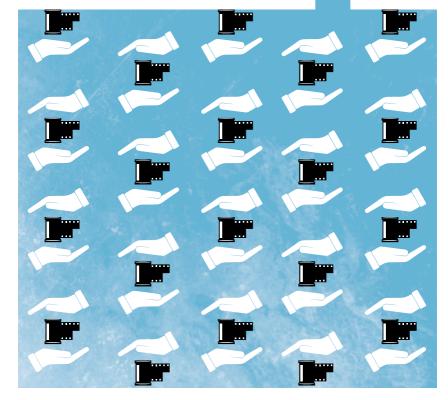
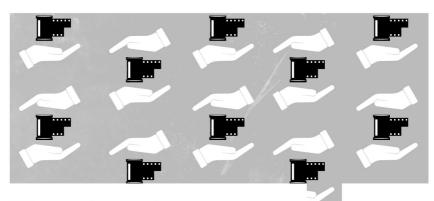


Taller de Historia del Archivo General

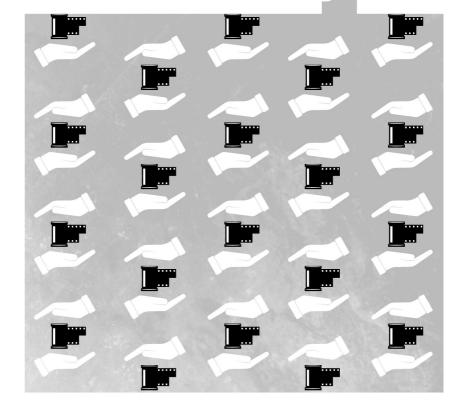






Taller de Historia del Archivo General





1ª edición, marzo de 2019

- C Los autores
- © Tres Fronteras Ediciones
- © Archivo General de la Región de Murcia.

Consejería de Turismo y Cultura



Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

ISBN: 978-84-7564-760-9 Depósito legal: MU 29-2019

Impreso en España - Printed in Spain

Diseño de cubierta: Paparajote Factory

Maquetación e impresión:

O. A. BORM

Índice

Presentación9 Rafael Fresneda Collado
El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico 15 Pablo Jiménez Díaz
La fotografia como documento. Dos siglos en escena43 Juan Miguel Sánchez Vigil
iEn marcha! destino: los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional de España
Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia. Un proyecto en desarrollo97 Fernando Vázquez Casillas
El fotógrafo y su archivo: expectativas y sueños119 Francisco Salinas Leandro
Patrimonio Fotográfico y Derechos de Propiedad Intelectual. ¿Cómo lo documentamos y gestionamos?135 Blanca Desantes Fernández
Conservación de fotografía: un reto interdisciplinar163 Pablo Ruiz García
Un siglo de cámaras españolas187 Gerardo Acereda Valdés

Presentación

La fotografía tradicional de formato analógico constituye un recurso muy demandado por los ciudadanos, las instituciones y las empresas en el contexto digital actual. El Archivo General de la Región de Murcia, que conserva más de un millón de negativos en diferentes soportes, organizó unas jornadas que pretendían dar a conocer y revalorizar el patrimonio fotográfico español, con motivo del Año Europeo del Patrimonio Cultural celebrado en 2018. Para ello reunió a un grupo de reconocidos especialistas en disciplinas relacionadas con la fotografía con el fin de que incidieran en aspectos referidos a la investigación, la docencia, la conservación, la gestión, los derechos de propiedad intelectual y la difusión de la fotografía histórica. Este libro recoge las ponencias de las jornadas, celebradas los días 12 y 13 de junio, en las que participaron expertos procedentes de administraciones, universidades y ámbito privado.

Pablo Jiménez Díaz, coordinador Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico que impulsa el Instituto del Patrimonio Cultural de España, señala en su texto que el referido Plan —en cuyo seno participan en régimen de igualdad el Estado, las comunidades autónomas y profesionales del sector— ha puesto de manifiesto las necesidades y carencias en la gestión del patrimonio fotográfico español, y al mismo tiempo se ha convertido es un instrumento imprescindible para una adecuada gestión y tratamiento de los fondos y colecciones fotográficas, así

como para el intercambio de información y el desarrollo de proyectos y programas de actuación conjunta.

Juan Miguel Sánchez Vigil, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, analiza el patrimonio fotográfico generado desde mitad del siglo XIX en España que, en opinión de los especialistas, es extraordinario en cantidad y calidad y de importancia creciente, pero aún choca con dificultades derivadas de su localización, dispersión o tratamiento técnico. El profesor Sánchez Vigil plantea en su ponencia algunos interrogantes sobre control de los fondos y colecciones fotográficas, sobre la propiedad y conservación de los mismos, y sobre el tratamiento y función de la fotografía. Asimismo, transita por el estado de la cuestión e indica los centros que se ocupan de la fotografía en España, las universidades que imparten estudios sobre ella, los principales proyectos llevados a cabo, cita publicaciones especializadas y alude al desarrollo de los trabajos de investigación sobre fotografía.

Belén Palacios Somoza es responsable de fotografía de la Biblioteca Nacional, un Centro que desde su creación es un referente en todos los tratamientos de carácter técnico tanto de libros como de fondos hemerográficos. Pero es también una de las primeras instituciones que incorporó, ya en el siglo XIX, archivos y colecciones fotográficas, y además custodia las fuentes de información necesarias para estudiar con profundidad la aparición y desarrollo de la fotografía. Belén Palacios nos traslada mediante un imaginario viaje en tren a los depósitos de la Biblioteca para recorrer estaciones en las que nos ilustra sobre la antigüedad, volumen y calidad de los fondos fotográficos que posee la principal biblioteca española —más de dos millones de piezas fotográficas— y sobre las importantes colecciones que custodia. También aporta datos sobre la rica variedad de formatos y técnicas

fotográficas, así como de la diversa procedencia y forma de ingreso de este material en la Biblioteca.

Fernando Vázquez Casillas coordina desde 2008 el Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia (LIFUM), una atractiva experiencia universitaria que parte de una iniciativa personal de trabajo aplicado al patrimonio fotográfico. Este Laboratorio lleva a cabo al menos tres proyectos originales considerados de gran interés: el desarrollo de una mesa de reproducción que pretende agilizar y reducir costes en el procesamiento de imágenes; la recuperación del Estudio fotográfico *Orga*, con el propósito de reconstruir virtualmente este desaparecido y emblemático estudio de la ciudad de Murcia; y el proyecto *Carta de Visita*, que propone el estudio de la fotográfico. Vázquez Casillas nos ofrece la visión universitaria y experiencia colectiva en el desarrollo de estos proyectos

Francisco Salinas Leandro es historia de la fotografía en la Región de Murcia. Es historia y es presente, porque continúa en activo en algunas de sus múltiples tareas
relacionadas con la fotografía. Ha sido y es fotógrafo —esta
condición no se pierde nunca— de formación autodidacta.
Publicó textos y fotografías en numerosos diarios y revistas.
Desde 1992 es programador y productor de Mestizo.org y
director de NAVE KA, empresa dedicada a la organización
de eventos fotográficos y a la programación y producción de
exposiciones de fotografía. Ha sido director, programador
y productor del Festival Internacional de Fotografía Fotoencuentros, un evento que impulsó la fotografía y dio a conocer la obra de grandes fotógrafos españoles y extranjeros
en Murcia entre 2001 y 2011. Además, Paco Salinas también
ha desarrollado una obra personal. Toda esta actividad la

traslada a su texto, que concluye con las expectativas y sueños sobre su archivo fotográfico.

Blanca Desantes Fernández, Jefa de Área de Programación y Coordinación Archivístiva de la Subdirección General de los Archivos Estatales, ha entrado en un campo casi inexplorado, porque hay pocos estudios y la normativa es muy compleja: los derechos de propiedad intelectual del patrimonio fotográfico, que genera uno de los debates más intensos y polémicos abierto en el seno de cuantos tratamos con fotografías, y sobre todo con la gestión de imágenes fotográficas. Desantes y el equipo que ha coordinado han publicado la obra Directrices y procedimientos para la documentación y gestión de los derechos de propiedad intelectual del patrimonio fotográfico, en edición electrónica de la Subdirección General de los Archivos Estatales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), que ya es referencia entre quienes se dedican a gestionar esta parcela del patrimonio. En su texto Desantes analiza la publicación elaborada con el objetivo de que se utilice como manual de consulta sobre aspectos relevantes de la propiedad intelectual de la fotografía.

Pablo Ruiz García, experto en todos los aspectos de la tecnología fotográfica, desde los primeros daguerrotipos hasta la imagen digital, se centró esencialmente en la conservación, porque el concepto de patrimonio también está estrechamente ligado al de conservación. Nadie concibe el patrimonio, en cualquiera de sus versiones —arqueológico, artístico, arquitectónico, etc. y, por supuesto, fotográfico— sin que se le apliquen los medios que requiere su preservación y, llegado el caso, los recursos necesarios para su restauración. Se une a esto la escasa consideración que la fotografía ha tenido hasta época reciente. Como objeto artístico se la ha visto como arte menor, y como fuente para la historia ha sido complemento del documento textual. Estas

y otras causas explicarían los deterioros con los que nos han sido legados los diferentes soportes fotográficos. Pablo Ruiz nos habló de conservación desde la experiencia que supone una formación recibida en el International Museum of Photography and Film George Eastman House, de Rochester, Nueva York, y haber trabajado para instituciones nacionales e internacionales desarrollando una amplia actividad como consultor y asesor en materia de patrimonio fotográfico.

Gerardo Acereda Valdés, coleccionista e investigador sobre fotografía, nos introdujo en el sector de las cámaras fotográficas españolas, de las que es un consumado especialista. La cámara ha sido clave para obtener una buena imagen y, quizás por eso, de cuantos componentes intervienen en la fotografía es posiblemente el que ha sufrido las mayores transformaciones. Hemos pasado de los rudimentarios artilugios del siglo XIX cuyo uso requería una instrucción previa del fotógrafo, hasta las sofisticadas máquinas automáticas digitales en las que quien las utiliza no hace sino pulsar un botón para obtener la imagen. Incuestionablemente el automatismo de la cámara fotográfica digital ha democratizado la fotografía, pero no al fotógrafo, cuya mirada continúa siendo determinante para concebir una buena foto. Ahora todos hacemos fotografías, pero no todos somos fotógrafos. Acereda aportó datos y conocimiento sobre las cámaras españolas a partir de sus monografías 1890-1990: un siglo de cámaras españolas y Anaca, el triunfo del ingenio, y su experiencia como Jefe de Redacción de Foto Sistema Magazine y colaborador en diversas publicaciones nacionales y extranjeras.

Llegados a la encrucijada digital los fotógrafos han abandonado el soporte analógico y han optado por los avances y las facilidades que proporciona hoy la tecnología digital. Por eso resulta sorprendente que alguien quiera recuperar, en este tiempo, procedimientos y procesos químicos

empleados —y ya casi olvidados — hace muchos años. Y eso es lo que ha decidido y lleva a cabo Iván Urquízar. Este investigador de la fotografía, que forma parte del reconocido estudio fotográfico Martínez Blaya de Cartagena, fundado en 1930, recupera un tipo de fotografía artesanal y poco conocida, como la fotografía "minutera" —primera mitad del siglo XX—, y los procesos químicos fotográficos, como el colodión húmedo y la cianotipia —finales de siglo XIX—, marcándose como objetivos su supervivencia y difusión entre el gran público. Como complemento de las ponencias Iván Urquízar retrató con su cámara minutera a los conferenciantes mientras explicaba las técnicas fotográficas utilizadas entre los siglos XIX y XX. Fue un original y atractivo colofón a unas jornadas que despertaron gran interés y contaron con la alta participación de los asistentes y la valiosa aportación de las intervenciones.

> Rafael Fresneda Collado Director del Archivo General de la Región de Murcia

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Pablo Jiménez Díaz

Coordinador del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Los planes nacionales

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico es uno de los catorce planes nacionales del Patrimonio Cultural¹ creados y desarrollados por iniciativa del actual Ministerio de Cultura y Deporte a través de su Dirección General de Bellas Artes.

Los planes nacionales se definen como "instrumentos de gestión de bienes culturales que, partiendo del conocimiento exhaustivo de los mismos, permiten el desarrollo de proyectos destinados a su investigación, conservación y

Se trata de PN Catedrales, PN Abadías, monasterios y conventos, PN Arquitectura defensiva, PN Patrimonio industrial, PN Paisaje cultural, PN Conservación del patrimonio cultural del S. XX, PN Arquitectura tradicional, PN de salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial, PN de investigación en conservación del patrimonio cultural, PN de conservación preventiva, PN conservación del patrimonio fotográfico, PN educación y patrimonio, PN emergencias y gestión de riesgos en patrimonio cultural, y PN de protección del patrimonio arqueológico subacuático. Este último se coordina desde la Subdirección General de Protección del Patrimonio Cultural; el resto, desde la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural del España.

disfrute público. Se trata de un conjunto de herramientas de planificación estratégica, desarrollado por la Administración General del Estado en colaboración con las Comunidades Autónomas y sólidamente cimentado sobre el establecimiento de criterios y metodologías de actuación específica"². Surgidos a propuesta del Consejo de Patrimonio Histórico (que engloba a la Dirección General de Bellas Artes junto con las Direcciones homólogas de todas las Comunidades Autónomas) su función no es normativa, sino exclusivamente de coordinación, información e intercambio de programas de actuación.

Partiendo, evidentemente, del mandato constitucional, que vincula a todos los poderes públicos en la protección del patrimonio cultural³, los planes nacionales surgieron como figura híbrida, a partir, por un lado, del Real Decreto 565, de 24 de abril de 1985, por el que se establecía la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos; y por otro lado, de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español⁴. El Real Decreto citado aquí primero establecía, en su artículo 5 la creación del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, hoy Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), y entre sus funciones se especificaba "la

Véase http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales. html, desde la que pueden descargarse todos los textos de los planes nacionales.

³ Art. 46 de la Constitución: "Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio."

⁴ Carlos Jiménez Cuenca y María Domingo Fominaya, "Balance de los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural 2010-2012". *Informes y Trabajos* 16. 2018. IPCE – Ministerio de Cultura y Deporte.



J. Laurent, 1861-1867. Toledo, torre de la iglesia de Santo Tomé (Fototeca del IPCE)

elaboración de planes para la conservación y restauración del Patrimonio Histórico Español". Por su parte, la Ley de Patrimonio Histórico Español establece en su artículo 35 que "Para la protección de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español y al objeto de facilitar el acceso a los ciudadanos a los mismos, fomentar la comunicación entre los diferentes servicios y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica se formularán periódicamente Planes Nacionales de Información sobre el Patrimonio Histórico Español".

La comprensión de cómo a partir de estos dos textos se ha generado la figura común de los Planes Nacionales, pasa por la comprensión de la evolución histórica que ha ido experimentando el concepto de patrimonio cultural en nuestro país. Esta evolución es fácilmente detectable a partir del mismo texto de la citada Ley de Patrimonio Histórico Español, texto que fue redactado en un periodo que bien podríamos llamar de "metamorfosis" en un doble sentido. Por un lado, porque se estaba desarrollando en España una organización administrativa completamente nueva: la España de las Autonomías, cuya distribución de competencias se realizaría básicamente a lo largo de esa década. Y por otro lado, una transformación en el concepto de patrimonio cultural que se dio no sólo en el ámbito nacional, sino en el internacional, y que empezaría a asumir nuevos elementos como el patrimonio inmaterial, el industrial, nuevos conceptos de la arqueología, el paisaje cultural, el desarrollo de ciencias y técnicas de la conservación preventiva, una nueva comprensión de la importancia de la difusión del patrimonio y la relación íntima entre puesta al servicio de la sociedad del patrimonio, su enriquecimiento y su conservación, etc... La fotografía como bien cultural se verá directa y profundamente afectada por este proceso de cambio intelectual.

La LPHE 1986 evidencia estos cambios y recoge elementos entonces muy novedosos, como son la consideración especial del patrimonio paleontológico o el patrimonio inmaterial (sin denominarlo así) en su art. 1. 2: "integran el PHE los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico." Definición que hoy se nos queda, cuando menos, limitada, pero que en su momento fue novedosa y apuntaba en la dirección correcta en la que ha ido después evolucionando el concepto actual de patrimonio cultural.

Y de la misma manera, la ley señaló la dirección en la que iría evolucionando la gestión y el desarrollo de competencias legales en materia de patrimonio cultural en España. El art. 6 es explícito y fundamental: "A los efectos de la presente ley se entenderá como organismos competentes para su ejecución: A. Los que en cada Comunidad Autónoma tengan a su cargo la protección del Patrimonio Histórico. B. Los de la Administración del Estado, cuando así se indique su intervención para la defensa frente a la exportación ilícita y la expoliación de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español. Estos organismos serán también los competentes respecto de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español adscritos a servicios públicos gestionados por la Administración del Estado o que formen parte del patrimonio nacional."

Pese a la sucesión de proyectos, la ley estatal 16/1985 no ha sido sustituida, y en ello tiene mucho que ver precisamente la evolución de las diversas legislaciones autonómicas, que sí recogen los sucesivos cambios en el ámbito intelectual y de comprensión del patrimonio cultural. Baste comparar, por ejemplo con la ley 4/2007, de 16 de marzo

de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, cuyo preámbulo establece como objeto de la propia ley: "la protección, conservación, acrecentamiento, investigación, conocimiento, difusión y fomento del patrimonio cultural de la Región de Murcia." Y define el patrimonio cultural como "los bienes muebles, inmuebles e inmateriales, como instrumentos, actividades, prácticas, usos, costumbres, comportamientos y manifestaciones propias de la vida tradicional que constituyen formas relevantes de expresión de la cultura de la Región de Murcia que, independientemente de su titularidad pública o privada, o de cualquier otra circunstancia que incida sobre su régimen jurídico merecen una protección especial para su disfrute por parte de las generaciones presentes y futuras por su valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, etnográfico, técnico o industrial o de cualquier otra naturaleza cultural."



Otto Wunderlich, 14 de febrero de 1915. Carnaval en Madrid (Fototeca del IPCE)

Pero este nuevo sistema legislativo y administrativo español, implica también una notable dispersión, que exige una labor de "coordinación de criterios y metodologías de actuación específica". Y este es el objetivo de los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural.

En cada uno de los planes nacionales, el primer paso consistió en la formación de una comisión integrada por representantes del Ministerio y de las Comunidades Autónomas, así como por algunos expertos externos. Esta comisión elaboró un documento rector, que fue presentado y aprobado por Consejo del Patrimonio Histórico, y que hoy es accesible a todos los ciudadanos⁵. A continuación la comisión se transformó en una Comisión de seguimiento, cuya misión es continuar la labor de coordinación técnica y metodológica e impulsar proyectos que por su carácter pionero o su novedad metodológica puedan servir de modelo o de experiencias piloto a la hora de abordar la intervención o la gestión del patrimonio de cualquier lugar o ámbito estatal y por cualquier entidad competente en su caso.

El progresivo surgimiento y desarrollo de cada uno de los planes nacionales del patrimonio cultural constituye en sí mismo un interesante indicador de la evolución y ampliación del concepto de patrimonio cultural en España. Todavía dentro de la década de 1980 surgió el Plan Nacional de Catedrales, que ha afectado a más de mil proyectos no sólo de restauración, sino también de investigación, difusión y conservación preventiva, y en el cual intervienen administraciones estatal, autonómicas y locales junto con sus titulares en el seno de la Iglesia Católica.

A partir de la experiencia de este pionero plan nacional se fueron creando los siguientes planes destinados

⁵ véase arriba, nota 2

a conjuntos patrimoniales también homogéneos y fácilmente identificables: arquitectura defensiva, arquitectura industrial, abadías, conventos y monasterios... Y a la vez la investigación y el conocimiento científico iba abriendo nuevas puertas de interpretación y comprensión del patrimonio cultural: los paisajes culturales, el patrimonio inmaterial, o la necesidad de establecer planteamientos no fundamentados en conjuntos patrimoniales sino en necesidades de carácter transversal, como son la conservación preventiva, la reacción frente a emergencias o la educación patrimonial. El objeto de los planes nacionales se ha ido haciendo menos concreto, más amplio, y también más interrelacionado con los demás planes nacionales.

Este es el contexto en que hemos de entender el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico; tanto en lo que tuvo de necesidad de su surgimiento y desarrollo, como en lo que tiene de necesidad de vías en las que evolucionar.

El Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico

El PNCPF se creó con la finalidad de definir mecanismos y sistemas de trabajo que faciliten la conservación, investigación y difusión de este conjunto patrimonial; definiciones que luego cada institución, pública o privada, pueda adaptar y aplicar en función de sus necesidades y circunstancias específicas. Se trata en definitiva, de delimitar un común denominador que consistirá, en primer lugar, en definir las necesidades y carencias de la gestión del patrimonio fotográfico español y establecer un consenso entre las instituciones y entidades para garantizar el conocimiento, preservación y puesta en valor de este patrimonio. Y en

segundo lugar, impulsar acciones y proyectos que supongan aportaciones relevantes en su marco de actuación, así como iniciativas que por su carácter novedoso y pionero puedan servir como experiencias piloto para la gestión de este patrimonio cultural.

He insistido antes en destacar la importancia de la evolución del concepto de patrimonio cultural y de las estrategias de intervención en ellos, porque en mi opinión el patrimonio fotográfico constituye un ejemplo destacado de esta evolución. Es interesante el hecho de que la citada ley 16/1985 de PHE menciona a la fotografía en una única ocasión: en el Título VII, Del patrimonio documental y bibliográfico y de los archivos, bibliotecas y museos. Capítulo I, Del patrimonio documental y bibliográfico. Art. 50.2: "Asimismo forman parte del PHE y se les aplicará el régimen correspondiente al patrimonio bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas." Una consideración, por tanto, exclusivamente documental y cuyo valor es ponderado aquí en función de su exclusividad. Treinta y dos años después, esta consideración de la fotografía (y de los documentos sonoros y audiovisuales) ha quedado obsoleta. Y no por inadecuada, sino por parcial en exceso.

El documento del Plan Nacional comienza planteando esta doble dimensión que puede tener (no "que tiene", sino "que puede tener") una fotografía: documento histórico y objeto artístico. Es decir: el valor que puede tener su contenido o el valor que constituye en sí misma la fotografía. Y si consideramos la evolución que, como otros tantos productos de la sociedad contemporánea, ha experimentado la fotografía, hacia la masificación, la simplificación como producto, la intangibilidad material, la superproducción, y la consiguiente pérdida de trascendencia, no parece razonable que obviemos una doble duda: en qué consiste verdaderamente el patrimonio fotográfico, y qué bienes lo conforman. Empecemos por la primera cuestión:

- El patrimonio fotográfico es patrimonio documental en cuanto que porta información, valiosísima, sobre todos los ámbitos de la cultura y el patrimonio cultural: las diversas artes, arquitectura, patrimonio inmaterial y antropología cultural, acontecimientos históricos, paisaje... Y lo es tanto más en cuanto que preserva nuestro conocimiento sobre este patrimonio en el transcurrir del tiempo, en la historia, en el pasado.
- Es una técnica artística, portadora de mensajes a través de un lenguaje estético elaborado; y por tanto una parte del patrimonio fotográfico es patrimonio artístico. Pero ¿cuál? ¿sólo el de los profesionales? La sencillez inicial de la técnica y de la aplicación de sus principios estéticos (por lo demás, en nuestra época anticlásica, tan ambiguos o incluso contradictorios) hace que "cualquiera" puede ser un artista, pese a que a la hora de poner precio a las obras siga siendo fundamental "la firma".
- Es (quizás sobre todo) elemento vinculado a la cultura inmaterial, porque el profundo carácter popular que caracteriza, casi desde sus mismos comienzos, a la fotografía, hace que una inmensa mayoría de sus bienes concretos (las fotografías concretas, incluso la mayoría de aquellas producidas por fotógrafos profesionales) queden íntimamente vinculadas a la historia personal, familiar y social de quienes en ellas aparecen y de quienes las poseen y conservan:



Juan Cabré Aguiló, 1927-1929. Encarnación Cabré frente a la muralla del castro de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila) (Fototeca del IPCE)

"la boda de mis padres", "el bautizo de mi sobrino", "las fiestas del pueblo de mis abuelos", "aquel viaje de fin de curso"... Lo que hoy en definitiva hemos venido a llamar "Patrimonio fotográfico oculto" que guardamos casi cada familia en nuestros hogares y que contiene un enorme valor histórico, antropológico, cultural y también estético.

Si la respuesta a la primera cuestión (en qué consiste el patrimonio fotográfico) resulta, en definitiva, ambigua, más aún nos lo parece la segunda cuestión: qué elementos lo conforman. Hemos de tener en cuenta que la fotografía nace con la voluntad de masificación; su propio objeto final, definitivo, no consiste en un "original", sino en las "copias" positivas, es decir, lo multiplicable por esencia. Por otra parte, la buena lógica nos obligaría en principio a distinguir

meridianamente entre la producción del profesional y la del aficionado, entendiendo que el conocimiento técnico y la voluntad estética recaería del lado del primero, y del segundo poco más que el contenido de valor antropológico. La experiencia, sin embargo, nos demuestra la extrema debilidad de este apriorismo. El desarrollo de la tecnología digital, tanto en la producción de fotografías como en su transmisión (internet, telefonía, redes sociales) y conservación (discos duros, nubes) ha venido a hacer más evidente lo difuso de esta cuestión sobre qué es y qué no es patrimonio cultural en la fotografía. Pero creo necesario insistir: la masificación no es fenómeno nuevo, sino intrínseco en la historia ya más que centenaria de la fotografía. Al fin y al cabo, también la avalancha de intrascendencia en que nos ahogan los millones de fotografías diarias, los gestos y posturas que en cada una de ellas adoptamos, el igualitarismo gris con que cada momento y cada lugar es laminado indiscriminadamente, son también en su conjunto un reflejo de la forma que estamos adoptando de pasar por este mundo. En un tiempo en que el término "experiencia" circula como moneda habitual para el pago de todo tipo de lugares, circunstancias y acontecimientos, posamos más artificialmente que nunca (posturas de perfil, bocas abiertas como gritando o labios en gesto de besar, los dedos de las manos señalando extrañamente y de acuerdo con significados en realidad desconocidos...) apenas somos conscientes de que en esencia el objeto de la fotografía no es lo que representa, sino la forma de mirar eso que representa. O, volviendo a lo recién apuntado de la masificación y de la "experiencia" individual: ¿acaso es lo mismo para el hombre corriente de hoy visitar un museo o un jardín con o sin teléfono móvil, fotografiando y compartiendo fotografías, o sin hacerlo? La fotografía, en fin, refleja (individual y colectivamente) nuestra forma de mirar, aunque no nos

demos cuenta, y quizás no nos gustara fuéramos conscientes de ello.

No parece, en todo caso, que podamos responder a la cuestión de qué criterios establecer como una espada para dividir entre los objetos fotográficos que son y no son patrimonio cultural. Sí que resulta sin embargo evidente que, al igual que en su conjunto la fotografía es patrimonio cultural, la inmensa mayoría de las fotografías, en su individualidad, no lo son, y el hecho de que se pierdan resultará tan irrelevante como la causa y la forma en que fueron generadas.

Entonces, ¿qué hemos de conservar, cómo y por qué? No se trata realmente de tres preguntas, sino de una sola con tres perspectivas distintas. Una pregunta a la que el Plan Nacional ni ha llegado ni podría pretender llegar a contestar de forma unívoca, porque la respuesta, compleja, pasará por un largo esfuerzo colectivo de estudio y reflexión. La materia que el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico abordó es en realidad, al menos en primera instancia, más acotado: el relativo a los fondos y colecciones de fotografía que acumulan las instituciones tanto públicas como privadas.

Una cuestión previa: los conceptos

En este sentido, precisamente una de las primeras críticas que (en mi opinión con justicia) se han señalado al plan es precisamente no haber esclarecido a priori la diferencia entre fondos y colecciones⁶:

⁶ Muy esclarecedor es (no sólo a este respecto) el artículo de Joan Boadas i Raset, "Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafios y oportunidades". Patrimonio Cultural de España, 11. Fotografía y patrimonio a debate. IPCE, 2016. pp. 17 – 35.

- El fondo tiene, ante todo un carácter documental, y generalmente una única procedencia: un único fotógrafo, o la labor instrumental de la fotografía en una institución concreta: un periódico, una empresa... A menudo se compone, por ese mimo motivo, fundamentalmente de negativos, que no son el objeto final de fotografía, sino el instrumento para que se puedan multiplicar las copias cuanto y cuando se quiera. La fototeca del IPCE es un ejemplo de esto, puesto que su razón de ser no es otra en origen que servir de base documental para la restauración de bienes culturales, cuyo aspecto en épocas pasadas aparece en las fotografías históricas, así como documentar los procesos de restauración que se llevan a cabo en el IPCE.
- La colección tiene su origen y razón de ser en su comprador o adquiridor, y se fundamenta en el gusto estético de éste. El origen de los bienes que lo componen es diverso, y al ser el mentor el único vínculo de unión, el concepto de exclusividad adquiere una importancia básica que dota a la colección de una significación no distinta, sino opuesta, a la del fondo. En consecuencia, el negativo carece en general de importancia, y lo fundamental es "la copia" positiva, que es (contradictoriamente a la lógica inicial) tanto más valiosa cuanto más exclusiva.

Fondo y colección son, por tanto, dos realidades no distintas, sino opuestas. El análisis de sus realidades, de su valor, de la necesidad y de las formas de preservarlas, estudiarlas y difundirlas, no puede ser igual, sino, en muchos aspectos, opuesto.

Advertida esta diferencia, considero también que para entender el Plan Nacional han de tenerse en cuenta tres conceptos básicos en torno a los cuales pivota toda su estructura argumental; se trata a la vez de tres grandes objetivos y tres criterios de evaluación en la gestión de cualquier conjunto (fondo o colección) del patrimonio fotográfico:

Sostenibilidad: capacidad de garantizar la continuidad de la gestión de este patrimonio en el tiempo (lo cual incluye, naturalmente, la propia conservación de sus elementos). En consecuencia, la sostenibilidad exige planificación, tanto más cuanto que no pocos fondos manejan masas enormes de negativos, y hay que considerar los costes económicos, espaciales y profesionales a corto, medio y largo plazo.

Interoperatibilidad: es decir, la aplicación de operaciones de emisión, recuperación e intercambio de información, que se han generado con el surgimiento y desarrollo de la red digital. El primer requisito indispensable es que los sistemas de descripción y difusión utilizados para publicar imágenes digitales en internet sean compatibles con los requisitos de buscadores y recolectores. Ahora bien: ¿acaso se van a mantener estables estos requisitos a partir de ahora? Porque hasta el presente no lo han sido en absoluto, y labores como la digitalización masiva de hace diez años ha resultado ser en no pocos casos un trabajo baldío. La falta de consenso o simplemente de conocimiento en la descripción de determinados campos, hace con frecuencia inútil la tarea e imposible la búsqueda por un tercero. Se hace imprescindible la sistematización y generalización de protocolos adecuados a las nuevas tecnologías, y consecuentemente es imprescindible la formación en estos protocolos para los profesionales del medio.

Formación: se trata de un trabajo múltiple y más complejo de lo que en principio pudiera parecer. Por un lado, se refiere a los profesionales de la conservación, tal y como acabamos de señalar respecto a la necesidad de formación en catalogación digital. Por otro lado, se refiere a la educación patrimonial: a la necesidad de facilitar en la sociedad en general una cultura visual que proporcione al gran público unos instrumentos de juicio y valoración, más allá de la mera (y supuesta) inclinación natural por unos gustos u otros. Entendiendo que estamos aquí apuntando hacia problemas y retos más profundos que de la valoración del patrimonio fotográfico, nos limitaremos a señalar, como hace el texto del Plan, que en la actualidad apenas existen técnicos especializados en patrimonio fotográfico, y que en la misma administración pública no existe la figura del conservador de patrimonio fotográfico: el conservador que se dedica a ello debe formarse por su cuenta. En la educación formal tampoco existe ni una sola mención, no ya a la fotografía, sino a la cultura visual, que incluiría, pero trascendería a la fotografía.

No deja de ser curioso (o quizás más bien deberíamos plantearnos la posible relación) que esto esté ocurriendo precisamente en unos tiempos en que la sociedad está volviendo a dejar de ser letrada y regresando a sistemas de comunicación meramente visuales. El tiempo anticlásico en que vivimos hace difícil el establecimiento de criterios metodológicos para la formación en la cultura visual y plástica, y apenas disponemos de códigos de simbología mínimamente compleja que han caracterizado (y salvaguardado culturalmente) a otras culturas visuales e iletradas en el pasado.

La estructura del Plan Nacional

El Plan Nacional se estructura en cuatro grandes capítulos que compartimentan un análisis del Patrimonio fotográfico:

- "Aspectos básicos", consistente en un análisis del estado actual de este patrimonio considerado en su conjunto.
- "Aspectos metodológicos", en que se abordan básicamente los criterios que deben asumirse a la hora de gestionar este patrimonio.
- "Políticas y líneas de actuación", en el que se desciende a los tipos de actuaciones concretas que deben abordarse.
- Y finalmente, "Ejecución y seguimiento", en que se prevén las actuaciones a futuro inmediato (en un plazo de diez años) con estudio económico y financiero, control y seguimiento y validez y revisiones del plan.

Cada uno de los tres primeros capítulos se estructura a su vez en seis temáticas fundamentales:

- Conservación y preservación digital.
- Descripción de fondos y colecciones.
- Uso y difusión.
- Formación.
- Políticas de adquisiciones e incremento de los fondos.
 - Propiedad intelectual.

A continuación recorreremos brevemente cada uno de este seis temas, sin voluntad de estructurar por separado los capítulos del plan.

1. Conservación y preservación digital

La conservación y preservación de fondos fotográficos es una labor que ha partido del campo de la archivística y que ha experimentado un notable impulso desde los años 90 del pasado siglo, tanto en lo referido a la formación como a la implantación de campañas de actuación. Estos trabajos archivísticos ponen a la luz las carencias y necesidades en

la conservación de los fondos, evidencian las prioridades y arrojan luz sobre los medios que se han de adoptar para su preservación. Entre estos medios ocupa un lugar central la digitalización de los fondos fotográficos como forma fundamental de preservación y de difusión. En general, la digitalización del patrimonio fotográfico se entiende hoy como una actividad prioritaria en prácticamente todas las instituciones, y se está produciendo a buen ritmo, teniendo en cuenta que se trata a menudo de docenas de miles de negativos y que va (o al menos siempre debe ir) acompañada de medidas de documentación y de conservación preventiva. En este sentido, es fundamental que las campañas sean planificadas previamente y que en su realización se tengan en cuenta tanto los aspectos relativos a la sostenibilidad (también en sus aspectos económicos y de personal) como los tecnológicos, que evolucionan muy rápidamente, y han provocado que muchos trabajos de hace apenas diez años deban ya ser repetidos por haber quedado obsoletos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que los materiales fotográficos son absolutamente distintos de cualquier otro material documental, ya que lo que se está digitalizando requiere de una interpretación: tono, color, rango dinámico, ruido, definición, nitidez... Esto es especialmente cierto cuando se trata de negativos, que no son productos finales, sino estadios intermedios en la fabricación del objeto, que es la imagen fotográfica. Inevitablemente, el positivado de una imagen negativa es un acto creativo, y su reducción a la actividad meramente mecánica de un vulgar escaneado implicará a la postre una carencia en la imagen fotográfica.

Es por tanto fundamental consensuar un protocolo de digitalización que establezca unos requisitos concretos en cuanto a resoluciones mínimas, formatos de preservación e intercambio, soportes de almacenamiento y servidores y



Juan Pando, septiembre de 1962. El fotógrafo Juan Pando en los Picos de Europa (Fototeca del IPCE)

metadatos necesarios, sin perder de vista que la digitalización forma parte de las acciones establecidas por la ciencia de la conservación para la correcta custodia y preservación del patrimonio fotográfico.

Por lo demás, la conservación y restauración de fotografías y de negativos fotográficos es una disciplina específica de muy reciente desarrollo. El propio plan cita como ejemplo de ello el hecho de en el International Museum of Photography at George Eastman House (IMP/GEH), Rochester, NY., creado en 1949 y ubicado en la que fuera mansión del fundador y propietario de la Compañía Kodak,

George Eastman, el laboratorio de conservación de la colección se creó en la tardía fecha de 1975. Pues bien: se trata de un laboratorio pionero en el mundo y sólo en los años 80 empieza a desarrollarse el interés por la restauración de fotografías: publicaciones, encuentros y jornadas, grupos de trabajo y planes de formación en escuelas. A día de hoy, en España a este respecto está aun prácticamente todo por hacer; la figura del conservador - restaurador especialista en fotografía es francamente escasa, y su formación especializada se debe ante todo a una voluntad autodidacta. Bien es verdad que esto van un paso por delante las colecciones museísticas, tales como la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o el Museo Nacional de Arte de Cataluña, cuyos talleres de restauración prestan atención especial a sus notables colecciones fotográficas. Y es también de destacar el surgimiento de instituciones destinadas exclusivamente a coleccionar y exponer patrimonio fotográfico: Fundación Fotocolectania en Barcelona, el PhotoMuseum de Zarautz, el Centro Andaluz de la Fotografía (CAF, Almería), el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), la Fototeca de Huesca, el Centro de Tecnología de la Imagen (CTI, Málaga), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (Pamplona), el Institut d'Estudis Fotografics de Cataluña (IEFC, Barcelona), el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), el Centro de la Imagen de la Diputación de Girona (INSPAI), el Centro Nacional de Fotografía de Torrelavega, o el Centro de Fotografía de Tenerife, integrado actualmente en el TEA. Pero con todo, creemos necesario insistir, la labor de conservación y restauración de los bienes integrantes del patrimonio cultural fotográfico sigue constituyendo un amplísimo campo de trabajo en que queda mucho por investigar y por avanzar.

2. Descripción de fondos y colecciones.

Se trata, como acabamos de señalar, de una labor íntimamente ligada a la conservación. En su análisis, el Plan Nacional detectó una serie de dificultades y carencias que en última instancia se derivan todos de una sola: la disparidad de criterios de descripción (incluida la escasa utilización de modelos de metadatos), dispersión de la información o ausencia de la misma, escasa implantación de formatos de intercambio y dificultades en general para la localización y recuperación de registros e imágenes.

3. Uso y difusión

Considerando el objetivo último de facilitar el acceso de toda la sociedad (presente y futura) al patrimonio cultural, el cumplimiento de esta misión pasa por encontrar las vías en que "uso" y "conservación" no constituyan términos contradictorios, sino complementarios.

Por otra parte, el Plan aborda la cuestión de las licencias abiertas y las tasas y precios públicos, recomendando la homogenización de estos últimos y recordando en todo caso la Directiva 2013/37/UE sobre reutilización de la información del sector público, del Parlamento Europeo. Así, las diversas administraciones deberían plantearse la ponderación en el cobro de costes, junto con acciones para la mejora de la accesibilidad al patrimonio fotográfico por parte de todos los ciudadanos, y realizar un renovado esfuerzo institucional para facilitar su difusión. Como práctica razonable, ya generalizada en otros países, se plantea la progresiva liberación de los contenidos en dominio público, es decir, de las fotografías históricas ya digitalizadas, que podrían ponerse a disposición pública en Internet en alta resolución,

siguiendo el modelo de iniciativas como la Biblioteca Digital Hispánica.

4. Formación

La formación, y concretamente la educación formal, constituye una de las más graves necesidades que detecta el Plan Nacional prácticamente en todos los aspectos que trata: desde la formación estética, en arte y en historia del arte, en informática y digitalización, en conservación y en restauración, en legislación... la participación de cada uno de los muy variados profesionales que intervienen en el patrimonio fotográfico, su difusión, enriquecimiento y conservación, implica una especialidad particular de cada uno de ellos, y una necesidad de que los demás entiendan también la importancia fundamental de las diversas aportaciones profesionales.

Y sin embargo, en casi todos los ámbitos se ha detectado una inercia, casi hasta el presente, de tradición autodidacta. La fotografía, en efecto, ha estado siempre ausente en los programas tanto de educación secundaria como universitaria, incluidas las facultades de Historia del Arte o las Escuelas Superiores de Restauración. Sólo algunas facultades de Bellas Artes, módulos de Imagen y Sonido, y sobre todo academias y escuelas privadas han cubierto prácticamente en exclusiva hasta hace bien poco, algunas de las muchísimas necesidades formativas.

El Plan destaca el papel que los propios fotógrafos han desempeñado para cubrir estos notables huecos, asumiendo ellos mismos el papel de críticos, comisarios, galeristas, investigadores y conservadores: Lee Fontanella, Joan Fontcuberta, Cristina Zelich, Publio López Mondéjar, Pep Benlloch, Josep Vicent Monzó, Valentín Vallhonrat, Rafael Levenfeld, Juan Naranjo, Manuel Sendón, José Luis Suárez, Alejandro Castellote, Salinas... son sólo algunos pocos ejemplos de merecido prestigio. Pero es tiempo ya de que la fotografía impregne los diversos niveles curriculares de la educación formal de forma que favorezca la generación de un sustrato social capaz de discernir de modo crítico el valor cultural de la imagen, y del cual surjan profesionales de la creación, la conservación y la difusión de este patrimonio.

5. Política de adquisiciones

Como su propio nombre indica, el objetivo esencial de este Plan Nacional no es otro que la "conservación" del patrimonio fotográfico, entendida ésta como actividad íntimamente unida a su conocimiento, es decir, su investigación y su difusión para el disfrute de toda la sociedad; funciones que por su parte generarán de manera automática un incremento de su propia riqueza creativa. Al igual que en el caso de cualquier otro elemento patrimonial, la adquisición por parte de una Administración pública (bien mediante compra, bien mediante aceptación de donaciones) de bienes que conforman el patrimonio fotográfico, ha de tener siempre esta consideración, y ha de entenderse no como un fin en sí mismo, sino como instrumento eficaz para garantizar la conservación, el conocimiento y el disfrute público del patrimonio cultural.

No parece por tanto que podamos hablar de condiciones específicas para la adquisición de bienes del patrimonio fotográfico respecto a otros tipos patrimoniales. Consecuentemente, el Plan insiste, por un lado, en la necesidad de fomentar el mercado del arte de acuerdo con unas leyes del mercado que favorezcan la producción artística; y en especial el coleccionismo y el mecenazgo mediante una

legislación (especialmente fiscal) que fomente su ejercicio por parte de los ciudadanos y del sector privado en general. Respecto a la política de adquisiciones del sector público, se preconiza el establecimiento de unos criterios homogéneos de evaluación de las posibles adquisiciones, de forma que éstas respondan efectivamente a necesidades de conservación patrimonial, y se eviten duplicidades en las colecciones y fondos de las diversas administraciones, así como distorsiones de la visión general de este patrimonio y su evolución histórica, alteraciones artificiales de precios en el mercado, ni inversiones económicas descompensadas respecto a las posibilidades económicas, humanas e incluso espaciales de las instituciones receptoras.

6. Propiedad intelectual

Finalmente, las cuestiones relativas a los derechos de propiedad intelectual constituyen uno de los capítulos más complejos y delicados, y sin embargo más importantes de cuantos detecta el Plan. Amparado por la presencia en estas Jornadas de Blanca Desantes, que tratará específicamente y de forma actualizada este tema de continua evolución, me limitaré aquí a sintetizar en unas breves pinceladas algunos aspectos de lo fundamental que recoge el Plan:

Una vez más, se detecta una necesidad imperiosa de actualizar la formación especializada de los gestores del patrimonio fotográfico también en materia jurídica, tanto nacional como europea, que nos vincula de manera directa e inmediata. Por su parte, los propios creadores deben implicarse en la documentación del carácter de la obra que crean, su originalidad y autoría. Y finalmente, las entidades de gestión (en España específicamente la VEGAP) deben articular mecanismos de transparencia y rendición de cuentas

ante la Administración Pública, para una gestión eficaz de los derechos de los autores y otros titulares de derechos de propiedad intelectual.

Para todo ello es también fundamental la clarificación jurídica de los términos, en consonancia con la normativa europea, tales como originalidad, obra fotográfica y mera fotografía, así como los criterios respecto a la llamada obra huérfana.

La formación jurídica vincula también de forma directa a archiveros, bibliotecarios, conservadores de museos y comisarios de exposiciones, y su trabajo exigirá también en buena medida la dedicación de esfuerzos destinados específicamente a la delimitación de los legítimos derechos de propiedad intelectual a partir de la debida documentación, y en su caso mediante búsqueda diligente, la aplicación de las legítimas excepciones o el establecimiento de acuerdos y licencias de uso.

Objetivos del Plan

Por su carácter sintético, y obviando aquí ya recomendaciones específicas sobre criterios de actuación, transcribo textualmente a continuación los ocho puntos que constituyen los objetivos del Plan y que se proponen en un plazo de ejecución entre 2015 y 2025.

- 1. Establecimiento de criterios, metodológicos y deontológicos, para la gestión, conservación preventiva, preservación digital, descripción, uso y difusión de colecciones fotográficas.
- 2. Fomento de la investigación sobre los diversos aspectos de la gestión del patrimonio fotográfico, apoyando el desarrollo de técnicas innovadoras y buenas prácticas.

- 3. Elaboración de pautas y procedimientos que regulen la gestión de donaciones, depósitos y adquisiciones de colecciones fotográficas por parte de instituciones públicas o privadas, teniendo en cuenta el marco legislativo vigente en materia de propiedad intelectual.
- 4. Promoción de iniciativas que faciliten el acceso al patrimonio fotográfico y fomenten su utilización por parte de investigadores, industrias creativas y culturales (ICC) y ciudadanos.
- 5. Apoyo de iniciativas de formación que implementen, tanto en los currículos educativos como en ámbitos de educación no formal, programas relacionados con los diversos conocimientos, técnicas y profesiones que convergen en el contexto fotográfico.
- 6. Desarrollo y promoción de estrategias de sensibilización social para el conocimiento y la valoración del patrimonio fotográfico y de la fotografía como documento histórico y como bien cultural.
- 7. Fomento de la comunicación y coordinación interadministrativas, así como de políticas orientadas hacia el intercambio de información entre profesionales y centros propietarios o depositarios de colecciones fotográficas.
- 8. Creación de un Observatorio sobre Patrimonio Fotográfico que asesore en materia de gestión, conservación y difusión de fotografía y promueva la articulación de una red nacional de centros.

Estos objetivos generales constituyen el norte que han de seguir los programas y líneas de actuación que surjan en adelante a partir del Plan Nacional, bien en el seno de la programación del IPCE, bien por iniciativa de cualquier otra institución adherida al Plan; objetivos que se refieren a cada uno de los seis aspectos que hemos señalado arriba. Sin duda los dos proyectos más ambiciosos son la

elaboración de un mapa nacional de centros que custodian fondos fotográficos, y la creación de un Observatorio del Patrimonio Fotográfico, organismo éste que habrá de hacer las funciones de investigación, conservación y difusión del conjunto del patrimonio fotográfico español, así como de asesoramiento a las diversas instituciones en estas materias. Se trata indudablemente de dos empeños imprescindibles a medio y largo plazo, que cuentan con magníficos precedentes y posibles modelos en Portugal, Alemania y otros países europeos, y en México, Chile y Brasil entre los hispanoamericanos. Sin embargo, las notables exigencias de recursos económicos, técnicos y sobre todo humanos, especialmente de este último proyecto, nos obligan a abordarlo sólo a partir de otra serie de objetivos de alcance más limitado pero que destinados a apuntalar los fundamentos expresados en el propio plan: diseño de cursos de formación, publicación de publicaciones de estudios y criterios tales como un manual de buenas prácticas, identificación de procesos fotoquímicos vinculados con materiales fotográficos, proyectos de investigación sobre la historia de la fotografía en España, sus fondos y colecciones, jornadas de preservación digital, y el estudio de criterios para elaboración de un plan director de fondos y colecciones fotográficas, entre otras iniciativas.

La fotografía como documento. Dos siglos en escena

Juan Miguel Sánchez Vigil Facultad de Ciencias de la Documentación Universidad Complutense de Madrid

Introducción

El estudio de la fotografía como documento es y ha sido inherente a la propia fotografía desde su presentación oficial en 1839, e incluso desde varios años antes si tenemos en cuenta los intentos que los eruditos hicieron por fijar la imagen desde comienzos del siglo XIX. Y no solo en el continente europeo sino en lugares tan alejados de la civilización occidental como Brasil, donde Hercule Florence (2017) experimentó sin tener noticia de los trabajos de Niepce y Daguerre.

En este tiempo, es decir en estos dos siglos en que la fotografía lleva en escena, su evolución ha sido constante, por lo que repasaremos el estado de la cuestión, no de manera exhaustiva pero sí con ejemplos que ayuden a comprender el gran paso que supuso para la humanidad el captar, detener en el tiempo y reproducir fragmentos de la realidad.

Conviene reparar en todo esto, que fue y es cuestionado por los teóricos, filósofos e intelectuales en cuanto a la objetividad o subjetividad de lo representado, obviando que en aquel momento, en los inicios, supuso una eclosión, un radical cambio social, porque las gentes no solo se vieron tal y como eran, sino que su imagen pasó a la posteridad, al tiempo que los lugares recónditos se visitaron sin salir de los hogares y los hechos o sucesos se autentificaron.

En este proceso, las instituciones públicas (también muchas privadas) jugaron un papel fundamental al recopilar, conservar y tratar las fotografías, entendidas como memoria o como un elemento cuyo uso y aplicación, según los fines determinados, servía para alcanzar unos objetivos. Pero las instituciones no son más que marcos para el desarrollo de las tareas profesionales, y ese aspecto es clave para entender el cambio que se ha producido en la escena.

Entran en juego aquí los profesionales de archivos, bibliotecas, museos, institutos, fundaciones y otros tantos modelos de centros, a los que se debe la recuperación, preservación y tratamiento de las colecciones y fondos que hoy se difunden a través de las webs institucionales, contribuyendo así a la investigación. Su papel fue clave cuando el desconocimiento en materia de documentación fotográfica era absoluto, y lo es más ahora cuando por fin se toma conciencia del valor de la fotografía en contenido y continente.



Fig. 1. Documentos fotográficos. Sánchez Vigil, 2018

Trataremos aquí la fotografía en cuanto a su uso y aplicación, también en cuanto a la formación y la investigación, dos aspectos fundamentales para ponerla en valor desde los muchos que permiten su estudio dada la transversalidad: historia, ciencia, técnica, industria, etc., comenzando con algunas consideraciones generales y una aproximación al estado de la cuestión.

Consideraciones generales

Atendiendo a los términos "encrucijada" y "digital", en torno a los que se plantea el encuentro sobre la fotografía en los archivos, tendremos en cuenta las definiciones para aproximarnos al asunto. Encrucijada se presenta en el Diccionario de la Academia como "Situación difícil en que no se sabe qué conducta seguir", y Digital se define como lo referente a "Un aparato o sistema que presenta información, especialmente una medida mediante el uso de señales discretas en forma de números o letras". Es decir, que nos encontramos ante una situación complicada en los que se ha venido en llamar "era digital".

En fotografía, a efectos de documento, es digital la imagen que no se presenta en los soportes tradicionales (papel, vidrio, plástico, etc.). Desde nuestro punto de vista la encrucijada digital forma ya parte del pasado, y se produjo con el cambio de siglo cuando la industria decidió dejar de fabricar películas y papeles para poner a la venta las cámaras de circuitos y tarjetas. Todo es digital, y precisamente el cambio contribuyó a valorar, aún más, los fondos y colecciones tradicionales conservados. La consecuencia fue la necesidad de reconvertir los documentos, de transformarlos para facilitar su uso, y ello conllevó y conlleva la inversión en la recuperación y difusión. Hemos de tener en cuenta que el uso de término digital, en el sentido de nuevo o novedoso, ya no es adecuado, puesto que la fotografía, lo es desde hace cinco lustros.

Y más allá de las denominaciones y de los contextos hemos de considerar aspectos tan importantes como la cantidad de originales, su diversidad y dispersión, el análisis o tratamiento de los contenidos, su aplicación, conservación y difusión. Todo esto determina no solo sus valores, sino el modelo de actuación con los conjuntos documentales.

El punto de partida es la preservación y conservación, generalmente contemplado como un aspecto tangente o complementario cuando en realidad es el primero en la cadena. El hecho de que se hayan conservado originales en los archivos, aunque nunca hayan sido tratados o reutilizados, es hoy la clave de la existencia de fondos y colecciones únicos, y aún más importante para el usuario, el núcleo de todo este proceso y al que debe siempre tenerse en cuenta.

En lo que se refiere a la cantidad, basta con pensar en la colección personal de cada individuo para hacernos idea de esta cuestión. No existe ni un solo hogar en el mundo en el que no se guarden fotografías (ahora digitales y antes en los álbumes familiares), a las que habría que añadir los millones de imágenes que cada uno de nosotros realizamos a diario y que circulan por las redes. Este planteamiento, llevado a la especialización, nos lleva a la saturación, al ruido, y a la dificultad de selección. El ejemplo paradigmático son los medios de comunicación, a los que llegan cientos de fotos para publicar y que deben plantearse qué originales deben ser conservados.

Un segundo aspecto interesante es el formal, es decir los distintos modelos de originales antes de que la foto digital ocupara todo el espacio. Nos referimos a la tipología de los soportes, cuya descripción y análisis estarán condicionados en cada caso. Unido a este aspecto se encuentra el tema de los contenidos, absolutamente abiertos en el caso de la imagen al ser interpretables, y que obliga a establecer diferentes niveles de análisis según intereses.

Por último, en este comentario general de presentación, aludimos al control de la dispersión, imprescindible para la recuperación. Este asunto, apenas estudiado, es uno de los más interesantes dentro de la documentación fotográfica, puesto que se vincula a la base, al documento. La invisibilidad de los fondos y colecciones limita su conocimiento y en consecuencia su valor; de la visibilidad resultará el uso y aplicación, tan abierto como resulte del análisis de los contenidos.

Consideraciones sobre el patrimonio fotográfico

El patrimonio fotográfico es enorme en cantidad, por lo que se plantean numerosas consideraciones en relación directa con el mismo, la mayoría de ellas todavía sin respuesta. La información al respecto es mínima, por ello plantemos una serie de preguntas a las que debería responderse antes de tomar decisiones sobre los planes de trabajo y las actuaciones concretas en los centros e instituciones.

a) ¿Qué tenemos?

No existe ningún control general en España sobre los fondos y colecciones fotográficas. Cada centro, se supone que dispone de datos sobre la cantidad, calidad, temática o tipologías. Probablemente esta información se conozca, pero no está plasmada en documentos oficiales. Salvo excepciones, no se ha realizado ni se plantea como uno de los objetivos de las instituciones y centros, sean públicos o privados, conocer estas cuestiones, que son en realidad las que interesan a los usuarios. La respuesta a estas cuestiones pondrá en valor contenido y continente, y lo que es más importante la relación con colecciones y temas similares.



Fig. 2. Cajas de placas en vidrio. Colección particular

b) ¿Quién lo tiene?

La respuesta es aquí ciertamente significativa, porque la propia característica de la fotografía determina su dispersión. Se tiende a pensar que son los archivos los que disponen de mayor número de fondos fotográficos, pero tampoco existe un estudio sobre la materia. En España las bibliotecas conservan gran cantidad de fondos y colecciones, muchos de ellos de gran valor. En este aspecto cabe considerar la especialización, ya que por ejemplo las empresas de comunicación y departamentos de documentación disponen de material excepcional en cantidad y calidad, caso de los diarios *Abc y La Vanguardia*, o de la agencia Efe. Otra respuesta a esta pregunta está en las colecciones de los autores (profesionales y aficionados), que no disponen de información ni de protocolos sobre cómo conservar sus creaciones o trabajos.

c) ¿Dónde se guarda?

Hay otra cuestión que se corresponde con el depósito o la propiedad de los fondos, es decir con las instituciones que se encargan de la custodia de los mismos, su tratamiento y difusión. Debería tenderse a unificar colecciones y fondos, tanto en lo que se refiere a la autoría como a la temática e incluso a los soportes. Evidentemente esto solo es posible en los centros públicos. Debe tenerse en cuenta si los centros disponen de espacios preparados, de presupuestos para la conservación y sobre todo si sus contenidos están relacionados con la fotografía o con los contenidos de la misma.

d) ¿Cómo se trata?

Con respecto al tratamiento, el aspecto a considerar es el nivel de análisis de la fotografía en cuanto a fondo y forma. Teniendo en cuenta que la reutilización de los originales puede realizarse desde muy diversos puntos, la decisión sobre un exhaustivo análisis será siempre positiva por los resultados para el usuario.

e) ¿Por qué y para qué se conserva?

En la decisión sobre la adquisición de los documentos fotográficos debe considerarse si el centro es el adecuado para conservarlos y tratarlos. El establecimiento de criterios de selección en función de los intereses (objetivos) de la institución, así como la demanda y otros aspectos a afrontar, tales como los derechos y la propiedad intelectual determinarán esta cuestión.

Estado de la cuestión. Antecedentes

El estudio de la fotografía como documento tiene como antecedentes actuaciones que repasamos a modo de reconocimiento, anotando los aspectos más significativos de las aportaciones. Uno de los primeros trabajos en cuanto a la recopilación de fondos locales lo realizó Pilar Aróstegui en 1988 al elaborar el Censo-Guía de archivos y colecciones fotográficas de Álava. Sobre un ámbito geográfico mayor, Carles Vicent Guitart recopiló 128 centros con imágenes en 1990 (bibliotecas, archivos, centros de documentación y museos), la mayoría de Barcelona, en "Els arxius d'imatges a Catalunya: balanc i perspectives", publicado en La Imatge i la Recerca Histórica.

En 1996 Cristina Zelich y Josep Rigor publicaron el *Llibre Blanc del Patrimoni Fotografic* (1994-1996), con los objetivos de conocer la situación del patrimonio fotográfico, sus carencias y los problemas más relevantes. Se plantearon cuestiones sobre el estudio, difusión, conservación, restauración y aspectos legales. En el Libro se recopiló un centenar de instituciones públicas y privadas con fondos fotográficos, y se registraron diez millones de fotos (7,5 de negativos y 2,5 de positivos), en su mayoría de cuatro instituciones: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Archivo Nacional de Cataluña, el Ayuntamiento de Girona y Fundación Institut Amatller de Arte Hispánico. El resultado más interesante fue la toma de conciencia sobre las cuestiones a resolver para un colectivo todavía en formación:

 Necesidad de un modelo de ficha común para documentar en todos los archivos: Análisis de los documentos

- Establecer una terminología específica para el análisis: Tesauros y descriptores
- Fijar sistemas de digitalización: Normalización técnica
- Creación de un banco de datos con información sobre los archivos de Cataluña: Coordinación de centros
- Política de recursos humanos: Formación
- Conservación y restauración del patrimonio
- Impulso a la investigación teórica, el estudio y la difusión del patrimonio.

Estas cuestiones siguen siendo las mismas que se plantean las instituciones públicas y privadas al abordar las colecciones que conservan, por lo que el paso de las propuestas o planteamientos a la normativa es tarea pendiente.

Otra publicación poco difundida y sin embargo de gran relevancia fue el *Inventari d'Arxius* de Albert Blanch, presentado en 1998, en el que recopiló cerca de quince millones de registros. A este trabajo le siguió el fundamental *Guía de fons en imatge* de Boadas y Casellas, editado por el Ayuntamiento de Girona en 1999.

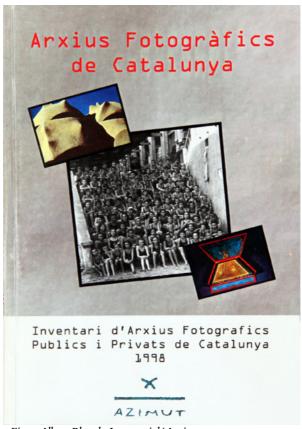


Fig. 3. Albert Blanch: Inventari d'Arxius Fotografics Publics i Privats de Catalunya, 1998

Antes de terminar el siglo XX, la Unión Europea puso en marcha el proyecto Sepia (Safeguarding European Photographic Images for Access), con el objetivo de poner en común las problemáticas de los distintos países en la materia en cuestión, y trazar así una política de actuación general que generara respuestas globales. Los países participantes estuvieron representados por las grandes instituciones con fondos y colecciones, entre ellas la Biblioteca Nacional de España.

Ya en siglo XXI, con la fotografía digital como reto, y con el problema de acometer la digitalización de los fondos y colecciones conservados en las instituciones, se publicaron en 2004 el *Inventari del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació* de la Generalitat de Cataluña, y la *Guia d´arxius col.leccions i fons fotografics i cinematographics de les Balears* de Catalina Aguiló y Maria José Mulet.

Otra de las aportaciones clave en lo que se refiere al estudio del patrimonio fue realizado por Laia Fox (Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña), que contabilizó quince millones de fotografías en 2011. Ese año, el historiador Lee Fontanella escribió: "Las colecciones de España están hoy como nunca se había imaginado" (2011: 366). Confirmaba así una evolución real que no era tan apreciada desde dentro, ya que en ese periodo muchas instituciones (archivos, bibliotecas, institutos, fundaciones, universidades o museos) todavía no habían tomado conciencia del valor de la fotografía como documento y como patrimonio.

La Generalitat de Cataluña, a través del Consell Nacional de la Cultura i les Arts, elaboró en 2011 un informe sobre la creación, conservación y difusión de la fotografía, cuyo contenido se resume en cinco aspectos, comenzando por la coordinación global: 1. Creación de un centro nacional, 2. Definición de la fotografía artística e informativa, 3. Conectar los archivos en red, 4. Difundir los contenidos, y 5. Preservar los fondos de autores y ubicar adecuadamente los adquiridos por las instituciones.

También en 2011, María Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, de la cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, publicaron Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos. Más reciente es el estudio modélico de Carmelo Vega Guía inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias, realizado en 2014.

En el 2015, el Instituto del Patrimonio Cultural de España hizo público el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, coordinado por Rosa Chumillas. En este documento de referencia para las instituciones con fondos y colecciones fotográficas, se concluía en la necesidad de desarrollar cuatro puntos clave para acometer las tareas sobre tan complejo tema:

- Arbitrar mecanismos y sistemas que faciliten la preservación y difusión.
- Establecer un marco de definición de estructuras de trabajo eficaces para la investigación, conservación y disfrute público de este patrimonio.
- Poner de manifiesto las necesidades y carencias en la gestión.
- Generar herramientas para la gestión y coordinación de estrategias y el impulso de acciones y proyectos.

Otro gran documento de interés es el titulado *Directrices y procedimientos para la Documentación y Gestión de los Derechos de Propiedad Intelectual del Patrimonio Fotográfico* (2018), coordinado por Blanca Desantes, un tema fundamental en la gestión, del que se deriva la difusión y que informa sobre el uso y aplicación de la fotografía. Esta cuestión es relevante por los aspectos económicos, pero también por la forma en que se ha determinado la gestión de los derechos a través de entidades con políticas no siempre ajustadas a las necesidades y/o las posibilidades de los usuarios (investigadores, empresas editoras, medios de comunicación, particulares, etc.). La controversia en este sentido es un hecho.

Las instituciones y la formación de profesionales

La evolución del estudio, tratamiento y conservación del patrimonio ha sido posible gracias a la aportación de las instituciones, cuya actividad ha sido modélica. La relación es extensa y citaremos a modo de ejemplo el Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia, Centro Andaluz de la Fotografía, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Fundación Universitaria de Navarra, Centro Gallego de Artes de la Imagen, Centro de Documentación de la Imagen de Santander o el Photomuseum de Zarautz, que dedicó cuatro congresos al tema entre 2005 y 2009 con los siguientes temas: Formación general y universitaria, Gestión y difusión de colecciones, Terminología, Bibliografía, Creación de guías de archivos, Diccionarios especializados y Derechos de autor. Un paradigma es el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge del Ayuntamiento de Girona, reconocido como pionero, que puso en marcha en 1990 las Jornadas "Imatge i Recerca Antoni Vares".

A estos centros hay que añadir a las universidades, cuyas iniciativas han contribuido también al desarrollo de los estudios sobre la fotografía en el más amplio sentido, como el Centro de Estudios de la Universidad de Castilla-La Mancha y sus "Encuentros de Fotografía", organizados por Lucía Crespo Jiménez y Rafael Villena, o las Jornadas Fotodoc del Grupo de Investigación Fotografía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, con doce ediciones desde 2010 y tres congresos internacionales.

La puesta en valor de los fondos y colecciones fotográficos comienza por su recuperación, y a partir de ésta por el inventariado que permita su conocimiento. En este sentido surgió en la Universidad Politécnica de Valencia el proyecto dfoto (www.dfoto.info) con el objetivo de diseñar una cartografía de los fondos y colecciones fotográficas del Estado español, de forma que se disponga de una herramienta fundamental para salvaguardar el patrimonio y al mismo tiempo lo haga visible ante la comunidad (Gato, 2011: 137).

Otro proyecto diseñado con el mismo objetivo general, más otros de carácter específico, es Infoco, que pretende la recopilación de fondos y colecciones en España e Iberoamérica (Portugal, México, Argentina, Chile), y que contempla también las colecciones particulares, con interés en la elaboración de bases de datos sobre contenidos.

En cuanto a la difusión de contenidos, son tres las instituciones que trazaron el camino, con proyectos plasmados en publicaciones de excepcional interés: la Biblioteca Nacional de España, para la que Gerardo Kurtz e Isabel Ortega elaboraron 150 años de fotografia en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos (1989), el Ayuntamiento de Girona con la Guía de fons en imatge, preparada por los citados Boadas y Casellas (1999), y el Archivo de la Diputación de Valencia con el Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936) de María José Rodríguez y José Ramón Sanchis (2013).

A estas publicaciones debemos añadir los manuales editados durante una década, entre 1997 y 2008: Manual para el uso de archivos fotográficos coordinado por Bernardo Riego (1999), Manual de Documentación Fotográfica (coordinado por Félix del Valle Gastaminza, 1999), Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas (Joan Boadas, Lluis Casellas y M. Ángels Suquet, 2001), Identificación y conservación de fotografías de Jordi Mestre (2003) y La fotografía digital en los archivos de David Iglesias (2008), a los que se sumaron posteriormente otros como Documentación fotográfica de Sánchez Vigil y Antonia Salvador (2013).





Figs. 4-5. Bernardo Riego (Coordinador): Manual para el uso de archivos fotográficos, 1997;

María José Rodríguez y José Ramón Sanchís: Directorio de fotógrafos en España, 2013

Al tiempo que las instituciones avanzaban en la organización y estructura, se llevó a cabo la formación de profesionales. El estudio de la fotografía desde el punto de vista documental comenzó a finales del siglo XIX en centros militares, conscientes de su valor informativo. En 1889 la Academia General Militar incluyó en sus estudios oficiales una asignatura específica, y en 1904 mediante Real Decreto de 31 de mayo fue incorporada también a la Escuela Superior de Guerra. Con carácter civil, la primera Escuela de Fotografía fue fundada en Granada en 1916, dirigida por uno de los grandes autores profesionales de la época: Manuel Torres Molina. A partir de entonces y ya reconocida como obra de arte por las vanguardias, la incorporación a los estudios oficiales y privados fue un hecho.

NUEVA ACADEMIA DE PREPARACION

ACADEMIA GENERAL MILITAR

ESCUELA NAVAL FLOTANTE

Y PREPARATORIA PARA INGENIEROS Y ARQUITECTOS

ESTABLECIDA, TOLEBO, TRINIDAD, 16

DIRIGIDA POR

D. CLODOALDO PIÑAL

Teniente coronel, Comandante, Capitan de Artilleria,

AUXILIADO POR DISTINGUIDOS Y REPUTADOS PROFESORES.

Principia el curso en 15 de Noviembre.

Se admiten internos

Gimnasia y Fotografía sin aumento de honorarios.

Facilita también detalles y reglamentos la Sociedad Artístico-Fotográfica.

PRINCIPE, 22, MADRID.

Fig. 6. Anuncio de preparación para la Academia General Militar con referencia a la asignatura de fotografía. El Correo Militar, 5 de noviembre de 1889

En España, los estudios sobre fotografía se incorporaron paulatinamente a las Escuelas de Artes y Oficios en los años sesenta del siglo XX, y posteriormente a las de Periodismo para la formación de reporteros gráficos. Hasta 1976 en que se crearon las Facultades de Ciencias de la Información no tuvieron espacio en la Universidad, tanto en Madrid (Complutense) como en Barcelona (Autónoma), y dos años más tarde en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense (1978).

Actualmente se imparten estudios de Grado, Máster y Títulos propios, si bien la oferta es reducida, con ejemplo en el "Grado en Fotografía" del Taller de Artes de la Imagen (concertado con la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), el Máster de "Patrimonio Audiovisual" de la Facultad de Ciencias de la Información de la misma Universidad, con dos asignaturas específicas sobre la materia, y el título propio "Master en Fotografía. Arte y Técnica" de la Universidad Politécnica de Valencia. En lo que se refiere a la documentación fotográfica de manera específica, citaremos el título propio: "Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos" de la Universidad Autónoma de Barcelona, y el máster oficial "Documentación fotográfica" de la Universidad Complutense de Madrid, en tramitación y con implantación a partir del curso 2019-2020.

La escasa o nula atención a la fotografía durante tan largo tiempo ha movilizado a los docentes a crear la Asociación Nacional para la Enseñanza de la Fotografía (ANEF), que reúne a profesores de centros públicos y privados de la universidad española. El encuentro fundacional se celebró en Huesca los días 16 y 17 de marzo de 2018 por iniciativa de Pedro Vicente (Universidad Valencia) y Virginia Espa (Escuela de Arte de Huesca), con antecedente en el I Congreso Internacional sobre Fotografía organizado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el 5 y 6 de octubre de 2017. La Junta Directiva está presidida por Pedro Vicente, y Pilar Irala ocupa la vicepresidencia. Son objetivos de la ANEF:

- Estudio, investigación y mejora de la docencia de la foto en todos los niveles educativos
- Diseño y la implantación de estudios superiores de fotografía en España

- Promoción e intercambio de experiencias docentes en la foto
- Investigación sobre nuevas estrategias educativas en el campo de la foto
- Promoción de actividades que fomentar la formación cultural, científica y social de la foto
- Creación de vínculos entre profesionales de la docencia de la foto
- Establecer lazos de conexión con asociaciones similares en otros países
- Creación del área de conocimiento independiente de fotografía

De la investigación

Con el fin de conocer los aspectos relacionados con la investigación en fotografía, es importante destacar algunos trabajos de referencia como la Bibliografía elaborada por Isabel Ortega (2001) para el tomo *La fotografía en España* de la colección Summa Artis. En los tres últimos lustros la investigación se ha desarrollado considerablemente, y en consecuencia la bibliografía ha aumentado en las diversas líneas de trabajo.

Es importante también el crecimiento de las tesis doctorales en relación con la materia. En dos estudios continuados, se han analizado las tesis sobre fotografía en España, con resultados que demuestran el auge de la investigación. Los trabajos, realizados por Sánchez Vigil, Marcos Recio y Olivera Zaldua en 2014 y 2016, concluyen que en el periodo 1976-2016 se defendieron tan solo 374 tesis, con una media de 12 por año, cifra considerablemente baja si tenemos en cuenta la transversalidad de la fotografía y por

tanto la diversidad temática, así como el número de centros donde se imparten esas materias (ver tabla adjunta). La primera fue presentada en 1976 con el título *Fotometría fotográfica* en la Facultad de Ciencias Físicas de la Complutense por José María García-Pelayo Echevarría, dirigida por José María Torroja Menéndez.

Tesis leídas en España entre los años 1976-2016 Fuente: Olivera Zaldua, Sánchez Vigil, Marcos Recio (2016)

Categoría	N° de Tesis	
Arte	108	
Autores (vida y obra)	43	
Comunicación	57	
Documentación	50	
Especialización	10	
Historia	19	
Sociología	41	
Técnica y Tecnología	46	
Total	374	

Otro estudio interesante, aunque parcial en el tiempo (1839-1939) es el relacionado con las patentes sobre fotografía en España, elaborado por Sánchez Vigil; Olivera Zaldua; Marcos Recio (2018), del que resultaron 973 solicitudes y concesiones en cinco grandes grupos: Tecnología (349), Procedimientos (214), Materiales (158), Color (142) y Aplicación de la fotografía (110).

En el desarrollo de la investigación es importante señalar, siempre vinculados a la documentación fotográfica, los Congresos Internacionales organizados por el Grupo Fotodoc de la Universidad Complutense, con tres ediciones: la primera en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM (Madrid, 2014), la segunda en la Universidad San Luis Potosí (Facultad de Ciencias de la Información, San Luis, México, 2016), y la tercera en la Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, Ciudad de México, 2018). Los objetivos generales son dos: Intercambio de información y difusión de la investigación.

Estos congresos han contado con la participación de numerosas instituciones públicas y privadas: Instituto Patrimonio Cultural, Biblioteca Nacional de España, Archivo de Palacio, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de Girona, Centro Portugués de Fotografía de Oporto, Universidad de Brasilia, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Facultad de Bellas Artes UCM, Photomuseum de Zarautz, Universidad Rey Juan Carlos, Universidad Carlos III, Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Universitaria TAI, Diario ABC, Sistema Nacional de Fototecas de México, Museo Regional Potosino, Universidad San Luis Potosí, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la UNAM, y Revista Arte Fotográfico.



Fig. 7. Fotografías. Colección particular

A modo de conclusión

Como puede observarse en el somero repaso a la puesta en escena de la fotografía como documento, el trabajo realizado es mucho y de relevancia. Las acciones llevadas a cabo son muchas, importantes y en ocasiones modélicas. Cabe preguntarse entonces por la necesidad de una institución que ponga en común o transmita esas acciones particulares, y en relación a ello quién debe tomar las decisiones generales que puedan o deban aplicarse para un mejor desarrollo. Así mismo otra cuestión importante es cómo y quién debe informar sobre las tareas que se realizan con el fin de evitar reiteraciones, quién debe gestionar los datos comunes y quién difunde las actividades e iniciativas. Hace tiempo que abogamos por un "Centro Estatal de Documentación Fotográfica" que asumiera esas responsabilidades, sin interferir las decisiones particulares.

En consecuencia, es imprescindible la implicación de las administraciones en la conservación, tratamiento y difusión del patrimonio, también la toma de conciencia sobre la necesidad de formación de profesionales, de la incorporación de estudios y asignaturas sobre fotografía en los planes de estudio de universidades e institutos. Todo ello requiere de la dotación de recursos técnicos y económicos, observación tópica pero que evidencia ciertos comportamientos.

Por último, hemos de poner en valor el esfuerzo de los profesionales de archivos, bibliotecas, museos, institutos, fundaciones y centros de documentación, sin cuyo esfuerzo y dedicación la línea que hoy trazamos continuaría quebrada.

Referencias bibliográficas

Aguiló, Catalina; Mulet, María Jose (2004). Guia d'arxius col·leccions i fons fotografics i cinemtographics de les Balears. Mallorca: Sa Nostra.

Aróstegui, Pilar (1988). Censo-Guía de archivos y colecciones fotográficas de Álava. Pamplona: Sociedad de Estudios Vascos.

Blanch, Albert (1998). *Inventari d' Arxius*. Barcelon: Azimut.

Boadas i Raset, Joan; Casellas, Casella Serra, Lluis-Esteve (1999). Guía de fons en imatge. Girona: Ayuntamiento.

Boadas, Joan, Casellas, Lluis, Suquet, M. Ángels (2001). Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas, Girona: CCG Ediciones.

Desantes, Blanca (2018). Directrices y procedimientos para la Documentación y Gestión de los Derechos de Propiedad Intelectual del Patrimonio Fotográfico. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Fox, Laia (2011). "Patrimonio fotográfico de Catalunya en la red", en *El profesional de la información*, nº 20, pp. 378-383.

Fontanella, Lee (2011). "Patrimonio fotográfico de Catalunya en la red", en *El profesional de la Información*, n° 20, 4, pp. 365-370.

García Gainza, Concepción; Fernández Gracia, Ricardo (2011). Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos. Pamplona: Universidad de Navarra.

Gato-Gutiérrez, M. y otros (2011). "Colecciones de fotografía en España: Propuesta del Directorio Fotográfico en España (De Foto)", en *Irnatge i Recerca. 11 Jornades Antoni Varés.* Girona, Ayuntamiento, pp. 137-139.

Guitart, Carles Vicent (1990) "Els arxius d'imatges a Catalunya: balanc i perspectives", en *La Imatge i la Recerca Histórica*. Gerona: Ayuntamiento, 7-21.

Kossoy, Boris (2017). Hercule Florence. El descubrimiento aislado de la fotografía. Madrid: Cátedra.

Mestre, Jordi (2003). Identificación y conservación de fotografías. Gijón: Trea.

Olivera Zaldua, María; Sánchez Vigil, Juan Miguel; Marcos Recio, Juan Carlos (2016). "Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en las Universidades españolas (enero 2013-marzo 2016)", en *Ibersid*, 11:2, pp. 13-21

Ortega, Isabel (2001). "Bibliografía española sobre fotografía", en *La fotografía en España* (Sánchez Vigil, J.M. coordinador). Summa Artis, t^o XLVII. Pp. 473-598. Madrid: Espasa.

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (2015). Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Riego, Bernardo (1997) (Coordinador). *Manual para el uso de archivos fotográficos*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1997.

Rodríguez Molina, María Jose; Sanchis Alfonso, José Ramón (2013). *Directorio de Fotógrafos en España*. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación.

Sánchez Vigil, Juan Miguel; Olivera Zaldua, María; Marcos Recio, Juan Carlos (2018). "Patentes sobre fotografía en España (1839-1939). Análisis documental: contenidos y solicitantes", en Revista Española de Documentación Científica (en prensa).

Sánchez Vigil, Juan Miguel; Marcos Recio, Juan Carlos; Olivera Zaldua, María (2014). "tesis doctorales sobre fotografía en las Universidades españolas. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)", en *Revista Española de Documentación Científica*, 37 (1).

Sepia (Safeguarding European Photographic Images for Access) (1999). Amsterdam: European Commission on Preservation and Access.

Valle Gastaminza, Félix (1999) (Coordinador). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999.

Vega, Carmelo (2014). Guía inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias. Las Palmas: Gobierno de Canarias.

Zelich, Cristina; Rigor, Josep (1996). *Llibre Blanc del Patrimoni Fotografic a Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

iEn marcha! destino: los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional de España

Belén Palacios Somoza

Responsable de fotografía de la Biblioteca Nacional de España

El texto que sigue a continuación estuvo concebido como una presentación más visual que textual en la que los asistentes a las jornadas *El Patrimonio Fotográfico en la Encrucijada Digital* subidos en un tren eran invitados a realizar un viaje imaginario por los depósitos de la Biblioteca Nacional de España. Esta línea ferroviaria efectuó paradas en las siguientes estaciones: Bibliografía / Archivo de la Web Española, De viaje por lugares remotos y no tanto / Reproducciones de obras de arte, Obras públicas / Exposiciones, Retratos y Fondos temáticos.



iViajeros al tren! Es recomendable asomarse al exterior

Presentar los fondos fotográficos de una institución como la BNE es, para la persona que la realiza, una suerte de desiderata porque la BNE conserva en sus depósitos más de dos millones de piezas fotográficas. En estos dos millones de piezas están representados gran variedad de procesos fotográficos: daguerrotipos, papel a la sal, papel leptográfico, papeles albúmina, papel gelatina, etc., así como autores y temas.

Si bien esta riqueza documental resulta apabullante para la gestión teniendo en cuenta que contamos con unos recursos humanos más próximos a un dueto que a una coral, entraña la innegable ventaja de permitir presentaciones desde múltiples enfoques e infinitos relatos.

Antes de construir mi propio relato, recomiendo la ponencia presentada por Isabel Ortega (mi predecesora en el cargo y actual jefa del Servicio de Dibujos y Grabados de la BNE) y en las 7es. Jornades Imatge i Recerca (Jornades Antoni Varés)¹ y la realizada en colaboración con mi compañera Amparo en las I Jornadas de Maestros de la Comunicación cuyas imágenes están disponibles en el canal SlideShare².

Subidos a este ferrocarril, descubriremos los fondos fotográficos albergados en los depósitos de la BNE. Sin lugar a dudas, ambos avances, el tren y la fotografía, cambiaron el mundo y en el caso del ferrocarril lo continúa haciendo... como muchos de ustedes en la ciudad de Murcia están experimentando³.

¹ http://www.girona.cat/sgdap/docs/hf2htxbisabel%20ortega%20garcia.pdf

² https://es.slideshare.net/bne/los-fondos-fotogrficos-de-la-bne-se-abren-paso-hacia-el-futuro-amparo-beguer-beln-palacios

³ Desde los años ochenta del siglo XX existe en Murcia una movilización ciudadana a favor del soterramiento de las vías del tren de alta velocidad (http://www.soterramientomurcia.es/)

La fotografía ingresó en la Biblioteca Nacional de España de forma natural como material librario, algunos libros impresos estaban ilustrados con copias fotográficas originales pegadas directamente en sus páginas. Gracias a los avances en la impresión de imágenes fotográficas en tinta se consiguen diversos procesos que permiten obtener imágenes más estables, como fotolitografías, fototipias, etc.

También ingresaron álbumes confeccionados por coleccionistas de esta asombrosa a novedad, una de las piezas destacadas de este género es el Álbum propiedad de Narciso Hergueta de 1874 : Colección fotográfica, copias de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid, constumbres, marinas, personages [sic], varias vistas de España y Buenos Aires que contiene 581 fotografías. Hoy, gracias a las nuevas tecnologías puede descargarse desde la Biblioteca Digital Hispánica, lo que permite pasar virtualmente las hojas para contemplar retratos de personajes españoles, extranjeros, músicos, políticos, poetas, toreros, así como reproducciones de obras de arte de museos de Madrid y vistas de ciudades españolas, argentinas y austriacas. Y además miles de fotografías sueltas, algunas de ellas ingresadas por la obligatoriedad de presentarlas al Registro de la propiedad literaria. De modo que en gran parte los fondos fotográficos hoy custodiados por la BNE ingresaron inicialmente más fruto del azar, que de un claro propósito de formar una colección fotográfica, excepto en el caso de los retratos, pues, la BNE estaba obligada por el artículo segundo del reglamento de 1857 a reunir «cuantos retratos originales puedan haberse de nuestros escritores».

Estación: Bibliografía

La BNE, además de una rica variedad de formatos y técnicas fotográficas, custodia las fuentes de información necesarias para estudiar con profundidad la aparición y desarrollo de la fotografía. Esta incalculable riqueza documental permite aproximarse a este fenómeno desde tantas perspectivas o enfoques, como desee la persona que investiga.

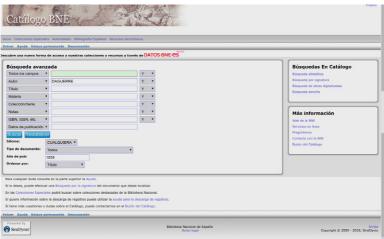
Existen varias *vías* de incremento de la colección bibliográfica, la más habitual es por la ley de DL que obliga a las editoriales a entregar ejemplares de lo que publican con el fin de recopilar el patrimonio intelectual y cultural de nuestro país. Desde 2015, también se consideran por primera vez objeto de depósito legal los sitios web y las publicaciones en línea, más adelante trataremos el Servicio «Archivo de la web española», ofrecido por la BNE.

También ingresan publicaciones por donativo, compra y canje, así que una de nuestras tareas bibliotecarias es estar al día de las novedades editoriales que sobre fotografía se publican en el resto del mundo y solicitar la compra o canje.

Cuando François Aragó presentó el daguerrotipo en la Academia de Ciencias de Francia en 1839, comenzó la eclosión de bibliografía encaminada a difundir esta novedosa técnica que cambiaría el mundo de la edición ilustrada y la forma de ver, en sentido estricto de la palabra, el mundo.

Desde monografías a publicaciones periódicas, la BNE facilita no solo presencialmente sino también a través de la BDH y de la Hemeroteca Digital el acceso a cabeceras de prensa como, por ejemplo a *El Corresponsal*, periódico diario vespertino que en su sección de *Variedades* se hacía eco de lo que el periodista calificaba de «peregrino invento".

Actualmente la BNE ofrece en su catálogo 7.647 monografías cuya materia es fotografía, sin especificar una parcela concreta. Sin embargo, si deseamos conocer, más concretamente, publicaciones editadas en el año 1839 cuyo autor sea Daguerre, el catálogo permite acotar la búsqueda por año y palabra clave.



Búsqueda avanzada en el catálogo de la BNE

Así descubriremos que existen 4 títulos todos ellos disponibles a texto completo en la BDH.

Otra vía de búsqueda concreta, es teclear desde el catálogo de autoridades el termino autorizado «Fotografía – Técnica». Con esta estrategia de búsqueda el resultado es 215 títulos que al ordenarlos de más antiguo a más moderno, permite comprobar que la primera publicación que conserva la BNE con esta materia apareció en 1851 y, como en casos anteriores, además está accesible desde la BDH. Esto es solo una muestra de las posibilidades de consulta avanzada que ofrece el catálogo de la BNE. En este punto es conveniente insistir en que muchas de las publicaciones que ya están en

dominio público pueden consultarse a texto completo e incluso descargarse desde BDH.

Una de las misiones de la BNE es mantener el Archivo de la web española que no es otra cosa que la colección formada por los sitios web (incluidos blogs, foros, documentos, imágenes, vídeos, etc.) que se recolectan con el fin de preservar el patrimonio documental español en Internet y asegurar el acceso al mismo. Actualmente se realizan dos tipos de recolecciones, una indiscriminada del dominio.es y otra selectiva. Esto es, seleccionadas por personal bibliotecario.

Es un servicio virtual que se presta presencialmente, esto significa que para acceder a las recolecciones se hace desde los puestos de consulta disponibles en las diferentes salas dentro del edificio de la BNE. Este servicio permite acceder a las páginas web que por las razones que sean ya no están en explotación.

Estación: De viaje por lugares remotos y no tanto...

Con la aparición de la fotografía también se posibilita viajar en quietud, sin la necesidad de traspasar el umbral de nuestro cómodo salón. Es fácil imaginar, cómo acodadas en un sillón de orejas algunas de las personas con acceso a publicaciones, recorrían aquellos lugares míticos de los que tantas noticias y descripciones se tenían desde antiguo.

La ciudad mítica de Jerusalén fue rigurosamente fotografiada por Auguste Salzmann, las fotografías y el texto fueron publicados en 1856 bajo el título Jerusalem étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'a nos jours (signatura 17-LF/93, 17 LF/94 y 17 LF/95). Es, sin lugar a dudas, una de las obras maestras custodiadas por la BNE, integrada por un volumen

de texto y dos grandes tomos con fotografías de monumentos judíos musulmanes y cristianos. Está disponible en la BDH.

Su autor nunca se consideró fotógrafo, era arqueólogo y su intención era estudiar y reproducir todos los monumentos existentes en la ciudad de Jerusalén, con esta forma tan propia de fotografiar varió el punto de vista de sus coetáneos que, según Carmelo Vega, retrataron Jerusalén como «un territorio de evocación turístico religioso»⁴. Salzmann fotografió los monumentos con un método científico, desde lo general a lo particular, «potenció como valores compositivos, la descontextualización, el corte y la abstracción de las formas»⁵.

Otro arqueólogo, Desiré Charnay, es el autor de otra obra maestra que nos traslada a una cultura milenaria del nuevo mundo. Charnay, comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública francés viajó a México en 1857 con la misión de explorar las ruinas de Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza y Uxmal. Fruto de esta expedición es el libro publicado en 1863 por Gide: Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, (disponible en la BDH con signatura 17-LF/90 y 17-LF/91). Según el profesor Carmelo Vega, para Charnay «la fotografía era un sistema de conocimiento exacto y objetivo que no permitía ni modificaciones, ni idealizaciones de ningún tipo»⁶.

Architecture antique Égypte, Gréce, Asie Mineure : Album de photographies, (disponible en la BDH con signatura 17-LF/97), obra de Félix Bonfils, es otro álbum imprescindible

⁴ Vega de la Rosa, Carmelo (2011), «Reconocimientos del mundo» en Historia general de la fotografía, p. 135

⁵ Ibídem, p. 136

⁶ Ibídem, p. 144

de fotografía temprana que dota de imágenes las referencias de aquellos viajes extraordinarios, fue publicado en 1872. A diferencia de los anteriores, Bonfils era fotógrafo profesional viajero y además mantuvo una galería abierta en Beirut. A lo largo de su actividad profesional, retrató monumentos y tipos pintorescos.



Auguste Salzmann (1856), sig. 17-LF/94 (99)



Félix Bonfils (1872), sig. 17-LF/92 (113)

Estas dos fotografías retratan el mismo lugar, pero hay notables diferencias, cabe preguntarse el porqué... La BNE ofrece documentación para que sea la comunidad investigadora la que responda.

Lugares más cercanos son los retratados por Charles Clifford (1819-1863), fotógrafo de origen británico contratado por Isabel II para registrar, hoy diríamos *cubrir*, los viajes regios. La importancia que la reina concede al uso de la fotografía con fines propagandísticos queda patente en el hecho de que el salario percibido por Clifford, autor del relato visual, fue muy superior al del periodista y escritor Antonio Flores, autor de la crónica escrita en el viaje realizado por las islas Baleares, Cataluña y Aragón⁷.

⁷ Fontanella, Lee (1996). «Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España» en Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabell II, p.29

En realidad, no acompañaba a la reina, sino que visitaba los mismos lugares antes del viaje real, Clifford fotografiaba los preparativos de bienvenida al cortejo real, como las arquitecturas efímeras.

La BNE conserva y facilita la descarga desde la Biblioteca Digital Hispánica del álbum titulado Recuerdos del viaje de SS.MM. y AA. RR. a Valladolid y de la solemne inauguración del Puente del Príncipe Alfonso en presencia de SS. MM. y AA. RR. el día 25 de julio de 1858 (signatura 17-LF/31) y del álbum Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA.RR. á las provincias de Andalucia y Murcia en Setiembre y Octubre de 1862 (signatura 17-LF/118). Debido al repentino fallecimiento de Clifford, este álbum es confeccionado por su esposa Jane quien, según apuntan algunos estudiosos, también era fotógrafa.

Un tercer álbum, el correspondiente al viaje realizado a Baleares, Cataluña y Aragón en el año 1860 con signatura 17-LF/33 aún no está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

Otra pieza destacada de vistas de España custodiada por la BNE y accesible desde la BDH (signatura 17/13), es la titulada *Fotografias recogidas por el pintor Manuel Castellano entre 1855 y 1880*, que reúne fotografías de Charles Clifford, J. Laurent, José Martínez Sánchez, Antonio Cosmes y Alfonso Vadillo, entre otros.

Fuera de álbumes, como fotografías sueltas, también existe un extenso conjunto de vistas de ciudades realizadas, entre otros fotógrafos, por J. Laurent.

J. Laurent, de origen francés, fue el fundador de una de las industrias fotográficas más prósperas y de más larga duración del siglo XIX. Abrió un gabinete de retratos en 1856 y muy pronto empieza a realizar vistas de España a la vez que registra las obras públicas realizadas durante el reinado de Isabel II. La BNE con más de un millar de fotografías suyas, es una de las instituciones de referencia para el estudio de este fotógrafo.

Álbumes con fotografías pegadas, fotografías sueltas... y finalmente fotografías impresas. La demanda de publicaciones ilustradas aumenta día a día en la segunda mitad del siglo XIX. Las fotografías pegadas en los libros manuscritos o impresos, poco a poco van cediendo página a las fototipias que, según Antonio León, autor del libro Fotografia (ca. 1915), es un procedimiento que consiste en: «utilizar una capa de gelatina más o menos solubilizada, capaz de retener la tinta grasa y de producir imágenes por impresión que no tienen el punteado que les da la plancha metálica, sino una perfecta uniformidad y muy bellos medio tonos». Este novedoso avance propicia el desarrollo de la impresión y comercio de las tarjetas postales, documento gráfico idóneo para dar escuetas noticias a lo largo de los viajes, función que hoy cumplen los dispositivos móviles y las múltiples aplicaciones desarrolladas para estos fines. La BNE conserva una abundante colección de tarjetas postales.

La BNE custodia una rica muestra de fotografías en cualquiera de las modalidades mencionadas más arriba (fotografías originales pegadas en libros, fotografías sueltas, fotografías impresas o tarjetas postales) que reproducen obras de arte. Las personas que viajaban se extasiaban ante el arte atesorado en aquellos lejanos y no tan lejanos países. Varios son los ejemplos de este tipo de fotografías, destacamos la obra en cinco volúmenes *Tresors d'art de la Russie ancienne et moderne*, crónica del viaje a Rusia realizado por Théophile Gautier (1811-1872) en el que describe algunos tesoros rusos que adornaban, entre otros, el Palacio Marie en San Peterburgo, por cierto comenzado a construir en 1839. Está accesible en la BDH con signatura 17-LF/120 y siguientes.

La serie de fotografías sueltas realizadas por J. Laurent de los cuadros del Museo del Prado representan un buen ejemplo de cómo la fotografía, aunque fuera en blanco y negro, facilitó el conocimiento y la difusión del arte albergado en los grandes museos.

Las fotografías de obras de arte en formato tarjeta postal, sueltas o agrupadas en cuadernos, constituyeron una vía de recorrido frecuente para la difusión del patrimonio artístico. Esto permitió contemplar las obras de arte sin largos y, para algunas personas, incómodos o impagables desplazamientos.

Antes de continuar viaje a nuestra próxima estación Obras públicas / Exposiciones, es importante recalcar que la BNE por el volumen de positivos conservados en ella es una institución de referencias para el estudio de la obra de Laurent y de Clifford. En el caso Laurent los negativos se conservan el IPCE.

Estación: Obras públicas / Exposiciones

Hoy en día la expresión «una imagen vale, más que mil palabras» es de uso corriente, e incluso, ya estamos tan familiarizados con la fotografía que nos atrevemos a poner en duda la autenticidad de algunas imágenes.



[Inauguración del Canal de Isabel II. Madrid], Charles Clifford (1856), sig. 17/215/7

Sin embargo, en el año 1855, la fotografía de la inauguración del Canal de Isabel II sí valía más que mil palabras.... Una fotografía así no albergaba ninguna duda sobre su autenticidad u objetividad, así era de real.

Bajo el reinado de Isabel II, España experimentó una de las mayores transformaciones en infraestructuras: llegada del agua corriente a ciudades como Madrid, construcción de líneas de ferrocarril, carreteras, faros fluviales o marítimos.

De entre los fotógrafos que registraron la incesante actividad de un país que avanzaba hacía el progreso destacamos tres porque, como hemos mencionado antes, la BNE es una de las instituciones de referencia para el estudio de su obra.

Jean Laurent (1816-1886) de origen francés fue el fundador de una de las empresas fotográficas más rentables y duraderas del siglo XIX.



Puente de la Rochela: en el ferrocarril de Tarragona a Montblach, J. Martínez Sánchez (1867), sig. 17/10/12

José Martínez Sánchez (1807-1874), fotógrafo innovador, trabajó junto a Laurent y además abrió estudio propio en la puerta del Sol e incluso enseñó la técnica de la fotografía al infante don Sebastián Gabriel de Borbón.

Charles Clifford (1819-1863), ya mencionado, es el artífice del detallado reportaje de una de las magnas obras públicas, la traída del agua corriente a Madrid.

La BNE conserva también fotografías de otras obras públicas del siglo XX, como son las realizadas en Marruecos en la época del Protectorado español (1912-1956). Estas fotografías proceden del fondo fotográfico de lo que durante casi 30 años constituyó la Sección de África dentro de la BNE, sección integrada por aproximadamente 100.000 unidades.

Próximos al territorio de la obra pública, donde se encuentran los trabajos pensados en beneficio de una comunidad y costeados con dinero público, llegamos al apeadero de las Exposiciones Universales, donde nos detendremos en lujosos pabellones ideados para exhibir prodigiosos inventos y productos beneficiosos para la humanidad. Este tipo de ferias comenzaron a celebrarse en 1851, el primer catálogo que recoge los productos presentados por las diferentes naciones participantes es la obra en volúmenes titulada (*Great*) Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851 (con signatura BA/231 y siguientes), es además una de las primeras publicaciones con fotografía original pegada que ingresó en la BNE.

Y sin retraso partimos en dirección a la próxima estación, Retratos

Como ya hemos indicado, los fondos fotográficos habían ingresado paulatinamente de forma natural, como fotografías sueltas, pegadas en libros impresos o manuscritos, es decir, que inicialmente no respondían a la intención de reunir una colección, salvo en el caso de los retratos que por el artículo segundo del reglamento de 1857, la BNE estaba obligada a reunir «cuantos retratos originales puedan haberse de nuestros escritores».



Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, nº10 (entre 1859 y 1863), sig. 17-LF/55/27

Fuera por este compromiso o por otras razones, en 1871 ingresa la colección Castellano, pieza sobresaliente de las custodiadas en la BNE por diversas razones, por el número de los retratos, cerca de 22.000 fotografías agrupadas en 22 álbumes, por la calidad de los mismos y por las fechas en que fueron realizadas, la gran mayoría entre 1853 y 1866. Los álbumes recogen fotografías de J. Laurent, Ch. Clifford, J. Martínez Sánchez, Eusebio Juliá, además de fotógrafos sin identificar.

En 1966, bajo la dirección de Elena Páez, la entonces llamada Sección de Estampas, recorrió estanterías y planeros de la BNE para elaborar un repertorio de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional, titulado *Iconografía Hispana*. Recoge estampas y fotografías tanto incluidas en publicaciones como sueltas. Todas las fotografías sueltas agrupadas por esta iniciativa, hoy constituyen la signatura IH.

El único organismo dedicado a reunir retratos de personas ilustres en nuestro país, se creó en el último cuarto del siglo XIX y recibió el nombre de Junta de Iconografía Nacional. Tras un período inicial de fracaso, comienza a funcionar regularmente en 1907, y ya en sus estatutos se especificaba: «si acaeciese, por causas extraordinarias, que acabasen las funciones de la Junta, todos sus libros, papeles, mobiliario, etc. serán entregadas a la Biblioteca Nacional», como acabaría sucediendo en 1970.

El método de trabajo de la Junta, en pocas palabras, consistía en apelar a la colaboración de todas aquellas personas que poseyeran en sus residencias retratos, generalmente pinturas, de notables destacados de cualquier ámbito (nobleza, cultura, política...) con el propósito de obtener una copia fotográfica. Una vez tomadas las fotografías, se conservaban dos copias de cada retrato que se guardaban

en carpetillas o cédulas donde, si se sabía, figuraban datos biográficos del personaje. Una de las carpetillas o cédulas servía para formar un archivo de procedencias (instituciones, familias, órdenes religiosas que abrieron sus puertas) y la otra, el archivo alfabético. Llegaron a reunir aproximadamente 9000 retratos, de los cuales están catalogados 3600, el resto está accesible a través de un inventario consultable en la Sala Goya.

Fondo de utilidad indudable, ha habido casos de obras en paradero desconocido cuya única imagen conservada ha resultado ser la fotografiada por la JIN. También puede ofrecer información para conocer los bienes propiedad de instituciones públicas y privadas o particulares.

Otro de los fondos de retratos que custodia la BNE es el procedente de la revista *La Ilustración Española y Americana* que ingresó en la BNE unido a la JIN, pues, uno de sus miembros, Antonio Garrido Villazán, era redactor jefe de la revista y cabe suponer que cuando dejó de publicarse en 1921, las fotografías de retratos se incorporan a la JIN.

Lo destacable de este fondo es que recoge retratos de personajes nacionales e internacionales por un lado, y por otro, que contiene algunos ejemplares de artes finales, es decir, fotografías retocadas para ser publicadas que posibilitan el estudio de la fotografía aplicada a la edición de las revistas ilustradas.



Firmas de los estudios conservados en la BNE

Además de los retratos mencionados, la BNE custodia la producción fotográfica que se encontraba en cinco estudios madrileños en el momento de su desaparición. Además de los positivos y negativos, también ingresaron en la BNE ficheros y álbumes de clientes que permiten identificar las fotografías.

Estos estudios son Kâulak, Calvache, Amer Ventosa, Ibáñez y Gyenes, a los que acudían a retratarse, gente corriente y personajes destacados.

Fotografía Kâulak, cuyo lema comercial era: «La fotografía más cara de Madrid, pero también la predilecta del mundo elegante y aristocrático». Kâulak, como firmaba sus obras, fue una figura polifacética... fotógrafo, cofundador de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, autor de textos sobre fotografía, pintor, escritor y gobernador civil de Cieza. Aunque Kâulak fallece en 1933 el estudio permaneció abierto hasta 1989.

Se conservan, entre otros materiales, más de 60.000 negativos en distintos soportes (nitrato, acetato y placas de vidrio), 11 álbumes de clientes y otro álbum titulado por el propio autor *Museo Iconográfico 1904-1924*, con 250 retratos de la sociedad española de la época.

En el preámbulo de los álbumes de clientes (signaturas de KAULAK-LF/1 y siguientes), puede leerse que estos «representan una muestra considerable de la Sociedad española (madrileña principalmente, como es natural) de principios del siglo XX, y en ella pueden observarse no solo los cambios que al físico de damas y caballeros impuso la acción del tiempo, sino las variaciones del gusto y de las modas, las transformaciones de uniformes y preseas, y otra porción de consideraciones que los inteligentes y discretos harán cuando los registren».

Antonio Calvache (1896–1984), hijo y hermano de fotógrafos, se inició en el mundo del toreo, director de cine y actor, en 1920 terminó por dedicarse a la fotografía. Abrió estudio en la madrileña Carrera de San Jerónimo y en la década de los 40, según parece asfixiado por el ambiente de la posguerra, abrió un estudio en Tánger. Por su estudio pasaron estrellas de cine y de teatro, así como parte de la alta sociedad madrileña. En los años 60 regresa a Madrid y sobrevive gracias al trabajo de retocador en otros estudios. Fallece en 1984 en la más absoluta indigencia.

Francisco Ventosa, antiguo empleado del Estudio Amer, continuó la actividad comercial como Estudio Amer Ventosa desde 1944 hasta su cierre en 1980, resistiéndose a utilizar la fotografía en color. Por el estudio desfiló gente corriente y la alta sociedad española desde 1947 a 1979. Se conservan más de 400.000 negativos y 708 positivos ya catalogados.

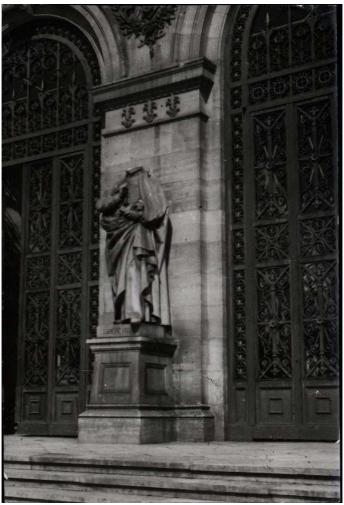
Tras la segunda guerra mundial, camino de Estados Unidos, Juan Gyenes (1948-1995), fotógrafo de origen húngaro, hace escala en España y fascinado por el país y por la oportunidad de negocio, en 1948, tras una temporada como operador de Campúa, abre su propio estudio en una calle próxima a la Gran Vía madrileña que permanece abierto hasta 1995. Por su estudio pasaron relevantes figuras del momento como Franco, realizó el retrato oficial de los reyes eméritos, así como a artistas en los teatros o en su estudio, a la alta y no tan alta sociedad... Con motivo del centenario de su nacimiento en el año 2012 se celebró en la BNE, una exposición comisariada por el periodista Fernando Olmeda a la que acompaño la publicación del catálogo titulado *Gyenes: Maestro fotógrafo*.

Vicente Ibáñez formaba parte de una larga saga de fotógrafos, abrió su estudio (1951-1996) en la madrileña avenida de José Antonio, nº 70 (hoy Gran Vía), cerca de salas de fiesta, teatros y cines. Esta proximidad a locales nocturnos muy frecuentados, unida a su gran poder de persuasión, le sirvió para retratar tanto a rutilantes estrellas, como a aspirantes a serlo. También posaron para su cámara personas anónimas que querían detener el tiempo de la boda, del bautizo o de la primera comunión, como en otros estudios.

La BNE conserva un interesante conjunto de retratos firmados por Lagos. Mariano Lagos era arquitecto de formación y estuvo casado con Concha Lagos, poeta y directora de la revista literaria Ágora. La tertulia del Ágora, en la que participaban los poetas del 27, gente de teatro, pintores, ensayistas, escritores y poetas emergentes, etc. se reunía semanalmente en un estudio ubicado en la Gran Vía madrileña⁸.

⁸ El local podría ser el estudio del fotógrafo como menciona Ana Patricia Santaella en «Cocha Lagos: Una Interesante escritora cordobesa» en La Voz Cultural, publicado el 1/1/2014.

Los retratos de muchas de estas personas constituyen el fondo custodiado por la BNE, compuesto por 809 negativos, 97 positivos y dos álbumes.



Efecto de los bombardeos en la BNE. Estatua de Lope de Vega (entre 1936 y 1939), sig. GC-CARP/77/2

Estación: Fondos temáticos

Y como última parada... Nos ocuparemos de algunos de los fondos temáticos custodiados por la BNE.

La BNE custodia los fondos del Archivo fotográfico de la Guerra Civil, cuyas fotografías fueron utilizadas como arma propagandística por los contendientes. Procedente del Ministerio de Información y Turismo, comprende cerca 50.000 negativos y 40.000 positivos de los que aproximadamente 11.000 están accesibles en la BDH.

Se trata de un fondo imprescindible para el estudio de la guerra civil, pero también para el conocimiento de la labor de los fotorreporteros, pues, la BNE conserva obras, entre otros muchos, de Luis Vidal, José F. Aguayo, Antifafot Madrid / Laboratorio y Agencia fotográfica del Partido Comunista de España, Baldomero, Campúa, Vidal Corella, Foto Hermanos Mayo, Agustí Centelles, Foto Espiga, Foto Oliva, Fotolabor, Torrents, por mencionar algunos españoles, y otros extranjeros, como Hermann, Walter Reuter, Robert Capa o David Seymour "Chim", estos dos últimos, fundadores en 1947 de la Agencia Magnun.

La custodia de este archivo ha convertido a la BNE en institución de obligada consulta para el estudio de este período de la historia de España.

Además se fueron adquiriendo otros fondos fotográficos que sirvieron para ilustrar publicaciones sobre la guerra civil española como son: La lucha del pueblo español por su libertad, Spain at war = España en guerra y Behind the barricades.

El conjunto de fotografías con signatura de la 17/274/1 a la 17/274/104 está relacionado con Robert Capa y David Seymour "Chim", fundadores de la Magnun, y con Gerda Taro, estas 104 fotografías sirvieron para ilustrar la obra, La lucha del pueblo español por su libertad (signatura

ER/6086/4), obra propagandística del gobierno republicano, publicada por el Departamento de Prensa de la Embajada Española en Reino Unido en 1937. Desde el punto de vista de la investigación fotográfica es un conjunto muy útil para estudiar los pasos seguidos para la impresión de fotografías, ya que está integrado por numerosos artes finales, es decir, copias positivas marcadas y retocadas para su publicación, caso similar, al ya mencionado, de las fotografías de retratos publicados en las revista *La Ilustración Española y Americana*.

Otro grupo similar al anterior, es el del más del millar de fotografías catalogadas por bloques temáticos con signatura desde la 17/273/1 a 17/273/27 que ilustraron *Spain at war: a monthly journal of facts and pictures* (signatura ER/6009), periódico mensual, publicado por la editorial United Editorial Limited, creada por la Embajada de la República Española, se publicaron 9 números, de abril a diciembre de 1938. Los fondos obtenidos de las ventas fueron destinados a ayuda humanitaria y a financiar el mantenimiento de los brigadistas internacionales. La revista, además de denunciar el sufrimiento del pueblo español, pretendía mostrar los avances realizados por la república en el terreno cultural. Se enviaron corresponsales para narrar y fotografiar la situación.

Alec Wianman, brigadista, conductor de ambulancias y aficionado a la fotografía, realizó una serie de fotografías que décadas más tarde encontraría su hijo en, como no podía ser menos, una maleta. Con este material gráfico publicó en 2016 Live souls: fotos inèdites de la Guerra Civil. Algunas de estas fotografías forman parte del conjunto Spain at War.

John Langdon-Davies, escritor y periodista británico, conocedor de nuestro país y de la lengua había vivido en España entre 1926 y 1928, por lo que al estallar la guerra es enviado como corresponsal por el diario británico *News Chronicle*. En noviembre de 1936 publica una crónica de los

primeros meses de la guerra civil española que tituló *Behind the barricades* (signatura/6007). La BNE adquirió un centenar de estas fotografías que han sido catalogadas por bloques temáticos con las signaturas 17/277/1 a 17/277/13 y desde la 17/278/ a 17/277/9.

Otro conjunto relacionado con la guerra civil es el adquirido a Lionel Dalon, está integrado por 457 fotografías y, a diferencia de los anteriores, no hay constancia documental de que fueran utilizadas en publicaciones. Las fotografías registran la proclamación de la república en 1931, las revueltas del año 1934 y guerra civil, están catalogadas por bloques temáticos desde la signatura GC-CAJA/122/1 a GC-CAJA/125/3.

El último de los archivos relacionado con la guerra civil es el del fotógrafo y periodista Edward Foerstch, de origen alemán vivió en España desde los años 20 hasta su muerte en 1973. Durante la guerra civil acompañó a las tropas franquistas. Está compuesto por 2449 negativos y 1633 positivos, muchos de ellos identificados al verso con anotaciones en alemán. Está catalogado con las signaturas comprendidas entre 17/280 y 17/284.

Aunque no se consideró nunca fotógrafo profesional, el comunista Manuel de Cos (1920-2017), registró la realidad que le rodeaba, ya fuera la naturaleza de las montañas cántabras de su tierra natal como la social de las manifestaciones de protesta celebradas desde los años 70 del siglo XX e incluso más recientes, como el movimiento ciudadano 15M. Lamentablemente, la falta de personal ha impedido hasta la fecha realizar un inventario y mucho menos catalogarlo, está integrado por varios miles de positivos y negativos e ingresó y por compra y donativo en el año 2005.

Viajes y música son los temas retratados por el fotógrafo aficionado Agustín Muñoz, su archivo donado a la BNE en 2008 está compuesto por positivos y negativos. Era colaborador de revistas musicales especializadas, fotografió de forma ininterrumpida a la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española (ORTE) y a la Orquesta Sinfónica de Madrid, así como a los diversos intérpretes que actuaron en los escenarios madrileños desde 1978 hasta su fallecimiento. Su archivo es un fondo de excepcional relevancia para la el estudio de la historia de estas orquestas.



Tomás García Figueras y otras autoridades visitan el hospital civil de Tetuán (1940), sig. AFRFOT-CAJA/9/41/1

Desde 1966 hasta 1989 la BNE contó con una sección especializada en África donde se custodiaban publicaciones y materiales gráficos relacionados con las colonias españolas en ese continente. Al reestructurarse el organigrama de la BNE las fotografías pasaron al Servicio de Bellas. Originariamente estas fotografías procedían de la "Dirección de Marruecos y Colonias" y de la colección reunida por Tomás García Figueras cuando ejerció los cargos de secretario

de la Alta Comisaría y delegado de Educación y Cultura y de Asuntos Indígenas. Las cifras resultan, como en casos anteriores abrumadoras, pues, alcanzan las 100.000 unidades. Retratan desde obras públicas a desfiles militares, así como fiestas nacionales en un ambiente colonial.

El archivo del fotógrafo Cecilio Paniagua ingresado por compra en el año 2005 está compuesto por 3200 fotografías, positivos y negativos. C. Paniagua fotografió mochila a la espalda, la España anterior a la guerra civil, sin excluir el norte de África, registró algunas de las modernas arquitecturas de la Gran Vía, rodó algunas de las Misiones Pedagógicas, trabajó en fotografía publicitaria y algo sorprendente: diseñó la indumentaria que internacionalizaría al vino fino *Tío Pepe*. Este archivo es uno de los pocos casos de fotografía artística que custodia la BNE.

Terminamos con un toque de varita mágica para sacar de la chistera dos interesantes colecciones fotográficas reunidas por profesionales de la pista, la conocida como Fernández-Ardavín/Leonard Parish (signatura 17-FALP/1 y siguientes) y la colección Sabina Romero (signatura 17/262 y siguientes), la primera fue reunida por dos directores del aristocrático circo Price, William Parish y su hijo Leonard y la segunda por Sabina Romero Canalda, trapecista de las troupe Los Romero. Estas colecciones convierten a la BNE en una institución necesaria para investigar la memoria del circo en nuestro país.

Nuestro objetivo con este recorrido no es otro que incidir en que la BNE es una institución pública sostenida con nuestros impuestos, cuya razón de ser es recoger y conservar el patrimonio documental español, patrimonio referido no solo a publicaciones, sino también a materiales gráficos y sonoros como lo son fotografías, mapas, dibujos, grabados, grabaciones sonoras, etc. describirlos para que la ciudadanía pueda acceder a ellos, investigue y cree conocimiento.

Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia. Un proyecto en desarrollo

Fernando Vázquez Casillas Profesor de la Universidad de Murcia

Todo proyecto plantea siempre una incertidumbre en su construcción, sobre todo si nos referimos a proyectos en los que sus múltiples variables de concreción dependen de diversos factores que no siempre son controlables hasta la propia ejecución del ensayo; es decir, que se trata de estudios o análisis en plena mutación compositiva, afectados, en la mayoría de las ocasiones, por su propio contexto evolutivo.

El Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM¹, es uno de esos proyectos arquetípicos que ha ido aumentado y variando sus líneas de investigación en función de las propias necesidades de la comunidad universitaria; o sea, que ha forjado y forja su carácter disciplinar cumpliendo con las demandas formativas de los alumnos de la propia universidad, principal actividad a la que se debe (aunque también presta servicios profesionales externos²).

¹ http://www.um.es/web/lifum/inicio

El LIFUM presta asesoramiento técnico gratuito, así como servicios profesionales, en los siguientes campos: digitalización y restauración del patrimonio fotográfico; identificación de originales fotográficos; y conservación, restauración, valoración y tasación del patrimonio fotográfico.

En este sentido, cimenta todo su desarrollo en dos campos generales como son: la construcción de la historia de la fotografía y la conservación del patrimonio fotohistórico. Dos materias esenciales que permiten a este laboratorio introducirse en numerosos sectores del universo fotográfico, pues estas dos líneas globales plantean en su generalidad un inmenso número de posibilidades para la formación de los alumnos, tanto de Historia del Arte como de Bellas Artes (por lo que todos y cada uno de los estudios que se desarrollan desde este espacio se inscriben o responden a las necesidades profesionales actuales de estos campos).



Análisis de placa de cristal al Gelatino Bromuro. Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM. 2015.

Como todo proyecto, tiene un inicio definido; en este caso, el laboratorio comienza su desarrollo en los años noventa del siglo XX; concretamente, en 1995, se estructura, bajo la denominación de «Laboratorio Fotográfico» (una caracterización poco precisa con respecto al trabajo realizado

en aquel entonces), un área adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, teniendo como función prioritaria la dotación de material gráfico al profesorado para apoyo a la docencia3. En este sentido, durante más de diez años este espacio realiza, tanto en material analógico como digital (en diapositivas y en formato JPEG), miles de imágenes relacionadas con la historia del arte: pintura, escultura, arquitectura, etc... Su cambio direccional se produce en el año 2008; una variación de rumbo que viene especialmente motivada por su contacto directo con el Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia, CE-HIFORM (sin olvidar, evidentemente, que el servicio mantenido hasta el momento se hace innecesario, debido a los nuevos recursos que ofrece internet). O sea, es en ese año, conectando con los proyectos desarrollados desde el CEHI-FORM, a través del Archivo General de la Región de Murcia⁴, cuando comienza a personalizarse como un laboratorio de investigación en historia y conservación fotográfica, estableciendo su actividad amparado por el Departamento de Historia del Arte y por el Decanato de la Facultad de Letras.

De este modo, se establece en el año 2008 lo que se conoce en la actualidad como Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM; un espacio multifuncional que centra todo su proceso evolutivo, entre el año mencionado y el 2011, en el campo de la docencia y en el inicio a la investigación en torno a la historia de la fotografía (dos labores fundamentales que mantiene, con mayor

³ El nuevo plan de estudios de la licenciatura de Historia del Arte, instaurado en el curso 1994-1995 (y extinguido en el 2012-2013) necesitó un aumento cuantitativo de material docente –por el número de asignaturas que en él se debían impartir–.

⁴ https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.inicio

profundidad, en la actualidad). Como consecuencia de ello, desde su propia consolidación, se fomentan diferentes actividades formativas a través de la organización de talleres y conferencias, a la vez que se efectúan pequeñas investigaciones alrededor de la recuperación de la historia de la fotografía en la región de Murcia.

Sin embargo, hay que esperar al 2012 para que este laboratorio perfile, totalmente, su estructura definitiva, teniendo como principios esenciales dedicar su actividad al estudio, conservación y difusión del patrimonio fotográfico. Para tales propósitos, establece una primera ubicación en el Campus de La Merced, concretamente en la Biblioteca Nebrija, para en el 2015 trasladar su sede al Campus de Espinardo, ubicándose, definitivamente, en el Edificio C⁵.

Definido su campo de actuación, este laboratorio asume como principal tarea la de atraer y despertar el interés de la comunidad universitaria —en particular— y de la sociedad —en general— por la investigación y protección del patrimonio fotográfico. De este modo, y apoyándose en los pilares fundamentales de la universidad (docencia e investigación), centra todos los esfuerzos en construir la base adecuada para instruir (y capacitar) a futuros profesionales de este sector. Y lo consigue, como ya hemos comentado, a través de una docencia directa y profesional en historia y conservación de la fotografía, así como efectuando un trabajo profundo con los alumnos en pro del inicio a la investigación en el mundo de lo fotográfico. Como consecuencia de ello, se mantiene dentro del riguroso método de formación

⁵ Habitáculo que se conforma en un aula equipada para diversas actividades docentes: cursos, seminarios, jornadas, conferencias, etc. Y un laboratorio técnico destinado al análisis, conservación y digitalización en alta calidad de materiales fotohistóricos.

superior que dispensa el sistema universitario; eso sí, unificando aquí sus diferentes modalidades, lo cual tiene como resultado la fusión de lo teórico y lo práctico, abordando un concepto más competitivo de la materia.

En cuanto a la faceta docente se refiere, se puede dividir en dos sectores claramente diferenciados, esto es: en la formación de los alumnos a través de los estudios propios de la Universidad de Murcia⁶, y en su educación directa mediante el grado y máster ofertados por su Departamento de Historia del Arte⁷. En ambos casos las materias que se desarrollan tienen como prioridad, por lo importante que es para la instrucción del alumno, el contacto con el material histórico en su instrucción teórico-práctica. Las primeras actividades pedagógicas, que se remontan, como ya dijimos, al año 2008, adquieren una formulación reglada en el 2013 a través de la organización de estas adaptándose a la normativa de los estudios propios de la Universidad de Murcia, los cuales dependen del Vicerrectorado de Estudios⁸. Se trata, por lo tanto, de unas actividades y enseñanzas de formación distintas a las ofertadas, oficialmente, por la mencionada universidad, pero que son reconocidas, igualmente, por la institución9. En este sentido, desde esa fecha se organizan distintos seminarios que tienen como nexo de unión el reconocimiento y consolidación de los materiales fotográficos, introduciéndose en asuntos como: la identificación y conservación de materiales fotográficos del siglo XIX; la digitalización del patrimonio fotográfico; la recuperación y

⁶ http://www.um.es/estudiospropios/

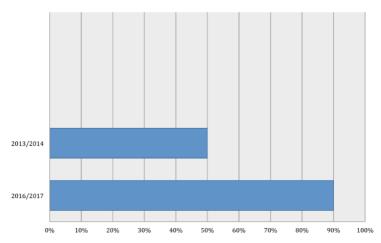
⁷ http://www.um.es/web/historia-arte/

⁸ http://www.um.es/web/vic-estudios/

⁹ Estas pueden tener carácter de postgrado (máster y especialista universitario); o de cursos, jornadas, seminarios y congresos.

conservación de fotografías de los siglos XIX y XX; o la caracterización de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX: la carta de visita¹º. La experiencia, a través de este sistema didáctico, es totalmente satisfactoria, pues permite impartir una instrucción personalizada a grupos reducidos —de 5 a 15 alumnos—, lo cual tiene como resultado la optimización de los recursos y un mejor efecto en la adecuación formativa de los estudiantes. En este sentido, se ha experimentado un considerable aumento de solicitudes de participación en los mismos, siendo necesaria la duplicación de las actividades ofertadas.

Cursos de formación profesional



Participación de alumnos universitarios.

En cuanto a la enseñanza reglada, el LIFUM se posiciona como un recurso más de los estudios oficiales,

¹⁰ http://www.um.es/web/lifum/estudios-propios

incorporándose a la docencia académica establecida por la propia universidad; es decir, que desde el año 2012 participa activamente en los estudios ofertados por la Facultad de Letras a través de su Departamento de Historia del Arte. Así, ha conformado una serie de actividades dinámicas, adecuadas y oportunas, para intervenir tanto en el Grado de Historia del Arte como en el Máster Universitario en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural¹¹-ambos desarrollados desde el mencionado departamento—. En lo relativo al grado, es en el curso académico 2012-2013 cuando se plantea la participación (o acción dinámica) en esta formación reglada. En este aspecto, se produce una incursión progresiva que tiene como resultado su consolidación definitiva en el año 2014-2015, con su afianzamiento indiscutible dentro de una asignatura, totalmente práctica, de 4º de grado: el Prácticum. En este sentido, se produce una evolución gradual que se establece en diferentes niveles de intervención; así, en un primer instante se colabora con varias asignaturas, como Historia de la fotografía, Patrimonio histórico-artístico o Arte del siglo XX hasta nuestros días, en las que se realizan diferentes ensayos de investigación con los alumnos, introduciéndose como denominador común en campos de la historia de la fotografía en la región de Murcia; se trata de unos ensayos que tienen como resultado la puesta en valor del patrimonio fotográfico familiar, lo que venimos en denominar como fotografía doméstica. Por lo tanto, estos ejercicios permiten al alumnado tomar contacto, bajo un proceso reglado de investigación, con la historia de la fotografía, la identificación de creadores -y materiales sensibles-, y la salvaguarda y catalogación de originales (y todo ello tomando como referencia su propio álbum familiar).

¹¹ http://www.um.es/web/letras/contenido/estudios/masteres/arte



Retrato de estudio. Zaragoza. Años 40.

Tras esta primera acción, en el curso 2014-2015 el LIFUM participa activamente en la formación técnica de los alumnos, como ya hemos anunciado, a través de la asignatura Prácticum. Es en esta materia en la que el laboratorio ha encontrado el espacio adecuado en el que desarrollar su faceta instructiva dentro del grado de Historia del Arte, ya que al ser una disciplina que pretende la adquisición de experiencia profesional por parte del alumno, mediante la realización de prácticas, se adecúa perfectamente a las características y perfil de este espacio. En este aspecto, el estudiante tiene la posibilidad, a través de diferentes proyectos de investigación, de realizar un aprendizaje competitivo en campos reales relacionados con el ámbito de su titulación. En un primer momento esta asignatura comprendía un total de 100 horas de trabajo, situación que tenía como resultado que el usuario pudiera realizar proyectos con una cierta complejidad tanto en el uso de materiales como de técnicas, principalmente de conservación. La duración de la misma se ha reducido en la actualidad a 60 horas¹², por lo que ha habido que preparar proyectos más breves, adaptándose a las nuevas necesidades del alumnado; no obstante, el trabajo sigue manteniéndose dentro del campo de la preservación del material fotográfico. El éxito de esta labor ha sido absoluto por lo que se ha establecido un numerus clausus para poder ofertar con total profesionalidad una formación correcta. Y es que se ha pasado de un primer instante en el que se solicitaba un número minoritario de plazas, a ser uno de los centros más demandados por los alumnos para realizar sus prácticas (hoy día tan solo se acepta a 8 estudiantes por curso).

¹² https://aulavirtual.um.es/umugdocente-tool/htmlprint/guia/RwzF6KawZW8eBC3ZAUSML6jc3r7AjMK4cJnQ27fuEeo43yh6apd

Prácticum 100% 90% 80% 70% 60% 50% 40% 30% 20% 10%

2016/2017

2017/2018

2015/2016 Plazas cubiertas por los alumnos del grado de historia del arte.

Por su parte, su presencia en el Máster Universitario en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural se inicia, también, en el curso académico 2012-2013. Al igual que sucede en el grado, la presencia de este espacio se personaliza, en un primer momento, mediante su participación práctica en asignaturas como Organización y gestión de bienes muebles; una aportación puntual y especifica que se convierte en absoluta, a través del compromiso de ofertar y coordinar todo un programa educativo relacionado con el estudio y conservación del patrimonio fotográfico. Una guía docente que se ejecuta en la mencionada asignatura hasta hoy día; es decir, que tras un ensayo previo, y teniendo en cuenta las necesidades y demandas de los alumnos, se propone la colaboración del LIFUM asumiendo la total docencia de la asignatura. En este sentido, y tras impartir todo un programa inicial de conservación fotográfica en la

0%

2014/2015

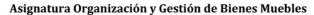
asignatura Nuevos usos del patrimonio —en el curso 2013-2014—, es a partir del curso 2014-2015 cuando, dentro de la mencionada Organización y gestión de bienes muebles, los alumnos del máster reciben por primera vez una formación completa en historia y conservación de patrimonio fotográfico. Los bloques temáticos en los que se especifica tal materia se concretan en el siguiente esquema docente:

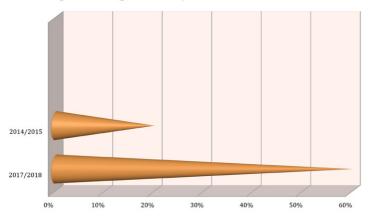
- Introducción.
- Bloque 1: El patrimonio fotográfico.
- Bloque 2: Introducción a la historia de la fotografía.
- Bloque 3: Identificación de procesos fotográficos, causas de deterioro y conservación preventiva.
- Bloque 4: Digitalización y catalogación de originales fotográficos históricos.
- Bloque 5: Difusión y exposición del patrimonio fotográfico. Del original a la copia.
- Prácticas globales: análisis, conservación, catalogación, digitalización y difusión de patrimonio fotográfico¹³.

La experiencia es totalmente satisfactoria, lo que ha tenido como consecuencia un aumento paulatino de alumnos que eligen esta asignatura optativa¹⁴; estudiantes que la han valorado, excelentemente, en su calificación, insistiendo en la importancia radical de su aportación para una formación profesional alternativa a la recibida, teóricamente, en el sector general de la Historia del Arte.

¹³ https://aulavirtual.um.es/umugdocente-tool/htmlprint/guia/ RKopvnZ5k2oxFj64TfKRPHaqLBxYodvyWMsN2ghDKiriydk42Oh

¹⁴ En el curso 2017-2018 se han matriculado 11 alumnos, un número significativo si tenemos en cuenta que el grueso total de alumnos era de 31.





Participación de alumnos matriculados en el Máster Universitario en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural.

Mientras tanto la faceta investigadora se efectúa a través de proyectos de diferente naturaleza: externos e internos. Tales proyectos se desarrollan y canalizan dentro del marco institucional universitario, a través de las mencionadas prácticas curriculares (Prácticum) y, por supuesto, mediante trabajos dirigidos bajo la forma de tesis doctorales, proyectos fin de máster y proyectos fin de grado. A los que se suman experiencias independientes, no vinculadas a la formación en historia del arte de los alumnos; esto sucede gracias a las prácticas extracurriculares que se realizan en el laboratorio en colaboración con el Centro de Orientación e Información de Empleo, COIE¹5. En este caso, el colaborador recibe una instrucción más profunda, pues se amplía su actividad de trabajo de 150 a 720 horas anuales, lo que permite al cooperante especializarse en campos concretos

¹⁵ http://www.um.es/web/coie/coie

de construcción histórica o conservación del patrimonio fotográfico.

Las líneas de investigación que se ofertan desde el LI-FUM abarcan, por lo tanto, desde la construcción y análisis de la historia de la fotografía a la conservación y difusión del patrimonio fotohistórico, realizándose siempre mediante una metodología abierta y multidisciplinar. En lo referente a las investigaciones regladas, debemos apuntar que desde el año 2012 se han efectuado un importante número de estudios trasversales en los dos campos ofertados, sobre todo a través de trabajos fin de grado y fin de máster; los estudiantes sienten interés por esta materia en todos sus niveles, algo que era una excepción en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia hasta la creación y consolidación del LIFUM¹⁶. Entre todos ellos, se puede destacar, por ejemplo, la tesis doctoral Fotografía y sociedad en España durante el último tercio del siglo XIX. El caso de Juan Almagro Roca: un trabajo trascendental de recuperación de la historia de la fotografía, tanto regional como nacional, que trata con total rigurosidad los nuevos procesos de recuperación, análisis y crítica de la historia del arte¹⁷.

Entre los proyectos independientes fuera del área del grado o del máster, y, como consecuencia de ello, con un periodo de desarrollo más dilatado —incluso abarcando varios años de estudio—, podemos exponer aquí, por los resultados ya obtenidos: la mesa de reproducción digital de documentos (portátil y multifuncional), el estudio «Carta de visita»

¹⁶ En concreto son más de treinta trabajos los que se han ejecutado, entre tesis doctorales, proyectos fin de máster y proyectos fin de grado, hasta la actualidad.

¹⁷ Tesis defendida en la Universidad de Murcia por Asensio Martínez Jodar, bajo la dirección de Javier Castillo Fernández y José Fernando Vázquez Casillas. Sobre este particular véase: https://www.tdx.cat/handle/10803/462972

y la recuperación del archivo fotográfico Orga. Tres ejemplos concretos que ponen de manifiesto, por su diferencia y singularidad, la política formativa investigadora de este laboratorio.

La mesa de reproducción digital de documentos (portátil y multifuncional) es un estudio que se encuadra en el campo de las técnicas y dispositivos para la reproducción y preservación de imágenes, basándose en la captura y digitalización de las mismas. Consiste en una mesa de reproducción portátil para la digitalización de cualquier tipo de documento –opaco, translúcido o de obra gráfica–, que mejora o soluciona varios de los problemas que presentan los dispositivos actuales de reproducción. El proyecto comienza a desarrollarse, con los alumnos en prácticas del laboratorio, en el año 2012, y tiene su origen en una necesidad específica que se hace global: es decir, en la particularidad que presentan las instituciones dedicadas a la investigación y conservación del patrimonio gráfico de digitalizar de forma masiva, en alta calidad y a un bajo coste económico, sus fondos; todo ello con la intención de ponerlos a disposición y disfrute de la sociedad; esto es, de cumplir y ser eficaces en la difusión del conocimiento. Una característica global que se ha extendido, en la actualidad, a colecciones tanto de centros y empresas privadas como de individuos particulares, gracias a la valoración social del patrimonio fotográfico. Lo que tiene como consecuencia que sea un campo importante para el desarrollo profesional de nuestros alumnos.

Así, damos respuesta a una problemática concreta con el diseño de lo que venimos en denominar como Mesa de Reproducción Digital de Documentos (portátil y multifuncional). Un estudio que en el 2015 presenta un estado de la técnica tan avanzado que la universidad, a través de su Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación (OTRI) del Vicerrectorado de Investigación e Internacionalización, propone su patente. De este modo, es registrada en la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) el 10 de marzo de 2015 (número de solicitud: 201500202) para ser aprobada, tras ser sometida a diferentes análisis de la técnica, el 10 de julio de 2017 (número de publicación: ES 2582359 B1)¹⁸.

Una vez resuelto el diseño que facilita la digitalización masiva de estos materiales (en soporte de cristal, acetato o papel), a bajo coste y en alta calidad, y presentado el proyecto de patente, el laboratorio continúa investigando en este campo, dirigiendo sus esfuerzos hacia la mejora del prototipo, con el propósito de que presente una mayor versatilidad. Como consecuencia de ello, ese mismo año, se toma la iniciativa de hacer físico el modelo básico. concretamente con materiales metálicos; un modelo que permite poner a prueba todas nuestras teorías, siendo en todos los casos satisfactorias¹⁹. A la vez se continúa, hasta el 2017, efectuando diferentes ensavos sobre la construcción del artefacto, en este caso mediante el uso de la impresión en 3D con Ácido Poliláctico (PLA), así como con Tereftalato de Polietileno (PET) y Acrilonitrilo Butadieno Estireno (ABS). Todas estas pruebas tienen como resultado que se ha alcanzado un abaratamiento del 50% en los costes de producción del dispositivo y una mejora del 99% en la calidad de la digitalización y del 95% en lo relativo a la velocidad de ejecución.

¹⁸ https://bopiweb.com/un/universidad-de-murcia!2

¹⁹ Se realizan digitalizaciones de 12000 imágenes en cada ejercicio.



Análisis y clasificación de Cartas de Visita. Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM. 2016.

El proyecto «Carta de visita» es de distinta naturaleza, ya que se trata de un estudio integral de conservación y análisis del patrimonio fotohistórico, acorde con los nuevos conceptos de investigación para la construcción de la historia de la fotografía y, por ende, de la historia del arte. Así, iniciamos un ensayo, en el 2016, que tiene como centro prioritario la intervención del alumno como agente técnico, bajo las coordenadas de reconocimiento del propio patrimonio como objeto fuente. En este sentido, se pone en práctica todo un sistema profesional de indagación mediante el que el estudiante toma como referente la fotografía (o elemento fotográfico) para construir, con una metodología crítico-reflexiva, la historia de la fotografía; es decir, que el alumno realiza un trabajo profesional a través del análisis de una colección original, la cual está compuesta por 2700 ejemplares de diferente naturaleza procesual20 (todos ellos en formato carta de visita -60x100 mm²¹-, llamado en España «tarjeta de visita»), fechados entre 1856 y 1900, provenientes de Inglaterra, Francia, Alemania, Suiza y España-. Así pues, se trata de un ejercicio práctico, totalmente reglado, en el que el alumno desarrolla todas sus capacidades para aprender y controlar la descodificación de la imagen y su soporte; concretamente, bajo parámetros fundamentales como son el descubrimiento de la autoría, la ubicación, la datación y las características del material sensible. Todo con la intención elemental de contextualizar el objeto tanto en sus aspectos históricos como técnicos, para acto seguido adentrarse en los protocolos de conservación y mantenimiento del material fotográfico. Por lo tanto, el ejercicio tiene como finalidad la inclusión del alumno en un proceso integral de estudio y conservación preventiva de elementos fotohistóricos del siglo XIX. Como resultado final, además, se pretende la construcción de un fondo catalogado en sus vertientes histórica y técnica, y digitalizado para su difusión pública.

²⁰ Principalmente se trabaja con procedimientos como: Albúmina, Papel Salado, Carbón, Gelatina Pop, Colodión Pop, Gelatina DOP y Platinotipo.

²¹ Para más información sobre este formato puede verse: McCAULEY, E. A., A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph, New Haven: Yale University Press, 1985; o McCAULEY, E. A., «Carte de visite», Oxford companion to the photograph, Oxford: Oxford University Press, 2005.



W. Sasse. Retrato de estudio. Carta de Visita. Lüneburg. Finales del siglo XIX.



Análisis de una fotografía del estudio fotográfico Orga. Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM. 2017.

Por su parte, el proyecto de recuperación del archivo fotográfico Orga comienza a tomar carta de naturaleza en el año 2017; un trabajo que tiene la intención de abordar, directamente, la cuestión del análisis y puesta en valor de la fotografía doméstica, esto es, de aquella fotografía que forma parte de nuestros álbumes familiares -y que hoy día sigue sin tener la estimación que le corresponde-. Es un proyecto que trata con precisión una problemática actual; una problemática que se encuentra en pleno desarrollo conceptual, pues trata de salvaguardar (para el futuro) importantes fondos fotográficos, trascendentales para la construcción de nuestra propia historia, que son infravalorados socialmente por su abundancia o cotidianeidad (la cercanía temporal y sentimental de estas piezas activa el significado y valor sentimental en ellas, pero desactiva, en muchos casos, los relacionados con la historia de la fotografía). En este sentido, este ensayo tiene como propósito el rescate y puesta en valor de un vasto archivo documental de la historia de la fotografía de la región de Murcia, desarrollado por los estudios fotográficos Orga, Orga-Egea y Orgea, en la capital, entre 1935 y el 200022.

²² José Antonio (1901-1983) y Eduardo Ortega Garzón Orga (1911-1966) representan, en la ciudad de Murcia, la figura del fotógrafo retratista por excelencia, por ser este el campo de acción que ocupó mayoritariamente la labor desarrollada en sus galerías. Tuvieron a lo largo de su trayectoria diferentes centros de trabajo. Su primer lugar de ejecución fue el local que abrió José Antonio en la calle Pascual número 13, en el año 1935. Posteriormente, en los primeros años de la década de los cuarenta, se instaló junto con su hermano en Garnica número 3, donde ambos ejercieron el oficio fotográfico durante un tiempo. Poco después, los hermanos se separarían: José continuaría con su labor desde su primer estudio, mientras que Eduardo mantendría actividad en Garnica hasta que, en el año 1953, trasladó su centro a Gran Vía de José Antonio número 11, hoy día Gran Vía Salzillo. En 1966, el estudio desaparece por derribo del edificio en el que se encontraba situado, abriéndose, en 1967, de nuevo en la misma calle, pero en este caso en el número 24. El nuevo local

Para tal propósito, y no existiendo (o teniendo noticia en la actualidad) ningún fondo público o privado que contenga tan considerable acervo, se estructura todo un protocolo de recuperación trasversal en el que la ciudadanía, como propietaria —o depositaria— de estas imágenes (ya que se encuentran en sus álbumes familiares) se convierte en la fuente primaria para la reconstrucción de este archivo. De este modo, el trabajo va a tener dos fases diferenciadas en su desarrollo, como son: la reconstrucción de la historia

pasó a ser dirigido por Jesús Egea Albaladejo.

Mientras tanto, José Antonio, a finales de los cincuenta, volvió a su ciudad natal, Granada, para abrir otro centro fotográfico, donde ejercerá, junto con su hija María de los Ángeles, hasta su jubilación. No obstante, la galería de la calle Pascual siguió en funcionamiento, hasta la década de los ochenta, bajo la dirección de los oficiales que tuvo a su cargo.

Por el estudio de ambos artistas pasó la gran mayoría de la sociedad murciana para ser retratada. Sus imágenes gozaron del gusto de sus conciudadanos, presentando un retrato limpio, elegante y en muchas ocasiones grandilocuente, donde el personaje aparecía sin defectos y casi inmaculado, gracias a la buena labor tanto de estudio como de retoque que se ejerció en estos centros, que se encontraba en consonancia con lo que reclamaba el panorama murciano para su propia imagen en esos años de escasez común. Las imágenes de los acontecimientos sociales de la familia fueron un gran campo de actuación para los estudios Orga, de modo que la comunión o la boda eran eventos de obligada representación en dichos centros.

Igualmente, sus talleres se convirtieron en lugares de formación para muchos profesionales de la región. Por él pasó un gran número de aprendices que, tras obtener el conocimiento del oficio y alzarse como oficiales, solían marchar para independizarse como maestros, con lo que se extiende de esta manera su forma de hacer por toda la geografía murciana. En otras ocasiones, estos oficiales mantuvieron actividad dentro del centro durante muchos años, lo cual convierte a estas galerías en unas de las más importantes de la zona tanto en calidad como en actividad desarrollada. Entre los artífices que se formaron con José, encontramos a Francisco Hernández Espín, Higinio Balanza o Juan Vilella. Mientras que con Eduardo se instruyeron, entre otros, Antonio Pérez Bas, Francisco Pérez Bas, Jesús Egea Albaladejo, Vicente Toledo, Joaquín Padilla Jimeno, Ángel Bermejo o Manuel Franco Garre.

de los estudios y de los profesionales que en él ejercieron, en todos sus niveles (fotógrafos, técnicos de laboratorio, retocadores o retocadoras, etc.); y la recuperación del fondo fotográfico que realizaron en sus sesenta y cinco años de actividad —centrándose en exclusiva en las imágenes ejecutadas en la galería (lo que denominamos como fotografía de estudio—).

Para la primera fase se hace indispensable un método de recuperación activa, pues solo existen datos técnicos administrativos de estos centros: censos, padrones, etc., que exclusivamente hacen referencia a los propietarios del estudio. De esta forma, el alumno tiene la obligación de extender su investigación a otros estadios sociales, haciéndose preceptiva la utilización de la entrevista con los diferentes colectivos que trabajaron en estas empresas o fueron clientes de las mismas (empleados, familiares y usuarios), para construir, a través de ellos, la intrahistoria de estos centros. Mientras que para la segunda fase, la recuperación del archivo, se activan y usan diferentes metodologías como son las entrevistas personalizadas o su difusión en redes sociales.

Como resultado final de este proyecto se pretende la reconstrucción de la historia de estos centros de producción fotográfica, la recuperación de su archivo, y la puesta en valor de los mismos mediante su difusión social y depósito en una institución pública de reconocido prestigio en la salvaguarda y protección del patrimonio fotográfico.



Retratos de los estudios fotográficos Orga, Orga-Egea y Orgea.

El fotógrafo y su archivo: expectativas y sueños

Paco Salinas

La fotografía está definitivamente inmersa en la historia cultural, pues se hace presente como medio de comunicación y expresión en todas las actividades humanas.

> Boris Kossoy Fotografia e Historia Lamarca Editora. Buenos Aires. 1999

La fotografía es un instrumento de apropiación del mundo y nos ofrece la posibilidad de reflexionarlo y comprenderlo mejor y puede ser un factor de crecimiento personal. Es, en el caso de la fotografía documental, herramienta de la memoria y la narración. Una posibilidad para ver a través de los ojos de los demás. Y, siempre, elemento para la creación de discursos de autor.



"Sombras en el mar". Paco Salinas. H. 1990.

Cada fotógrafo es un mundo. Aunque no todo el que hace fotografías lo es. Para considerar a alguien como fotógrafo es necesario que sus imágenes tengan la coherencia y profundidad necesarias para que sean capaces de construir un discurso, una narración. Y, naturalmente, tienen que tener unas características formales y una sintaxis visual impecables. Todos escribimos, pero a muy pocos podemos considerar escritores.

El fotógrafo

Antecedentes

En mi caso no hay una cercanía de fotógrafos en la infancia. Quizá la mayor influencia, visto desde la perspectiva del tiempo, fuese mi tía y madrina Carmen Leandro Pomares que con su Kodak Retina fotografiaba tanto la cotidianeidad de la familia como detalles de lo que la rodeaba. Sus álbumes—con una exquisita puesta en página de las fotografías en blanco y negro y una datación precisa escrita con pluma de tinta azul en sus bordes blancos, sean quizá la referencia por mi tendencia a la edición de libros—, al rigor en pies de foto y a la importancia de esos álbumes como archivo para la memoria. Y a considerar a las fotografías elementos que necesitan ser ordenados y datados para su lectura y comprensión.



Carnet de estudiante de Perito Mercantil y foto de 2013 de Carmen Leandro Pomares (1925-2017), sobre uno de sus álbumes de fotografias datado en 1959. Paco Salinas. 2018.

Cuando era un joven estudiante de medicina tenía una curiosidad insaciable. La pasión por aprender y conocer eran mis motores. Los complejos, la inseguridad personal, la conciencia de no entender nada más allá de la educación y los valores que me transmitieron en la infancia y adolescencia, me hizo buscar en las personas, la naturaleza, la montaña, el mar... algo que me ayudase a entender lo que me rodeaba, el mundo en el que vivía.

Algunos compañeros con los que iba a la montaña hacían fotografías y tuve acceso a algunas personas que entendían esa especie de alquimia que era la fotografía fotoquímica. Estamos hablando de 1971. No había información accesible, apenas algún libro de fórmulas químicas, la ampliación... y algún manual de la "Fotografía es fácil". Y materiales fotográficos muy escasos. Mi amigo José Ángel Navarro si conocía muy bien los fundamentos ópticos y químicos de la fotografía. A él le debo el conocimiento de esos principios que tanto me ayudaron en mi etapa profesional. También a Pepe Pina, insigne fotógrafo de naturaleza, y a Juan Orenes que, en su droguería de la calle Verónicas de Murcia, nos suministraba material fotográfico pagadero por el método de la púa.



Reproducción de las páginas 28 y 29 del nº 2 de la revista Sur-Expres en las que comienza la publicación del trabajo "Este o Este" de Paco Salinas. Madrid. Junio de 1987.

La prensa

Así fui aprendiendo y mis primeros carretes archivados datan de 1974. En 1976 hice mi primera exposición en el bar *El Cuervo*, en la calle Vara del Rey de Murcia. Dio la casualidad, o la suerte de que la fotografía fuese un valor en alza después de la oscura noche del franquismo, y vino a visitarla Tomás Martínez Ruiz, periodista valenciano que en ese momento trabajaba como diseñador del diario *La Verdad* de Murcia. A los pocos días tuve un entrevista con su director Juan Francisco Sardaña Fabiani, y con 23 años, y más miedo que otra cosa, comencé a colaborar con un periódico haciendo reportajes para suplementos y, al poco tiempo, también escribiendo artículos para un suplemento literario. Así empezó todo.



"La fragua de la coherencia". Paco Salinas. 1989.

A finales de losaños 70,, con la democracia, se empezaron a realizar actividades culturales promovidas desde la administración socialista, impensables hacía unos años. Con mi amigo Ángel Montiel hicimos *El Rotativo Cultural*, una revista mensual que tuvo buen eco e influencia a nivel regional.

También, en 1977, con Ángel Fernández Saura, Pepe Pina, Juan Ballester, Saturnino Espín, Antonio Ballester, Toni Escolar y Ricardo Valcárcel, constituimos el colectivo "Imágenes", dedicado a la promoción de la fotografía como arte.

Tras todas las prórrogas posibles me alcanzó el ejercito. Al acabar el periodo de servicio militar Juan Francisco Sardaña me dijo que se iba a dirigir un periódico nuevo, *Canarias 7*, a Las Palmas y me propuso que me fuese de Jefe de Fotografía del nuevo diario. Naturalmente dije que sí, y durante dos años (1982-1984) frenéticos tuve una experiencia en la que todo fue aprender. Entre otras cosas me instruyó en la importancia de la selección de las fotografías para publicar, de la fotografía como información (no como decoración de una página) y de la importancia del pie de foto.

Cuando regresé a la Península, inicié, gracias a Chema Conesa, comencé una etapa como colaborador de *El País*. En esos años 80, también fui editor gráfico de la revista *Lean*. Colaborador con artículos de opinión en la revista *Campus* de la Universidad de Murcia. E hice colaboraciones con revistas de ámbito nacional como: *Sur-Expres, Interviú*... También entre 1985 y 1990 dirigí el diario *Semana de Cine* por encargo del director de la Semana de Cine Español de Murcia, Joaquín Cánovas.

Cuando en 1988 se funda el diario *La Opinión* de Murcia se me requiere para hacer colaboraciones en secciones especiales que se publicaron durante dos años. En esa década de los 80 hice fotografía de prensa, moda, publicidad, editorial, teatro, flamenco, lo cual fue una escuela impagable.

Fotografía de autor

Además del ejercicio del periodismo, mis inquietudes creativas seguían haciéndome trabajos para exponer.



"El mundo". Paco Salinas. 1989.

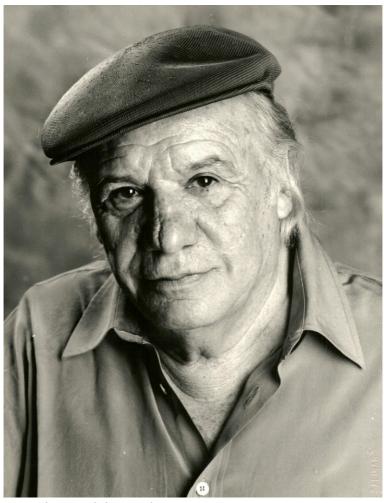
En esos años 80 empecé a frecuentar el Círculo de BBAA de Madrid, allí conocí a la flor y nata de la fotografía: Vallhonrat, Chema Madoz, Koldo Chamorro, Toni Catany, Bernard Plossu, Cristina García Rodero y muchos más. En esa época el Círculo de BBAA, dirigido en su sección de fotografía por Alejandro Castellote y Manuel Santos, era el centro de la actividad fotográfica en España. Allí hice los primeros talleres con maestros internacionales como Marc Riboud o Brian Griffin. me instruí y me ratifiqué. Otro soplo de aire fresco.

En esos años hice mi primera colección "El eco" que se expuso en Murcia, Valencia, Sevilla y Madrid y se editó su correspondiente libro. A este trabajo personal siguieron otros como "Este o Este", "Monstruos", "AxA", "El tiempo del fotógrafo" y otros. En 1992 trabajé en cine como escenógrafo en "El Infierno prometido" dirigida por Juan Manuel Chumilla Carbajosa y "Paco, mi padre" de Benito Rabal.

Enseñanzas

A finales de 1992 estaba convencido de que los ciudadanos debíamos intervenir en la gestión cultural. Pasados los fastos del 92 y construidos auditorios y habilitado salas de exposiciones y centros de arte, los contenidos eran fallidos en muchos casos y siempre programados desde la administración con todo lo que eso conlleva. La sociedad civil debía intervenir. De ese modo un grupo de personas que habíamos trabajado juntos en diversas actividades, nos decidimos a crear una asociación a la que denominamos Mestizo, para hacer nuestras propias programaciones y actividades de forma independiente, generando la mayor parte posible de nuestros recursos y exigiendo a las administraciones otra parte. La asociación se inició con Arena teatro, Joaquín Cánovas, Ángel Haro, Paquito Martín (recién fallecido cuando escribo estas líneas) y yo mismo. Arena solo estuvo el primer año, Ángel Haro un año y medio y la asociación con los tres miembros restantes tuvo sus mejores años a partir de 1994.

Esta actividad con *Mestizo* me exigió programar y comisariar exposiciones y editar libros, por lo que decidí que mi ética personal no me permitía ser arte y parte y decidí dedicarme por completo a las actividades de Mestizo y dejar el trabajo fotográfico tanto profesional como de autor. Otra razón muy poderosa fue que siempre me ha gustado trabajar



Retrato de Paco Rabal. Paco Salinas.1992

con las fotografías de otros fotógrafos porque admiro los trabajos que, a mi entender, son buenos, disfruto con ellos. Y todo esto lo pude hacer porque lo aprendido en el ejercicio de la profesión en los 20 años anteriores, me había dotado de la capacidad para abordar estos nuevos retos.

Comisariado y edición

Estaba convencido de que había que editar libros de fotografía y hacer exposiciones colaborando con los autores. La relación entre textos e imágenes y los procesos de selección de fotografías eran cruciales para afinar la muestra o publicación de un trabajo fotográfico. Y había muy poco de eso. Por ello en los festivales de Mestizo que eran interdisciplinares, programamos exposiciones, cine, teatro, poesía, artes plásticas, fotografía, instalaciones, performances, conciertos y edición de libros y conseguimos que tuvieran una buena distribución. Incluso fuimos pioneros en tener páginas interactivas en internet ya en 1996. En esa época unos de los miembros de Mestizo, Paquito Martín, fundó en Cartagena "La Mar de Músicas" festival que este año ha realizado su vigésimo cuarta edición. Este festival tiene una sección "La Mar de arte" en la que comisarié las exposiciones de fotografía hasta 2012.

Tras Mestizo que estuvo activo, en cuanto a festivales se refiere, hasta el año1999, Fundación CajaMurcia -por iniciativa de Ángel Campos recién nombrado director del Centro Cultural Las Claras-, me propuso diseñar, dirigir y producir un festival de fotografía. Así nació en 2001 *Fotoencuentros* que se celebró durante once ediciones en Murcia y Cartagena en los meses de enero y febrero de cada año con una media de 45 actividades por edición. La crisis económica acabo con el festival que ya no se celebró en 2012.



Exposición del fotomaratón en una de las ediciones de Fotoencuentros. Centro Cultural Las Claras de Fundación CajaMurcia. Murcia.

La encrucijada digital

Basta con mirar alrededor, cualquier día en cualquier lugar, para ver a una, alguna o muchas personas haciendo fotografias, bien sea con una cámara compacta, con un teléfono o con una supercámara. ¿Qué está mirando? ¿Cómo lo ve? ¿Cuál es su punto de interés? ¿Responde la fotografía a lo que ha visto su mente? ¿La cámara es un prolongación de su ojo?... Hace poco observando a un grupo, en lo que debían ser los previos de una cena de compañeros o amigos, 14 de los 16 sujetos estaban haciendo fotos. Para el recuerdo, para subirlas a cualquier red, para almacenarlas ¿Quién lo sabe? O quizá podrían acabar dentro de un disco duro, sin que nadie jamás supiese su contenido, en cualquiera de los miles de basureros de material informático obsoleto que existen.

¿Servirán estas imágenes para tomar individual o colectivamente una mayor conciencia del mundo? ¿Para conocer y saber más? ¿Para formar a otros? Los datos dicen que lo que prima en el fomento de este tipo de consumo y entretenimiento, son los intereses comerciales, pero eso no puede ser así en general.

Enseguida recordé a Borges y su Aleph. Tuve una fantasía: ¿sería posible poner los miles de millones de fotografías que hacemos cada día en el mundo una junto a otra y empapelar la tierra? ¿Ver todos los puntos de vista de esos cientos de millones de personas en cientos de millones de lugares del mundo como un conjunto y al mismo tiempo?

Más tarde pasé de esas fantasías visuales y pensé en esa catarata vertiginosa de imágenes que nos ha dado la cultura digital. A reflexionar sobre que son éstas imágenes ¿Una cuestión de afirmación personal, o de un grupo muy reducido? ¿Un documento que nos ilustre sobre el mundo a la manera de lo que entendemos como prácticas tradicionales en la fotografía documental?. ¿Es posible que los medios técnicos actuales nos abrumen y los subutilicemos? ¿Es posible que manejemos mucha información, pero tengamos poca formación para digerir tal avalancha?

Desde todos los foros desde la mitad del siglo XX se dijo, y muchos lo seguimos pensando, que la fotografía es el instrumento de apropiación, creación y reflexión sobre el mundo, más democrático del que se dispone. Ahora también se le reconoce a la fotografía el estatuto de práctica hegemónica y paradigmática, no sólo en el arte contemporáneo, sino en la cotidianeidad del mundo. Lo que no sabemos -en este momento en que las prácticas del arte contemporáneo están sujetas a tan drásticos y veloces cambios-, es cuál será el papel que este nuevo estado de la producción y comunicación de imágenes producirá en los usos y prácticas de las estrategias documentales.

Paco Salinas

Presentación programa de Fotoencuentros 2011

El archivo

He contado muy por encima y brevemente, lo que fue mi ejercicio en la fotografía y el arte: fotógrafo, periodista, comisario de exposiciones, editor, director de festival, diseñador gráfico, crítico, documentalista, coleccionista, y algunas cosas más, para que se pueda entender cómo se hace un archivo. El archivo es la consecuencia directa de los materiales generados y acumulados en una actividad continuada a lo largo del tiempo y organizados de manera que puedan ser encontrados y consultados. Un archivo de fotógrafo es, además, un autorretrato de vida.



Uno de los cajones del archivador metálico en el que se almacenan los negativos y contactos del archivo del fotógrafo. También se pueden ver unas cajas con fotografías Polaroid, otro de los instrumentos con los que trabajó el fotógrafo

En mi caso todos los negativos en blanco y negro están numerados por orden temporal y llevan escrito los datos en el margen de la funda y todos tienen una hoja de contacto con el mismo número. El cuerpo central de mi archivo lo componen: 2390 rollos de blanco y negro de 35 mm, la mayoría, y una parte de 6x6 cm; más unos 1700 rollos de negativo color y copias en papel de 6x9 cm; 800 carretes de diapositivas en sus cajas o archivadores de plástico; carteles; 100 horas de vídeo en su mayor parte submarinos de los 7 años que estuve haciendo programas para tv; una biblioteca de unos 1500 libros y revistas de fotografía; recortes de prensa relacionados con las actividades; revistas y periódicos en los que publiqué; archivos sonoros con los talleres, cursos, conferencias y clases que he impartido; documentos; contratos; cámaras; las obras de exposición; textos escritos en catálogos, revistas, diarios,...; varios discos duros; ejemplares de los libros de otros autores editados en el sello editorial Mestizo y otros por encargo de entidades, instituciones o particulares; y una colección de fotografías de autores españoles y de otros países que ronda las 700 piezas.



Vista parcial de las estanterías de la biblioteca del fotógrafo.

Y todo esto sucedió sin que fuese consciente de ello. La vorágine de la actividad te hace no tener tiempo para mirar atrás y un día, en mi caso, reciente, te paras, vuelves la cabeza y tomas conciencia del monstruo que has generado a lo largo de los años. Lo más extraño es que no puedo abrir mi archivo, cuando lo hago oleadas de pasado me inundan. Hay fotografías de hechos que no recordaba, otras de lo que preferiría no recordar, y finalmente aquellas que me evocan maravillosas vivencias y cuando las veo esbozo una enorme sonrisa interior. Lo importante es que la fotografía tiene un valor documental que trasciende al propio autor y que nos ilustra y da conocimiento, aunque necesariamente parcial y fragmentario, sobre una época y unas vidas. Hay que tomar conciencia de que más allá del autor, un archivo tiene un gran valor cultural, social y económico.



Vista parcial de algunas de las cajas en las que el fotógrafo guarda su colección de obras de otros autores. En primer plano fotografía de José Gómez de la Carrera "Campamento manigüero mambí". Cuba. 1898.

Expectativas y sueños

Las de cualquier fotógrafo que es consciente de que su trabajo de toda una vida, su legado, tiene una importante trascendencia sociocultural: que su archivo sea estudiado, clasificado, conservado y difundido con rigor, profundidad y, con el tiempo, en toda su extensión. Por eso es muy importante el factor humano: los profesionales que intervengan en los distintos aspectos del estudio; los conservadores; los archiveros; historiadores; y los medios materiales suficientes. Y, si fuese posible, cuando aún estoy vivo para poder aportar datos que complementen y maticen todo ese patrimonio documental sobre la época en que nos tocó vivir.

Patrimonio Fotográfico y Derechos de Propiedad Intelectual. ¿Cómo lo documentamos y gestionamos?

Blanca Desantes Fernández

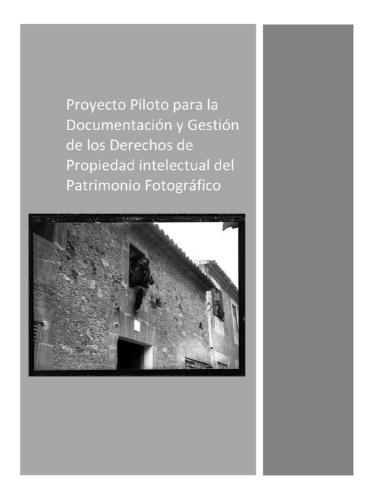
Subdirección General de los Archivos Estatales Ministerio de Cultura y Deporte

¿Por qué se ha realizado este proyecto?

Desde la Subdirección General de los Archivos Estatales, como gestores culturales, hemos podido detectar una serie de problemas que nos han llevado a elaborar el Documento de Directrices y Procedimientos para la Documentación y Gestión de los Derechos de Propiedad Intelectual del Patrimonio Fotográfico. Entre ellos, cabe destacar:

- El vacío existente sobre estudios específicos relativos a la problemática de la gestión de los derechos de propiedad intelectual de los recursos que custodia el sector cultural público.
- También una escasez de análisis sobre aplicación de la normativa histórica relativa a propiedad intelectual y cómo esa normativa histórica podía afectar a ingresos o transferencias de fondos, archivos y colecciones fotográficas recibidas en el pasado.

- Las normas y disposiciones de derecho transitorio son, en muchos casos, insuficientes para una fácil y correcta interpretación y aplicación de la normativa.
- Nos encontramos ante una legislación muy tuitiva y compleja y ante una multitud de Directivas europeas de obligada transposición a las normativas nacionales, cuestión que ha propiciado la existencia de una legislación muy fragmentada.
- Afrontamos dudas y problemas que se nos plantean a nosotros como SG y a nuestros centros dependientes a la hora de tratar, difundir y utilizar el material fotográfico que custodiamos ya que, en muchos casos, por miedo a incurrir en una ilegalidad puede permanecer inmovilizado. No debemos olvidar que precisamente la fotografía es el documento iconográfico más abundante que se conserva en los centros de Archivo.



Portada de la publicación titulada Directrices y Procedimientos para la Documentación y Gestión de los Derechos de Propiedad Intelectual del Patrimonio Fotográfico, coordinada por Blanca Desantes Fernández

Pero el documento elaborado surge, también, de la identificación de una serie de carencias, tales como:

- La necesidad de conocimientos y formación específica de los técnicos de archivos sobre propiedad intelectual.
- La necesidad de asignar competencias y responsabilidades al personal de la organización y de la institución custodia, para la correcta gestión de los procesos relacionados con la gestión de los derechos de propiedad intelectual.

¿Cuál es el ámbito de aplicación del Documento?

El Proyecto se centra en el estudio del patrimonio fotográfico. Por lo tanto, ha sido elaborado desde la perspectiva y las peculiaridades del documento fotográfico. De hecho, el *laboratorio* de estudio para el Proyecto Piloto ha sido el Archivo General de la Administración de España, ya que custodia millones de fotografías con formas de adquisición e ingreso en el Archivo muy diferentes y durante un espacio cronológico bastante amplio.

En este sentido, el Proyecto se plantea desde la perspectiva de las instituciones y centros de Archivo, con sus diferencias y singularidades. Sin embargo, se ha realizado con la voluntad expresa de que pueda servir a otras instituciones culturales, públicas y privadas, que lo quieran consultar, adoptar o implementar de una forma global o en alguno de sus apartados o aspectos.

Objetivos generales del Documento

El eje fundamental del Documento es aportar conocimientos, directrices, procedimientos y buenas prácticas para tratar, difundir y utilizar el patrimonio fotográfico que custodiamos, respetando en todo momento el marco jurídico existente sobre propiedad intelectual.

Uno de los aspectos novedosos del Documento es que relaciona la gestión de los derechos de propiedad intelectual con los procedimientos habituales que una institución cultural de archivo desarrolla e implementa en el ejercicio de sus funciones. Debemos tener en cuenta que desde la adquisición, o ingreso, hasta la puesta a disposición, difusión y uso, pasando por la digitalización, descripción, etc., se deben abordar cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual del patrimonio fotográfico adquirido.

Es por ello que el Documento hace especial hincapié en asignar responsabilidades relacionadas con la gestión y documentación de derechos de propiedad intelectual de los fondos y colecciones de la institución y en diseñar protocolos de comunicación y coordinación entre la unidad o persona responsable de la documentación y gestión de los derechos de propiedad intelectual y otras unidades de la propia institución y de la organización de la que depende.

El Documento se ha elaborado con un marcado carácter pedagógico, de manera que pueda servir de auténtico manual de consulta sobre aspectos relevantes de la propiedad intelectual. Además, una de sus ventajas es que está hecho por personas no juristas, por lo que el lenguaje utilizado es más cercano al gestor cultural o al técnico correspondiente. No obstante, entre sus objetivos fundamentales ha estado en todo momento el proporcionar consistencia jurídica al mismo mediante las pertinentes

consultas a la Abogacía del Estado y a la Subdirección General de Propiedad Intelectual, así como la utilización y estudio de una amplia bibliografía, doctrina y jurisprudencia sobre el tema. De hecho, todo el Documento tiene un cuidado aparato crítico.

Otros objetivos de carácter más práctico para aquellas instituciones culturales que lo quieran adoptar son la posibilidad de ayudar a detectar debilidades en los procesos que hay que desarrollar, permitir establecer prioridades y definir estrategias de mejora en la gestión del patrimonio fotográfico que se custodia. También proporcionar orientaciones para hacer posible la implementación de estas tareas en el sistema de gestión automatizado de la organización.

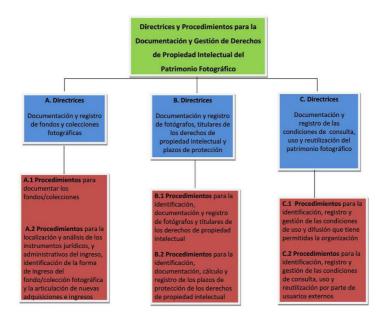
Entendemos que el Proyecto que ha dado lugar al Documento presentado es valiente e innovador porque pretende abordar y dar soluciones teóricas y prácticas que permitan solventar el tratamiento, la difusión y el uso de millones de fotografías que permanecen en algunos casos inmovilizadas porque no sabemos o no nos atrevemos a difundirlas. Aspira a favorecer el acceso responsable de los ciudadanos a la cultura como un derecho fundamental de los mismos, pero también a proporcionar más seguridad jurídica a los técnicos de las instituciones que custodian y gestionan el patrimonio fotográfico, a los titulares de los derechos de propiedad intelectual y a investigadores, ciudadanos, empresas etc., interesadas en el mismo.

El Documento pone de manifiesto los problemas a los que se enfrentan las instituciones culturales que tienen que ponderar y conjugar dos derechos que se enfrentan y que pueden entrar en colisión: el derecho de acceso a la cultura y el derecho a la propiedad intelectual de los titulares del mismo. En fin, reflexiona y plantea ciertas sensibilidades e ideas, propuestas desde el sector cultural a los legisladores, y la posibilidad de establecer puntos de encuentro entre los agentes implicados (instituciones culturales, entidades de gestión, titulares de derechos, usuarios externos, etc.).

¿Cómo se articula el Documento?

El Proyecto se estructura en tres bloques fundamentales, cada uno de los cuales tiene un apartado de Directrices y dos apartados de Procedimientos:

- Bloque A. Ofrece tanto Directrices como Procedimientos para la Documentación y registro de los fondos y colecciones fotográficas que custodia una institución; el análisis de los instrumentos jurídicos existentes, y la tramitación de adquisición o ingreso de nuevos fondos o colecciones.
- Bloque B. Expone Directrices y Procedimientos para la Documentación y registro de fotógrafos (autores y realizadores), titulares de los derechos de propiedad intelectual y determinación de los plazos de protección del patrimonio fotográfico.
- Bloque C. Aporta Directrices y Procedimientos para establecer las condiciones de consulta, uso y reutilización de los fondos y colecciones fotográficas.



Estructura del Proyecto, con indicación de los títulos de las Directrices y Procedimientos correspondientes.

El Proyecto cuenta, además, con cinco Anexos que completan conocimientos y ayudan a entender y aplicar el propio Documento: Glosario; Legislación y Jurisprudencia; Bibliografía y Recursos; Cuestionario de Autoevaluación y, por último, un Anexo que recoge información que puede ser de utilidad para estructurar y recoger los datos previamente identificados para establecer los requisitos funcionales necesarios para la documentación y gestión de derechos de propiedad intelectual y su posible implementación en un sistema de información automatizado. El Anexo relativo al Cuestionario de Autoevaluación es muy útil para que la institución o la organización detecten sus propias debilidades

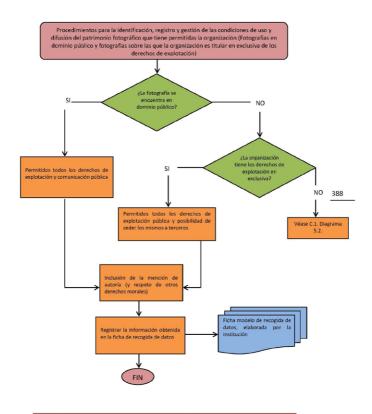
y fortalezas y, por lo tanto, pueda diseñar sus prioridades de actuación en esta materia.

Los tres Bloques (A, B y C) del Documento y los Anexos se interconexionan y relacionan entre sí y van estableciendo un flujo de trabajo que nos permite documentar y gestionar adecuadamente los derechos de propiedad intelectual del material fotográfico que custodiamos.

Las tres Directrices son documentos más teóricos que aportan conocimientos y buenas prácticas. Recordemos el marcado carácter pedagógico del Proyecto y que el Documento se ha diseñado para que pueda servir de manual de consulta sobre aspectos relevantes de la propiedad intelectual. Se articulan en Líneas de Actuación que se desarrollan en compromisos de cumplimiento. Incluyen ideas fuerza, anexos específicos para su rápida consulta y modelos normalizados de fichas de recogida de datos.

En cuanto a los capítulos de Procedimientos, subrayar que son mucho más prácticos e instrumentales y establecen y desarrollan las tareas y acciones a realizar para llevar a la práctica las Líneas de actuación y las buenas prácticas establecidas en las Directrices. Pretenden abordar y conectar los procedimientos que habitualmente realiza una institución de archivo con las tareas de gestión y documentación de los derechos de propiedad intelectual. Los Procedimientos incluyen numerosos ejemplos y diagramas de flujo de procesos, así como modelos de instrumentos operativos de aplicación y fichas ya cumplimentadas. BLOQUE C

DIAGRAMA 5.1



Directrices y Procedimientos para la Documentación y Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual del Patrimonio Fotográfico

Ejemplo de diagrama de flujo de los Procedimientos para la identificación, registro y gestión de las condiciones de uso y difusión del Patrimonio Fotográfico que tiene permitidas la organización.

Como muestras y ejemplos para realizar el estudio y para la correcta comprensión de los Procedimientos, se han utilizado y actuado sobre 4 archivos o fondos de diferente procedencia, volumen y características: Estudio Fotográfico Alfonso, Archivo Fotográfico del Patronato Nacional de Turismo, Agencia de Informaciones Gráficas Torremocha y el conocido como "Archivo Rojo" o Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa durante la Guerra Civil.

Contenidos del Documento

I.- Bloque A

La Directriz aporta conocimientos, en los Anexos específicos del bloque, relativos a los derechos de propiedad intelectual (patrimoniales y morales) y a cómo estos derechos se transmiten, así como la incidencia de la calificación y distinción entre *obra fotográfica* y simple o *mera fotografia*. Este último aspecto es especialmente controvertido y relevante.

La legislación española establece una protección dual de las fotografías. Para que una fotografía se considere obra fotográfica y goce de todos los derechos y protección del Libro I del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, debe contar con los criterios de originalidad y creatividad establecidos en la normativa, debe ser expresión de la personalidad del creador y contar con la impronta personal del autor.

CUADRO 1. Derechos morales y patrimoniales de los autores de obras fotográficas

Derechos morale	s:
0	Derecho de divulgación
0	Derecho de paternidad
0	Derecho a la integridad
0	Derecho de modificación
0	Derecho de retirada de la obra del comercio
0	Derecho de acceso a ejemplar único o raro de la obra
Derechos patrimo	oniales:
	oniales: hos patrimoniales exclusivos:
- Derec	hos patrimoniales exclusivos:
- Derec	hos patrimoniales exclusivos: Derecho de reproducción
- Derect	hos patrimoniales exclusivos: Derecho de reproducción Derecho de distribución
- Derect	hos patrimoniales exclusivos: Derecho de reproducción Derecho de distribución Derecho de comunicación pública
- Derect	hos patrimoniales exclusivos: Derecho de reproducción Derecho de distribución Derecho de comunicación pública Derecho de transformación
- Derect	hos patrimoniales exclusivos: Derecho de reproducción Derecho de distribución Derecho de comunicación pública Derecho de transformación Derecho de colección

Cuadro 1. Derechos morales y patrimoniales de los autores de obras fotográficas

CUADRO 2. Derechos de los realizadores de meras fotografías

Derecnos	patrimoniales:		
	 Derech 	o de reproducción	
	o Derech	de distribución	
	o Derech	de comunicación pública	
Derechos	morales:		
-	- No tienen derechos morales de autor		

Cuadro 2. Derechosde los realizadores de meras fotografías

	0	
	0	Derecho de divulgación: vida del autor y 70 años a contar desde
		la muerte o declaración de fallecimiento del autor.
	0	Derecho de paternidad: duración perpetua
	0	Derecho a la integridad: duración perpetua
Derechos m	nora	ales no transmisibles y que se extinguen tras la muerte del autor:
	0	Derecho de modificación
	0	Derecho de retirada de la obra del comercio
	0	Derecho de acceso a ejemplar único o raro de la obra

Cuadro 3. Transmisión de los derechos morales del autor.

Las meras fotografías, contempladas en el artículo 128 del Libro II, pueden tener una gran corrección técnica, un gran valor comercial, documental, científico, histórico, informativo, etc., pero faltarles los criterios de originalidad y creatividad necesarios. No gozan de todos los derechos patrimoniales, no tienen derechos morales y su plazo de protección es de 25 años desde su realización.

La delimitación entre unas y otras muchas veces es difícil y dependerá, en último extremo, de la decisión de los tribunales, pero es deseable que nos acerquemos a su definición y estructuremos una serie de criterios que nos permitan calificar las fotografías. Es más, es un tema crucial porque a la hora de comprar un fondo o una colección fotográfica debemos determinar si lo que adquirimos es obra fotográfica o mera fotografía, ya que el contrato de compra que se articule para la primera se rige por la normativa de propiedad intelectual, y el contrato que se realiza para la segunda se rige por el derecho común. Asimismo, los derechos que se compran y los plazos de protección son muy diferentes.

Desde la publicación de la Ley de Propiedad Intelectual, existe ya una abundante jurisprudencia que nos puede orientar en su delimitación. También a nivel europeo los tribunales han diseñado el conocido como test de libre elección, que pondera las decisiones libres y creativas de distintas maneras en el proceso de captación y revelado de la obra.

Requisitos necesarios para la calificación de una fotografía como obra fotográfica

Originalidad: se basa en dos elementos, uno de carácter objetivo, como puede ser la novedad o la diferenciación respecto de lo conocido, que se trate, por lo tanto, de una creación nueva, que no existía hasta entonces; y otro elemento de carácter subjetivo, como es el contenido espiritual de la obra y la impronta personal del autor⁹¹.

Creatividad: responde a un esfuerzo intelectual (talento, inteligencia, ingenio, inventiva o personalidad que convierte a la fotografía en una creación artística o intelectual), sin que la singularidad radique en el objeto fotográfico o en la mera corrección técnica, sino en la fotografía misma, en su dimensión creativa.

Otros factores para la consideración de una fotografía como obra fotográfica

NO será determinante para su consideración como obra fotográfica :

La corrección técnica

El mérito o finalidad

La dificultad o el tiempo invertido

La existencia de preparativos previos

El esfuerzo personal y/o económico

El destino que se le dé a la fotografía

Su inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual⁹²

Que el objeto fotografiado sea bello

Que su realizador sea un fotógrafo profesional ⁹³

SÍ será determinante para su consideración como obra fotográfica:

La libertad de ejecución

La impronta personal del fotógrafo

La originalidad y creatividad suficientemente relevantes

La elección del motivo y su contexto (iluminación, captación del momento, revelados finales, etc.), así como la preparación de la escena (encuadre, enfoque, ambiente, etc.) como medios para expresar una idea

Si la fotografía trasciende la reproducción de la imagen

Los elementos de convicción que hayan podido proporcionar las partes -periciales, informes de expertos, revistas especializadas, exposiciones, certámenes, premios, etc. ⁹⁴

Lo inusual de las escenas retratadas si es consecuencia de una escenificación

Además, la Directriz de este bloque aporta criterios y buenas prácticas para:

- Contextualizar y documentar los fondos y colecciones fotográficas que custodia la institución (conocimiento de su origen, procedencia, función originaria y forma de ingreso).
- La localización, control, evaluación y conservación de los instrumentos jurídico/administrativos que articularon el ingreso, así como la calificación y el tratamiento de los mismos como documentos esenciales de la organización.
- La adquisición e ingreso de nuevos fondos y colecciones (compra, donación, legado, dación, comodato).
- La elaboración y revisión de los instrumentos jurídicos y/o administrativos de cesión de derechos de propiedad intelectual.

El Archivo se puede encontrar con dos realidades: por un lado, deberá evaluar instrumentos jurídicos ya existentes y que, en el pasado, articularon el ingreso; por otra parte, necesitará elaborar instrumentos jurídicos válidos para nuevas adquisiciones. Se proporcionan orientaciones para que las cláusulas de estos instrumentos jurídicos sean acordes con la normativa en relación al ámbito temporal y territorial de la cesión, a la exclusividad o no de la cesión, a evitar cláusulas nulas, establecer correctamente las modalidades de cesión de derechos de explotación, etc.

Por su parte, los documentos de Procedimientos de este bloque desarrollan y establecen las tareas y acciones a realizar para:

- Documentar cada fondo/colección fotográfica, su control y contextualización, mediante: la identificación, análisis, evaluación y mejora de los instrumentos de control y descripción elaborados por la institución y la identificación, análisis y evaluación de fuentes externas a la misma.
- Localizar, identificar, analizar y conservar adecuadamente los instrumentos jurídicos y/o administrativos de adquisición e ingreso y cómo deben ser tratados al considerarse documentos esenciales de la organización.
- Identificar las formas de ingreso más frecuente (y el origen privado o público de las mismas) y las diferentes tipologías documentales que acompañan el ingreso o adquisición.
- Cómo articular y documentar los nuevos ingresos.
- Cómo elaborar un Informe Técnico de Valoración, una Relación de Entrega, un Acta de Reconocimiento y Recepción y su inclusión en el Registro General de Entrada.



Ejemplo de recursos relacionados con una fotografía conservada en el AGA

II.- Bloque B

La Directriz aporta conocimientos para la identificación de los titulares de los derechos, para la determinación de las *obras huérfanas* u obras con titulares de derechos no identificados o localizados y del marco normativo europeo y nacional aplicable y sobre los plazos de protección de los derechos y su cómputo.

Es importante señalar que según la Directiva 2012/28/UE, sobre obras huérfanas (Artículo 10, Cláusula de reexamen), las fotografías y otras obras gráficas exentas o independientes no se encuentran en el ámbito de aplicación de la Directiva, por lo tanto, las instituciones culturales públicas no somos beneficiarias de ciertos usos autorizados que permite la Directiva y no las podemos poner a disposición en plataformas de consulta pública. Las fotografías insertas en material impreso sí se encuentran dentro del ámbito de aplicación de la normativa.

Además, la Directriz de este bloque aporta criterios y buenas prácticas para:

- Identificar, registrar y documentar a los fotógrafos (autores y realizadores); las fotografías anónimas o con seudónimo; generar las relaciones pertinentes entre fotógrafos y otras personas físicas o jurídicas (productoras, coordinadoras, creadoras o que han reunido los documentos fotográficos).
- Los actuales titulares de derechos de propiedad intelectual y la mejora de la comunicación con los citados titulares.
- Identificar y tratar las fotografías cuyos autores o titulares de derechos no están identificados y/o localizados y las calificadas como obras huérfanas.
- Contribuir al conocimiento del marco normativo europeo y nacional sobre los plazos de protección de derechos de propiedad intelectual aplicables al patrimonio fotográfico.
- Identificar las fotografías que se encuentran en dominio público y las que están dentro de los plazos de protección. Aspecto esencial para posteriormente articular su uso.

		Legislación de	Plazo de	1925
	Carácter de la obra	aplicación	protección	Cómputo
		Fecha de fallecimiento anterior al 7 de diciembre de 1987 Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual	80 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del autor	Desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento.
Autor/realizador	Obra fotográfica	Fecha de fallecimiento posterior al 7 de diciembre de 1987 Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del autor	Desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento
	<u>Mera fotoqrafia</u>	Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	25 años desde la fecha de realización de la fotografía o reproducción	Desde el 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción
Obra seudónima o anónima		Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la fecha de divulgación lícita (*)	Desde el 1 de enero del año siguiente de la fecha de divulgación licita
Obra huérfana de autor desconocido		Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la fecha de divulgación lícita (**)	Desde el 1 de enero del año siguiente de la fecha de divulgación licita

Obra huérfana de autor conocido pero no localizado		Fecha de fallecimiento anterior al 7 de diciembre de 1987 Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual	80 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del autor	Desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento.
		Fecha de fallecimiento posterior al 7 de diciembre de 1987 Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del autor	Desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento
<u>Obra colectiva</u>		Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la fecha de divulgación lícita/80 años después de su publicación (***)	Desde el 1 de enero del año siguiente de la fecha de divulgación lícita o de su publicación
<u>Obra en</u> colaboración		Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril TRLPI	70 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del último coautor superviviente.	Desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento

Cuadro sinóptico de los plazos de protección de los derechos de Propiedad Intelectual

Los documentos de Procedimientos de este bloque desarrollan y establecen las tareas y acciones a realizar para:

 Crear Puntos de acceso normalizados y Registros de Autoridad de fotógrafos (autores y realizadores) y de otras personas físicas o jurídicas implicadas (Unidades Administrativas Productoras, Laboratorios o Agencias fotográficas, Coleccionistas, etc.). Establecer relaciones entre las entidades productoras y los fotógrafos que crearon o realizaron las fotografías; entre fotógrafos vinculados en razón de su labor profesional, etc., en el Fichero de Autoridades de la organización.



Ejemplo de información de contexto de un fotógrafo.

- Verificar a los actuales titulares de los derechos de explotación e integrar en el sistema de gestión los datos de contacto de los mismos.
- Identificar y controlar las obras con autores o titulares de derechos no identificados y/o localizados. Cómo realizar un procedimiento reglado de búsqueda diligente y una búsqueda de autor; qué fuentes son de obligada consulta. Cómo articular el expediente y proceder a su actualización. Cómo inscribir las obra calificadas como huérfanas en el Registro Europeo.
- Identificar la fecha de fallecimiento de los autores, la fecha de actividad de los realizadores de fotografías o de otras personas físicas o jurídicas, la fecha de divulgación lícita, etc.
- Documentar, registrar, calcular y computar los plazos de protección (según sea *obra fotográfica* o *mera fotográfia*, obra anónima, colectiva, en colaboración, con seudónimo, etc.).

III.- Bloque C

La Directriz aporta conocimientos, en su texto y respectivos Anexos específicos, para identificar los límites a los derechos de propiedad intelectual que es lícito aplicar; respetar el posible derecho a la imagen y a la intimidad de los retratados; aplicar el marco normativo europeo y nacional relativo a la reutilización de la información del sector público aplicable al sector cultural, ámbito de este proyecto; asimismo conocer los requisitos para que la divulgación sea lícita y así arbitrar una correcta puesta a disposición.

Ningún derecho es absoluto. En este sentido, aparte de los límites temporales del derecho de propiedad intelectual abordados ya en el bloque anterior (plazos de protección), existen unos límites o excepciones a los derechos de propiedad intelectual de los que puede ser beneficiaria la institución cultural o ciertos usuarios externos. Los citados límites son aplicados con un fin de interés general y deben seguir la pauta de la *regla conocida como de los tres pasos*, es decir: es aplicable solo para casos especiales; su aplicación no debe vulnerar la explotación normal de la obra, y no se debe causar un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

Además, la Directriz de este bloque ofrece criterios y buenas prácticas para poder identificar, registrar y documentar las condiciones de uso y difusión que tienen permitidas la organización y, también, las condiciones de consulta, uso y reutilización por parte de usuarios externos. Se subraya, en todo momento, la necesidad de respetar los derechos morales de los autores en todas las acciones de descripción, uso, difusión y puesta a disposición del Patrimonio Fotográfico.

Estas condiciones de uso serán diferentes según las distintas realidades, previamente identificadas, al haberse aplicado el flujo de trabajo de los bloques anteriores sobre los archivos, fondos y colecciones que custodia el centro. Es decir, en el caso de que:

- Las fotografías se encuentran ya en dominio público.
- La organización sea titular en exclusiva de los derechos de explotación.
- Lo sea en concurrencia.
- Los titulares de los derechos sean terceros (fotógrafo, derechohabientes, entidad de gestión, etc.).
- Las fotografías tengan autores o titulares de derechos no identificados y/o localizados o hayan sido ya calificadas como obras huérfanas.

Por su parte, los documentos de Procedimientos de este bloque, especialmente útil, desarrollan y establecen las tareas y acciones a realizar para:

- Identificar y comunicar a los usuarios internos las condiciones de uso y difusión que les están permitidas a la organización del patrimonio fotográfico, según las distintas realidades que hemos visto anteriormente en las Directrices.
- Aplicar los límites a los derechos de autor de los que se puede beneficiar la institución: reproducción para conservación, puesta a disposición en redes internas, ciertos usos autorizados de las obras huérfanas, investigación científica, etc.
- Establecer estrategias autorizadas y activas de difusión y puesta a disposición del patrimonio fotográfico.
- Cómo crear Bancos de Imágenes en dominio público.
- Cómo tiene que solicitar la institución a los titulares de los derechos (o entidades de gestión) autorizaciones para la explotación del material fotográfico, los procedimientos generales y específicos a seguir para la suscripción de licencias y pago de tarifas para los proyectos de difusión.
- Identificar y comunicar a los usuarios externos las condiciones de consulta, uso y reutilización que les están permitidas del patrimonio fotográfico, según las distintas realidades. Incluye modelos de Avisos legales.
- Aplicar los límites a los derechos de autor de los que se pueden beneficiar ciertos usuarios externos (medios de comunicación, personas con discapacidad,

- fines pedagógicos, investigación científica, derecho de cita, etc.).
- Comunicar a los usuarios externos, en su caso, los datos de contacto de los titulares de derechos y cumplimentar fichas de datos de contacto.
- Verificar la autorización previa de los titulares de derechos y el pago de remuneración de las fotografías dentro de plazo de protección, antes de proporcionar la reproducción.
- Integrar los procedimientos para el control y gestión de los usuarios externos, peticiones de consulta, reproducción, uso y reutilización de los fondos/colecciones fotográficas en los procedimientos generales de la organización.
- Elaborar modelos de Autorizaciones de Uso y Licencias de Reutilización.
- Establecer, en su caso, estrategias y acciones de tarificación.

Esperamos que este Documento presentado en las Jornadas sea de utilidad. El mismo puede ser consultado y descargado en el siguiente enlace de la Web del Ministerio de Cultura y Deporte: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/recursos-profesionales/documentos-tecnicos/Proyecto-completo-v3.pdf

LICENCIA Nº 1

LICENCIA PARA LA REUTILIZACIÓN DE FOTOGRAFÍAS EN DOMINIO PÚBLICO [Versión de la licencia y fecha de la misma] ²⁸⁸

DE UNA PARTE: D. , en virtud de (normativa), en el ejercicio de sus competencias, conforme se dispone en (normativa), de delegación de competencias del (organismo), en lo sucesivo se denominará, el LICENCIANTE.
Y DE LA OTRA: (Nombre, NIF/CIF, Dirección, dirección de correo electrónico), en lo sucesivo se denominará el LICENCIATARIO/A.
El LICENCIATARIO está interesado en la reutilización de fotografías en dominio público [<i>y/u otra información asociada a las mismas, en su caso</i>] que se conservan en el CENTRO/INSTITUCIÓN.
Esta LICENCIA queda condicionada al cumplimiento por parte del LICENCIATARIO de lo establecido en la Ley sobre reutilización de la información del sector público (37/2007, de 16 de noviembre) y a las condiciones que se expresan a continuación.
CONDICIONES
1 No se podrá indicar, insinuar o sugerir que el MECD, como titular de la información objeto de reutilización, participa, patrocina o apoya la reutilización que se lleve a cabo.
2 Mediante la presente LICENCIA, el LICENCIANTE autoriza al LICENCIATARIO la realización de actividades de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación, necesarias para desarrollar la actividad de reutilización autorizada, en cualquier modalidad y bajo cualquier formato [señalar la/s que procedan] de las fotografías y/o información asociada que se relacionan a continuación [relación de fotografías u otra información asociada objeto de reutilización].
288 En el caso, de que la institución opte por gratuidad en la tarifación, se suprimirá de la licencia los puntos relativos a la misma.

- 14.- El LICENCIATARIO entregará, en su caso, X ejemplares del producto final, sin cargo alguno para ORGANISMO/CENTRO/INSTITUCIÓN.
- 12.- El incumplimiento de las condiciones de la licencia supondrá la revocación inmediata y automática de los derechos otorgados.
- 12.- Dando cumplimiento a la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, a través de la presente estipulación, el LICENCIANTE informa al LICENCIATARIO que es responsable de un fichero en el que se encuentran incluidos los datos recabados en la presente LICENCIA.
- 13.- La presente LICENCIA se rige por la legislación española. Para todas las dudas e incidencias que puedan surgir de la interpretación de la presente LICENCIA serán competentes los Juzgados y Tribunales de Madrid capital, con renuncia expresa a cualquier otro fuero o jurisdicción que conforme a su ley nacional pudiera corresponder al LICENCIATARIO.

Y, en prueba de conformidad, firman la presente LICENCIA por triplicado ejemplar en el lugar y la fecha indicada. Madrid, a __ de ___ de 2017

EL LICENCIANTE

EL/LA LICENCIATARIO/A

Ejemplo de Licencia para la reutilización de fotografías en dominio público.

CONSERVACIÓN DE FOTOGRAFÍA: UN RETO INTERDISCIPLINAR

Pablo Ruiz García Conservador de fotografía

Introducción

Las soluciones a los problemas están relacionadas directamente con el nivel de desarrollo tecnológico de una determinada cultura.

Para abordar este tema desde la perspectiva actual podemos partir de dos ideas fundamentales. Por un lado, en los últimos años, la Ciencia de la Conservación de Patrimonio Fotográfico está siendo reconocida como un área de conocimiento concreta. Por ejemplo, es fácil observar cómo los grandes museos e instituciones culturales del máximo nivel internacional cuentan ya con departamentos específicos y contratan a especialistas en la materia a tiempo completo. En esta misma línea, podemos ver el avance en la profundidad técnica y científica de publicaciones especializadas como por ejemplo *Topics in Photographic Preservation*, revista del Grupo de Materiales Fotográficos del Instituto Americano de Conservación. Y por otro, desde comienzos de este ya avanzado sigo XXI, con el asentamiento de la tecnología digital en todos los ámbitos sociales, la fotografía está

viéndose afectada por un reconocimiento y una valoración como medio de comunicación que nunca antes se le había otorgado.

En España, desde el comienzo de la democracia, ha sido exponencial el aumento de exposiciones de fotografía con carácter artístico o con un sentido histórico. Así como las publicaciones, las investigaciones, los congresos para el estudio del medio, etc. En general, siguiendo esta estela, la sociedad del siglo XXI es plenamente consciente del poder que tiene la imagen fija de una fotografía para evocar, transmitir y comunicar.

Asimismo, estos dos conceptos; especialidad propia y valoración social, los podemos conjugar con un momento socio-económico en el que no resulta fácil actuar con la alegría de hace unos años. En general, en todo el mundo, el modelo económico se ha visto cuestionado, y en particular, en el mundo de la cultura y el patrimonio, las formas de actuación han tenido que ser revisadas para intentar abordar su custodia y protección bajo las premisas de la eficiencia y la sostenibilidad.



Instalaciones para el almacenamiento de fotografías.

Si ahora juntamos estas tres patas de nuestro trípode y las unimos en su vértice para darnos la estabilidad que necesitamos, nos encontramos con que en el conjunto del Estado Español ya no sirven los modelos de actuación empleados hasta la fecha para la custodia del patrimonio fotográfico.

Además, en España, y muchos otros países, se da la circunstancia de no conocer el volumen existente de patrimonio fotográfico, por lo que en realidad no disponemos de una aproximación del alcance del problema que necesitamos atender. Sí sabemos cuántos castillos, cuántas catedrales, cuántos parajes naturales, es necesario cuidar y conservar, pero no cuántas fotografías. Por supuesto, se han hecho intentos para resolver esta cuestión, pero al final no han terminado de cuajar del todo. Así pues, resulta muy complicado saber cuántos recursos necesitamos articular para la salvaguarda de nuestro patrimonio fotográfico.

Ahora bien, en ese vértice de nuestro trípode que nos dibuja el estado de la cuestión en este momento, nos encontramos que la evolución de la Ciencia de la Conservación de Fotografía se ha convertido en un área de conocimiento permeable a muchas de las actividades desarrolladas por nuestras instituciones culturales, y es capaz de aportar información relevante para resolver con mejor precisión actividades como la gestión documental, la difusión, o el estudio e investigación de la historia y el arte.

Durante los años en que los recursos eran más alegres, muchas de las actuaciones de conservación se mantuvieron estancas. Las personas responsables de conservar las fotografías trabajaban sobre un fondo o una parte de un fondo, mientras que el resto de actividades sobre esas fotografías podían desarrollarse de forma independiente y a ritmos distintos. En parte, esto funcionaba así porque

el conocimiento que aporta el punto de vista de la conservación sobre el medio fotográfico no se había asentado, y además, se podía contratar a personal para ejecutar los trabajos o subcontratar a terceras empresas para realizar servicios como, por ejemplo, la restauración o la digitalización. Además la carga de trabajo parecía asumible. Ahora ya no, si algo ha traído el cambio de modelo económico, además de la limitación en los presupuestos, es que todos, desde los directores de una institución hasta los encargados de la limpieza, han visto como su carga de trabajo se ha multiplicado.

Por lo tanto, en relación al momento actual, la necesidad de ser más eficaces con nuestros esfuerzos obliga a derribar las áreas estancas y desarrollar modelos que faciliten la colaboración interdisciplinar.

Conservación hoy

Qué búscanos con la conservación; lo mejor o lo adecuado. Cuál es nuestra principal necesidad; la imagen o la fotografía.

Esta era digital en la que nos encontramos inmersos ha venido acompañada por cambios acelerados en las necesidades y usos de la información. No en vano, la fotografía como medio de comunicación y por lo tanto, medio de información, se ha visto afectada en su utilización. El desarrollo exponencial del uso de las fotografías en todos los ámbitos sociales ha venido acompañado de la necesidad del estudio y comprensión del medio fotográfico.

La Ciencia de la Conservación no se ha quedado al margen de esta corriente. Hace poco tiempo en España se han publicado una serie de textos de las personas más influyentes del campo a nivel internacional que tratan de analizar desde distintas perspectivas cómo se ha ido produciendo esa evolución. El libro se llama *Conservación de fotografías:* 30 años de ciencia, y contiene textos muy elocuentes que nos ayudan a ver ese progreso al que nos referimos.



Restauración de fotografías.

En general, durante años se ha trabajado mucho para el entendimiento de las estructuras materiales que conforman los distintos tipos de fotografías que se han creado a lo largo de la historia. Se ha estudiado su morfología y analizado las pautas que afectan a su estabilidad, tanto internas como externas. Y sobre todo, se han desarrollado multitud de fórmulas que permiten actuar para la conservación y restauración de objetos fotográficos. Estas técnicas han dado, y siguen dando, buenos resultados y han permitido recuperar fotografías muy importantes.

Sin embargo, desde la perspectiva de la mayoría de las instituciones que custodian patrimonio fotográfico, lo que se necesita es resolver la salvaguarda de multitud de fotografías. Por lo que la Ciencia de la Conservación ha desarrollado una parte de sus estudios a la búsqueda de soluciones globales para conjuntos amplios de fotografías. Estas fórmulas para atender grandes volúmenes de patrimonio fotográfico incluyen muchas actividades y acciones, algunas propias de la conservación y otras no.



Película fotográfica en rollos en mal estado.

Para entender mejor estas ideas podemos fijarnos en ciertos significados que personas relevantes otorgan al concepto conservación. Según James Really fundador y director hasta hace poco del Image Permanece Institute, de Rochester, Nueva York, "una fotografía bien conservada, es aquella que está perfectamente identificada, bien descrita y catalogada, organizada dentro de una colección —o fondo—, almacenada con materiales adecuados, dentro de un silo acondicionado y dispuesta de forma accesible (el original)". Y dada la época actual podemos añadir; digitalizada correctamente y con facilidad de acceso a su contenido icónico por vías telemáticas.

Esta definición de conservación, que es muy acertada, indica que las acciones que se ejecutan sobre el patrimonio fotográfico involucran a distintas especialidades profesionales, a saber:

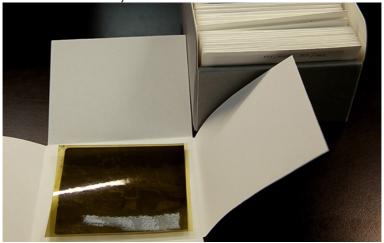
- A) Gestión documental para la extracción de información, tanto del contenido como del continente, y su organización en un catálogo.
- B) Actividades de conservación para; limpiar, estabilizar, seleccionar materiales de protección directa, y mantener el espacio de almacenamiento en las mejores condiciones posibles.
- C) Administración física y organización de las fotografías en el espacio de almacenamiento.
- D) Actividades de reproducción digital para la salvaguarda de la información contenida en la fotografía.
- E) Organización de la gestión para la difusión cualquiera que sea el medio.

Así que en esta definición que nos aporta James Really podemos observar que las acciones para conservar necesitan estar de alguna manera coordinadas con otras acciones no específicas del campo. También llama la atención que el señor Really utiliza la idea de "una fotografía", pero si multiplicamos las acciones que se plantean desde su definición por miles, cientos de miles, incluso millones de fotografías, la coordinación y la organización entre distintos departamentos y áreas de conocimiento se hacen totalmente imprescindibles.

En un sentido más amplio, Arsenio Sánchez Hernampérez, premio nacional de conservación 2013, contesta de esta manera a la pregunta ¿Qué es la conservación? "La conservación es una disciplina compleja que trata de reducir la velocidad de los procesos de alteración mediante el desarrollo de prácticas y la aplicación de métodos de trabajo que mejoran las condiciones físicas de los libros y documentos.

Su finalidad no es otra que facilitar el acceso a la información durante un período de tiempo, más o menos largo, fijado de antemano. A pesar de lo que generalmente se cree, la conservación no es una actividad única, sino un conjunto de operaciones, técnicas y elementos de gestión que pueden ser aplicados aisladamente, pero que logran sus mejores resultados cuando lo son globalmente"¹.

Por lo tanto, de esta descripción podemos extraer la premisa de aplicar la filosofía y el conocimiento que aporta la Ciencia de la Conservación como base para afrontar las necesidades de gestión y uso cultural del patrimonio fotográfico. Esta manera de actuar viene marcada por la necesidad de cubrir dos objetivos: cuidar la integridad de las de las fotografías y, además, facilitar los trabajos necesarios optimizando métodos y recursos.



Placas fotográficas en soporte flexible bien protegidas y organizadas.

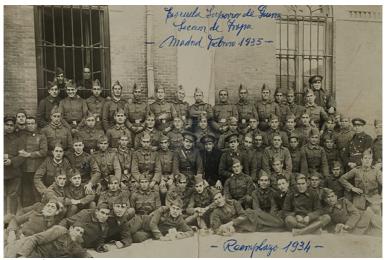
Sánchez Hernampérez, Arsenio: 20 preguntas sobre conservación. Lo que el bibliotecario y el archivero deben saber (I). [on line]. Portal de archivos y Bibliotecas de Castilla la Mancha. Anaquel. Octubre / Diciembre 2004.

En esta misma línea, Mary Lynn Ritzenthaler expone los cuatro principios para el éxito de un programa de Conservación de Archivos²:

- "1- La conservación es una responsabilidad de la gerencia al más alto nivel administrativo.
- 2- Debe asignarse al programa de conservación una parte apropiada de cada presupuesto anual.
- 3- Un programa de conservación es diverso. Consiste en acciones y actividades que incluyen el almacenamiento y la manipulación; el control de temperatura y la humedad; la prevención de los posibles desastres; al igual que los tratamientos rutinarios de preservación y muchos otros procedimientos de conservación que pueden requerir instalaciones especiales y una alta competencia técnica. La adquisición, el procesado (como gestión documental), el uso en la investigación, y la exhibición son también componentes integrales.
- 4- La conservación debe ser un interés legítimo de todos los miembros del personal a cualquier nivel; no es un mero asunto técnico relegado a un taller o unos especialistas lejanos."

Por todo esto, podemos decir que hoy en día la Conservación de Patrimonio Fotográfico se asemeja más a una actitud que a una disciplina e implica el ejercicio de: preservación, conservación preventiva, restauración, estabilización, digitalización, conversión digital, gestión, documentación, catalogación, difusión, investigación, exposición, publicación, comunicación en red...

² Citado por Ángel fuentes de Cia en pág. 114: Bernardo Riego... et al., Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid 1997.



Fotografía con texto escrito.

Esta lista de acciones necesita ser organizada y planificada en el tiempo, sobre todo si tenemos en mente los escasos recursos y la gran cantidad de esfuerzo y trabajo que suponen.

Teniendo en cuenta la importancia de estas ideas, el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico, está llevando a cabo el desarrollo de modelos que permitan la creación de Planes Directores para instituciones que custodian patrimonio fotográfico. Por supuesto, un plan —o programa— de conservación no es un plan director, pero éstos necesitan incluir un plan de conservación coordinado entre el resto de las acciones.

Planificación Flexible

Prever, decidir, organizar, y revisar resultados..., para readaptar y redefinir acciones y objetivos.

Definir sobre el papel un rumbo a corto, medio y largo plazo, puede resultar tedioso. En muchas ocasiones

puede parecer factible navegar apoyándonos de forma intuitiva en la experiencia de las personas que llevan años trabajando y entendiendo el funcionamiento de una determinada institución que custodia patrimonio fotográfico.

Sin embargo, aplicar el concepto de sostenibilidad en relación a la conservación necesita apoyarse en una planificación concreta para mejorar en la productividad y la eficiencia. Así pues, esta idea de sostenibilidad, que no es más que la búsqueda del equilibrio entre los recursos y la consecución de unos objetivos adaptándolos a una realidad cambiante, implica coordinar acciones, y la mejor forma de hacerlo es creando un plan de trabajo suficientemente flexible que nos permita reconducir la situación en caso necesario.

Una forma de abordar la creación de una planificación de este estilo puede ser fijarnos en modelos que se están utilizando en otros países. Por ejemplo, Anne Cartier Bresson nos explica el modelo francés³ que se fundamenta en un centro específico de conservación de patrimonio fotográfico (ARCP) en la Villa de Paris, y que da servicio a todas las instituciones de la capital de Francia. Este Centro ha ido creando distintos planes de actuación global como, por ejemplo, el "Plan para la Protección y Valoración del Patrimonio Fotográfico", el "Plan Nitrato" o el "Plan Color e Impresiones Digitales".

El modelo francés es un modelo centralizado, adecuado a las estructuras político-culturales de ese país. Obviamente, en el Estado Español buscamos otro tipo de modelos adecuados a nuestro propio sentido político-cultural mucho más vertebrado.

³ Anne Cartier-Bresson y Cécile Bosquier-Britten, Conservación de fotografías: 30 años de ciencia, capítulo 2, Un modelo de gestión global para la conservación de fotografías: El caso de las colecciones de la Ciudad de parís, Jesús Cia, Pamplona 2016.

Sin embargo, ella dice: "Como parte de los planes transversales, el ARCP aplica un enfoque integral, pero lo adapta a cada institución teniendo en cuenta sus especificidades". Esta idea nos señala uno de los aspectos más importantes para poder salvaguardar nuestro patrimonio fotográfico. Cada institución es diferente, tiene sus necesidades, sus recursos, sus políticas culturales, su propio ámbito administrativo al que está adscrita, etc.

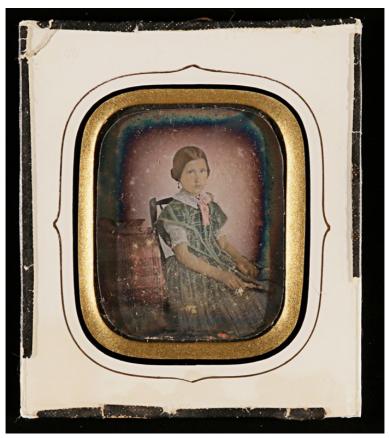
Tal vez los modelos que se aplican en otros países no nos sirvan, pero esta idea se antoja fundamental. Todas y cada una de las acciones encaminadas a custodiar fotografías necesitan ser encajadas dentro de unas estructuras institucionales concretas. Así pues, el análisis del contexto institucional externo e interno parece esencial para la creación de un Plan de Conservación.

En este mismo sentido, en el Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas⁴, en los dos tipos de planificación que nos propone; planificación de la organización y planificación en preservación, se insiste en la necesidad de adecuar cualquier actuación a las circunstancias específicas de cada institución para que las acciones programadas permitan alcanzar los objetivos derivados de las políticas institucionales y, por tanto, de las necesidades propias de una determinada Institución.

Además, aunque este manual divide en dos formatos las propuestas de planificación, tanto en uno como en otro, se entrecruzan las necesidades para la conservación y preservación con las necesidades para la organización y la

Joan Boadas, Lluis-Esteve Casellas, M. Ángels Suquet, Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas, capítulo 4-2 Planificación de la organización, pág. 119-124, y capítulo 7-1 Planificación en preservación, pág. 277- 282, Centre de recerca i difusió de la imatge, Adjuntament de Girona, Girona 2001.

gestión. Este hecho no hace más que demostrar la interrelación entre las distintas áreas profesionales que se ven involucradas cuando se trabaja con patrimonio fotográfico.



Daguerrotipo español, autor desconocido, circa 1845.

En cualquier caso, nuestro principal objetivo es cuidar y difundir las fotografías que se nos ha encomendado custodiar. Consecuentemente, es obvio que resulta fundamental conocer, cuanto mejor posible, nuestros fondos y colecciones

de fotografía para poder encajar las necesidades concretas de las fotografías dentro de las circunstancias específicas de la institución. Este encaje y organización de las acciones en un marco concreto se antoja esencial para evitar redundancias, solapamientos o incluso bloqueos en las funciones diarias.

Para resolver esta cuestión, Pau Maines⁵ dice que "un plan de conservación ha de estar dividido en dos partes: en un primer momento, una persona especializada en la materia realiza un estudio del estado de conservación de las fotografías y su entorno inmediato. Para que posteriormente, los responsables de la institución analicen las deficiencias y propongan un plan de actuación". Lo que se indica con esta propuesta, es que para la construcción de un Plan de Conservación se necesita conjugar la información específica que aporta la conservación de fotografías con la información propia de cada institución.

De esta manera, los datos obtenidos son analizados y contrastados para determinar prioridades concretas. A su vez, la decisión sobre las prioridades permite organizar objetivos. La ordenación en el tiempo de las distintas metas determinará la estructura de las actuaciones y facilitará la creación de un calendario. Por supuesto, sería interesante incluir dentro de ese calendario plazos para la revisión de los avances en base a los indicadores y sistemas de medición que se estimen más oportunos.

En resumen, un Plan de Conservación nos ayuda a conocer nuestro punto de partida —que por lo general se encuentra en distintos estadios de actuación con respecto al tratamiento de los diferentes fondos o colecciones de fotografía—, y así observar hacia dónde nos interesa ir, cómo podemos llegar y cuándo.

⁵ Pau Maynes i Tolosa, Fotografia: La conservació de col·lecciones de fotografies, pág. 13, Museus Documentació, Cataluny. Departament de Cultura. Barcelona 2005.

Toda planificación es susceptible de ser enfocada desde muchas facetas, en cualquier caso, su principal función siempre será la de facilitar la consecución de objetivos.

Ideas generales para un Plan de Conservación

A) Proceso de creación del plan:

1- Recopilación de información y análisis de datos.

(Profesionales de distintas disciplinas)

2- Priorización de necesidades.

(Visión a medio y largo plazo)

3- Organización de acciones.

(Segmentación de actuaciones a corto plazo)

4- Medición de resultados y valoración de avances.

(Reorganización y adaptación a los cambios)

B) Ideas claves para la organización de las actividades:

- Organización en paralelo de las actuaciones

Con esta idea se pretende evitar que un bloqueo en una de las actividades ralentice o paralice las demás acciones.

Ejemplo: los procesos de mejora de las instalaciones de archivo pueden estar organizadas en paralelo a las acciones para la optimización de las condiciones de protección directa de las fotografías.

- Coordinación entre departamentos

Esto no es más que mejorar la comunicación entre los distintos profesionales para facilitar los trabajos.

Ejemplo: el ritmo de la digitalización de negativos necesita estar en coordinación con el departamento de catalogación ya que se hace imprescindible una correcta lectura de las imágenes.

- División objetivos en actuaciones asumibles

Conservar siempre implica una visión a medio y largo plazo, no obstante, para ser efectivos, ir avanzando de poco en poco parece lo más práctico.

Ejemplo: si se estima prioritario mejorar el mobiliario del archivo y reacondicionar el espacio resulta costoso, tal vez sea oportuno, dividir el proyecto en fases ejecutables a corto plazo, asumibles en el presupuesto, para completar el objetivo a medio plazo.

C) Principios fundamentales desde el punto de vista de la conservación:

Clima, clima y clima

Este es el primer principio de la preservación y significa conseguir estabilidad en la climatización para ralentiza los procesos de degradación y asegurar la durabilidad de las fotografías a medio y largo plazo.

Implica monitorización constante de las fluctuaciones en la temperatura y la humedad.

Reducir manipulación

Toda manipulación es susceptible de exponer a las fotografías a posibles riesgos. Cualquier fórmula que mejore los procesos de uso de los originales ayuda a prevenir problemas.

Implica coordinación entre departamentos y valoración de las necesidades de acceso a los originales.

Un poco es mejor que nada

A veces, alcanzar los estándares conservación a corto o medio plazo puede resultar casi imposible. En estos casos, habrá que analizar bien cuáles son las fórmulas que se pueden utilizar para ganar tiempo hasta logar dichas metas.

Implica tomar decisiones comprometidas para afrontar las necesidades en función de la tipología de los fondos y las limitaciones propias de una determinada Institución.



Fotografía en mal estado.

D) Ejemplo:

1·Toma de datos

	Conservación	Otras disciplinas
Contexto Fotográ- fico	 Tipologías fotográficas presentes en las colecciones o fondos. Materiales de protección directa utilizados. Análisis del espacio destinado al almacén de las fotografías. Sistema de climatización. Sistema de control de clima. 	· Volumen de los fondos. · Estado de organización de los fondos. · Profundidad en la catalogación de los fondos. · Evaluación de los procesos de conversión digital. · Valoración cultural de los distintos fondos. · Nivel de conocimiento
	· Patologías generales.	sobre los derechos de las fotografías.
Contexto institu- cional	· Organización y situación física de los departamentos por donde circulan las fotografías para ser tratadas. · Cuantificación del personal destinado a la custodia de las fotografías. · Existencia, o no, de protocolos para la prevención de desastres naturales.	· Necesidades de gestión documental de los fondos fotográficos. · Nivel de conocimiento del personal sobre patrimonio fotográfico. · Áreas de trabajo presentes en la institución. · Fórmulas de acceso a las fotografías y difusión de los fondos. · Análisis de usuarios. · Políticas de adquisición. · Análisis presupuestario.

2 Análisis de situación (definición de necesidades)

	Conservación	Otras disciplinas
Contexto Fotográfico	Valoración del estado general de las fotografías. Evaluación de la adquisición de materiales específicos de protección directa. Estimación del nivel de mejora en el mobiliario del archivo. Optimización del sistema de climatización. Perfeccionamiento del sistema de control de clima. Detección de posibles riesgos intrínsecos a las principales tipologías fotográficas presentes en los fondos. Valoración de esos riesgos.	· Ampliación del conocimiento sobre volumen total de fotografías. · Perfeccionamiento en la organización (física y digital) de los fondos. · Revisión de protocolos para mejorar la eficiencia en la catalogación. · Refuerzo en los procesos de conversión digital. · Organización de las necesidades de uso y difusión de los fondos en función de su valor cultural. · Evaluación de la repercusión de nuevas adquisiciones. · Mejora en la gestión de los derechos de las fotografías.

Contexto institucional

- · Análisis de posibles mejoras para minimizar la manipulación y optimizar la organización en la circulación de originales.
- · Estimación del equipo humano en relación al volumen del trabajo y el tiempo necesario para ejecutarlo.
- · Adecuación de las medidas de prevención.
- · Valoración de los procesos de gestión documental en relación al esfuerzo que suponen y los objetivos que necesitan cubrir.
- · Implementación de fórmulas para la mejora en la formación específica del personal.
- · Estimación de las necesidades de subcontratación de servicios.
- · Propuestas para mejorar los recursos institucionales en función del análisis de los sistemas acceso y difusión de la información.
- · Búsqueda de fórmulas para facilitar las necesidades de los usuarios.
- · Decisiones sobre la idoneidad de nuevas adquisiciones.
- · Estimación de costes e inversiones.

3·Priorización de acciones

	Conservación	Otras disciplinas
Contexto Fotográfico	· Implementación de fórmulas para la monitorización del estado de las fotografías. · Introducción de elementos de protección directa para fotografías carentes de sobres o cajas. · Desarrollo de un programa de mejora del archivo; mobiliario, climatización, control de clima, etc. · Organización de las actuaciones sobre los originales en función de su nivel de riesgo.	· Estructuración de las acciones para la cuantificación de los fondos en relación a los límites en la manipulación. · Reorganización física en base a esos mismos límites, y reorganización digital para garantizar el acceso a la información. · En caso necesario, mejorar la catalogación en base a las necesidades de acceso. · Introducción de protocolos de control de calidad en la conversión digital. · Priorización de acciones en base al valor cultural de los distintos fondos. · Creación de protocolos para la correcta gestión de los derechos de las fotografías.

Contexto institucional

- · Establecimiento de medidas para optimizar la circulación de originales.
- · Limitación de las acciones en función del personal y su carga de trabajo.
- · Creación, o mejora, de los planes para la prevención de desastres naturales.
- · Reorganización de los procesos de gestión documental en coordinación con el resto de actuaciones.
- · Programación de actividades formativas para el personal.
- · Distribución de los trabajos en función de los recursos propios de la institución.
- · Organizar protocolos para activar programas y redes de comunicación.
- · Creación de actividades que incrementen las relaciones con los usuarios.
- · Optimización de protocolos para nuevas adquisiciones.
- · Priorización de las acciones sin coste y segmentación de actuaciones según las limitaciones del presupuesto.

Con este ejemplo de una posible organización de conceptos aplicables a un Plan de Conservación, sólo se pretende ilustrar una aproximación a las ideas propuestas en este texto.



Ferrotipo americano, autor desconocido, circa 1870.

Como podemos imaginarnos, las circunstancias específicas de cada caso son muy variables. La fotografía es un medio de comunicación que afecta a todas y cada una de las áreas de conocimiento del ser humano, por lo tanto, las formas de acumulación y organización de fondos y colecciones de fotografías pueden ser tan particulares y diversas que hacen muy difícil encontrar métodos que encajen en todos los ámbitos. Así pues, para poder afrontar la salvaguarda de nuestro patrimonio fotográfico, desde la perspectiva que hemos planteado, parece ineludible nuestro compromiso con la colaboración interdisciplinar, la organización efectiva del trabajo y una visión de futuro. De cualquier modo, todo lo aquí explicado tiene la vocación de ser adaptable para que cualquier responsable de colecciones y fondos de fotografías pueda adecuarlo a sus propias particularidades.

Un siglo de cámaras españolas

Gerardo Acereda Valdés Investigador. Coleccionista

La industria española de fabricación cámaras fotográficas es, desde finales del pasado siglo, simplemente historia. Es recopilación y suma de esfuerzos, iniciativas, trabajos e incluso aventuras empresariales, que trataron de facilitar la labor del fotógrafo profesional y la afición del amateur, queriendo aportar a unos y otros, lo que era difícil de obtener en su momento del mercado extranjero, haciéndolo además asequible a las limitadas posibilidades de una gran parte de la sociedad.

Si en España hubo personas que empeñaron su tiempo, y en ocasiones su fortuna, en facilitar la labor de los fotógrafos, justo es conocer su identidad, su obra y las condiciones en que la llevaron a cabo, pues afortunadamente empezamos a ser conscientes de que la fotografía no sólo redunda en belleza gráfica o artística. No dejemos de estudiar, como parte de la historia de la fotografía española, la repercusión que su industria tuvo en el desarrollo de la economía del sector. No dejemos tampoco de valorar la oportunidad que brindaron a un gran número de personas de poseer esa herramienta mágica que es la cámara fotográfica.

Siempre recuerdo que cuando nací ya existía en mi domicilio un viejo laboratorio fotográfico y varias cámaras procedentes de mi abuelo, buen aficionado, que junto al clásico manual de Rodolfo Namias, una extraordinaria obra sobre el tema, constituyeron para mi un constante centro de atención y curiosidad. A ello se uniría después, casi de forma inevitable, el interés por el coleccionismo fotográfico, el contacto con personas que lo ejercían, la lectura de cuanto se publicaba o caía en mis manos y, puedo decir que hace más de 40 años comencé a reunir seriamente mi colección fotográfica. Mas tarde descubrí la necesidad de centrarme en alguna de sus partes y, eligiendo ser cabeza de ratón — siempre hay un puesto vacante— lo hice en los productos de la industria española. Mi doble condición de aficionado y coleccionista es la causa de que trate en estos momentos de dar respuesta al título programado para esta charla.

Durante mucho tiempo, ignoré prácticamente la existencia de cámaras españolas. Fue lentamente, y por mi relación con el mundillo del coleccionismo, como descubrí ésta faceta industrial que, a través de noticias sucesivas, documentos, manuales, publicidad de la época y la información que proporcionan los testimonios de profesionales o las propias piezas halladas, fue adquiriendo progresivamente la consistencia suficiente para decidirme a recopilar datos y a investigar el tema con mayor profundidad.

Finalmente me atreví a dar un primer paso hacia el exterior, acometiendo la aventura de publicar en un sencillo trabajo, el resumen de muchos años de realizaciones fotográficas nacionales que, aunque modestas, fueron el resultado del empeño e ilusión de los hombres que las crearon. Tanto unas como otros merecen sobradamente ser recordados.

Una dificultad añadida, propia de materiales de escasa producción, de simples intentos muchas veces fracasados o de tiempos difíciles, suele ser y en este tema lo es, la falta o escasez de documentación disponible para el investigador. Cuando no se dispone de pruebas documentales o testimoniales serias, detalladas y contrastadas, aunque la evidencia o

ciertas informaciones den a entender la nacionalidad española, se produce con cierta frecuencia una situación de duda.

Era usual, hasta los años treinta del pasado siglo, y aún después, que determinados comerciantes encargaran cámaras y ópticas a fabricantes nacionales o extranjeros, marcadas con el nombre de la firma comercial vendedora como única referencia. En algunas ocasiones el fabricante creaba un modelo exclusivo con marca propia para el peticionario. Esta práctica, que no era ni es privativa del ámbito fotográfico, refuerza la indeterminación antes citada e induce incluso a error al investigar lo relativo a este tema.

Si tenemos presente que en alguna época predominaban las cámaras con cajas de madera, fáciles de realizar y copiar por cualquier operario de buen nivel profesional, entenderemos que muchos comerciantes se atrevieran a lanzarse a la aventura de fabricar o de encargar la fabricación a talleres ajenos, de aparatos que vendían con su marca comercial propia. Ante la presencia pues de una cámara con la marca de un establecimiento que en su momento figura documentalmente solo como comercio o como miembro de alguna asociación profesional de "constructores y comerciantes de material fotográfico", surge cierta duda sobre la posibilidad de autoría de la pieza. En otras ocasiones, la cámara aparece con marca y abreviaturas grabadas que inducen a creer su origen nacional, pero no es posible obtener dato concreto alguno de ella.



Teixidor

Manifestemos también el convencimiento de que en el mundo de las construcciones fotográficas, los conceptos originalidad, autoría, creación o diseño, son sumamente relativos. Si a las decenas de miles de aparatos hoy catalogados, aplicásemos un estricto criterio diferencial, nos encontraríamos escasamente con un centenar de cámaras fotográficas que podrían considerarse como verdaderamente singulares o genuinas.

Las consecuencias que de ésta breve síntesis se desprenden son fáciles de adivinar y dificultan de forma notoria la labor de investigación. Se trata, en general, de hallar datos y documentos de pequeñas industrias o incluso talleres que desarrollaban esta labor de forma secundaria y experimental.

Desaparecidos hoy en su totalidad, no ha quedado prácticamente más que el recuerdo. El acudir a la Oficina Nacional de Patentes y Marcas no constituye tampoco la panacea universal, ya que realizadas a veces en forma casi

oculta y no como actividad principal o única de la empresa, solo fueron registradas en contadas ocasiones.

Finalmente, antes de pasar a la descripción, es preciso dejar constancia de la valoración que a nuestro juicio merece esta modesta industria nacional. Tuvimos la ocasión de contactar con muchas personas que a diversos niveles formaron parte activa de esta labor y ante todo aparece el gran esfuerzo realizado por ellos para mantenerse en un mercado que siempre se les presentó difícil; también del gran entusiasmo con el que acometieron el trabajo de conseguir un puesto digno para sus productos. Fueron capaces de fabricar más de una docena de millones de unidades con una extensa variedad de modelos, dentro de unas condiciones técnicas y comerciales generalmente poco favorables. Algunos productos atravesaron nuestras fronteras aunque fuera normalmente con destino a países poco desarrollados.

La industria fotográfica y particularmente las cámaras fotográficas españolas, prácticamente desconocidas hace dos décadas, se han abierto camino en el mundo de la información y están hoy presentes en los catálogos especializados, mercados fotográficos y subastas internacionales. Aunque hemos empleado la palabra modestas al calificarlas, hay que aclarar sin embargo que entre ellas existen notables excepciones. Para su exposición, en la que por razón de espacio no se entrará en detalles sobre la multitud de marcas modelos y variantes, contemplaremos dos épocas, claramente diferenciadas, como en tantos aspectos, por la Guerra Civil (1936-1939).



Primera Época: 1890-1936

- -Predominio de las construcciones en madera.
- -Primeros intentos con metal y baquelita.

Segunda Época: 1940-1990

- -Periodo de la baquelita: (1940-1955)
- -Periodo del metal: (1955-1975)
- -Periodo del material plástico: (1970-1990)

Las primeras construcciones

España no era un país especialmente adecuado para el nacimiento y florecimiento de una industria fotográfica. La falta de experiencia en las diferentes labores que componen la fabricación de una cámara, unida a la ausencia de componentes esenciales como la óptica, no facilitaba la aparición de fabricantes que, heredando sus conocimientos de otro ramo, emprendieran la tarea de iniciar esta faceta industrial.

La situación social y concretamente el nivel cultural y económico de la población española del siglo XIX, no hacía entrever una compra de aparatos fotográficos por la gran masa de población que pudiera rentabilizar esta iniciativa. Las posibilidades de dirigir una producción fuera de nuestras fronteras eran prácticamente nulas; solo aparecía como destino probable el mundo amateur, con capacidad económica para la adquisición pero muy limitado en número.

Asistiremos pues a presenciar la utilización de aparatos extranjeros y únicamente aparecerán tímidas realizaciones artesanales en un principio y algunos intentos industriales después —generalmente ligados a casas comerciales— que con desigual resultado tratarán de sustituir parcialmente las importaciones, unas veces copiando prácticamente piezas foráneas, y otras basándose fidedignamente en ellas para elaborar sus propios productos. No faltarían

inventores notables ni modelos con cierta originalidad, pero o no llegaron a fabricarse en serie o tuvieron una utilización tan específica que no pudieron en realidad conocerse.

El 10 de noviembre de 1839 Ramón Alabérn y Casas tomaba en Barcelona el primer daguerrotipo del que se tiene constancia en nuestro país. Utilizó para ello una cámara que por encargo de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona había sido adquirida días antes en París, al precio entonces elevado de mil novecientos cuarenta y seis reales de vellón. Pocos días más tarde se efectuaba otra toma en Madrid, y con estos "experimentos" se iniciaba el andar de la fotografía en España.



Primera fotografía en España

Antes de ésta fecha, en lo que podríamos llamar la Prehistoria de la Fotografía española, existió sin duda una larga serie de maestros artesanos productores de aparatos relacionados directamente con la cámara obscura y ligados ya sea a la utilización científica de ella o a los espectáculos de proyección, tan usuales en el siglo XVIII.

Podemos citar aquí, por boca de *Vindel*, a aquel iluminador de estampas madrileño de la calle de Majaderitos, cerca de la taberna de los R.R.P.P. de la Victoria, que en 1758 fabricaba "cajas ópticas de diferentes ideas" en las que se podían ver estampas de perspectiva iluminadas. De la misma fuente y contemporáneo del anterior aparece la noticia de un abaniquero con tienda en el Postigo de San Martín, junto a la calle de la Sartén, "ofreciéndose hacer cosas muy primorosas y de gusto como son cámaras obscuras y cajones catóptricos a toda prueba y varatos" (sic).

No mucho más tarde, abundan noticias de famosos linternistas como Francisco Callejo, Nicolás Charín o Francisco Bienew, hábiles en diseñar y modificar sus aparatos para adaptarlos a las constantes novedades que los espectáculos visuales exigían. Si a esto añadiéramos las experiencias de físicos, prácticamente desconocidas, hallaríamos con una investigación profunda, una buena lista de constructores dignos siempre de mención y de recuerdo.

Pero volvemos ahora a la fecha que vamos a considerar como punto de partida de nuestro tema, ya que el nacimiento de la fotografía y por tanto el de la cámara fotográfica están íntimamente ligados a la figura y trabajos de José Nicéforo Niepce y de su socio Jacques Mandé Daguerre.

Transcurridos pocos años desde la presentación del invento, ya podemos admirar en España, un completo panorama de profesionales que en la mayoría de las ciudades de nuestra geografía practican el nuevo método y lo difunden

rápidamente, ya sea retratando en sus galerías, o realizando viajes en los que impresionan paisajes y acontecimientos.

Si entre los fotógrafos de la época, encontramos a un buen número de extranjeros, especialmente franceses e ingleses, es también lógico suponer que tanto ellos como los primeros españoles, practicantes de la nueva profesión, utilizaran mayoritariamente aparatos fotográficos de procedencia exterior. Tales materiales estaban por una parte acreditados en el mundo entero y por otra podemos asegurar sin riesgo que durante mucho tiempo fue para los fotógrafos y comerciantes españoles, mucho más cómodo comprar en el exterior que lanzarse a la siempre dudosa aventura de intentar crear una industria propia de fabricación de cámaras.

La constante evolución de tipos de aparatos, mecanismos, sistemas ópticos, formatos y procedimientos de obtención, que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIX en materia fotográfica, fue orientando y limitando la construcción de cámaras, hacia países con experiencia en el tema y con facilidad de fabricar y comercializar componentes y productos directamente relacionados con el nuevo método.

Una cámara fotográfica requiere disponer de mecánica de precisión, de óptica apropiada y además alberga en su interior sustancias fotosensibles producto de una esmerada investigación química. En estas circunstancias es fácil de comprender que España que carecía de experiencia en los tres factores, no fuera ni pudiera ser nunca un protagonista destacado en ésta faceta industrial.



Vda. De Rus

Ya en el primer año de nuestra fotografía, el 13 de diciembre de 1839, recogemos en "El Diario" de Madrid, la noticia sobre una cámara para daguerrotipos construida en España. La comunicación parece dudosa y en cualquier caso no poseemos datos del autor ni características del aparato. Se trataría, sin la menor duda de una copia fidedigna del aparato de Daguerre y la razón más probable de su construcción sería la escasez de equipos existentes en España. Téngase en cuenta que incluso en París era difícil adquirirlos a causa de la gran demanda inicial que el descubrimiento produjo.

La construcción era sencilla, puesto que estaban desprovistas de mecanismos complicados y formadas por una simple caja en la que se insertaba otra de menores dimensiones, que incluía el marco porta placas y que se deslizaba para enfocar sobre cristal esmerilado.

Similar noticia es la aportada por *D. Joaquín Rubió* y *Ors* al afirmar que la fabricación de la primera cámara fotográfica española fue encargada por *D. Mariano de la Paz*

Graells a finales de 1839 o principios de 1840, comentando que con ella se obtuvieron resultados iguales a los obtenidos con las francesas pero con una sensible economía en el precio. Ignoramos si se trata del mismo aparato.

En 1839 dos estudiantes valencianos de Química, con la información traducida del libro de Daguerre, realizaron experiencias positivas con el daguerrotipo construyéndose ellos mismos una cámara por falta de recursos para adquirir un equipo extranjero. Se llamaban José Monserrat Riutort y José Gil. Posteriormente evacuaron un informe a la facultad sobre su experimento.

Más detallada es la información sobre la cámara diseñada y probablemente construida por *D. Juan María Pou y Camps*, consistente en una modificación del Daguerrotipo al que se practicaba una abertura lateral para insertar un objetivo que tomara la luz de una fuente conocida para comparar la sombra arrojada por una regla con la igual producida a través del objetivo de la cámara que disponía de la luz reflejada por el tema a fotografiar. Se trataba pues de una "cámara-fotómetro" que comparaba la intensidad de dos sombras.

Es fácil suponer, que copias y experimentos, abundaron en los primeros años de la fotografía, especialmente a manos de científicos. Citamos estos hechos conocidos como simples anécdotas y pasamos a la década de 1880, en la que aparecerán nuestros primeros aparatos fotográficos.

En ella detectamos algunas realizaciones que generalmente se centran en el campo del accesorio, y que frecuentemente son réplicas o imitaciones de modelos extranjeros. No es del todo difícil que determinados artesanos, y aquí se citan algunos, se arriesgaran también a pasar a la fabricación de cámaras ya que en definitiva las cajas de madera eran, como se ha dicho, de construcción sencilla para la que se requería únicamente un taller de ebanistería fina y el montaje

de unos herrajes fácilmente realizables. Objetivos y obturadores serían invariablemente de importación.



Daguerrotipo

No obstante la notoria carencia de datos y noticias sobre industrias fotográficas en ésta época se debe en general al hecho de que no existieron. Algunos aparatos que aparecen con el nombre de una determinada firma, no son a menudo más que piezas importadas y comercializadas aquí con marca nacional.

Sin embargo, no faltarían estudiosos ni creadores dignos de toda consideración, como es el caso de *Cabanach o Photo-Velox*, ni verdaderos revolucionarios de la cámara, como en el caso de *Lleó y Asociados*, que producirían el primer aparato fotográfico y a la vez cinematográfico del mundo, para película de 35 mm, del que se tiene constancia documental (patentes inglesa y española).

Finalmente en la década de los años treinta del siglo XX, se observan varios intentos de nacimiento de una industria fotográfica mas importante, tal es el caso de Univex o Matutano, que utilizando materiales sencillos y aprovechando la aparición y difusión de la cámara compacta de mano, favorecida por la reducción de formatos, iban a tratar de generalizar el uso de las pequeñas cámaras. La guerra civil paralizaría este proceso y solo a su terminación resurgirán con mayor o menor fuerza como veremos en nuestra segunda parte.

El tipo de cámara más fabricado fue el de campaña o viaje de la que encontramos un buen número de ejemplares debidos a Lohr y Morejón, Caldés Arus, Agustí, Riba, Bargués, Berrens y Soulé, Reverchon, Rus, Busquets y Durán, Teixidor, Olaguer Feliu, Santamaría o Casellas. Hallamos también algunos aparatos "detective" producidos por Teixidor, Cosmos Fotográfico y Berrens e incluso encontramos aparatos estéreo debidos a P. Agustí y Cosmos. Completando el panorama aparece un modelo tipo "box" de Huertas y una cámara de estudio fabricada por o para Espiga. Iniciando la época de la baquelita aparece la Única e inaugurando la del metal la Nerva de Matutano. Especial significación tienen aparatos especiales como la cámara laboratorio de Nicolau Griñó, el minutero L'Electra, el "photomatón" de Cabanach, el fototaquímetro Torroja, la cámara microfotográfica de Valderrábano o la cabina fotográfica Photo-Velox.

Pero sobre todos ellos hay que resaltar la patente inglesa del 9 de marzo de 1908, otorgada el 25 de junio del mismo año, de la sociedad formada por Lleó, Audouard y Baradat en la que presentan un aparato fotográfico y cinematográfico que utiliza película de 35 mm. Ya en 1980, Thurman F. Naylor publicaba una referencia en la revista *Photográphica* de la Sociedad Histórica Fotográfica de Nueva York, en la que daba cuenta del hallazgo de la patente, realizado por Brian Coe, conservador entonces del

Kodak Photo Museum de Harrow. Impresionaba negativos de 18x24mm. Es el primer aparato del mundo con constancia documental que utiliza paso universal. Posiblemente no pasó de prototipo.

Tenemos en esta primera época localizados 29 constructores distribuidos de la siguiente forma: 19 en Barcelona, 6 en Madrid, 2 en Valencia, uno en Bilbao y el último en Valladolid. Esta distribución geográfica obedece al grado de difusión que en aquellos tiempos había adquirido la fotografía en nuestro país.

España llegó tarde y tímidamente a la carrera internacional. Como se ha visto no se trató de intentos que desembocaran en éxitos empresariales, ni advertimos, salvo el caso de Lleó, la presencia de ninguna cámara que podamos llamar propiamente original. Se trató de una industria incipiente y artesana de escasa incidencia en el mercado. El único futuro apreciable era la posible instalación con el tiempo de alguna industria extranjera. Aun para ello el panorama era sombrío ya que el bajo poder adquisitivo de la sociedad española no presagiaba precisamente éxitos comerciales. No obstante, los acontecimientos políticos y las circunstancias de ellos derivadas crearían tras la Guerra Civil una nueva situación que exigiría afrontar con medios propios la carencia absoluta de productos fotográficos.



Única

Segunda época: de la guerra civil a nuestros días (1939-1990)

Mucho más importante y fecunda, se encuentra comprendida entre 1940 y 1988 y tiene su origen en gran parte en la situación de aislamiento en que tras la guerra civil se encontró nuestro país. Las dificultades y carencias de todo tipo a las que hubo que hacer frente no fueron óbice para que un buen número de pequeñas empresas ensayaran la posibilidad de construcción de cámaras fotográficas con las que suplir la falta de éstos productos en el mercado. El producto suele adaptarse a las necesidades y por ello sus realizaciones serán generalmente de tipo muy sencillo y lógicamente con escasas prestaciones que las harán únicamente utilizables por principiantes o por un público, aunque numeroso, poco exigente. Solo en contadas ocasiones se intentaría la

construcción de aparatos fotográficos de calidad media dirigidos al aficionado y desde luego siempre con resultados comerciales dudosos o con diseño y componentes extranjeros. Las dificultades en la elaboración de óptica con la calidad necesaria, y la falta de experiencia en mecánica y montajes de precisión limitarían siempre éstos intentos. En su mayor parte una gama extensa de intentos y experiencias que en su mayor parte resultan fallidos debido a sus escasas prestaciones o a la falta de nivel económico de sus autores.

Terminada la contienda, la situación general del país era de carencia absoluta en todos los aspectos. Lo que a causa de los acontecimientos ocurridos hubiera sido lógico pero transitorio, se prolongó a causa del aislamiento político durante más de una década, en la que la pobreza estuvo unida a la falta de toda clase de elementos. Durante años esta situación desembocó en constantes intentos de dos viejas prácticas: la del palimpsesto y la del contrabando. La desarrollada capacidad picaresca española recurrió a toda clase de ocurrencias y métodos para poder disponer de una mínima cantidad de cámaras modernas o de componentes ópticos para su montaje en improvisadas construcciones locales.

En estas condiciones, y ante la imposibilidad de importaciones, se recurre en todos los aspectos, y en el fotográfico en particular, a tratar de solventar la situación mediante productos nacionales que aunque sencillos, puedan llenar las necesidades de consumo. Es el momento de recurrir a la madera, la baquelita e incluso a la hoja de lata; es también la ocasión de copiar todo cuanto es asequible, pero empujada por la necesidad nace entonces una industria de cámaras fotográficas que en algunos casos se mantendrá en el mercado durante muchos años y alcanzará niveles de perfección notablemente superiores a los iniciales.

Entre 1955 y 1975 asistiremos a la época de florecimiento de esta industria. Posteriormente, ya en la década de los años ochenta, comenzará un declive irremediable motivado por la competencia del S. E. asiático que lentamente terminará con los últimos rescoldos de nuestra industria fotográfica.



Enotelf

Mención aparte merecen las empresas CERTEX, ANACA, UNIVEX y MATUTANO que a pesar de lo dicho, perduran durante más de treinta años fabricando casi exclusivamente material fotográfico y siendo desde luego ésta su principal actividad a lo largo de su historia. A su favor jugará la evolución económica iniciada en 1950 y acelerada a partir de 1960.

CERTEX ocupa sin lugar a dudas el primer lugar en la industria fotográfica española. La extensa gama de productos fotográficos realizados al amparo de sus marcas, fue fruto de la actividad comercial y fabril de un grupo de empresas íntimamente ligadas entre si, que permaneciendo en el mercado durante 32 años, constituyen realmente el único constructor español que con propiedad merece la denominación de industria fotográfica.

En la década de 1940 la empresa barcelonesa Comercial Pawsa propiedad de Pablo Adrián Wehrli Wild, paso a ser una de las firmas españolas mas importantes en la importación, distribución y comercialización de productos fotográficos. Por una parte ostentaba la representación y distribución exclusiva de algunos de los materiales y productos extranjeros más prestigiosos y por otra, iniciaría la venta de productos nacionales generalmente impulsados o fabricados por ella misma.

Dejando aparte el material de alta calidad, siempre dirigido a un público minoritario, la venta de cámaras fotográficas de tipo medio, tropezaba en la época con la servidumbre de la importación unida al escaso poder adquisitivo del ciudadano normal. La situación política del país añadía un segundo inconveniente con el cierre parcial de los mercados extranjeros.

En estas circunstancias, *Pawsa* inicia el estudio de la viabilidad de fabricación de tales artículos e inicia su andadura en 1952 con la creación en la industriosa ciudad catalana de Vic, de la empresa *Certex* a la que serviría de base el taller de metalistería *"Javier Ylla"*. Certex tendrá desde este momento la función de fabricar productos para ser comercializados exclusivamente por *Pawsa*.

En realidad se trataba en origen de una modesta industria local con limitadas posibilidades, por lo que sus construcciones serían sencillas y muy diversas: marginadores, lámparas de laboratorio, chasis porta negativos, empalmadoras, visionadoras, trípodes, una ampliadora, proyectores de diapositivas y artículos tales como ceniceros, pinzas

para curtidor, colgadores de película y mesas de dibujo con sus correspondientes equipos. De ésta época, son las primeras cámaras fotográficas *Daci* y *Digna* que hacen su aparición en el mercado en los años 1953 y 1954 respectivamente.

En 1960 Certex lanza al mercado su primera cámara fotográfica propia bajo la denominación de Wesa I, destinada a cubrir el mercado popular y al alcance de cualquier economía familiar. En éste mismo año se cambiaría la denominación por la de Werlisa, marca que en lo sucesivo seguiría empleándose para la práctica totalidad de sus productos.



Werlisa-Color

Tras casi dos décadas de producción creciente hace frente a las dificultades que ocasiona la política de desprotección arancelaria que paulatinamente adopta el gobierno consiguiendo la permanencia en el mercado gracias a estar completamente libre del pago de royalties, a causa de haber desarrollado una tecnología propia que le permitía registrar y realizar sus productos.

Se iniciaba pues la década de los 80 con una notable expansión y con la puesta a punto de modelos de cámaras realizados por el departamento de diseño de la propia empresa. En éstas circunstancias, a mediados de 1983, la comercial *Pawsa* solicita la declaración de estado legal de suspensión de pagos, previa la liquidación del negocio, lo que suponía también el cierre y desaparición de *Certex*.

Los nuevos directivos de la factoría con la confianza de poder mantener la situación asumieron la responsabilidad del mantenimiento de las actividades. No obstante los acontecimientos desfavorables aparecieron uno tras otro sin que se acertara a resolverlos. Se tiene información de que en los dos últimos años las perdidas habían ascendido a 60 y 140 millones de pts., Desechado un plan final de viabilidad que abogaba por la continuidad con una reducida plantilla, *Certex* presentaba demanda de suspensión de pagos, terminando así la larga historia de ésta industria.

Otro aspecto digno de mención, y estamos hablando de una empresa que en 1985 contaba con una plantilla de 79 personas y unos recursos propios de 57 millones de pts., es la gran difusión alcanzada por sus productos, no solo en el mercado nacional sino también fuera de nuestras fronteras:

-Entre 1980 y 1986, fueron exportadas 400.000 unidades por un importe de 370 millones de pts. En éste último año se dedicará a exportación un 40 % de la producción que se dirige a 40 diferentes países entre los que encontramos, no sin sorpresa, a Japón con 15.000 unidades.

-La producción en estas fechas (1986) era de 450.000 cámaras y en la factoría se terminaban 3000 productos diarios. Sus ventas en el interior se elevaron a 400 millones de pts. y la empresa recibía por sus resultados el Premio Nacional a la Investigación y la Tecnología. La producción total de cámaras fotográficas realizada por Certex a lo largo de su historia puede evaluarse en unos 12 millones de unidades.

Construcciones ANACA es una de las industrias fotográficas españolas de mayor importancia, productora de una larga serie de artículos para fotografía y artes graficas, dirigidos al campo profesional, que abarca la mas completa gama de realizaciones. En cuanto al grado de originalidad, nivel tecnológico alcanzado y calidad, ocupa un destacado lugar no solamente en el ámbito español sino en el internacional.

La producción se iniciaría de forma artesanal en un pequeño taller de Espinardo, pedanía de la capital murciana, que sucesivamente fue tomando mayores proporciones hasta establecerse en el polígono industrial "La Polvorista" de Molina de Segura, donde alcanza sus mayores cotas de producción. Convertida luego en Sociedad Anónima continúa en alza hasta ser adquirida posteriormente por la empresa norteamericana "Consolidated International Corporation" que tras diez años de fabricación, cerró la factoría en 1988.



Anaca Multipost

En el sector de las artes gráficas exportó sus productos a diversos países, especialmente a Estados Unidos, donde se comercializaban con el nombre de la empresa americana citada y competían ventajosamente en prestaciones y precio con los modelos norteamericanos, alemanes y japoneses de la época. En España la distribución se realizaba por la propia Anaca y por *Valbeny S.A.* (Reus) con la marca "Lince".

La división fotográfica, más dirigida al mercado nacional, y comercializada en exclusiva por la empresa "Cimat Foto" de Madrid, cuyo gerente Walter Arnold Klausch fue siempre el impulsor de las construcciones, inundó prácticamente el sector profesional del país con sus productos que comprenden desde cámaras fotográficas de galería y campaña hasta los más diversos accesorios. Aunque este material, no es el protagonista principal de las realizaciones de Anaca, vamos aquí a ceñirnos a él, debido al carácter exclusivamente fotográfico y concretamente de descripción de cámaras, que tiene este artículo.

La primera cámara Anaca, aparece expuesta en la Photokina de 1958 presentada por su constructor D. Angel Navarro Candel, mereciendo elogiosos comentarios por parte de notables fotógrafos alemanes y particularmente por Karl Harren considerado como el mejor fotógrafo de Galería de Nüremberg que calificó el modelo como "la mejor cámara de galería que había visto en su vida, apreciándose en el acto que estaba construida por un verdadero experto en la materia".

Se trata en conjunto de un material sencillo en su concepción pero de excelente calidad en cuanto a dureza y resultado y del que hemos recogido óptimos comentarios de quienes lo han conocido y empleado profesionalmente durante muchos años.

Industrias Matutano es una firma sobradamente conocida en España por haber fabricado una larga sucesión de aparatos fotográficos de tipo sencillo y económico, la mayor parte de ellos de baquelita o materiales semejantes, que en su época, llenaron el mercado nacional a niveles popular y juvenil.

Muchos son los que recuerdan que una "Capta" fue se primera máquina fotográfica y no olvidan tampoco sus primeras fotografías, que, si había luz suficiente, si el sujeto no se movía y si tenían la paciencia de encuadrar con mucho cuidado por el diminuto visor, les proporcionaban un grato resultado.

EL autor y creador de esta industria fue *D. Julio Matutano Benedito*, (1892-1947) grabador y pequeño industrial de Valencia que unía a estas actividades la condición de gran fotógrafo. En 1928 había sido socio fundador del Foto Club Valencia y entre este año y 1936 participó activamente en concursos fotográficos nacionales e internacionales obteniendo los máximos premios en los Salones fotográficos de Barcelona, Tarragona, Málaga, Zaragoza, Bilbao, Valencia, Hungría, Cannes, Boston etc. Sus obras fueron publicadas en las revistas "*Panorama*", "*American Photography*", "*Aragón*", y "*Dye Galería*".



Captaflex

Matutano, comenzó sus producciones fotográficas en 1935 lanzando al mercado la cámara "Nerva" y tras la guerra civil continuaría sus actividades, siendo ésta su época comercial más importante. A su muerte ocurrida en 1947 las actividades de diseño y fabricación serían continuadas por sus hijos con la creación de la empresa "Industrias Matutano S.L." en la calle Salamanca 64 de Valencia.

La fabricación de las cámaras, fue realizada en la mayoría de las ocasiones por la propia industria aunque en determinados modelos se recurrió a otras empresas para la construcción de las cajas de baquelita o de plástico inyectado. Las ópticas fueron importadas unas veces y en otras fabricadas en España por las empresas S.A.C.O. y Kavex. La representación exclusiva a escala nacional de éstos productos la ostentó mayoritariamente la conocida firma "Gaspar Mampel" de Barcelona. Desde 1959 los constructores realizarían su propia venta directa. Las cámaras de esta marca

adquirieron como se ha dicho una gran difusión en su momento y buena prueba de su popularidad es la convocatoria del "Primer concurso nacional con cámaras Capta y Captaflex", que detectamos en una publicación fotográfica de la época. Este concurso lo convocó la empresa al alcanzar la cifra de 100.000 cámaras vendidas.

Además de las cámaras fotográficas destaquemos la construcción de dos proyectores de cine, un flash, una ampliadora y numerosos accesorios de laboratorio. Aunque no disponemos de datos completos de producción, se puede fácilmente calcular que ésta alcanzó en total varios centenares de miles.

Muchos son los fabricantes de mayor o menor importancia que aparecen además en esta segunda época aventurándose a poner en el mercado diversos tipos de cámaras. En la "época de la baquelita" destacan Univex, Fotex, Fowell, Kavex, Pronta y Aiscoldel. Ya en el uso generalizado del metal encontramos a Roselló, Ultra, Luza, Feig, Ragis, Reda, Pronta, Kolora, Enosa y Cabel. El plástico constituye el periodo final con la producción de Kodak, Agfa, Negra, Ontario y SIC.

Continúan algunas cámaras de campaña como las Mampel o Anaca que fabrican también y preferentemente aparatos de galería junto a Oliver Salleras. Las "folding" están representadas por modelos de Univex, Cafoc o Ruti Juni, las "box" por Cadete, Lirba, Bebé, Bilora Boy y Daci. Citemos una serie de aparatos especiales entre ellos los minuteros Garriga, Carceller y Oliviero, la cámara submarina Siluro de Nemrod, la de banco óptico Grafica, la cabina fotográfica Martevisión, la microfotográfica Mivex, la Enotelf y la serie estenopeica de Jimenez Rando.



Siluro "S"

Curiosamente encontramos algunos intentos de cámaras subminiatura constituidos por las Frica, Titán y Madel que constituyen ejemplares muy apreciados en el mercado coleccionista. Las cifras de esta época arrojan un total de 42 constructores con 182 modelos de cámaras y cuya distribución geográfica incluye 31 en Barcelona, 3 en Valencia, 2 en Madrid, 2 en Sevilla y uno en Mallorca. Podemos decir que aquella industria logra suplir con realizaciones propias las dificultades del momento producidas por el aislamiento y, que dentro de ella, hay una larga década de florecimiento con niveles notables de competitividad. Aisladamente se fabrican productos de calidad, algunos con difusión internacional.

La mayor parte de la producción va dirigida principalmente al consumo interior, a proporcionar una herramienta suficiente a la fotografía domestica o vernácula, la más cuantiosa del patrimonio fotográfico que, aunque no pertenece a la esfera estética del arte ni, a la épica informativa del fotoperiodismo ni del documentalismo, es documento, es noticia y en ocasiones es arte. El intento se vio en general coronado por el éxito.

Finalmente es obligado anotar las causas de su decadencia y de su desaparición:

-En primer lugar la desaparición de la principal causa de su nacimiento llevaba consigo la aparición de la competencia con marcas de países europeos y americanos del mismo nivel.

-La política de la disminución de la protección arancelaria que nuestro país adoptó en los años siguientes produjo, en el campo fotográfico, la irrupción de las grandes multinacionales con cámaras a precios bajos con las que en realidad no se pretendía otra cosa que potenciar la venta de materiales sensibles.

-Esta competencia de la que fueron protagonistas Kodak, Agfa, Gevaert etc., originaría una crisis en los pequeños fabricantes españoles, de la que son claros exponentes los ceses en la producción de Fowell y Negra Industrial.

Certex, único fabricante de cámaras en activo, logró mantenerse como se ha dicho en el mercado. No obstante tras un cambio en la dirección de la empresa la situación se iría complicando. El desarme arancelario debido a la entrada en España en la Comunidad Económica Europea fue un factor que afectó directamente a su competitividad. La desaparición de la desgravación fiscal y la prefinanciación a la exportación para la C.E.E trasladaban este problema al campo exterior.

La costosa e ineficaz campaña publicitaria relativa a lanzamiento de la cámara "Indiana Jones" supuso un empeoramiento financiero importante y otros intentos comerciales no llegaron tampoco a buen término. El 10 de marzo

de 1988 Certex presentaba la demanda de suspensión de pagos, terminando su largo recorrido y el de la fabricación nacional de cámaras.

Es pues el momento de resumir las características que la presidieron: digamos brevemente que cubrió las necesidades que habían impulsado su aparición y que, aunque cualitativamente modesta, puede hablarse de un importante volumen de producción que se aproxima a los 14 millones de unidades. Aun cuando no era su meta inmediata exportó modelos a más de 40 países y en ocasiones alcanzó cotas de calidad y prestigio dignas de mención.

Hoy puede asegurarse que en el mundo del coleccionismo fotográfico, único nivel superviviente para estos materiales, las cámaras españolas ocupan un puesto digno y algunos modelos por su rareza o por sus buenas cualidades son piezas deseadas por los mejores coleccionistas alcanzando en los mercados internacionales lugares y precios dignos de mención.



Frica

El patrimonio fotográfico en la encrucijada digital

La fotografía tradicional de formato analógico constituye un recurso muy demandado por los ciudadanos, las instituciones y las empresas en el contexto digital actual. El Archivo General de la Región de Murcia, que conserva más de un millón de negativos en diferentes soportes, organizó unas jornadas que pretendían dar a conocer y revalorizar el patrimonio fotográfico español, con motivo del Año Europeo del Patrimonio Cultural celebrado en 2018. Para ello reunió a un grupo de reconocidos especialistas en disciplinas relacionadas con la fotografía con el fin de que incidieran en aspectos referidos a la investigación, la docencia, la conservación, la gestión, los derechos de propiedad intelectual y la difusión de la fotografía histórica. Este libro recoge las ponencias de las jornadas en la que participaron expertos procedentes de administraciones, universidades y ámbito privado.





