar a una fototeca, pero como única institución se localiza en un primer piso. Cinco fototecas (PACH/EST/CUL/DIDCAV/ROM) cuentan con espacios propios, totalmente separados de otras áreas y cuatro fototecas (AGN/CEDIF/COND/SAND) comparten el espacio en mayor o menor medida por formar parte de una entidad más amplia. Seis fototecas (PACH/AGN/EST/DIDCAV/COND/SAND) cuentan con un área de atención al público, separado espacialmente del área de trabajo. Cuatro fototecas (PACH/EST/CUL/DIDCAV) tienen su propio laboratorio fotográfico; tres fototecas (AGN/ROM/SAND) dependen del laboratorio fotográfico de su institución, que atiende a todas las áreas, y dos fototecas (COND/CEDIF) no tienen acceso a un laboratorio fotográfico dentro de su institución. En cinco fototecas (PACH/EST/DIDCAV/COND/SAND), los directivos o responsables tienen su propio cubículo.

Comentario: Es de recordarse que la falta de espacio había sido señalado como problema en el apartado de las necesidades apremiantes por las fototecas del Instituto de Investigaciones Estéticas, Condumex y Romualdo García.

Equipo de cómputo: Cinco fototecas (PACH/EST/COND/CEDIF/ROM) afirmaron contar con equipo de cómputo mientras las otras cuatro (AGN/CUL/DIDCAV/SAND) no cuentan con él. De las primeras, tres (PACH/EST/ROM) trabajan con plataforma Macintosh y dos (COND/CEDIF) con PCs.

Comentario: Es de destacarse que las fototecas afiliadas al SINAFO no comparten el mismo sistema operativo, lo que se pudo constatar en más fototecas afiliadas al Sistema.

Recursos humanos: Seis fototecas (AGN/EST/CUL/DIDCAV/CEDIF/ROM) cuentan con personal dedicado exclusivamente a las colecciones fotográficas, mientras tres fototecas (AGN/COND/SAND) tienen personal que también atiende a otras áreas o materiales.

De las 76 personas registradas, contamos con siete historiadores, doce historiadores del arte, un biólogo un químico, un físico, tres sociólogos², tres diseñadores gráficos³, una persona con formación en letras, un archivista técnico, tres personas con estudios comerciales, trece fotógrafos, un trabajador social, un ingeniero industrial, un ingeniero en sistemas, un filósofo, cinco personas con estudios de computación, un maestro de educación física, un conservador, quince personas con bachillerato terminado (de los cuales siete recibieron una capacitación de dos meses de catalogación y otros siete tomaron cursos de conservación y restauración fotográfica), así como con cuatro capturistas.⁴

En lo que respecta a experiencia adquirida y antigüedad del personal, se destaca la Fototeca de Pachuca, que capacita su propia gente, presentándose también movilidad interna de ascensos a puestos de mayor responsabilidad. En dos casos (DIDCAV/ROM), se afirmó en la entrevista que integrantes con experiencia salieron de sus fototecas (no se confirmó que se integraran al equipo de Pachuca, como se había señalado) y se tuvo que contratar gente nueva sin experiencia previa. En otro caso (CUL) una persona con experiencia fue enviada desde Pachuca para hacerse cargo del acervo, también dependiente del INAH.

En lo que se refiere a las necesidades concretas relativas a recursos humanos, solamente una fototeca (COND) declaró que no le falta personal. Cuatro fototecas (PACH/CUL/ROM/CEDIF) ubican esta falta en el área de conservación y restauración, dos (ROM/DIDCAV) en catalogación, una (AGN) en labores de archivo y una (SAND) no especifica sus necesidades. Solamente una fototeca (EST) declaró que le falta personal muy especializado, en este caso, un(a) historiador(a) del arte con conocimientos de conservación fotográfica. El caso del Instituto de Investigaciones Estéticas nos ejemplifica que en esta fototeca con una especialidad temática/disciplinaria se tiene plena conciencia de la especialización interdisciplinaria que deberían tener sus integrantes.

Comentario: La cantidad de personal no tiene que ser proporcional a la magnitud del acervo, pero debe tener correspondencia con sus tareas pendientes y/o su crecimiento

² Incluimos aquí a la persona con formación en estudios latinoamericanos.

³ Incluimos aquí a la persona con formación en artes visuales.

⁴ Utilizamos las denominaciones sin considerar el género de las personas en particular, ni el nivel de formación alcanzado.

anual. En el caso de acervos históricos que ya no crecen, las necesidades dependen de si todo el material ya está bien conservado, inventariado y catalogado o si apenas se inician estas tareas.

Más interesante que las cantidades totales es la distribución por áreas. Las únicas áreas donde existe en perfil técnico/profesional claro es en el área de reproducción, donde laboran mayoritariamente fotógrafos y, como es de esperarse, en el área de cómputo. En las áreas restantes existe una variedad inmensa en la formación académica antecedente.

Dado que las fototecas y sus áreas no están organizadas de igual manera en las distintas instituciones, no es posible una comparación rigurosa. Sin embargo, es notorio que entre las personas con responsabilidades de tipo general sobre las colecciones fotográficas predominan los historiadores: seis historiadores/historiadores del arte son directivos de las fototecas o encargados de las colecciones (SAND/COND/ROM/CEDIF/EST/PACH) y diez historiadores del arte trabajan en la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, dado que las responsabilidades se definen por especialidades temáticas y la asignación de fondos concretos y no por labores específicas. La evidente presencia de historiadores (diecinueve, incluidos los historiadores del arte) en los archivos no se justifica por el simple hecho de tratarse en muchos casos de acervos históricos o especializados en la documentación del arte. Para el análisis del contenido de las imágenes, esto puede ser muy válido, no así para las propuestas de organización, almacenamiento y recuperación de la información gráfica. Los que deberían tener inserción en ello, los bibliotecólogos y archivistas, tienen una presencia ínfima en este medio (un archivista técnico en el Archivo General de la Nación). En Pachuca se optó por formar técnicos propios que se seleccionan entre aspirantes con bachillerato terminado para tareas de catalogación y conservación, que realizan bajo la supervisión de los coordinadores de área. Entre los responsables de tareas de catalogación encontramos una socióloga (PACH) y una historiadora (ROM), y entre los responsables de conservación fotográfica, una diseñadora gráfica (PACH) y una historiadora (ROM), en lo que se refiere a su formación académica antecedente.

No hay duda, los fototecarios se forman en las fototecas. Ninguna institución de educación técnica o superior se hace cargo de esta tarea.

Conservación: La mayoría de las fototecas están alojadas en edificaciones antiguas (PACH/AGN/CUL/DIDCAV/ROM) lo que es favorable en lo que se refiere a temperatura, pero que puede ser problemático en relación a la humedad relativa. Cinco fototecas (PACH/AGN/EST/CEDIF/ROM) cuentan con una bóveda de seguridad con ambiente controlado, pero una de ellas (ROM) solamente controla la temperatura, dos fototecas (DIDCAV/COND) cuentan con un depósito fresco sin ambiente controlado, una fototeca (SAND) cuenta con un cubículo con aire acondicionado con la misma temperatura que otras áreas donde labora personal y una fototeca (CUL) no posee ningún tipo de bóveda, aunque con el cambio físico la tendrá. Ninguna fototeca cuenta con filtros contra polvos y gases. Todas las fototecas, menos una (SAND), procuran tener mobiliario adecuado y guardas especiales, pero la calidad varía y es difícil de comprobar.

En lo que se refiere a una política de conservación explícita, no la tienen tres fototecas (AGN/COND/SAND), dos fototecas (EST/CUL) afirmaron contar con un fondo reservado y se procura que los usuarios consulten solamente copias –en el caso de las diapositivas del Instituto de Investigaciones Estéticas se cumple en su totalidad– y copias impresas en la Fototeca Culhuacán que cuenta con ellas en un 40% del acervo. En lo que se refiere a la producción de copias, la Fototeca de Pachuca optó por la elaboración de internegativos.

Comentario: Aunque las temperaturas y la humedad relativa recomendadas varían según el tipo de material que se tiene en resguardo, ninguna fototeca cumple totalmente con los estrictos lineamientos que recomienda la UNESCO y que son más exigentes también, hay que decirlo, que los valores promedios recomendados en los manuales. Por supuesto, ninguna fototeca tiene los recursos para todas las copias, muy fuera de las posibilidades reales de las fototecas mexicanas, que propone la UNESCO:⁵ una copia maestra de seguridad que se mantiene en las mismas condiciones climáticas que el original, pero en un espacio separado, una copia maestra de consulta que sirve para hacer reproducciones y, por último, una copia de consulta.

⁵ *Memory of the world. Safeguarding the documentary heritage. A guide to standards, recommended practices and reference literature related to the preservation of documents of all kinds*, prepared by the International Advisory Committee for the UNESCO Memory of the World Programme, Sub-Committee on Technology for the General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, s.f., consultado en <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/en/guide/guidetoc.htm> (acceso 2 de noviembre, 1999)

Las colecciones que están más vulnerables de sufrir deterioros graves y pérdidas son los del AGN y del Tecnológico de Monterrey, dado que la Fototeca Culhuacán pronto tendrá condiciones favorables. También el DIDCAV puede poner en peligro su colección histórica la que requiere de más atención, porque, aunque se trate solamente de 145 piezas, son originales únicos.

Es de destacarse que la Fototeca de Pachuca produjo su propio manual de conservación, lo que constituye una aportación mexicana a la labor de las fototecas. Esta fototeca es también la única que cuenta con una base de datos interna que contiene información técnica y de conservación de las piezas lo que ayuda a un seguimiento en beneficio de la supervivencia de las imágenes.

Orden físico de los materiales: Siete fototecas (PACH/EST/AGN/COND/DIDCAV/CEDIF/ROM) mantienen sus acervos ordenados en primera instancia por fondo para no separar las colecciones que forman un conjunto. Una fototeca (CUL) ordena sus negativos por número de identificación y sus positivos por lugar geográfico, y una fototeca (SAND) por rubros temáticos, pero debemos recordar que en este caso se trata de una sola colección. Cuatro fototecas (PACH/EST/DIDCAV/ROM) cuentan con una clave topográfica que considera fondo, proceso fotográfico y formato en la mayoría de los casos.

Comentario: El orden físico por el cual se optó en la mayoría de las fototecas, no permite la conservación mediante la instalación de microclimas distintos dependiendo del material específico, pero tiene un gran sentido práctico. Pero tener el registro del proceso fotográfico en la clave topográfica da bases para un trabajo futuro.

Inventario: Solamente tres fototecas (PACH/EST/ROM) cuentan con un avance casi total del inventario de sus acervos, 1 fototeca (AGN) reporta estar cerca de un 80%, dos fototecas (CUL/CEDIF) tienen atrasos en el inventariado, dos fototecas (DIDCAV/COND) cuentan con el inventario completo de sus fondo menos de una colección –en ambos casos la mayor–, y una fototeca (SAND) no cuenta con ningún inventario de su acervo.

Comentario: En el caso de la Colección Sandoval-Lagrange no se ha realizado inventario alguno, lo que se refleja en las discrepancias entre las cifras que fueron

proporcionadas en la entrevista, los datos del proyecto de digitalización y los del directorio de Davison, presentándose diferencias de hasta diez mil piezas.

Catalogación y clasificación: Seis fototecas (PACH/AGN/EST/DIDCAV/DCEDIF/ROM) cuentan con una ficha catalográfica para registrar sus acervos, aunque no se aplica a todos los fondos y no incluye datos técnicos (AGN) o, en su lugar, se llena un libro de registro con datos mínimos (DIDCAV). Una fototeca (CUL) utiliza un sello con campos que se imprimen al reverso de un positivo y que no contiene datos técnicos, una fototeca (COND) no quiso proporcionar un ejemplo porque contenía datos sobre los costos de adquisición y otra fototeca (SAND) no cuenta con ficha catalográfica alguna.

Solamente cinco fototecas (PACH/EST/DIDCAV/CEDIF/ROM) afirmaron contar con manuales o lineamientos para la catalogación. Cuatro fototecas cuentan con instrumentos de normalización para el llenado de campos como listas de códigos: de procesos (PACH/DIDCAV), de formatos (PACH/DIDCAV), de épocas (PACH/ROM), de color (PACH/DIDCAV), del estado de conservación (PACH/DIDCAV), de deterioros (PACH/DIDCAV), de la situación legal, que sin embargo, no se refiere a los derechos de autor, sino a la manera de cómo llegó a la fototeca (DIDCAV), de descripción iconográfica (EST) y de temas (PACH/EST/ROM).

Comentario: Las únicas fototecas que nombran explícitamente herramientas de normalización internacionalmente reconocidas que aplican o que consultaron para hacer adaptaciones locales, son la Fototeca de Pachuca y la del Instituto de Investigaciones Estéticas. El DIDCAV cuenta con un manual de catalogación, pero no indica las fuentes consultadas. Nuevamente, la Fototeca de Pachuca elaboró su propio manual de catalogación que difunde la propuesta para el SINAFO. Pero aún así podemos afirmar que la catalogación normalizada presenta problemas en la mayoría de las fototecas.

Bases de datos: Tres fototecas (PACH/AGN/EST) cuentan con bases de datos de las cuales una (PACH) está elaborada con una adaptación del *software 4th Dimension*, una base de datos relacional, una fototeca (AGN) utiliza el programa de bases de datos *Microisis* en ambiente *Web* y una fototeca (EST) desarrolló el *software Artefot* basado en *Clipper* y utiliza el *Filemaker* para servicios al usuario.

Comentario: La base de datos del AGN cubre hasta ahora solamente a un fondo como proyecto piloto y no contiene datos técnicos de las fotografías. Ninguna base de datos tiene relación alguna con el formato MARC cuyo conocimiento es meramente referencial, si acaso. *Microisis* es un software desarrollado por la UNESCO compatible con campos MARC. En su nueva versión en ambiente *Web*, permite incluir una liga de hipertexto a un archivo gráfico para visualizar una imagen. En términos de compatibilidad con otras bases de datos (referenciales), en México, es altamente recomendable, pero es de comprobarse su efectividad en bases de datos pictóricas, donde se requiere también visualizar varias imágenes al mismo tiempo para facilitar la selección ante la cantidad abrumadora de imágenes que pueden cumplir determinadas condiciones de una búsqueda.

Microfilmación: Solamente una fototeca (SAND) cuenta con toda la colección microfilmada⁶, una fototeca (PACH) suspendió el proceso cambiándolo por la producción de internegativos y las siete restantes nunca iniciaron este proceso.

Comentario: La microfilmación de fotografías, como ya lo sabíamos, ha quedado obsoleta con la posibilidad de digitalización que logra imágenes fieles al contrario de las imágenes de alto contraste que ofrecía la microfilmación. Sin embargo es interesante conocer qué instituciones habían iniciado proyectos con esta tecnología que en algún entonces era de avanzada.

Digitalización: Cuatro fototecas (PACH/AGN/EST/ROM) iniciaron a digitalizar imágenes, tratándose solamente de pruebas en el caso de una (ROM), dos fototecas (CUL/SAND) tienen proyectos de digitalización y tres (COND/DIDCAV/CEDIF) no tienen planes al respecto. En lo

⁶ La colección se microfilmó por interés de la Universidad de Austin, Texas, y se proporcionó una copia al CIB.

que se refiere al formato de la imagen digital, una fototeca (PACH) utiliza el formato *pict* porque lo requiere el *software* de la base de datos y dos (AGN/EST) utilizan el formato *jpeg*.

Todas las fototecas digitalizan a diferente resolución: una fototeca (PACH) a 120 dpi, otra (AGN) a 200 dpi y una más (EST) digitaliza a tres resoluciones distintas, dependiendo del uso: mínimo para visualizar en pantalla, máxima para fines de reproducción.

Comentario: El uso del formato del archivo gráfico *jpg* es el resultado de una búsqueda de normalización para hacer imágenes fácilmente intercambiables y su uso es muy extendido en el ambiente *Web* porque, además, ofrece compresión con calidad lo que ayuda a ahorrar espacio en la memoria de la computadora.

Consulta: Todas las fototecas brindan un servicio de consulta en donde predomina el horario matutino. A seis fototecas (AGN/EST/CUL/DIDCAV/CEDIF/COND) se puede acudir sin previa cita. Con la excepción de dos fototecas (PACH/CUL), se requiere de una carta de presentación para tener acceso al servicio y dos fototecas (AGN/COND) imponen como requisito a los usuarios el de tener un nivel de estudios de licenciatura.

Solamente una fototeca (AGN) cuenta con personal específicamente dedicado a la atención al público, mientras que en las demás, o existe poco personal que realiza tareas variadas o se turna la gente.

Comentario: Es poco el personal asignado a la atención al público. Pero hay que considerar que la infraestructura para la consulta corresponde también al poco uso de la información visual en la investigación. Los usuarios no acuden en masa a las fototecas, razón por la cual las fototecas no se ven en la necesidad de corresponder de manera urgente a una demanda potencial. Solamente en el caso del AGN, sí existe un puesto explícitamente dedicado a la consulta, pero de todos modos falta más personal de manera apremiante, dado que el problema no es de una división estricta del trabajo.

Reproducción: Todas las fototecas proporcionan servicio de reproducción teniendo o no un laboratorio propio. En todos los casos se pagan los derechos de reproducción con costos diferenciados según el uso que se le dará (investigación/publicación como ilustración/uso comercial). En pocas fototecas existen reglas explícitas sobre los créditos

que se deberán anotar en la publicación de una fotografía. En la mayoría de las fototecas, las indicaciones son de carácter general.

Comentario: El Archivo General de la Nación exige anotar una leyenda concreta que estipule las condiciones en que se basa la reproducción y tiene referencia a la ubicación de la fotografía en el acervo, lo que es recomendable. Por el costo que ello implicaba, no se pudo comprobar la calidad de las reproducciones que ofrecen las fototecas.

Publicaciones/Difusión: Solamente una fototeca (PACH), como centro operativo del SINAFO, tiene una publicación periódica y editó varios manuales y libros. Cuatro fototecas (EST/CUL/CEDIF/SAND) han publicado catálogos o libros que contengan fotografías de sus acervos, aunque en la mayoría de los casos no como fototeca sino como institución matriz a la cual están adscritas; dos fototecas (AGN/DIDCAV) cuentan con traducciones de manuales de conservación que fueron publicados por sus instituciones ya hace algún tiempo, y dos fototecas (COND/ROM) no tienen publicaciones propias.

Todas las fototecas reportaron realizar exposiciones y prestan material para que participe en exposiciones organizadas por otras instituciones.

Comentario: Hay que destacar que la Fototeca de Pachuca cuenta con un Museo de la Fotografía, que documenta la historia de este medio, así como una galería que ofrece un espacio a fotógrafos contemporáneos.

Cooperación con otras fototecas: Tres fototecas (PACH, CUL, ROM) afirmaron tener cooperación con otras fototecas y cinco afirmaron no tenerla. Una fototeca (CEDIF) se ha acercado a la Fototeca de Pachuca en busca de asesoría y a otras instituciones para fines de capacitación.

Comentario: Podemos pensar que en caso de que la cooperación no es institucional, como en el caso del INAH al que pertenecen las tres fototecas con respuestas afirmativas, entrar en contacto con otras fototecas, depende sobre todo de la iniciativa del responsable de la fototeca, como lo demuestra el caso del CEDIF.

Conclusiones: Sin duda, las fototecas con mejores niveles de normalización son la Fototeca del INAH en Pachuca y el Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ambas presentan una organización interna muy compleja y hay responsables por área, aunque definidas de manera muy distinta en cada caso. Las colecciones fotográficas con menor nivel normativo son las del Centro de Información Gráfica del AGN, del Archivo Histórico del Centro de Estudios de Historia de México-Condumex y la Colección Sandoval-Lagrange. Coincide que en estas instituciones se comparten áreas y personal, sin que esto sea declarado causa de sus deficiencias. Sin embargo, al no contar con una organización independiente, como lo requiere el material fotográfico, las colecciones fotográficas pueden quedar atrapadas en un círculo vicioso de ser propensas a no recibir el apoyo institucional necesario, de no contar con personal especializado y con la experiencia en el tratamiento intelectual y físico de materiales fotográficos, de que el personal tampoco reciba esta capacitación constante y que no se busque la cooperación con otras fototecas.

Si en la muestra se hubieran incluido archivos municipales o estatales, el panorama general hubiera sido más preocupante. Aún así, podemos deducir cuáles son los problemas generales que muchísimas fototecas del país comparten: la falta de recursos materiales y humanos, que se traducen en inventarios incompletos, una catalogación incompleta y con una normalización precaria, condiciones de conservación deficientes, que ponen en peligro la supervivencia de la colección a largo plazo, sueldos bajos y la falta de capacitación del personal.

Pero al declarar a las fototecas de Pachuca y del Instituto de Investigaciones Estéticas como mejores ¿podemos afirmar que nuestra hipótesis inicial fue acertada? En lo general, sí. Sin embargo, las dos fototecas tomaron caminos muy distintos para llegar a lo que son. La Fototeca de Pachuca, al crearse, carga con la responsabilidad enorme de sentar bases para una propuesta de organización y preservación de una parte significativa del patrimonio cultural fotográfico como misión declarada. La injerencia de antropólogos e historiadores en la búsqueda de propuestas de normalización se evidencia en la concepción asumida de que la fotografía debe ser entendida como documento y no como gráfico u obra de arte, y que, por lo tanto, conviene realizar una clasificación por temas y por épocas históricas más que mediante una descripción iconográfica detallada. Tanto en

el área de catalogación como en la de conservación trabajaron por una propuesta mexicana viable.

El archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas tiene características muy distintas, visto que se trata de un acervo temáticamente muy definido y que cuenta con especialistas en la disciplina con el fin de proporcionar material para la investigación. Como colección visual típica, es decir, que cuenta con fotografías que sustituyen a una obra artística o arquitectónica original, tuvieron más posibilidades de basarse en herramientas ya existentes y adaptarlas a sus necesidades particulares.

Lo que caracteriza a ambas fototecas es que tienen muy clara su función, no son proyectos secundarios dentro de sus instituciones, reciben suficiente apoyo, existe una conciencia de la importancia de las normas y se tomaron decisiones después de observar las normas existentes y se adaptaron a sus propias necesidades. Esto no significa que sean perfectos ni que siempre sean acertadas sus decisiones.

Llegamos a la conclusión de que no se puede generalizar que la cooperación entre fototecas ocupa un lugar tan importante en las condiciones para alcanzar un nivel adecuado de normalización. Las fototecas que reciben suficiente apoyo económico por parte de sus instituciones pueden prescindir de la cooperación, porque tienen otros medios a su alcance. Sin embargo, para las fototecas de recursos limitados, la cooperación es indispensable. También es necesario ampliar el concepto de apoyo institucional y rebasar lo meramente económico. Una fototeca debe contar con un espacio físico definido y separado de los otras áreas, pero también debe contar con una misión definida que le dé un lugar seguro y estable dentro de la institución.

Los resultados de esta investigación y las recomendaciones que siguen a continuación no se basaron únicamente en los datos que se recabaron en la encuesta. Son producto también de lecturas, comentarios al margen, impresiones que se quedaron grabadas en las visitas, de ideas. Nunca fue la intención del estudio juzgar a las fototecas o las personas que laboran en ellas, sobre todo cuando se hace desde una posición externa. Creo, sin embargo, que una crítica constructiva nos puede llevar a la reflexión y a la búsqueda de la superación constante. Al mismo tiempo, me interesa que los ejemplos de las fototecas participantes sirvan a las instituciones que cuentan con valiosas colecciones fotográficas sin dedicarles la atención y los recursos que merecen.

6.3 Algunas recomendaciones, dos propuestas...

Tener una **misión** bien definida ayuda a las fototecas a fijar sus prioridades y a tener un desarrollo de sus colecciones adecuado. No se debe aceptar en donación o adquirir fondos fotográficos sin tener los recursos para conservarlos, pero tampoco tiene sentido resguardar acervos que correspondan en nada a la misión declarada de la fototeca.

Los **usuarios**: La organización de los materiales resguardados debe regirse por las necesidades de los usuarios locales si la fototeca sirve directamente a una institución en particular, pero no se debe olvidar que en muchos casos se conservan materiales que constituyen parte del patrimonio cultural de una nación y al cual se debe garantizar el acceso intelectual y físico a todos los miembros de esta nación y no solamente a una comunidad selecta. En la era de las redes, el *usuario universal* requiere de atención también.

Una fototeca no puede descuidar la **conservación** de sus materiales sin estar en peligro de perder su razón misma de existir. Por esto hay que declarar como prioridad absoluta, si tienen pocos recursos, destinarlos a guardar las fotografías en un ambiente lo más frío posible y suficientemente seco, procurando mantenerse en los rangos de 11-15°C y 35-40 % de humedad relativa para materiales de blanco y negro. Posteriormente, se deben separar materiales como nitrocelulosa de otros y hacer pruebas para asegurarse de que las envolturas u otros materiales con los cuales las fotografías están en contacto directo, no las dañe. Llamamos esto *conservación de primer nivel*. Para las acciones subsecuentes, hay que basarse en las normas establecidas y explicadas en manuales reconocidos, pero siempre hay que estar informados acerca de nuevos conocimientos. También los manuales pueden caducar.⁷

⁷ Como medida de prevención sería bueno enfatizar más en los cursos de fotografía la importancia de pensar en la conservación de las fotografías desde su proceso inicial. Crear esta conciencia entre los fotógrafos, ayudaría mucho a las instituciones que tal vez en algún momento las tendrán que resguardar en un futuro.

La **catalogación** de fotografías sigue siendo un problema no resuelto. Una parte del problema constituye la definición de los elementos indispensables para una descripción adecuada que permita a la vez que la información sea intercambiable con otras instituciones y permita la construcción de catálogos colectivos. El desafío del ambiente digital desató una competencia feroz entre varios organismos para mantenerse a la vanguardia de la descripción de recursos electrónicos, que resultaron en la construcción de nuevos paradigmas de control bibliográfico, basados en los lenguajes de hipertexto. El mapeo de las diferentes propuestas está a la orden del día y demuestra la necesidad de encontrar acuerdos. Otro problema está en la diversidad de géneros de la fotografía misma. Un paso gigantesco ha dado la Visual Resources Association en su más reciente versión de los *Core Categories*⁸ con el simple añadido de un campo (tipo de registro), que define si la fotografía que se registra es una obra en si o una imagen, es decir, representación visual de una obra determinada, lo que permite ocupar los mismos campos de descripción para ambos tipos de fotografía (creación original/reproducción-sustituto de una creación original), que tanta polémica ha causado. Pero no debemos negar la importancia del formato MARC –basado en una experiencia acumulada innegable y que domina el mundo de las bases de datos y las hace compatibles– y la normalización que ofrecen las Reglas de Catalogación Angloamericanas.

A continuación se pone a discusión una propuesta de campos fundamentales para la descripción de fotografías, que toma en cuenta todas estas aportaciones y propone la adaptabilidad a las necesidades locales mediante la utilización de subcampos y repetibilidad de campos en MARC y calificadores y repetibilidad de los campos en las propuestas de VRA y Dublin Core.

⁸ Visual Resources Association, VRA Core Categories, version 3.0, consultado en <http://www.oberlin.edu/>

Propuesta 1: Campos fundamentales para la catalogación de fotografías

Campos basados en MARC21 y su aprovechamiento:

040	FUENTE DE CATALOGACIÓN	Fototeca o entidad a la cual está adscrita la fototeca, si se trata de catalogación original.
100/10	AUTOR PERSONAL / CORPORATIVO	Fotógrafo / Institución
240	TÍTULO UNIFORME	Construcción normalizada por el catalogador. ⁹
245	TÍTULO [material gráfico]	Título original creado por el fotógrafo
260	PIE DE IMPRENTA	En caso de fotografía no publicada, asentar fecha de creación.
300	DESCRIPCIÓN FÍSICA	Designación específica del material, otros detalles físicos, color, dimensiones.
340	OTRAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL MATERIAL	Procesos fotográficos, soportes, etc. ¹⁰
440	TÍTULO DE SERIE	Nombre de la serie que le asignó el fotógrafo o grupo documental a que pertenece la fotografía.
500	NOTAS GENERALES	Flexible.
520	NOTA DE RESUMEN	Descripción en vocabulario libre de lo representado en la fotografía: personajes, objetos, lugares, acontecimientos, etc.
540	NOTA SOBRE DERECHO DE AUTOR	
650	ENCABEZAMIENTOS DE MATERIA	Temas.

Para catálogos colectivos, sería necesario considerar los campos de localización física y/o electrónica, si es el caso:

852	LOCALIZACIÓN	Fototeca y clave topográfica.
856	ACCESO ELECTRÓNICO	En caso de que existe liga con un archivo gráfico para visualizar la fotografía.

En el marco de este trabajo considero a estos campos como elementos de una *catalogación de primer nivel* para material fotográfico. Esta propuesta es, sin embargo, solamente un punto de partida para una discusión amplia acerca de la posibilidad de

⁹ En caso de retrato: el nombre de o de los retratados, lugar, fecha de la toma. En caso de lugar: nombre del lugar, fecha de la toma. En caso de evento o acontecimiento: denominación del evento, lugar, fecha de la toma.

¹⁰ La Fototeca del INAH en Pachuca tradujo el listado de procesos fotográficos del International Museum of Photography.

elaborar un catálogo colectivo del patrimonio fotográfico en México, aunque suene utópico.

Para insertarse en la discusión acerca de los nuevos paradigmas de control bibliográfico, se presenta a continuación un mapeo de la propuesta con otros esquemas. Quisiera aclarar aquí que los campos no necesariamente deben llamarse igual a los campos MARC. Lo que importa es lograr la compatibilidad sin perder la frescura de la innovación y la flexibilidad razonada.

Campos fundamentales de diferentes esquemas (mapeo):

VRA CORE CATEGORIES 3.0	DUBLIN CORE	MARC 21
TIPO DE REGISTRO		
TIPO	TIPO	[Material gráfico]
TÍTULO	TÍTULO	240 / 245 / 440
MEDIDAS MATERIAL TÉCNICA	FORMATO	300 / 340
CREADOR	CREADOR	100/10
FECHA	FECHA	260
TEMAS	TEMA	650
RELACIÓN	RELACIÓN	500
DESCRIPCIÓN	DESCRIPCIÓN	520
FUENTE	FUENTE	040
DERECHOS	DERECHOS	540
		500 (flexible)

Para catálogos colectivos, sería necesario considerar los campos de localización física y/o electrónica, si es el caso:

UBICACIÓN		852 / 856
NÚM. DE IDENTIFICACIÓN	IDENTIFICADOR	852

La **difusión** de los acervos fotográficos es indispensable no sólo porque promueve su consulta, sino también porque, darlos a conocer, ofrece la posibilidad de conseguir fondos extras. Se puede realizar mediante exposiciones o publicaciones, pero las últimas solamente tienen sentido si la institución puede garantizar una distribución adecuada.

Cuando la **reproducción** de una fotografía se solicita para fines de publicación, no solamente se debe exigir que se anoten los créditos correspondientes relativos a la fuente que proporcionó la imagen, el fotógrafo o la institución responsables de la autoría –y referencias al *copyright*, si procede–, sino también el número de inventario o de identificación de la pieza.

Propuesta 2: Secuencia de actividades según prioridades

Dado que las fototecas en nuestro país disponen normalmente de recursos limitados, es importante partir de una política general de prioridades que puede formularse de esta manera:

1. **Conservación de primer nivel** (para que la colección no se pierda)
2. **Inventario** (para saber qué se tiene)
3. **Difusión** (para promover su consulta y recibir recursos)
4. **Catalogación de primer nivel** (para tener acceso)
5. **Conservación avanzada**
6. **Catalogación avanzada**

Otras actividades:

Digitalización (Si hay recursos, puede realizarse simultáneamente con el inventario para aprovechar la manipulación de las piezas y apoyar a la difusión; si no, se realiza después de la catalogación de primer nivel y la conservación avanzada para digitalizar piezas limpias, estabilizadas y catalogadas porque sirve para generar bases de datos. No debe entenderse como forma de conservación.)

Investigación (entra después del inventario, pero se podría involucrar a la gente en este proceso, previa instrucción sobre el manejo preventivo del material)

Para que todas estas tareas se realicen de manera normalizada, es fundamental la **capacitación**. La mínima presencia de bibliotecólogos en las fototecas nos debe alertar sobre su formación. No es suficiente a todas luces limitarse a la enseñanza de la aplicación del capítulo 8 de las Reglas de Catalogación Angloamericanas. Es necesario incluir en el plan de estudios de la licenciatura un curso sobre colecciones visuales

parecido al de bibliotecas especializadas que dé una introducción al panorama tan distinto que presenta este tipo de material y las fuentes donde se pueden consultar las normas básicas que rigen su manejo. Un curso más especializado debería darse a nivel de posgrado, donde el alumno aprenda no solamente a organizar colecciones visuales en tanto información visual, sino también aprenda identificar procesos y formatos fotográficos y sus posibles deterioros para poder elaborar políticas generales de conservación con base en las normas vigentes. Solamente así, los bibliotecólogos tendrán la posibilidad de participar en la lucha por la preservación del patrimonio cultural, de incidir en la elaboración de proyectos de ley y en la normalización de todas las tareas de control documental que puede y debería derivar en un registro nacional del patrimonio fotográfico de México.

Para las tareas específicas de conservación y restauración, se requiere necesariamente de personal especializado en un campo disciplinario emergente como se reconoce recientemente en la conservación fotográfica. Para atender a esta necesidad, a nivel curricular, ya se dieron los primeros pasos al introducir un curso específico en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH y la Academia de San Carlos anuncia su primer curso para el semestre 2000-2, pero falta mucho camino por andar para instalarla como especialidad reconocida.¹¹

Lo ideal sería instaurar una especialización interdisciplinaria a nivel de posgrado que cubra todas las áreas del conocimiento involucradas y que convoque a profesionales de varias disciplinas para aprovechar la riqueza de sus conocimientos y experiencias.

Sin embargo, poco sentido tendrá formar gente tan altamente calificada, si las instituciones no toman conciencia de que cubren una necesidad real y que ofrezcan incorporarlos con remuneraciones que correspondan a su calificación. Mientras tanto, hay que seguir trabajando en todos niveles existentes, abrir nuevos caminos y formar tanto técnicos como profesionales bien preparados.

¹¹ No concuerdo aquí con la opinión de Fernando Osorio –participante en el Primer Encuentro Nacional de Fototecas y profesional de la conservación fotográfico formado en el Rochester, único lugar que ofrece un posgrado en esta disciplina–, de que los puestos de dirección de las fototecas deberían ser ocupados por conservadores profesionales.

La cooperación: Las fototecas mexicanas no cuentan con la posibilidad económica de generar en miras de la conservación de originales tantas copias como lo recomienda la UNESCO, si ya les es difícil contar con las mínimas condiciones de conservación. Muchos de los implementos necesarios (aparatos, instrumentos, mobiliario especial, materiales de guarda seguros, químicos etc.) son costosos y deben importarse en estos tiempos con menos posibilidad que nunca de la implementación de una política de sustitución de importaciones. Solamente el volumen de adquisición puede abaratar los costos y permitir una negociación con productores o distribuidores. lo que nuevamente exige la cooperación interinstitucional.

La normalización es una actividad colectiva por excelencia. La elaboración de normas así como la adaptación de normas ya existentes, requiere de una discusión amplia y razonada. Por eso, la cooperación entre fototecas es aún más importante para aprovechar al máximo las experiencias acumuladas y para construir las bases para una normatividad compartida en todas las fototecas mexicanas. La creación del Sistema Nacional de Fototecas del INAH en 1993 fue un paso significativo en este sentido, sin embargo tiene sus limitaciones institucionales. Por depender de una estructura burocrática de una institución gubernamental hay muchos cambios en las designaciones lo que demuestra el hecho que desde su creación ha habido ya cuatro coordinadores. En septiembre del 2000 se realizó el Primer Encuentro Nacional de Fototecas organizado por el SINAFO, un evento de mucha importancia en el intercambio de experiencias, pero su alcance todavía se mantiene, en lo general, dentro de los límites de las fototecas miembros del SINAFO, aquellas con las cuales se mantiene un convenio de cooperación y pocas que se acercaron por iniciativa propia. Para afrontar el problema a nivel nacional, es necesario rebasar estas fronteras en una convocatoria a una espectro más amplio de fototecas que se encuentran en los archivos estatales y municipales, en las universidades públicas y privadas, en otros organismos gubernamentales y no gubernamentales, en los institutos de cultura, museos, galerías y en manos de particulares de todo el país. La Fototeca de Pachuca y su personal no podrá atender las necesidades de todas estas entidades, sin embargo, su experiencia será fundamental. No sabemos qué cambios habrá en el INAH en el futuro próximo. Tal vez será indispensable rebasar el ámbito institucional y repensar una coordinación a nivel nacional mediante una organización más

autónoma de las fototecas (y sobre todo de la gente que labora en ellas) y pensar en la creación de redes de fototecas afines dentro de este nuevo marco.

Si los bibliotecólogos/científicos de la información adquieren conciencia de su potencial, si se abren a este campo tan complejo, capacitándose y actualizándose, tendrán grandes tareas a emprender.

...y un último deseo

Espero que este trabajo haya creado en el lector una conciencia sobre el valor de las colecciones fotográficas, la necesidad de conservarlas, organizarlas para facilitar el acceso y difundirlas para promover el estudio basado en este tipo de información gráfica. Para poder cumplir con esta tarea, se requiere de apoyo institucional, normas en que basarse y personal capacitado con dedicación exclusiva.

BIBLIOGRAFIA

Abelleyra, Angélica, "Conservar archivos, una labor de hormiga y sin relumbrón: López. A nadie le importa la foto para ir a investigar, lamenta el especialista. III y última", *La Jornada*, México, 22 de abril de 1997, p. 26.

- - - , "Necesario, crear conciencia sobre la conservación de las fotografías. Los fotógrafos, sus principales enemigos; privilegian más la imagen. II", *La Jornada*, México, 21 de abril de 1997, p. 25.

- - - , "Revitaliza la Fototeca de Pachuca su presencia al cumplir 20 años. Es el archivo más importante de América Latina y uno de los cinco relevantes a nivel mundial. I", *La Jornada*, México, 20 de abril de 1997, p. 25.

Aparici, Roberto y Agustín García-Matilla, *Lectura de imágenes*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1998, 120 pp.

"Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas", *Boletín de Enlaces y Difusión de la Coordinación de Humanidades*, año II, núm 19, México, marzo de 1997, pp. 1-2.

Archivo General de la Nación, Departamento de Restauración, *Conservación y restauración de colecciones fotográficas*, México: AGN, s.f. 29 pp. (traducción de un texto de Eugene Ostroff, Smithsonian Institute).

Art Libraries Society of North America (ARLIS/NA) and Visual Resources Association (VRA), *Criterio para la contratación y retención de profesionales de recursos visuales*, 19 de febrero de 1998, consultado en <http://www.arlisna.org/publications/criteria-sp.html> (acceso 22 de febrero, 2000).

Baatz, Willfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln: Editorial Dumont, 1997, 192 pp.

Baldwin, Gordon, *Looking at photographs. A guide to technical terms*, Malibu: The J. Paul Getty Institute-British Museum Press, 1991, 88 pp.

Bali, Jaime y Víctor Hugo Valencia, "Acervos fotográficos. Imágenes de la historia, historia de la fotografía. Sistema Nacional de Fototecas", *México en el Tiempo*, núm. 2, México, 1994, pp. 45-50.

Barra Moulain, Paula Alicia e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH (manual técnico)*, México: INAH, 2000, (Colección Alquimia)

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Editorial Paidós, 5a. ed., 1997, 207 pp.

Besser, Roland, "The changing role of photographic collections with the advent of digitization", en Katherine Jones-Garmil (ed.) *The wired museum*, Washington: American Association of Museums, 1997, consultado en

<http://www.geis.ucla.edu/~howard/Papers/garmil-eastman.html> .

Besser, Howard, "Image standards needed", ponencia presentada en el *Napa CIMI Meeting*, consultado en <http://www-personal.si.umich.edu/~howardb/ImageDB/standards.html> (acceso 6 de octubre, 1998).

Bourdieu, Pierre, *Photography: a middle-brow art*, Stanford: Stanford University, 1990, 218 pp.

Busha, Charles H. y Stephen P. Harter, *Métodos de investigación en bibliotecología: técnicas e interpretación*, México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1990, 408 pp. (Monografías, 8).

Carrillo Aguado, José Luis, "La belleza como ideal. Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM", *Ciencia y Desarrollo*, núm. 129, México, julio-agosto de 1996, pp. 11-13.

Casanova, Rosa, "Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México", *Alquimia*, año 2, núm. 6, México, mayo-agosto de 1999, pp. 7-14.

- - - , "Un sistema nacional de la fotografía", *Alquimia*, año 1, núm. 2, México, enero-abril de 1998, p. 41.

Clausó García, "Descripción de materiales gráficos", en Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 95-112.

Copyright and fair use: the great image debate, editado por Robert A. Baron, *Visual Resources*, vol. 12, núm. 3-4, 1997, pp. 233ff.

Create: a procedure manual for cataloging photographs, Tucson, Arizona: University of Arizona, Center for Creative Photography, [1991?], 97 pp.

Childress, Eric et al. (comps.), *Selected resources for image-related intellectual control standards*, originalmente publicado en *VRA Bulletin*, vol. 23, núm. 4, invierno de 1996, consultado en <http://www.oberlin.edu/~art/vre/dr.html> (acceso 13 de mayo, 1998).

Davidson, Martha et al. (eds.), *Picture collections, Mexico: A guide to picture sources in the United Mexican States*, Metuchen, New Jersey: Scarecrow, 1988, 292 pp.

Day, Michael, *Metadata. Mapping between metadata formats*, UKOLN: The UK Office for Library and Information Networking, University of Bath, United Kingdom, consultado en <http://ukoln.ac.uk/metadata/interoperability/> (acceso 26 de septiembre, 2000).

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1998, 393 pp.

Dublin Core Metadata Initiative, *Using Dublin Core*, 1999, consultado en <http://purl.org/dc/usageguide> (acceso 3 de octubre, 2000).

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Editorial Paidós, 2a. ed., 1994, 191 pp.

Eakins, J.P., citado en *Indexing and querying image databases: an introduction*, consultado en <http://ils.unc.edu/~denms/image.html> (acceso 3 de marzo, 1999)

Eastman Kodak Company, *Conservation of photographs*, Rochester: Eastman Kodak Company, 1985, 156 pp.

Escamilla González, Gloria, *Lista de encabezamientos de materia / elaborada en el Departamento de Catalogación de la Biblioteca Nacional de México*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1978, 876 pp.

Flynn, Marcy and Helena Zinkham, "The MARC format and electronic reference images: experiences from the Library of Congress Prints and Photographs Division", *Visual Resources*, vol. XI, núm. 1, 1995, pp. 63-65.

Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990, 204 pp.

Forsyth, David, Jitendra Malik and Robert Wilensky. "Searching for digital pictures", *Scientific American*, vol. 276, núm. 6, junio de 1997, pp. 88-93.

"Fotografía", *Enciclopedia de México*, tomo IV, México: Enciclopedia de México, 1978, pp. 758-782.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983, 207 pp.

Fuentes de Cía, Ángel María y Jesús Robledano Arillo, “La identificación y preservación de los materiales fotográficos”, en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 49-69.

García Aguilar, María Idalia, “Legislar para preservar el patrimonio documental mexicano: un reto para el nuevo milenio”, *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, México, enero-junio de 2000, pp. 97-114.

García Caballero, Ricardo y Eva María Méndez Rodríguez, “Nuevas tecnologías y servicios de información gráfica; reflexiones para el profesional de la información ante la digitalización de imágenes fijas”, ponencia presentada en las *VI Jornadas Españolas de Documentación, FESABID 98*, consultado en

http://www.florida-uni.es/~fesabid98/comunicaciones/r_garcía/r_garcía.htm

García Espinoza, Rogelio, “La fototeca guanajuatense Romualdo García”, *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 31, México, 1999, pp. 38-43.

García Marco, Francisco Javier y María del Carmen Agustín Lacruz, “El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas”, en Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 133-167.

Garduño Vera, Roberto, *Modelo bibliográfico basado en formatos de intercambio y en normas internacionales orientado al control bibliográfico universal*, México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1996, 220 pp. (Monografías, 19).

- - - , "Paradigmas normativos para la organización documental en los albores del siglo XXI", *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, México, enero-junio de 2000, pp. 115-149.

Getty Art History Information Program, The, *Art and Architecture Thesaurus*, New York: Oxford University Press, 2a. ed., 1994, consultado en <http://www.gii.getty.edu/gii/aat.html>

- - -, *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)*, consultado en <http://www.ahip.getty.edu/gii/cdwa>

Gill, Tony and Catherine Grout and Louise Smith, *Visual arts, museums and cultural heritage information standards. A domain-specific review of relevant standards for networked information discovery*, marzo de 1997, consultado en http://vads.ahds.nc.uk/training_advice/standards/standards.html (acceso 28 de octubre, 1998)

Godínez, Margarita, "Origen y desarrollo de la fototeca Romualdo García", *Alquimia*, núm. 4, México, septiembre-diciembre de 1998, pp 13-23.

Guinchat, Claire y Michel Menou, *Introducción general a las ciencias y técnicas de la información y documentación* (2a. ed. corregida y aumentada por Marie-France Blanquet), Madrid: CINDOC(CSIC)/UNESCO, 1990, 551 pp.

Gwschind, Rudolf y Arno Günzle, *Was bleibt ist das Umkopieren. Ein digitales Langzeitarchiv für Fotosammlungen*, Abteilung für Wissenschaftliche Photographie, Universität Basel, 1996/97, consultado en http://foto.unibas.ch/bilderbank/was_bleibt.html (acceso 12 de mayo, 1998)

Harrison, Helen P., *Picture librarianship*, Phoenix, Arizona: Oryx Press, 1981, 542 pp.

Hernández Pérez, Antonio, "La fotografía digital", en Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 205-228.

IBCON, *Directorio de centros de información*, México: IBCON, 15a. ed., 1998.

ICONCLASS Research & Development Group (IRDG), *ICONCLASS Browser*, Utrecht: Utrecht University, 1992, 1994 (en diskette), consultado en <http://iconclass.let.run.nl>

"Information", *International Encyclopedia of Information and Library Science*, edited by John Feather and Paul Sturges, London and New York: Routledge, 1997, p. 184.

International Organization for Standardization (ISO), consultado en <http://www.iso.ch>.

International Organization for Standardization/International Electrotechnical Commission Joint Technical Committee (ISO/IEC JTC1), consultado en <http://www.jtc1.org/>.

International Organization for Standardization/Technical Committee 42 - Photography (ISO/TC42), consultado en <http://www.pima.net/standards/tc42.htm> (acceso 28 de octubre, 1998).

Irvine, Betty Jo (ed.), *Facilities standards for art libraries and visual resources collections*, Englewood, Colorado: Art Libraries of North America/Libraries Unlimited, 1991, 216 pp.

ISBD (NBM): Descripción bibliográfica internacional normalizada para materiales no librarios, Madrid: ANABAD, Arco Libros, 1993, 122 pp.

Jussim, Estelle, "The research uses of visual information", *Library Trends*, vol. 25, núm. 4, abril de 1977, pp. 763-778.

Keim, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Oikos-Tau, 1971, 125 pp.

Klein, Julie Thompson, *Interdisciplinarity. History, theory and practice*, Detroit: Wayne State University, 1990, 331 pp.

Le Coadic, Yves, *La science de l'information*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, 127 pp.

Leja, Ilya, *To digitize or not to digitize: Issues for image-based collections*, Information Technology Column, mayo de 1998, consultado en <http://magi.com/~mmelick/it98may.htm> .

"Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 24 de diciembre de 1996. Modificada por decreto publicado el 19 de mayo de 1997", en *Leyes y códigos de México. Legislación sobre derechos de autor*, México, Editorial Porrúa, 1999, pp. 9-84.

Lijphart, Arend, *Características del método comparativo*, Madrid: Centro de Estudios de Política Comparada (CEPA), 1994, 26 pp. (Serie: Teórico-metodológica, 1).

Lister, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Editorial Paidós, 1997, 334 pp.

López, Matilde, "El Archivo Fotográfico de Estéticas resguarda más de 500 mil ejemplares gráficos", *Gaceta, Agenda UNAM*, México, 25 de noviembre de 1996, pp. 16-17.

Melara, Miriella, "La fotografía y otras amenazas a las tradiciones artísticas y literarias del siglo XIX en Francia", *Diógenes*, núm. 162, México, 1996, pp. 41-59.

Memory of the world. Safeguarding the documentary heritage. A guide to standards, recommended practices and reference literature related to the preservation of documents of all kinds, prepared by the International Advisory Committee for the UNESCO Memory of the World Programme, Sub-Committee on Technology for the General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, s.f., consultado en <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/en/guide/guidetoc.htm> (acceso 2 de noviembre, 1999).

Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*, México: Casa de las Imágenes, 1995, 133 pp.

Moguel Flores, Josefina, *Catálogo del Archivo Histórico del Centro de Estudios De Historia de México CONDUMEX. Fondos e índices*, México: CONDUMEX, 1998, 379 pp.

Monroy Nasr, Rebeca, "La fotografía mexicana ayer y hoy", *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 31, México, 1999, pp. 18-23.

Musacchio, Humberto, "Fotografía", *Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado*, vol. II, México: Editorial A. León, 1989, pp. 653-657.

Naggat, Carole, "La fascinación del otro/The fascination for the other", en Naggat, Carole y Fred Ritchin, *México. Through foreign eyes/Visto por ojos extranjeros. 1850-1990*, New York: W.W. Norton, 1993, pp. 41-53.

Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress, *Dublin Core/MARC/GILS crosswalk*, noviembre de 1999, consultado en <http://lcweb.gov/marc/dccross.html> (acceso 26 de septiembre, 2000).

Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD(G), México: Archivo General de la Nación, 1997, 43 pp. (Cuadernos del Archivista).

Osorio Alarcón, Fernando, *La fototeca en los museos*, México: UNAM, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Difusión Cultural, 1990, 51 pp.

Pacey, Philip, "Information technology and the universal availability of images", *IFLA Journal*, vol. 9, núm. 3, 1983, pp. 230-233.

Para verte mejor, América Latina, (fotografías de Paolo Gasparini, textos de Edmundo Desnoes), México: Siglo XXI Editores, 1972, 179 pp.

Parker-Betz, Elisabeth (ed.), *Graphic materials: Rules for describing original items and historical collections*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1982.

---, *LC Thesaurus for Graphic Materials: Topical terms for subject access*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1987.

Versión electrónica: *Thesaurus for graphic materials I. Subject terms (TGM I)*, compiled by Prints and Photographs Division, Library of Congress, consultado en <http://lcweb.loc.gov/rr/print/tgm1>.

---, *Subject headings used in the Library of Congress Prints and Photographs Division*, Washington, D.C.: Library of Congress, 1982.

Parker-Betz, Elisabeth and Helena Zinkham, *Descriptive terms for graphic materials. Genre and physical characteristics headings*, Washington, D.C., Library of Congress, 1986.

Versión electrónica: *Thesaurus for graphic materials II. Genre and characteristics headings (TGM II)*, compiled by the Prints and Photographs Division, Library of Congress, consultado en <http://lcweb.loc.gov/rr/print/tgm2>.

Photographic and Imaging Manufacturers Association (PIMA), consultado en <http://www.pima.net/standards/TC.htm>.

Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices, estudio preparado por Klaus B. Hendricks, París: Programa General de Información UNISIST, UNESCO, 1984, 87 pp.

Reglas de catalogación angloamericanas, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2a. ed. rev. de 1998, con modificaciones de 1993, 1995, 824 pp.

Ritzenthaler, Mary Lynn; Munoff, Gerald J. y Margery S. Long, *Archives and manuscripts: Administration of photographic collections*, Chicago: Society of American Archivists, 1984, 173 pp.

Rodríguez, Gina, “La Fototeca Culhuacán de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH”, *Alquimia*, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 42-43.

Rodríguez Hernández, Georgina, “Memoria arquitectónica mexicana: la Fototeca Culhuacán”, *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 31, México, 1999, pp. 50-51.

Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7a.ed., 1982, 274 p.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, “Centros de documentación fotográfica: fototecas, archivos y colecciones en España”, en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 19-42.

Schuller, Nancy Shelby, *Management for visual resources collections*, Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, 2a. ed., 1989, 169 pp.

Shenk, Carol, *Visual resources documentation schemes: Standardization in museums, libraries, and archives*, University of Washington Science Graduate School of Library and Information Science, 1989, consultado en <http://www.speakeasy.org/~cshenk/ImageStandards/ImageStandards.htm> (acceso 5 de septiembre, 2000).

Silva Ibarra, Juan Jacinto, "El más notable archivo fotográfico sobre arte", *UNAM Hoy*, año 1, núm. 3, México, abril-junio de 1992, pp. 35-43.

Sutcliffe, Glyn, *Slide collection management in libraries and informations units*, Hampshire and Vermont: Gower, 1995, 219 pp.

Trant, Jennifer, "Framing the picture: Standards for imaging systems", ponencia presentada en la *International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums/Museum Computer Network Joint Conference*, San Diego, California, octubre de 1995, consultado en <http://www.archimuse.com/papers/jt.ichim/ichim.1.intro.html>.

Valdez Marín, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica. Guía de identificación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX*, México: INAH, 1997, 146 pp. (Colección Alquimia)

Valle Gastaminza, Félix del, "El análisis documental de la fotografía", en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 95-112.

Valle Gastaminza, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, 255 pp. (Biblioteconomía y Documentación).

Van de Waal, *ICONCLASS. An iconographic classification system*, completed and edited by L.D. Couprie, R.H. Fuchs, E. Tholen, et al., Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1973-1985, 17 vols.

Visual Resources Association, *VRA core categories, version 2.0* y *VRA categories, version 3.0* consultado en <http://www.vra.oberlin.edu>.

Volkman, Helmut, "Cities of knowledge – Metropolies of the information society", en: Klaus Kornwachs and Konstantin Jacoby (eds.), *Information. New questions to a multidisciplinary concept*, Berlin and New York: Akademie Verlag, 1996, pp. 317-330.

Yanes, Emma, "La voluntad de mirar", *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 31, México, 1999, pp. 10-17.

ANEXO I

Cuestionario

NOMBRE DE LA FOTOTECA	
DATOS GENERALES	
DIRECCIÓN	
FECHA DE CREACIÓN	
¿DE QUIEN DEPENDE INSTITUCIONALMENTE?	
¿CUENTA CON UN PRESUPUESTO PROPIO?	
¿A SU PARECER, CUENTA CON SUFICIENTES RECURSOS ECONÓMICOS?	
¿QUÉ NECESIDAD SERÍA LA MÁS APREMIANTE?	

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA COLECCIÓN
CANTIDAD TOTAL DE FOTOGRAFÍAS
¿TIENE LA FOTOTECA ALGUNA ESPECIALIDAD TEMÁTICA?
¿QUÉ TIPO DE MATERIAL FOTOGRAFICO CONSERVA? Procesos fotográficos, soportes, negativos, positivos, diapositivas, etc.
ACERVO GENERAL Y/O FONDOS ESPECIALES
¿SE PUEDE CONSIDERAR ESTA FOTOTECA COMO UN ACERVO HISTÓRICO? ¿Crece todavía?
¿DE DONDE PROVIENE EL MATERIAL? Adquisiciones, donaciones, depósito, etc.
¿SE DA UN TRATAMIENTO IGUAL A TODOS LOS FONDOS O EXISTEN DIFERENCIAS? Si es el caso, ¿cuáles son?

RECURSOS HUMANOS

¿CON CUÁNTO PERSONAL CUENTA LA FOTOTECA?

Especificar en cada caso su dedicación, formación académica o técnica y antigüedad en la fototeca.

¿CREE USTED QUE CUENTA CON SUFICIENTE PERSONAL?

RECURSOS MATERIALES

¿CON QUÉ INSTALACIONES CUENTA?

¿CON QUÉ EQUIPO DE CÓMPUTO CUENTA Y CUÁL ES SU ASIGNACIÓN?

Explique, si es posible, en cada caso sistema operativo, procesador y velocidad, capacidad de memoria, dispositivos y el uso concreto que se le da al equipo.

ORGANIZACIÓN DE LA COLECCIÓN

¿ESTÁ LA COLECCIÓN INVENTARIADA EN SU TOTALIDAD?

Si no, ¿cuál es el avance? ¿Qué método se usa?

¿CUÁLES SON LAS HERRAMIENTAS DE CATALOGACIÓN Y CLASIFICACIÓN?

¿Se cuenta con un manual interno?

<p>¿CUÁL ES EL ORDEN FÍSICO DE LOS MATERIALES? Por orden cronológico, alfabético, por numeración consecutiva, por clasificación, por proceso fotográfico, etc.</p>
<p>¿CUÁLES CATÁLOGOS MANUALES EXISTEN? Al público e internos.</p>
<p>¿EXISTE UN CATÁLOGO AUTOMATIZADO? Base de datos referencial, no pictórica.*</p> <p>*Si existe una base de datos pictórica que incluye a o se relaciona con la base de datos referencial, anotar todos los datos en el apartado DIGITALIZACIÓN.</p>
<p>¿CUÁL ES EL SOFTWARE QUE UTILIZAN?</p>
<p>¿CUÁL ES LA ESTRUCTURA DE LA BASE DE DATOS? ¿Contiene la base de datos la misma información que el catálogo manual? Explique las diferencias, si las hay.</p>
<p>CONSERVACIÓN</p>
<p>CONDICIONES FÍSICAS Y AMBIENTALES DEL EDIFICIO O LOCAL QUE ALBERGA A LA FOTOTECA</p>

¿CUALES SON LAS POLÍTICAS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN?
¿Se consultan originales o copias?

¿CONSIDERAN LA MICROFILMACIÓN O LA DIGITALIZACIÓN COMO FORMAS DE CONSERVACIÓN DE LOS ORIGINALES?

MICROFILMACIÓN

SI ES EL CASO, ¿CUÁNDO INICIARON EL PROCESO DE MICROFILMACIÓN Y CUÁL ES EL AVANCE?

¿CON QUÉ EQUIPO CUENTAN?

DIGITALIZACIÓN

SI ES EL CASO, ¿CUÁNDO INICIARON EL PROCESO DE DIGITALIZACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS Y CUÁL ES EL AVANCE?

¿ESCANEAN NEGATIVOS O POSITIVOS Y A QUÉ RESOLUCIÓN?

¿CUÁL ES EL FORMATO DE LA IMAGEN DIGITAL?

SI ES EL CASO, ¿CUÁL ES EL SOFTWARE DE LA BASE DE DATOS PICTÓRICA?

DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LA BASE DE DATOS

¿CUÁLES SON LAS LLAVES DE RECUPERACIÓN DE LA INFORMACIÓN?

¿QUÉ DIFERENCIAS EN EL TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN PARA EL CATALOGO MANUAL Y LA BASE DE DATOS PICTÓRICA EXISTEN Y POR QUÉ?

¿ESTÁ EN RED LA BASE DE DATOS?
Interna, local, regional, WWW, etc. Si no, ¿qué planes hay al respecto?

SERVICIOS AL PÚBLICO

¿CUÁLES SON LOS USUARIOS MÁS COMUNES QUE ACUDEN A LA FOTOTECA?

CONSULTA: horario y condiciones

REPRODUCCIÓN: requisitos, costos, calidad etc.
¿Cómo se protegen los derechos de autor?

PUBLICACIONES/DIFUSIÓN

COOPERACIÓN CON OTRAS FOTOTECAS

=====

Nombre y cargo del entrevistado
Fecha de la entrevista
Información complementaria
Observaciones

ANEXO II

Materiales fotográficos

Cuadro 1: Tipología de soportes, emulsiones e imágenes finales en fotografía¹

Soportes

Papel:
Calotipos positivos
Calotipos negativos
Papeles a la sal
Cianotipos
Copias al platino
Copias a la albúmina
Copias al carbón
Woodburytipos
Copias a la gelatina de ennegrecimiento directo
Copias al colodión mate de ennegrecimiento directo
Copias al colodión mate de ennegrecimiento directo viradas al oro y al platino
Copias a la gelatina de revelado químico
Procedimientos fotomecánicos
Vidrio:
Ambrotipia
Negativos al colodión húmedo
Negativos a la albúmina
Negativos al colodión seco
Negativos a la gelatina
Transparencias para linterna mágica
Procedimientos pioneros en color

¹ Tomado de Fuentes de Cía, Ángel María y Jesús Robledano Arillo, "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp. 45-46.

Metal:
Daguerrotipos
Ferrotipos
Plásticos transparentes:
Nitrato de celulosa
Acetato de celulosa
Diacetato de celulosa
Triacetato de celulosa
Poliéster
Otros:
Cerámica
Marfil
Cuero
Textiles
Piedra

Emulsiones

Colodión:
Ambrotipia
Ferrotipia
Copias al colodión de ennegrecimiento directo
Copias al colodión mate de ennegrecimiento viradas al oro y al platino
Negativos y transparencias al colodión húmedo y seco
Albúmina:
Copias a la albúmina
Negativos a la albúmina

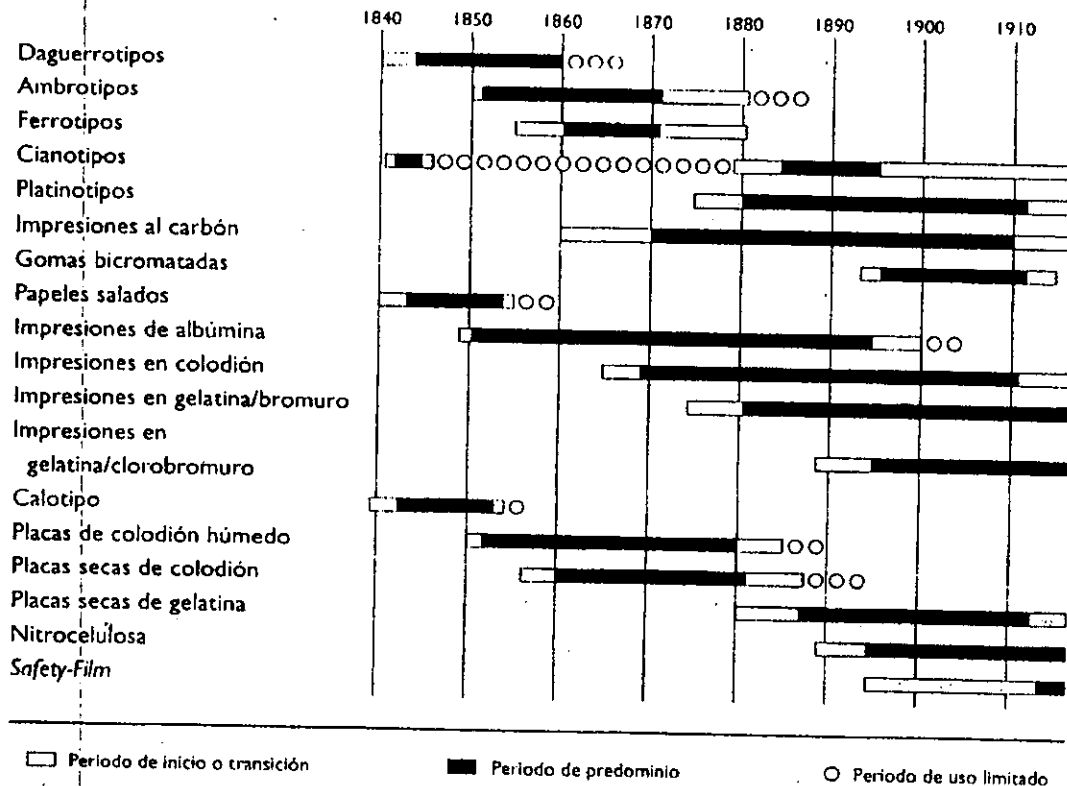
Gelatina:
Copias al carbón
Woodburytipos
Copias a la gelatina de ennegrecimiento directo
Copias a la gelatina de revelado químico
Negativos y transparencias de cristal a la gelatina
Negativos y transparencias de nitrato de celulosa
Negativos y transparencias de acetato de celulosa
Negativos y transparencias de diacetato de celulosa
Negativos y transparencias de triacetato de celulosa
Negativos y transparencias de poliéster
Muchos de los procesos pioneros de color soportados sobre vidrio
Otras:
Caseína
Musgo irlandés
Mezclas orgánicas como la miel, etc.
Sin emulsión:
Daguerrotipia
Calotipia
Copias a la sal
Cianotipias
Copias al platino

Imágenes finales

Amalgama de mercurio y plata:
Daguerrotipia
Plata de revelado físico:
Calotipos negativos
Ambrotipos
Ferrotipos

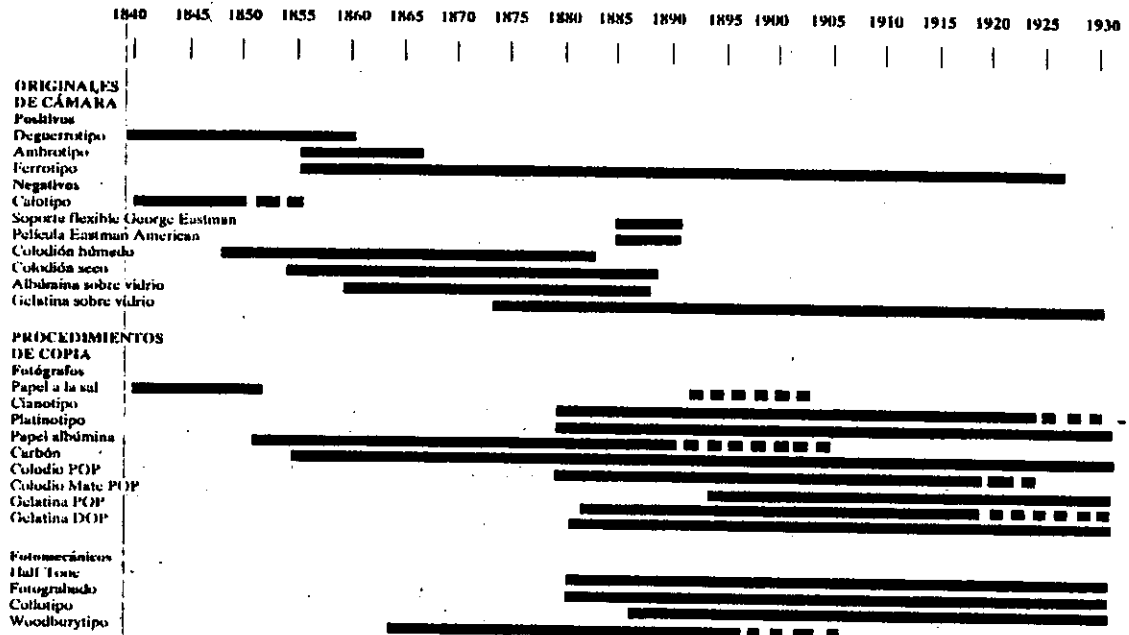
Negativos y transparencias al colodión húmedo
Plata fotolítica:
Papeles a la sal
Copias a la albúmina
Copias a la gelatina de ennegrecimiento directo
Copias al colodión de ennegrecimiento directo
Copias al colodión mate de ennegrecimiento directo
Copias al colodión mate de ennegrecimiento directo viradas al oro y al platino
Plata filamentaria:
Copias a la gelatina de revelado químico
Negativos y transparencias de cristal a la gelatina
Negativos y transparencias de nitrato de celulosa
Negativos y transparencias de acetato de celulosa
Negativos y transparencias de diacetato de celulosa
Negativos y transparencias de triacetato de celulosa
Negativos y transparencias de poliéster
Procesos pioneros en color
Otros metales:
Hierro: cianotipos
Platino: copias al platino
Paladio: copias al paladio
Pigmentos:
Copias al carbón
Woodburytipos
Gomas bicromatadas
Tintes

Cuadro 2: Procesos fotográficos²



² Fuente: Ritzenthaler, Mary Lynn, Gerard Munoff and Margery Long, *Archives and manuscripts: administration of photographic collections*, Chicago: Society of American Archivists, 1985, tomado de Valdez Marín, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 18.

Cuadro 3: Evolución de los principales procedimientos fotográficos monocromos sobre papel, metal y vidrio (1839-1930)³



³ Tomado de Fuentes Cía, Ángel María y Jesús Robledano Arillo, *op. cit.*, p. 50.

ANEXO III

Fototecas pertenecientes al Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)

Fototeca Nacional del INAH en Pachuca

Archivo José García Pavón del Centro INAH-Veracruz

Fototeca Juan Dubernard del Centro INAH-Morelos

Fototeca del Centro INAH-Colima

Fototeca del Centro INAH-Chihuahua

Fototeca del Centro INAH-Durango

Fototeca del Centro INAH-Puebla

Fototeca del Centro INAH-Nayarit

Fototeca del Centro INAH-Sonora

Fototeca del Centro INAH-Tabasco

Fototeca del Centro INAH-Tlaxcala

Fototeca del Centro INAH-Yucatán

Fototeca Culhuacán de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH

Fototeca de Etnografía del Museo Nacional de Antropología del INAH

Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato

Fototeca Pedro Guerra de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán

Archivo Histórico de la Secretaría de Salud

Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores

Fototeca Na Bolom

Departamento Gráfico del Archivo del Estado de Veracruz

Fototeca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM)

Archivo Histórico del Agua de la Comisión Nacional del Agua

Fototeca de la Cineteca de Nuevo León

Fototeca de los Fideicomisos Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca