

# LA GESTIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Laia Foix Navarro*

*Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC)*

**E**s obvio decir que los objetivos básicos de cualquier entidad patrimonial son la conservación y la difusión. Objetivos antagónicos por el hecho de que el uso y la manipulación de fotografías ha sido la principal causa de su degradación, mientras que sin acceso a este patrimonio no tiene sentido la inversión necesaria para su conservación. Todo lo que hemos aprendido, todo lo que hemos compartido, todo lo que se ha dicho a lo largo de estos treinta años de Jornadas I&R, va desde la conservación hasta la difusión, pasando por el largo camino intermedio que nos permite alcanzar estos objetivos.

No ha sido fácil para los que hemos buscado una metodología que nos permitiera llevar a cabo nuestro trabajo de forma rigurosa y profesional. Cuando las Jornadas I&R comenzaron bienalmente para proporcionar modelos de gestión y testimonios (experiencias), así como para dar pautas específicas para aquellos que tratamos con fotografías, también se estaba gestando el cambio tecnológico que transformaría no sólo el ámbito fotográfico, sino casi todos los ámbitos disciplinarios, metodológicos, de infraestructura e incluso creativos (Romer, 2008). La digitalización de la información, de los contenidos, de los procesos, de los canales y de los medios de transmisión ha transformado tanto la materia prima como los productos que ofrecemos; lo que hacemos, cómo lo hacemos y con qué herramientas y medios. Es fácil concluir que la metodología con la que gestionamos el patrimonio fotográfico no es ni debe ser la misma que hace treinta años.

Es innegable que esta afirmación, «La metodología con la que gestionamos el patrimonio fotográfico no es ni debe ser la misma que hace treinta años», es una afirmación trascendente porque nos hace cuestionar mucha de la bibliografía básica y manuales de cabecera con los que contamos, nos hace cuestionar los métodos tradicionalmente utilizados y

refrendados. ¿Aún sirven? ¿Tenemos que arrinconarlos? Obviamente no, hay mucha sabiduría y experiencia en los textos de aquellos que nos han precedido, pero no son recetarios para aplicar automáticamente, porque los escenarios ya no son los mismos. Entender cómo ha cambiado nuestra realidad nos permitirá discernir lo que nos es útil de lo que no es aplicable en cada una de las entidades y fondos patrimoniales que gestionamos. Por eso, contar con foros como el que han sido estos treinta años de Jornadas I&R nos ha permitido modular y adaptar normativas, pautas y directrices. Hemos podido seguir de cerca la experiencia de aquellos que han innovado, ver nuevos caminos y nuevos horizontes y aprender juntos para hacerlo un poco mejor cada día. En este texto me propongo, y os propongo, reflexionar sobre tres aspectos clave de la metodología en la gestión del patrimonio fotográfico: qué gestionamos (lo que llamamos patrimonio fotográfico), quién lo gestiona (entidades y profesionales) y cómo lo gestionamos (¿para qué? y ¿para quién?).

## **Qué gestionamos: reflexiones sobre el patrimonio fotográfico**

Las fotografías son la materia prima por excelencia con la que trabajamos. Han estado desde el inicio en los archivos, aunque a menudo cumplieron una función meramente ilustrativa dentro de expedientes o bien formaban parte de donaciones ajenas a la función principal de la entidad que las acogía. Su función ilustrativa las desarraigó muchas veces de su autoría y a veces incluso de la documentación con la cual formaban unidad. Si hacemos memoria de cómo trabajábamos antes de que llegaran los ordenadores, recordaremos la necesidad de los libros de registro, de los catálogos de fichas, la dificultad de llevar a la práctica los diversos encabezados para un solo documento, y la tendencia pragmática de agrupar los documentos temáticamente para encontrarlos por lo que se estimaba como su mayor interés o encabezado principal. Así, muchas fotografías se guardaron según su tema o motivo principal en diferentes cajas o cajones. Fue necesario, años más tarde, llevar a cabo una reconstrucción de fondos y colecciones para poder recuperar estructuras archivísticas y autorías. La

identificación de la autoría, la recuperación del nombre del fotógrafo, nos ha permitido escribir la historia de la fotografía partiendo de la investigación sobre el terreno, en los propios archivos. Una búsqueda que va más allá de las propias fotografías para investigar sobre fotógrafos (Martí, 2016; Rodríguez, 2012).

El reconocimiento de la autoría también es esencial para poder hacer una correcta gestión de los derechos, morales y económicos, reconocidos por la Ley de Propiedad Intelectual. No nos alargaremos en este tema porque lo desarrolla ampliamente y con excelencia Ariadna Matas en este mismo volumen, pero es una buena noticia que a lo largo de estos años hayamos ido tomando consciencia de todos los agentes que participamos de la gestión y uso del patrimonio fotográfico: fotógrafos, gestores, productores, herederos y familiares, empresas y usuarios, así como las personas protagonistas de las fotografías -a veces sin saberlo, a veces sin quererlo-. Es también una responsabilidad, especialmente para nosotros como entidades mediadoras, identificar a todos estos agentes y garantizar que el uso y difusión de las fotografías no vulnere los derechos de cada uno de ellos.

Conocer a los fotógrafos es también saber cómo desarrollaban su oficio: la movilidad y itinerancia propia del siglo XIX, el establecimiento de los estudios fotográficos de galería, el nacimiento de las firmas comerciales más allá del fotógrafo como artífice único de la obra fotográfica, así como los equipos de trabajo y los diferentes oficios necesarios para confeccionar el artefacto fotográfico final. Más allá del retrato comercial, que sin duda fue uno de los primeros puntales económicos de la industria fotográfica, junto con la fotografía de paisaje y la fotografía de obras públicas, hemos avanzado en el conocimiento de las otras disciplinas: fotografía científica, fotografía industrial y publicitaria, fotografía fija en cine, etc. Las experiencias aportadas desde la localidad y la individualidad nos permiten tejer una realidad transversal, y a menudo universal, de lo que ha sido y es la historia de la fotografía.

Así mismo, otras autorías tradicionalmente ignoradas han estado ocupando el espacio que les corresponde dentro de los archivos y dentro de la historia. La fotografía vernácula es un ejemplo de ello, cumpliendo las funciones de registro y recuerdo asignadas a este medio. De hecho, la fotografía vernácula siempre ha estado en entidades patrimoniales como

parte de la documentación y los archivos personales y familiares de personalidades reconocidas localmente y que tradicionalmente han merecido protagonizar la historia (Osorio Porras, 2012). Hoy en día, al albergar otras visiones de clase, entendemos por fotografía vernácula también aquella fotografía doméstica de clases sociales llamadas populares (Perramon, 2014). Al mismo tiempo, se han valorado otras presentaciones y discursos más allá de la fotografía única al considerar el álbum no sólo como un contenedor, sino también como una narrativa específica. Más allá de la fotografía vernácula acogida o recogida en los archivos, hay toda la tarea hecha con lo que se ha llamado fotografía encontrada -en mercados, anticuarios o incluso en la basura-, así como las obras artísticas que han aportado nuevos significados a las fotografías (Antich, 2016; Ros, 2018). También hemos visto cómo las entidades patrimoniales se plantean la búsqueda y custodia de fotografía efímera difundida a través de las redes sociales que sufre el riesgo de perderse al no materializarse en soportes duraderos ni preservada en su naturaleza digital por sus propios artífices (Bente, 2018).

La inclusión o no de esta fotografía familiar y anecdótica en los archivos cuestiona lo que guardamos y lo que excluimos de las entidades patrimoniales. ¿A quién obedece y a quién sirve el patrimonio que gestionamos? ¿Quién establece los criterios de colección en las entidades y con qué argumentos y objetivos? ¿Qué colectivos no han encontrado cobijo en los archivos patrimoniales de la administración que, no olvidemos, son estructuras creadas por los órganos de gobierno, para ayudarles y justificarlos? (Antich, 2016; Osorio Porras, 2012, 2018). ¿Quién ha escrito la historia de los vencidos, la historia de los analfabetos, la historia de los que no hablan nuestra lengua, la historia de aquellos que no pudieron tomar las fotografías o ni siquiera pudieron aparecer? ¿Qué hacemos las entidades de la memoria para permitir otras lecturas, para no perpetuar lecturas sesgadas?

Con esta voluntad de abarcar sectores silenciados encontramos la inclusión de otras autorías a menudo identificados como colectivos. La fotografía familiar se puede revisar, por ejemplo, desde una perspectiva de género (García, 2004, 2008), o de clase social, económica o política. Del mismo modo, las fotografías de minorías oprimidas o vulnerables -ya sea por razón de su orientación sexual, religiosa, política o económica- son

actualmente motivo de estudio y conservación, y en las Jornadas I&R hemos visto cómo estaban ganando presencia en las comunicaciones y experiencias presentadas. También han ido apareciendo otras lecturas y puntos de vista sobre las fotografías ya custodiadas, que se han utilizado para explicar las colonizaciones, las guerras, las imposiciones religiosas e ideológicas, así como la historia de los vencidos y de los oprimidos (Alonso, 2014; Alsvik, 2018; Boadas, 2016; Calle, 2018; Martínez, 2014; Mathe, 2014, etc.).

Todas estas cuestiones han abierto líneas de interpretación que se han alejado de las autorías meramente personales para hablar más de genealogías, situando la fotografía no como un artefacto aislado, sino siempre dentro de un contexto. Estamos aproximándonos progresivamente a los estudios visuales, disciplina que aún es demasiado poco conocida y poco aplicada en nuestro país a pesar de contar con una amplia bibliografía y tradición en Europa (Pieroni, 2012).

También hemos ido trascendiendo desde la fotografía como un objeto por sí misma hacia una visión más holística del patrimonio fotográfico. Hace treinta años era habitual rechazar el ingreso de libros de registro o listados, imprescindibles para poder ubicar la fotografía en su contexto y disponer de su datación tópica y cronológica, junto con el resto de datos asociados. Hemos perdido información valiosa que estamos recuperando muy lentamente con grandes esfuerzos de investigación. Afortunadamente, estos recuerdos nos consternan y seguramente aquellos que ahora empiezan en este mundo del patrimonio fotográfico no pueden entender cómo es posible que se rechazaran los negativos, las cámaras o la correspondencia al ingresar fondos fotográficos personales o de entidades. Nos percibimos más desde la colectividad y menos desde la individualidad, y esto nos beneficia en todos los ámbitos, lo veremos cuando hablemos de las personas que trabajan en las entidades y de cómo lo hacemos. Partiendo de las fotografías de fondos y colecciones, prestamos atención a la documentación relacionada, fuimos tirando del hilo hacia contenedores, cámaras, documentación personal del fotógrafo, aparatos y accesorios, documentación técnica, publicidad, tarifas, etc. Hoy en día ya contamos con importantes colecciones que explican por sí solas la profesión de fotógrafo, la trayectoria de la industria fotográfica desde la fabricación hasta la distribución y comercialización, las dinámicas que hacen posible la

fotografía amateur, y los escenarios donde se muestra la fotografía, ya sea públicamente o en entornos privados (Corcy, 2004; Foix, 2018; Harvey, 2004). Colecciones que, con la diversidad de sus objetos, contextualizan los artefactos fotográficos y también las imágenes que fueron captadas en cada momento. La tecnología condiciona lo que decimos, cómo lo decimos y a quién se lo decimos. La materialidad de la fotografía (en cuanto a su captura, procesamiento, visualización y difusión) condiciona su contenido, su mensaje, como pasa con el resto de los modos de comunicación. La materialidad de la fotografía abarca mucho más que la copia, el negativo o la propia cámara, enlazando con una dimensión física y material de la cultura que nos acerca a nuevas perspectivas como la arqueología de los medios de comunicación o la evidencia de los diferentes agentes que intervienen en el acto fotográfico (Pieroni, 2012).

Las Jornadas I&R han estado también acertadas en la inclusión de la imagen en movimiento como un fenómeno inseparable de la imagen fija fotográfica. Ha sido así desde los inicios, hace treinta años, y hoy es un reflejo del uso de la fotografía en el ámbito personal, visible en las redes sociales, en el ámbito documental y en la prensa y también en el ámbito comercial, donde los bancos de imagen distribuyen indistintamente fotografía fija e imagen en movimiento.

Todos estos cambios referentes a lo que consideramos fotografía se han recogido en la nueva historiografía de la fotografía que se ha ido desarrollado. Una historia de la fotografía nacida dentro de la historia del arte, que dotó a la fotografía de entidad propia a partir de sus valores artísticos. Esta identidad vinculada y concedida por los museos como custodios del arte, avalados por el academicismo, atañe sólo a una parte de las creaciones fotográficas. Muchas fotografías históricas nos han llegado investidas por esta cualidad de artística porque era el argumento que les permitía ser acogidas por las entidades museísticas. Las otras entidades que avalaron el valor de la fotografía fueron los archivos y en este caso justificaron la inclusión de las fotografías en sus fondos por su valor documental, ya que eran entidades de memoria al servicio de los organismos de gobierno y de poder, que escriben la historia de los hechos. Paradójicamente, la misma fotografía está desprovista de su valor documental dentro del museo, y de su valor artístico dentro del archivo. La visión holística de todo lo que es patrimonio fotográfico nos ha permitido



recuperar la historia de la fotografía en los campos de la ciencia (medicina, astronomía, física...), de la industria, de la artesanía, etc. También nos ha permitido contextualizar el artefacto fotográfico más a fondo (Pieroni, 2012; Riego, 1990; Roca, 2012).

## **Quién lo gestiona: las entidades y los profesionales**

Aunque las Jornadas I&R nacen en el seno del Archivo Municipal de Girona, es manifiesto que el patrimonio fotográfico se encuentra disperso en entidades muy diversas. Son significativas las entidades patrimoniales (bibliotecas, museos y archivos) por lo que aportan desde las propias disciplinas en cuanto a prácticas profesionales, pautas, directrices, normativas y metodologías, que enriquecen la gestión de la fotografía patrimonial. Así, recibimos de la tradición museística la valoración de la fotografía como artefacto; de la archivística, el concepto de genealogía y el tratamiento de fondos y colecciones a diferentes niveles; y desde el ámbito de las bibliotecas y de los centros de documentación, el interés preeminente en el contenido de la imagen reproducida. En la fotografía confluyen por igual los tres puntos de vista, y así es como se ha entendido cuando se ha querido trabajar desde el consenso, consiguiendo avances conceptuales y metodológicos como, por ejemplo, en el Proyecto Sepia o European Photography, por nombrar dos de los que han dejado más huella (Klijn, 2004; Ortega, 2002). También son relevantes y enriquecedoras las contribuciones hechas desde el coleccionismo, las galerías artísticas y otras entidades a caballo entre la promoción cultural y el beneficio económico, así como las agencias de imagen (Burgi, 2018; Roux, 2002). Asimismo, la diversidad de entidades gestoras también ha facilitado y potenciado, al mismo tiempo, la visión holística de lo que consideramos fotografía y patrimonio fotográfico. Asistir a las Jornadas I&R –o consultar las actas publicadas en línea– también nos ha permitido pasear por todo el mundo de la mano de entidades clave. Los países europeos han estado presentes repetidamente (Reino Unido, Francia, Alemania, Holanda, Italia, Suiza, Austria, Dinamarca, Malta, Portugal, países escandinavos, etc.), y también hemos podido conocer experiencias de primera mano de los Estados Unidos

de América o de Canadá, así como de países de América Central y del Sur. La diferente titularidad de las entidades (estatales, locales, públicas, privadas, consorcios, etc.) abre un abanico de posibilidades en cuanto a modelos de gestión que se convierten en ejemplos y experiencias de adaptación a nuevos escenarios, así como de mejora de procesos y resultados obtenidos (Bonhomme, 2000; Falces, 2000; Sosa, 2018, Vito, 1998).

A lo largo de los años hemos sido testigos de modelos que priorizaban la rentabilidad económica, la inmersión tecnológica, la visibilidad y la difusión, la reinterpretación de los contenidos, etc. Sin duda, la rentabilidad económica ha sido y es una inquietud compartida. En 2004, David Iglésias exponía un estado de la cuestión de España (Iglésias, 2004) que daba unos márgenes muy magros en términos de beneficios económicos derivados de los derechos de explotación de los fondos fotográficos. Márgenes que no han mejorado a lo largo de los años (Boadas, 2018). No es sólo un problema del estado español: iniciativas como Parisienne de Photographie, que parecían ejemplares después de la grave crisis financiera de 2008 (Doury, 2012), tuvieron que reducir las expectativas y volver otra vez a la financiación pública unos años más tarde para conservar los fondos patrimoniales <sup>1</sup>. Los modelos de negocio editorial y de prensa han cambiado mucho en un mercado cada vez más agresivo, donde los beneficios por los derechos de explotación cada vez son más reducidos y difíciles de obtener frente a la creciente oferta de imágenes libres de derechos. El banco de imágenes Getty Images es un ejemplo. Fundada en 1995, ha ido engullendo cada vez más y más archivos: tanto de pequeñas agencias de gestión familiar, como de grandes bancos y agencias de imagen. El equilibrio de hace treinta años ya no existe, las reglas del juego para participar en este mercado no se deciden en el mundo de las entidades culturales y patrimoniales, sino en el de las grandes inversiones.

Tradicionalmente, la entidad que gestionaba un fondo imprimía un carácter específico en el tratamiento, que condicionaba unos determinados resultados y servicios, dirigiéndose a un perfil definido de usuarios. Actualmente, el nuevo escenario en el que se mueven la mayoría de los usuarios es la red y esto tiende a unificar el consenso sobre los servicios a ofrecer y los resultados a lograr. Las plataformas donde ofrecerse se han



convertido al mismo tiempo en una ventaja y en un impedimento a partes iguales. El coste de poder competir con los grandes buscadores (Google o Getty Images, por nombrar dos de los más populares) tanto porqué son accesibles, amigables y efectivos, como por los resultados disponibles, es un freno para las iniciativas comerciales que quieren posicionarse en Internet. Para el resto de entidades, la cooperación o la colaboración son a menudo la única manera de tener una ventana visible y eficiente a la red, así como para garantizar una perdurabilidad y una preservación de las imágenes y de los metadatos que las hacen accesibles.

La brecha digital que preocupaba con el cambio de siglo, al ver que muchos sectores sociales no tenían acceso a las TIC, ha matizado esta desigualdad en un momento en que los teléfonos inteligentes, que la mayoría de la población mundial tiene, deberían eliminar esta problemática. Actualmente entendemos que la desigualdad digital también incluye la calidad de las infraestructuras, los conocimientos necesarios para gestionarlas y los crecientes costes del programario, entre otros aspectos que matizan no sólo el acceso sino la calidad y exhaustividad de la información y las opciones de acción que este acceso ofrece a los diferentes grupos de población. Si lo miramos desde el punto de vista de los productores de información, en este caso las entidades que gestionan patrimonio fotográfico, la brecha digital afecta a la tecnología a la que pueden acceder para gestionar sus fondos. Una gestión que incluye la digitalización de originales analógicos, catalogar e indexar con programarios más o menos amigable, acceder a software estandarizado que permita el intercambio y la interoperabilidad entre sistemas, programario que permita la publicación a Internet, etc. Muchas entidades patrimoniales que terminaron el siglo XX habiendo automatizado sus archivos fotográficos siguen ausentes en Internet, y otras, a pesar de estar ahí, son invisibles. En una dinámica de continuo y creciente cambio tecnológico, no perder el tren en la estación donde estamos no nos garantiza no ser expulsados en cualquier momento durante el viaje.

Por otro lado, muchas entidades trabajan al borde del abismo por el hecho de no llevar a cabo procesos de preservación digital que cumplan los requisitos mínimos para garantizar la conservación de imágenes (y sus metadatos), que es uno de los objetivos básicos de todas las entidades patrimoniales. Estos déficits afectan la estructura de los ficheros, los

metadatos que garantizan la preservación (con preferencia por estándares como PREMIS) de estos ficheros, los repositorios apropiados, y los procesos de revisión y actualización en un ámbito tan dinámico y en constante evolución como el de la preservación digital.

Estas dificultades que afectan a la fotografía fija se multiplican cuando hablamos de patrimonio audiovisual. Hemos hablado del éxito de incluir la imagen en movimiento en el marco de las Jornadas I&R desde sus inicios. Ha habido numerosas aportaciones desde el sector audiovisual. Televisió de Catalunya ha estado presente repetidamente, porque a pesar de ser un organismo con el objetivo prioritario de producir y difundir programación, como servicio público eran conscientes de la necesidad y obligación de tener un archivo que preservara los contenidos (Conesa, 2012). Alicia Conesa, como responsable de documentación de TVC, participó en diferentes ediciones (1992, 1994, 1996, 2004, 2012) aportando el conocimiento y la experiencia en un sector difícil, dada la vulnerabilidad y la extrema diversidad de los soportes utilizados en televisión, y la necesidad de una política de preservación activa, cambiante y cada vez más sofisticada y costosa. Si ha sido difícil para la televisión estatal, la situación de las televisiones locales es dramática en muchos casos. Tenemos un patrimonio audiovisual único, generado en el propio territorio por protagonistas locales, fuentes primarias que nos hablan de nuestra historia más cercana, pero no podemos garantizar su durabilidad (Saavedra, 2010).

La digitalización no sólo de los contenidos, sino también de los procesos de grabación, redacción, edición, postproducción y emisión, se convirtió en una realidad obligada en los sectores dinámicos de la televisión y la prensa entre la década de los años 90 y la del 2000 (Conesa, 2004; Vito, 1998). Esta automatización fue necesaria para garantizar la supervivencia de los medios de comunicación con los mínimos de calidad y competitividad que el sector exigía. Pero el esfuerzo que supuso esta informatización para reducir los gastos de artes gráficas y distribución, y potenciar la oferta de servicios, no fue suficiente. La prensa todavía se encuentra en una situación de crisis que no sólo es económica, aunque muchas publicaciones han logrado sobrevivir sólo por la inversión o subvención pública. Esta precariedad ha provocado recortes continuos que, si bien han sido más visibles cuando han afectado a las redacciones, han sido más lacerantes en servicios de gestión interna como son los archivos. Situación agravada por

la competencia que suponen grandes portales, como Reuters, con tarifas y servicios que no son comparables a los de un equipo de fotografía propio, aunque los resultados tampoco son equivalentes. Los fotógrafos han ido desapareciendo de los periódicos, y los profesionales que gestionaban los archivos fotográficos, cuando han continuado en plantilla, han visto cambiar sus funciones desatendiendo progresivamente su propio archivo por ocuparse de acceder cada vez más a reportajes precocinados ofrecidos por multinacionales a precios mínimos. En cualquier caso, sus modelos de gestión y los procesos de transformación que han protagonizado a lo largo de estos años han sido interesantes y en algunos casos aleccionadores para entidades patrimoniales (bibliotecas, archivos, museos) que no tuvieron en cuenta el concepto de rentabilidad -económica o de otro tipo- en sus objetivos. Además, la crisis de los medios de comunicación ha afectado de rebote a los archivos fotográficos que eventualmente les servían contenido.

En los últimos años hemos visto como las crisis económicas se iban sucediendo una a la otra, dibujando escenarios que también nos obligan a replantear las metodologías de trabajo y gestión que tengan en cuenta las nuevas realidades económicas, políticas, sociales, tecnológicas y climáticas. En un entorno cada vez más globalizado, la cooperación y la colaboración nos permiten crecer, pero también nos hacen conscientes -o debería ser así- de las zonas y los colectivos más desfavorecidos, dentro y fuera de nuestras fronteras. La ética debería liderar los modelos de gestión de nuestras entidades respondiendo a la pregunta de por qué, más allá de qué hacemos o cómo lo hacemos (Boadas, 2016; Edmonson, 2004).

Por qué las entidades, después de todo, son personas al servicio de las personas. Cuando hablamos de entidades a menudo nos referimos a los profesionales que llevamos a cabo los procesos técnicos y documentales que hacen posible el acceso a las fotografías. La especialización y al mismo tiempo la diversidad de perfiles profesionales es una constante en este ámbito. Archiveros, museólogos, bibliotecarios, documentalistas, historiadores, arqueólogos, antropólogos, comisarios de exposiciones, restauradores-conservadores, fotógrafos, ingenieros informáticos... La gestión del patrimonio fotográfico necesita de todos estos perfiles profesionales y necesita también, muy especialmente, buenos gestores (Boadas, 2018). Las Jornadas I&R han sido testigo y actor de la especialización de los que gestionamos patrimonio fotográfico.

Edición tras edición hemos contado con talleres para conocer la diversidad de artefactos fotográficos existentes de la mano de los principales expertos de todo el mundo en identificación y conservación de fotografías: es obvio que hace falta conocer todo aquello que gestionamos. Ha sido la respuesta a una necesidad obvia, y al tiempo un lujo para todos los asistentes. Ángela Gallego nos lo explica y razona desde su experiencia en este mismo volumen, pero como profana de la restauración y la conservación constato el privilegio que ha sido poder aprender de la mano de los grandes maestros esta especialización, tan necesaria cuando gestionamos el patrimonio fotográfico.

Estos artefactos fotográficos son, desde finales del siglo pasado y cada vez más, artefactos digitales que, a pesar de compartir muchas características con el resto de objetos digitales dentro de la sociedad de la información, mantienen peculiaridades que son necesarias conocer. También en este ámbito hemos contado, en las Jornadas I&R, con especialistas de nuestro país y de fuera, siempre con la voluntad, si no de anticiparnos, al menos de conocer el horizonte hacia donde tenemos que avanzar. Lo desarrolla más adelante David Iglésias, que es un referente en este ámbito por sus conocimientos y por su trabajo pedagógico, que nos ha facilitado la comprensión y la introducción -seguramente demasiado tímida y lenta- en este entorno. La tecnología, en un escenario digital, incluye todos los procesos técnicos: desde la entrada de fondos y colecciones, digitalización de fotografías químicas, ingreso de ficheros digitales, catalogación e indexación, preservación, difusión y gestión de ciclos e interacciones. Esta transversalidad afecta no sólo a las propias fotografías, sino también a cómo y dónde las gestionamos y procesamos. La comunicación ya no es entre entidad y usuarios, es una interacción entre sistemas, y el entendimiento, los lenguajes de comunicación y los escenarios y dispositivos donde se juega la partida, son los del ámbito digital.

**Cómo lo gestionamos: ¿para qué? ¿para quién?**

Tradicionalmente quién ha gestionado el patrimonio fotográfico ha condicionado el cómo. Hace falta pensar más en para quién lo gestionamos: una gestión orientada al usuario, como propone el modelo OAIS. Desde el momento del ingreso o la creación del archivo fotográfico dentro de la entidad, debemos tener en cuenta para qué y para quién invertiremos recursos en preservar y dar acceso.

Tal vez también es hora de afrontar que muchos fondos patrimoniales que tenemos en nuestras entidades no ingresaron a través de procesos de adquisición razonados y planificados, quizá no cumplían con los criterios de colección de la entidad –en el caso de que los tuviera- o respondían a intereses de otro tipo. Ahora es necesario, más pronto que tarde, revisar estos fondos y comprobar que se ajustan a nuestra política de colección antes de invertir recursos en procesos técnicos y documentales que no son pertinentes. La evaluación y expurgación de los fondos que gestionamos es una asignatura pendiente en muchas entidades. Es necesario hacer crecer nuestras colecciones en calidad, incluso cuando esto implique hacerlas disminuir en cantidad (Pérez, 1996; Álvarez, 2012). Dijimos antes que es obvio que necesitamos conocer aquello que gestionamos, refiriéndonos a la naturaleza de los artefactos fotográficos que custodiamos, pero es igualmente necesario conocer el volumen cuantitativo de estos artefactos. Seguimos faltados de inventarios y registros que hagan posible una planificación precisa, una necesidad endémica que, a pesar de algunos progresos, aún está por resolver (Boadas, 2018; Vicente, 1990).

La gestión del patrimonio fotográfico no es una ciencia exacta, pero debe llevarse a cabo con metodología y rigor científico. No sólo trabajamos con ítems digitales (generados digitalmente o digitalizados), sino que lo hacemos en un entorno digital. Nuestros usuarios, cuando hablamos de patrimonio, se sitúan habitualmente más allá de nuestra entidad, y esto hoy en día significa que están en la red. Internet hace tiempo que ha dejado de ser un conjunto de autopistas para ir de un lugar a otro, para convertirse en un punto de encuentro y, por lo tanto, el entendimiento mutuo es obligado. Interoperabilidad, metadatos, web semántica... no nos pueden ser conceptos ajenos, porque son el camino hacia nuestros usuarios; probablemente el único camino con futuro. David Iglésias trata en este mismo volumen los aspectos más técnicos y tecnológicos que nos permiten actuar e interactuar en el entorno digital, nosotros trataremos en este capítulo los aspectos más

metodológicos en cuanto a procedimientos intelectuales que exportamos al entorno digital. Veremos cómo los procedimientos intelectuales propios de la catalogación o indexación también se han visto afectados por los nuevos escenarios digitales y, por lo tanto, deben ser revisados y actualizados.

Si enfocamos la gestión hacia nuestros usuarios y no sólo hacia nosotros mismos, nos veremos junto a las otras entidades donde nuestros usuarios acceden en busca de fotografías patrimoniales. Y en este punto de vista sectorial veremos los diferentes problemas con los que nos encontramos (Klijn, 2004; Ortega, 2002; Truyen, 2016): entidades de diferentes ámbitos (museos, archivos, bibliotecas...), con diferentes volúmenes de fondos y con diferentes cantidades de recursos económicos y humanos, diversidad de artefactos fotográficos, diversidad de programario utilizado, diversidad de temáticas tratadas y diversidad de intereses y objetivos.

La confluencia de entidades de diferentes ámbitos que gestionan fotografía patrimonial ha supuesto la utilización de las diferentes normativas que les son propias. Así, tradicionalmente, los archivos han trabajado con las normas ISAD e ISAAR (CPF) para la descripción de los documentos y para los registros de autoridad relativos a instituciones, personas y familias respectivamente. Las bibliotecas contaban con las normas AACR. En los museos, con un menor grado de estandarización, destaca el uso de CDWA, las VRA Core Categories o Spectrum, por citar algunas de las más utilizadas. Estas normas de contenido de datos generaron en los años noventa sus correspondientes normas de estructura de datos en esquemas XML para permitir la publicación, intercambio y uso de la información en Internet. En el ámbito archivístico se impuso la norma EAD, en el ámbito de la biblioteconomía el formato MARC en su versión XML, y en el ámbito museístico ha terminado prevaleciendo el formato LIDO. También en los años noventa se desarrolló el esquema Dublin Core para tratar de armonizar los diferentes modelos de metadatos existentes y facilitar la interoperabilidad de sistemas. Las normas de base, sin embargo, se crearon a partir de la realidad anterior al nuevo escenario digital y las sucesivas versiones han ido incluyendo adaptaciones a los recursos, formatos y objetos propios del ámbito digital. Esto ha generado modelos conceptuales que, a pesar de querer cubrir los diferentes entornos documentales, patrimoniales y de las llamadas entidades de la memoria, han visto nacer diferentes versiones según el ámbito: en el museístico, el



modelo CIDOC-CRM (impulsado por el ICOM en 1994); en el de la biblioteconomía, el modelo FRBR (impulsado por la IFLA en 1997) y en el archivístico el modelo RIC-CM (impulsado por el ICA, en 2016); todos ellos con el objetivo de mejorar la accesibilidad a la información y el conocimiento del patrimonio cultural en un contexto en el que se supone que la difusión no debe realizarse individualmente, sino desde la colaboración y la cooperación. Europeana nace con este deseo y se convierte en un agente catalizador que moviliza recursos y proporciona una infraestructura tecnológica que permite la publicación de contenidos a través de datos estructurados enlazados (Linked Open Data) que hacen posible lo que conocemos como web semántica. Esto se articula sobre repositorios configurados mediante el modelo OAI-PMH para facilitar la agregación de contenidos por parte de diferentes entidades. Para aquellos que no estén familiarizados, todo esto puede parecer un cúmulo de siglas incomprensibles, pero se trata de potenciar y facilitar el acceso por parte de la ciudadanía a los recursos culturales en un entorno de sociedades democráticas que están gestionando este patrimonio principalmente en el ámbito de las entidades públicas al servicio de estos ciudadanos.

En cuanto al patrimonio fotográfico, las diferentes normativas, poco o mucho, han intentado adaptarse para describirlo con toda su complejidad. Destaca el esfuerzo realizado por el proyecto Sepia (Ortega, 2002). La adaptación necesaria tomada por las diferentes entidades para poder catalogar las fotografías con normas pensadas para otros formatos documentales fuerza los modelos propuestos y les dificulta el intercambio de datos propiciando la disparidad de opciones. Hay que decir que, si la catalogación se lleva a cabo con la aplicación de un estándar coherente y riguroso, el mapeo de metadatos será, si no automático y fácil, al menos viable. Desafortunadamente, muchas entidades no siguen ninguna normativa y desarrollan sus propios patrones, a menudo apoyados por programarios que tampoco siguen los estándares de estructura de datos en XML, lo que también dificulta la comprensión entre sistemas.

Por otro lado, nos encontramos con fondos fotográficos de diferentes dimensiones -en cuanto al volumen de ítems por entidad, como también por el volumen de recursos de cada entidad-. Este hecho a menudo condiciona el grado de profundidad o especificidad con el que nos planteamos los procesos documentales. No olvidemos tampoco la multiplicidad propia del

proceso fotográfico, que a menudo coexiste con múltiples manifestaciones de una misma fotografía, que pueden materializarse en artefactos muy diversos y difíciles de identificar, al mismo tiempo que requieren diferentes condiciones de almacenamiento para su correcta preservación (Domènech, 1996; Riego, 1992). Por otro lado, también, la diversidad de programarios con diferentes sistemas para codificar la información suelen afectar el intercambio y la interoperabilidad en la red y la participación en catálogos colectivos. Sin duda, la aplicación de modelos como OAIS y metalenguajes como XML facilitan esta tarea.

A todos estos aspectos y objetivos más o menos mesurables hay que añadir el problema que supone la indexación cuando nos planteamos una estandarización con el fin de hacer posible una única búsqueda dirigida a diferentes fondos documentales. Muchos de los fondos fotográficos se encuentran en entidades que se definen por la especificidad y la especialización temática. Es fácil entender su necesidad de vocabularios y léxicos específicos, que son una dificultad añadida para hacer posibles las ventajas de la web semántica. El uso del modelo estándar SKOS facilita la interoperabilidad de los sistemas, pero no resuelve por sí solo la complejidad de los mapas conceptuales y la profundidad y exhaustividad con la que podemos representar los significados de las fotografías. Además, las fotografías son especialmente polisémicas, subjetivas en cuanto a su lectura e interpretación, y generalmente huérfanas de datos que identifiquen y contextualicen lo que muestran. Pocos vocabularios, listas de materias o tesauros podemos encontrar que estén pensados para imágenes. Afortunadamente, tenemos el tesoro AAT del Instituto Getty que cubre el ámbito temático de muchas entidades patrimoniales y que se ha convertido en un estándar de facto por su calidad y exhaustividad. El equipo que hay detrás de él, que continuamente lo actualiza y revisa y los partenariados que amplían su capacidad multilingüe lo convierten en una herramienta que añade valor en el proceso de indexación.

Consideradas como fuentes documentales legitimadas y no meramente ilustrativas, el análisis de las imágenes se ha visto enriquecido con aportaciones desde la teoría fotográfica, la antropología visual, la metodología histórica, la filosofía o los estudios sociales, sin dejar de lado la museografía o la metodología archivística (Pieroni, 2012; Riego, 1990; Roca, 2012). Estas nuevas aportaciones disciplinarias también se han visto

enriquecidas por nuevos puntos de vista y posicionamientos ideológicos como son el feminismo y la decolonialidad, así como visiones críticas con el eurocentrismo, el capitalismo y el occidentalismo respecto a cuestiones de género, raza o clase. Este debate no sólo afecta como leemos, interpretamos e indexamos las imágenes, sino que también condiciona el lenguaje y los vocabularios que utilizamos en los sistemas de información. Hemos hablamos de ello en la primera parte de este texto cuando reflexionábamos sobre lo que guardamos en nuestros archivos y para quién. Pero también cuestiona cómo lo guardamos, cómo lo difundimos, cómo hacemos de mediadores entre los contenidos y nuestros usuarios para facilitar el acceso desde el respeto a todas las personas a las que servimos, cualquiera que sea su condición e ideología. Es obvio que lo que estamos diciendo implica la revisión y reindexación de nuestros fondos, así como la revisión y modificación de los vocabularios de indexación que utilizamos.

Estas cuestiones metodológicas afectan especialmente los resultados obtenidos por los usuarios ya que sus búsquedas se realizan en el sistema de información que sustenta nuestro catálogo. En un escenario donde las búsquedas se realizan por Internet, la eliminación del intermediario es la norma, el auxilio del profesional -archivista, bibliotecario...- es inexistente, o no es inmediato, que es casi lo mismo. Aunque contamos con las imágenes digitalizadas, la descripción y los puntos de acceso textuales son la clave para visibilizar o invisibilizar nuestro fondo. Hay que añadir en estos sistemas de información los metadatos de gestión y preservación que garantizarán la funcionalidad y conservación del propio catálogo, y del fondo fotográfico por extensión (Osorio Alarcón, 2018). No es exagerado decir que el catálogo es el eje sobre el cual pivota la conservación y la explotación de nuestro archivo fotográfico. El coste de registros de calidad es alto, ya que dependen en gran medida de la acción humana, de quién los hace, y es una tarea especializada y lenta. Sin embargo, es difícil sobreestimar este coste, porque a pesar de tener sistemas informáticos sofisticados y caros, y de contar con digitalizaciones precisas y de calidad, los resultados que obtenga un usuario en sus búsquedas dependerán de la bondad de la catalogación e indexación realizada. Como dice Edwin Klijn: «Aunque los estándares de intercambio de datos pueden establecer un puente entre catálogos organizados según principios diferentes y, por lo tanto, pueden contribuir a la interoperabilidad, en última instancia es la

coherencia de la catalogación lo que determina el éxito o el fracaso de la operación. Un estándar de intercambio no puede hacer nada para mejorar la calidad de los catálogos» (Klijn, 2004).

Los catálogos de hace treinta años se han convertido en sistemas de información que gestionan integralmente toda la colección. El entorno digital ha beneficiado tanto la gestión interna como la difusión pública, multiplicando exponencialmente el conocimiento y el acceso al patrimonio fotográfico. Las redes sociales, a pesar de su fugacidad, han facilitado la difusión y diseminación de las fotografías, así como la interacción con los usuarios, que se convierten también en agentes difusores, con un impacto impensable hace unos años. Desde las entidades es necesario tener en cuenta que la difusión que hacemos debe ser coherente con nuestra función de mediadores, no debe ser un fin en sí mismo, porque entonces, si nos convertimos en nuestros propios clientes, es fácil terminar trabajando para nosotros -y nuestros intereses institucionales- y no para nuestros usuarios. Esta cuestión, si estamos en entidades públicas, es especialmente relevante. Montserrat Baldomà nos habla en este volumen con exhaustividad sobre la difusión, con una excelente revisión histórica y conceptual.

## **Conclusiones**

Hace treinta años que contamos con las Jornadas I&R para hablar sobre la gestión del patrimonio fotográfico. Es innegable que hemos hecho grandes progresos en estos treinta años, pero también que lo hacemos demasiado lentamente. Sabemos lo que hay que hacer, y cómo hacerlo, pero nos faltan recursos, y mientras tanto, muchos originales fotográficos mueren durante la espera. Hace veinte años se publicó el informe *In the picture*, una visión general de las colecciones fotográficas europeas, llevada a cabo por la Comisión Europea de Conservación y Acceso (ECPA). Algunas de las principales conclusiones del estudio siguen en vigor hoy en día (Klijn, 2004): falta de personal cualificado y especializado en conservación fotográfica en muchas entidades; utilización de demasiados modelos descriptivos para los materiales fotográficos; existencia de muchos proyectos de digitalización -en curso o en proceso de planificación- que no cuentan previamente con los procesos documentales realizados; además, el

nivel de descripción de las fotografías originales a menudo se considera insuficiente o poco efectivo.

De hecho, llevar a cabo los diferentes procesos técnicos y documentales para la totalidad de las fotografías existentes en nuestros fondos representa una inversión totalmente inasumible, no sólo económicamente sino también por la cantidad de horas de trabajo que implicaría. Como gestores hemos de establecer proyectos viables y alcanzables en nuestras entidades, esbozar planes de acción que equilibren nuestros objetivos respecto a nuestros recursos, teniendo presente la magnitud de nuestro patrimonio fotográfico. No vale cobijarse en la ortodoxia de normativas y estándares de excelencia que no se ajustan a la urgencia que demanda nuestro patrimonio. Ante el escenario que hemos comentado de crisis económicas continuadas, tal vez deberíamos tener la valentía de ver cuántos de nosotros estamos capitaneando Titánics donde seguimos dirigiendo orquestas en vez de organizar botes salvavidas. Se deben tomar decisiones difíciles pero necesarias para encontrar soluciones, reales y factibles, a las necesidades de nuestros usuarios. Fernando Osorio lo expresó así en la última edición de las Jornadas I&R: «En la medida en que ese maridaje triangular entre planeación, equilibrio presupuestal y experiencia actualizada sea sólido y sistemático, el índice de permanencia de las colecciones fotográficas se incrementará y la pulsión de muerte, que conlleva el mal de archivo, se reducirá». (Osorio Alarcón, 2018). Sin duda, toda la información y experiencia acumulada a lo largo de estos treinta años de Jornadas I&R debe proporcionarnos esta confluencia de recursos, planificación y conocimiento, que son la clave para una buena gestión del patrimonio fotográfico.

## **Bibliografía**

- ALONSO FERNÁNDEZ, Juan; PURCET i GREGORI, Aleix. Fascismo, Guerra y Fotografía: la mirada de la nueva España, 2014.
- ALSVIK, Anette; CARLSEN, Astrid. Bodil Biørn's photo collection from Armenia, 2018.

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Patricia; GONZÀLEZ RUIZ, David; PARDO NAVARRO, Isabel. L'avaluació de fons fotogràfics digitals. L'estudi de cas del fons del fotògraf Efren Montoya a l'Arxiu Històric de Sabadell, 2012.
- ANTICH, Xavier. Fotografia, memòria i creativitat. La imatge fotogràfica i el treball de dol en esdeveniments traumàtics, 2016.
- BOADAS, Joan. Trenta anys en la gestió del patrimoni fotogràfic. Una projecció cap al futur, 2018.
- BOADAS, Joan; SAAVEDRA, Pau. Illes Marshall, 70 anys després de la primera bomba: el CRDI i la documentació audiovisual del Tribunal de Reclamacions Nuclears, 2016.
- BONHOMME, Pierre. Patrimoine Photographique : presentació i objectius, 2000.
- BURGI, Sergio. A fotografia brasileira no século XIX e XX. No acervo do Instituto Moreira Salles, 2018.
- CALLE, Storm; LACHAERT, Pieter-Jan. Photography and war. German photography of Ghent (Belgium) during the First World War, 2018.
- CONESA, Àlicia; FORTINO, Montserrat. Euscreen, aparador del patrimoni audiovisual de la televisió a Europa, 2012.
- CONESA, Àlicia. RULL, Imma. La Digitalització de l'arxiu audiovisual de TVC, 2004.
- CORCY, Marie Sophie. Les Col·leccions Fotogràfiques del Musée des arts et métiers, 2004.
- DOMÈNECH i FERNÁNDEZ, Sílvia. La Multiplicitat de fotografies dins de l'arxiu, 1996.
- DOURY, Nathalie. La digitalització del patrimoni: a la cerca d'un model econòmic sostenible. El cas de la Parisienne de Photographie, 2012.
- EDMONSON, Ray. Arxius Audiovisuals: filosofia, principis i ètica, 2004.
- FALCES, Manuel. El Centro Andaluz de Fotografía, 2000.
- FOIX, Laia; PARER, Pep. La col·lecció Miquel Galmes: la materialització de la fotografia al llarg de la història, 2018.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos. De Olot a Málaga : la fotògrafa Sabina Muchart Collboni, 2004.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos. Investigación sobre una fotógrafa que trabajó en España en el siglo XIX, la señora Ludovisi, 2008.



- HARVEY, Michael. National Museum of Photography, Film & Television, 2004.
- IGLÉSIAS, David. Explotació comercial de conjunts fotogràfics. Estat de la qüestió, 2004.
- JENSEN, Bente [et al.]. Archives and museums collecting social media photographs for the future - Some Scandinavian examples, 2018.
- KLIJN, Edwin. La Catalogació de col·leccions fotogràfiques: una visió general, 2004.
- MARTÍ BAIGET, Jep. CLIFFORD. Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya (1839-1900), 2016.
- MARTÍNEZ TERUEL, Ricard. Fotografies Capturades. Quan les imatges canvien de bàndol i de peu de foto, 2014.
- MATHE, Barbara. Whose pictures are these? Indigenous Community Access and Control of Digital Archives, 2014.
- ORTEGA, Isabel. Proyecto SEPIA (Safeguarding European Photographic Images for Acces), 2002.
- OSORIO ALARCÓN, Fernando. Gestión de la conservación en colecciones fotográficas provadas: casos de estudio en México y Latino América, 2018.
- OSORIO PORRAS, Zenaida. La confianza visual: los archivos decimonónicos como patrimonios nacionales, 2012.
- Reflexiones para el estudio de los archivos fotográficos institucionales del siglo XX , 2018.
- PÉREZ PENA, Josep; SUQUET I FONTANA, M. Àngels. Consideracions sobre l'avaluació i tria de les fotografies, 1996.
- PERRAMON ZAPATERO, Francesc. «Capsa de Sabates», una proposta metodològica i teòrica sobre fotografia domèstica i memòria en l'arxiu, 2014.
- PIERONI, Augusto. Anàlisi i interpretació de l'obra fotogràfica com a fonaments per al seu estudi i documentació, 2012.
- RIEGO AMEZAGA, Bernardo. La Fotografía como fuente de la historia contemporánea : las dificultades de una evidencia, 1990.
- Una multitud de procesos denominados «fotografía», 1992.
- ROCA, Lourdes; RUSSELL GREEN, Andrew. Huellas de luz. Reflexiones metodológicas sobre investigación con imágenes y patrimonio, 2012.

- RODRÍGUEZ MOLINA, María José; SANCHIS ALFONSO, José Ramón. Los fotógrafos de España en los anuarios y guías comerciales (1851-1936), 2012.
- ROMER, Grant B. Què va ser la fotografia, 2008.
- ROS NICOLAU, Josep. Pràctiques artístiques i arxius d'imatges. Nous usos de fons i col·leccions fotogràfiques, 2018.
- ROUX, Dominique. La Galeria del Chateau d'Eau de Toulouse, 2002.
- SAAVEDRA, Pau. L'Observatori Permanent d'Arxius i Televisions Locals (OPATL): un projecte de cooperació, 2010.
- SOSA, Daniel. Misión y objetivos del Centro de Fotografía de Montevideo (CDF), 2018.
- TRUYEN, Fred; IGLÉSIAS, David. PhotoConsortium, International Consortium for Photographic Heritage, 2016.
- VICENTE I GUITART, Carles. Els Arxius d'Imatges a Catalunya : balanç i perspectives, 1990.
- VITO, Roberto di. Adquisició, gestió i arxivament digital : instruments especialitzats per a l'organització del treball de periodistes i arxivers, 1998.