

DE LA
TEORÍA A LA
PRÁCTICA
LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO
FOTOGRAFÍCO



**Memorias de trabajo del Grupo Conservadores
de Fotografías (GCF) 2005-2007**

Coordinadores:

Pilar Hernández Romero

Claudio Hernández Hernández

Liliana Dávila Lorenzana



ISBN: 978-607-484-385-9

Créditos

Comité organizador del Grupo Conservadores de Fotografías

Liliana Dávila Lorenzana

Diana Díaz Cañas

Caroline Figueroa Fuentes

Estíbaliz Guzmán Solano

Claudio Hernández Hernández

Pilar Hernández Romero

Gustavo Lozano San Juan

Alejandra Mendoza Olmos

Cecilia Salgado Aguayo

Compiladores

Liliana Dávila Lorenzana

Claudio Hernández Hernández

Pilar Hernández Romero

Cuidado de la edición

Yúmari Pérez Ramos

Corrección de estilo

Norma Fernández

Diseño y formación

Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Presidente

Rafael Tovar y de Teresa

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Director General

Sergio Raúl Arroyo

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Secretario Administrativo

Eugenio Reza Sosa

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo Mahojo

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Subdirección de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Directora

Liliana Giorguli Chávez

Secretaria Académica y de Investigación

Guadalupe de la Torre Villalpando

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos

Juan Carlos Cortés Ruíz

Coordinadora de la Especialidad en Conservación y Restauración de
Fotografías-Programa Internacional

Fernanda Valverde Valdés

De la teoría a la práctica, la preservación del patrimonio fotográfico es una publicación realizada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de *De la teoría a la práctica, la preservación del patrimonio fotográfico*, de la ENCRyM o del INAH.

ISBN: 978-607-484-385-9

Primera edición: 2012

D. R. © 2012 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Córdoba 45, colonia Roma, 06700, México, D. F.

sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx

Producido y hecho en México

Agradecimientos:

A la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía ENCRYM

A la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías-
Programa Internacional

A la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia BNAH

Índice

Introducción

Cecilia Salgado y Alejandra Mendoza

I. Establecimiento de bases para la preservación del patrimonio fotográfico

Grupo Conservadores de Fotografías, hacia un *Código de ética*

Claudio Hernández, Pilar Hernández, Alejandra Mendoza y Cecilia Salgado

De la integridad de las colecciones fotográficas

Georgina Rodríguez

La administración de colecciones, herramienta para la conservación del patrimonio cultural

Pilar Hernández

II. Contexto, análisis y propuestas de la conservación de fotografías en México

Conservación y fotografía en la actualidad

Claudio Hernández

Conservación y documentación de archivos fotográficos de autor

Alejandra Mendoza e Ishtar Laguna

Planeación y cambio de administración

Liliana Dávila y Estrellita Uruga

Situación del almacenaje de material fotográfico en México, análisis y perspectivas

Cecilia Salgado

III. El ejercicio de la conservación de materiales fotográficos en cuatro casos prácticos

Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda
Claudio Hernández

Gestionar o preservar: la experiencia de digitalización en el
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint
Adriana Roldán

Conservación en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional
de Antropología e Historia
Gustavo Lozano

Trascendiendo en la memoria. Caso práctico: Archivo Histórico
del Béisbol
Guillermo A. Cortés

IV. Resultados de las investigaciones sobre la conservación de materiales fotográficos

Deterioro de negativos de placas de vidrio: consolidación de la
capa de aglutinante desprendida en negativos de la Fototeca
Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán
Liliana Dávila

Estudio de papeles para guarda de fotografías en México
Mariana Planck

Evolución de la conservación de álbumes y libros ilustrados
fotográficamente
Gustavo Lozano

V. Anexo

Conclusiones del Primer Encuentro de Conservación del Patri-
monio Fotográfico: Experiencias Profesionales y Retos Actuales

Introducción

La conservación del patrimonio fotográfico como una disciplina profesional es una reciente especialización dentro de la preservación del patrimonio cultural. Hasta hace muy poco se cuestionaba todavía el valor artístico y documental de la fotografía, de modo que la creación de archivos y colecciones que tienen como eje este patrimonio es reciente y en consecuencia la literatura relacionada con el tema en idioma español comienza a generarse.

Ante esta necesidad de difundir y promover la conservación del patrimonio fotográfico en México, el Grupo Conservadores de Fotografía (GCF), formado en el 2003 e integrado por conservadores profesionales de fotografías, propone la publicación de los primeros trabajos realizados como parte de sus diferentes actividades durante los primeros cinco años. Entre éstas se encuentran el Seminario sobre la conservación y la restauración de fotografías, cuyo objetivo es el intercambio de experiencias en torno a la conservación de fotografías en archivos y museos; la exposición de las tesis y proyectos de investigación de los alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), así como el Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales”, llevado a cabo el 23 de mayo de 2007 en la ciudad de México. La conservación y el estudio del patrimonio fotográfico constituyen un gran reto para la disciplina de la conservación-restauración. Muestra clara de ello lo representa la diversidad de temas que fueron objeto de investigaciones en los últimos cinco años. Entre éstos encontramos propuestas metodológicas para el análisis y conservación de fotografías, avances en tecnologías especializadas para la preservación, estudios sobre la problemática que representa conservar las nuevas tecnologías y medios y por último investigaciones acerca de los aspectos materiales de las fotografías y sus procesos de deterioro. Por esta razón estas *Memorias de trabajo* han sido divididas en cuatro secciones, ilustrativas de la variedad temática actual, y en un apartado final, como “Anexo”, se incluyen las “Conclusiones” de la reunión de especialistas en conservación del patrimonio fotográfico’.

La primera sección se titula “Establecimiento de bases para la preservación del patrimonio fotográfico”, y en ésta se recopilan los trabajos que emprenden la conservación de fotografías desde un punto de vista teórico, al incluir la ontología y la abstracción de la gestión a objetos de valor patrimonial. Es claro que los autores abordan la práctica de la profesión de una manera abstracta como punto de referencia para concretar de forma efectiva el ejercicio de la preservación. Es así como se incluye el *Código de Ética* creado por el GCF, texto base para el desarrollo profesional de esta especialización de la conservación-restauración. Está también la reflexión de Georgina Rodríguez sobre “La integridad de las colecciones fotográficas”; así como el ensayo de Pilar Hernández: “La administración de colecciones, herramienta para la conservación del patrimonio cultural”, en el que desde una perspectiva más práctica se destaca la importancia del análisis, la gestión y la organización para la conservación integral de los diferentes tipos de acervos.

En la segunda sección: “Contexto, análisis y propuestas de la conservación de fotografías en México”, se tratan temas diversos y específicos en la práctica y estudio del patrimonio fotográfico, por lo que se logra tener un panorama de la situación general en nuestro país. La colaboración de Claudio Hernández, “Conservación y fotografía en la actualidad”, se centra en las circunstancias por las que atraviesa la profesión ante la aparición y desarrollo de las nuevas tecnologías y la problemática que conlleva su conservación, uso y acceso, al igual que en las potencialidades del trabajo interdisciplinario. En el artículo “Conservación y documentación de archivos fotográficos de autor”, Alejandra Mendoza e Ishtar Laguna exponen la problemática en la que se encuentran la mayoría de los archivos de autor, por lo que la propuesta se basa en el trabajo en conjunto con el fotógrafo, mientras que Liliana Dávila y Estrellita Uruga elaboran sus planteamientos en torno a la “Planeación y cambio de administración”, y destacan el impacto de la falta de continuidad en muchas de las instituciones gubernamentales en relación con el resguardo de archivos fotográficos. Finalmente, en “Situación del almacenaje de material fotográfico en México, análisis y perspectivas”, Cecilia Salgado presenta de un modo

claro el panorama sobre la protección de los materiales fotográficos tanto en instituciones privadas como públicas.

En “El ejercicio de la conservación de fotografías en cuatro casos prácticos”, tercera sección del libro, Claudio Hernández se ocupa de un caso poco convencional, o al menos poco conocido, en la preservación de acervos: “Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda” explora la situación de este museo de nuevos medios ante la generación de acervos digitales producto de la documentación de las exposiciones. Enseguida, en “Gestionar o preservar: la experiencia de digitalización en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint”, Adriana Roldán explica, enfatiza y reflexiona sobre el trabajo y problemática de digitalización, labor que se lleva a cabo en archivos, bibliotecas y fondos documentales. Gustavo Lozano ejemplifica el proceso de trabajo al que se enfrentan las instituciones que poseen una importante colección fotográfica y que cuentan en su plantilla con un restaurador especializado en fotografías en el texto “Conservación en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia”. La colaboración con que cierra esta sección es de Guillermo A. Cortés Flores: “Trascendiendo en la memoria. Caso práctico: Archivo Histórico del Béisbol”, y en ella reseña el trabajo llevado a cabo por Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C. (Adabi), desde un punto de vista más archivístico y documental.

La cuarta sección, “Resultados de las investigaciones sobre la conservación de materiales fotográficos”, compila trabajos específicos que involucran completamente la profesión de conservación y restauración de materiales fotográficos. Liliana Dávila, en “Deterioro de negativos de placas de vidrio: consolidación de la capa de aglutinante desprendida en negativos de la Fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán”, estudia y analiza de manera detallada el proceso de degradación de este tipo de soporte fotográfico, pues es sólo al comprender este mecanismo que se puede formular una propuesta de conservación adecuada para colecciones de esta naturaleza. Los escritos “Estudio de papeles para guarda de fotografías en México” de Mariana Plank y “Evolución de la conservación de

álbumes y libros ilustrados fotográficamente” de Gustavo Lozano versan sobre las herramientas científicas, analíticas, históricas y técnicas del trabajo interdisciplinario que realiza el restaurador-conservador en el desempeño de su profesión para la salvaguarda del patrimonio.

En conjunto, en estos ensayos se pueden apreciar los avances obtenidos en torno al resguardo del patrimonio fotográfico, pero más importante quizá: se definen los retos actuales y las líneas de trabajo a seguir para lograr su preservación con resultados positivos y definitivos. Respecto de los avances en la tecnología desarrollada para la conservación, los casos expuestos son muestras de las ventajas que ofrecen los sistemas y los materiales específicos para el adecuado almacenamiento de las colecciones. Y son, al mismo tiempo, un incentivo y guía para mejorar estas condiciones y garantizar la preservación de los materiales a largo plazo. Para los miembros del GCF es claro que sólo cuando se logren establecer lazos sólidos entre las instituciones y los distintos especialistas, y se gestionen los proyectos y los recursos necesarios para llevarlos a cabo, se podrá decir que el uso y la preservación de este tipo de patrimonio estarán garantizados para las futuras generaciones.

Cecilia Salgado
Alejandra Mendoza

I. Establecimiento de bases para la preservación del patrimonio fotográfico

Grupo Conservadores de Fotografías, hacia un Código de ética*

Claudio Hernández
Pilar Hernández
Alejandra Mendoza
Cecilia Salgado

Panorama de la conservación de la fotografía en México

En México en las últimas décadas, la fotografía ha sido revalorada y promovida por su valor artístico y por ser un medio de obtención de conocimiento, pues las imágenes fotográficas nos comunican acerca de la sociedad, de sus costumbres y de ciertos acontecimientos a partir de la interpretación de su autor. Por estos valores intrínsecos, las instituciones que resguardan el patrimonio fotográfico tienen la misma responsabilidad que las que preservan cualquier otro tipo de patrimonio cultural de realizar acciones para conservar y difundir este bien, tanto la imagen como la materia que la sustenta, para poder seguir teniendo la oportunidad de estudiarlo, interpretarlo y admirarlo.

El Grupo Conservadores de Fotografía (GCF), formado en el 2003 e integrado por conservadores profesionales de fotografía, es un espacio de discusión, difusión y desarrollo especializado. Si bien parte del reconocimiento a las instancias encargadas de conservar el patrimonio fotográfico en México, busca sumarse a los esfuerzos para promover la permanencia de este tipo de patrimonio. A partir de la experiencia de sus integrantes, al laborar dentro de archivos de diversas instituciones públicas y privadas, discutimos sobre la proble-

* Ponencia, XIV Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio "La Fotografía: Imagen y Materia", IIE/UNAM, Oaxaca, Oax., 2006.

mática de preservación que prevalece en nuestro país. Consideramos que la situación desfavorable en la que se encuentran los archivos es en gran medida un reflejo de los problemas que enfrenta México, es decir, carencia de recursos económicos, humanos y materiales; heterogeneidad de criterios y falta de planeación a largo plazo. Ante esta realidad es primordial que las acciones de conservación dentro de los archivos se efectúen de manera profesional, para lo cual es necesario jerarquizar necesidades, planear acciones y optimizar recursos, siguiendo en primer término principios éticos y en segunda instancia estándares de calidad de trabajo.

Propuesta del GCF

Tras analizar esta situación, los miembros del GCF consideramos que contar con un *Código de ética*¹ para las personas encargadas de la conservación dentro de instituciones públicas o privadas, sin importar su profesión —ya sean bibliotecólogos, historiadores, archivistas, restauradores o especialistas provenientes de otras áreas—, puede ser una herramienta útil para promover una forma de trabajo de mayor profesionalidad, que esté basada en lineamientos y estándares internacionales, con el fin de mejorar la preservación de las fotografías. El *Código de ética* es un compromiso con principios que guían diariamente decisiones y acciones de profesionistas y personas afines en conservación para fomentar y favorecer la excelencia y la confianza pública (Hess, 1999: 131-134). Los principios propuestos en este documento aseguran que los conservadores o responsables de la preservación asuman obligaciones específicas con el patrimonio fotográfico, al igual que los dueños, custodios y creadores. La idea de definir y asentar el comportamiento que un profesionista debe seguir en su quehacer no es reciente ni exclusiva de ciertas áreas. Si bien la existencia de un *Código de ética* para normar el trabajo profesional de un grupo no garantiza que sus integrantes lo sigan total o

¹ Conjunto de normas morales que rigen la conducta humana (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2005).

parcialmente ni que sus decisiones y acciones sean correctas, adecuadas y/o conscientes, este conjunto de normas morales establece claramente el *deber ser* de ciertos individuos en su ejercicio profesional, y por esta razón es un documento necesario e importante.

Para realizar la propuesta del GCF, como primera acción se creó una mesa de análisis para definir el significado y origen de los preceptos éticos de los miembros del grupo. La conclusión fue que éstos provienen de nuestra formación profesional dentro de la carrera de Restauración de Bienes Muebles de la ENCRYM, de la cual somos egresados.

La ética es parte indispensable dentro del programa de la licenciatura de la ENCRYM y pese a que no se enseña formalmente un código, se explican y promueven los postulados teóricos de la escuela italiana de restauración (principalmente los de Cesare Brandi, 1999), que incluyen la mínima intervención, el respeto a las instancias histórica² y estética,³ la reversibilidad, la compatibilidad y el respeto al original. Posteriormente el GCF recopiló *Códigos de ética* de diversas asociaciones e instituciones, tanto nacionales como internacionales, de profesiones o actividades relacionadas con la preservación y el estudio del patrimonio cultural, con el fin de conocer las propuestas y alcances de sus contenidos.⁴

² Este valor se adquiere ya que los bienes culturales son producto del quehacer humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y se encuentra en un cierto tiempo y lugar.

³ Valor dado por la sociedad al reconocer que el bien cultural es parte de un estilo, corriente o moda. Corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte.

⁴ Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Colegio Nacional de Bibliotecarios (México), American Institute for Conservation for Historic and Artistic Works (Estados Unidos), Associação Catarinense de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais, Associação Brasileira de Conservadores y Restauradores (Brasil), European Confederation of Conservator-Restorer's Organization, International Council of Archives, International Council of Museums.

En relación con el patrimonio cultural, hay dos tipos de *Códigos de ética*: institucionales y por profesión. De los primeros podemos mencionar el *Código para museos* del International Council of Museums (ICOM) y los de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) y la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA); de los segundos los podemos encontrar —internacionales y por países— para conservadores, restauradores, archivistas y bibliotecarios. El primer antecedente del *Código de ética* para restauradores, según la bibliografía consultada, fue el Reglamento del Taller de Restauración del Real Museo de Pintura y Escultura (actualmente Museo del Prado), donde se buscó limitar las funciones del restaurador a la aplicación de tratamientos (Macarrón, 1997: 162). El American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) emitió el primer *Código* de normas morales y criterios para regular el ejercicio de la conservación a principios de la década de los sesenta del siglo pasado. Este *Código* se ha revisado y actualizado periódicamente, por lo que continúa vigente en Estados Unidos, además de que ha servido como base para la formulación de otros en distintos países. Los *Códigos* sobre conservación, como es de suponerse, son similares entre sí, en contenido y estructura. Las diferencias que presentan responden a las distintas realidades, principalmente de recursos y de nivel de especialización, que existen entre los países involucrados.

Código de ética del GCF

El *Código de ética* del GCF se realizó con base en tres códigos extranjeros, dos de conservación (*Code of Ethics of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* y *Professional Guidelines: Code of Ethics* del European Confederation of Conservator-Restorer's Organization, ECCO) y uno de archivística (*Código de ética del Consejo Internacional de Archivos*). Como se indica en el preámbulo, este *Código* no es específico para una profesión, pero sí para un tipo de bien patrimonial: el fotográfico, y pretende abarcar a todos los individuos relacionados con el cuidado y manejo de éste. Por esta particulari-

dad, el *Código* no es tan extenso y detallado como el del AIC o el del ECCO, y sólo toma de éstos las ideas principales y rectoras, que pueden aplicarse a esta situación.

Preámbulo

Este *Código de ética* establece las normas de conducta, principios y obligaciones que las personas relacionadas con la preservación de fotografía deben seguir en su práctica profesional o laboral, con el objetivo de regular las actividades y estandarizar los criterios en pro del patrimonio fotográfico. Pueden adoptar este *Código de ética* todos aquellos involucrados o interesados en la conservación de fotografías, tanto los individuos que llevan a cabo tareas de conservación y restauración como quienes desempeñan labores de control, cuidado, custodia, administración y gestión.

Artículo 1

El deber primordial de los integrantes del GCF o las personas afines a este *Código* —que se denominarán a partir de este punto como *sujetos*— es promover la conservación de las fotografías que están bajo su cuidado.

Artículo 2

Los sujetos deben reconocer los alcances de su preparación y realizar únicamente el trabajo para el cual estén capacitados.

Artículo 3

Antes de realizar cualquier acción, es deber de los *sujetos* conocer los principios básicos de conservación, así como los estándares interna-

cionales vigentes sobre conservación, preservación, manipulación y almacenamiento de fotografías.

Artículo 3A

Todas las acciones que los *sujetos* desempeñen deben respetar los principios básicos de conservación y considerar como guía los lineamientos establecidos en los estándares internacionales vigentes.

Artículo 4

En el desarrollo de su trabajo, los *sujetos* deberán respetar la integridad de las fotografías, en sus aspectos materiales y conceptuales, que incluyen: significado, valores formales, estéticos e históricos, unicidad, uso e impacto social y autoría.

Artículo 5

En el desarrollo de su trabajo, los *sujetos* deberán priorizar sus acciones. Al tratar conjuntos de fotografías, deberán considerar la implementación de acciones de conservación preventiva antes de efectuar acciones de intervención directa. Cuando se decida intervenir, cada tratamiento deberá limitarse a lo estrictamente necesario, con base en el diagnóstico previo y ser realizado por un restaurador.

Artículo 6

Los métodos y materiales que los *sujetos* utilicen no deben afectar a las fotografías, ni su estudio, tratamiento o función en el futuro.

Artículo 7

Los *sujetos* deberán documentar de manera completa y detallada las actividades e intervenciones que efectúen.

Artículo 8

Los *sujetos* deberán conseguir la excelencia en el desempeño de su trabajo, mediante la sistemática y continua actualización de conocimientos, y compartir los resultados de su experiencia e investigación.

Artículo 9

Los *sujetos* deben difundir, dentro de la institución en la que laboren, la importancia y necesidad de la conservación y sus principios básicos, así como manifestar su inconformidad cuando alguno de los intereses o actividades de la institución vayan en contra de ésta.

Artículo 10

Los *sujetos* deberán conservar las fotografías originales aunque se digitalice su imagen, pues la digitalización es sólo una herramienta que facilita el manejo, acceso y difusión, pero no reemplaza a los objetos originales.

Artículo 11

Cada uno de los *sujetos* tendrá la obligación moral de difundir y promover el contenido de este *Código de ética*.

Conclusiones

Los miembros del GCF, conscientes de la necesidad de mejorar la conservación de la fotografía en México en amplio sentido, es decir, como disciplina profesional y en la práctica cotidiana dentro de los archivos e instituciones que resguardan este patrimonio, formulamos un *Código de ética* con el fin de establecer las directrices del deber profesional de los involucrados. Los integrantes de este grupo estamos convencidos de que la situación alrededor de la preservación de las fotografías en México es compleja y que los problemas que enfrenta rebasan el nivel personal, e inclusive el institucional, pero también que es nuestro deber hacer propuestas para mejorar, identificar carencias y proponer soluciones. Nos queda claro que cierto sector de la sociedad puede considerar la creación de un *Código de ética* para los conservadores de fotografía como una aportación poco funcional u operativa, por no ser una herramienta aplicable de forma directa a casos concretos o que produzca resultados contundentes. Sin embargo, estamos seguros de que es un documento base para normar el comportamiento de las personas, y que no podemos esperar una conducta ética, que busque el mejoramiento y la excelencia, sin esclarecer primero en qué consiste ésta. Este *Código de ética*, producto del análisis de un grupo de conservadores, está abierto a la crítica, revisión y aportaciones de los interesados en el tema. La propuesta no debe interpretarse como un aval para que cualquier persona sin preparación profesional especializada pueda hacerse cargo de la conservación del patrimonio fotográfico; es una invitación a la reflexión personal y a que se adopte este *Código de ética* para que las acciones y decisiones de cada uno de los ya involucrados respondan a la ética profesional, y así ayudemos, paso a paso, día a día, a transformar la realidad mexicana.

Referencias

Brandi, Cesare, *Teoría de la restauración* (versión de María Ángeles Toajas Roger), Alianza Editorial, España, 1999.

Corzo, Miguel Ángel (ed.), *Mortality Immortality?: The Legacy of Contemporary Art*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1999.

Diccionario de la Real Academia Española, en línea: www.rae.es, consultado el 28 de marzo del 2005.

Hess Norris, Debra, "Survival of Contemporary Art," en Miguel Ángel Corzo (ed.), *Mortality Immortality?: The Legacy of Contemporary Art*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1999.

Macarrón Miguel, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Tecnos, Madrid, 1997.

De la integridad de las colecciones fotográficas*

Georgina Rodríguez

Según el *Diccionario de Terminología Archivística*, editado por el Ministerio de Cultura de España en 1995, una colección es: la reunión artificial de documentos que, al no mantener una relación orgánica entre sí, presentan algunas características en común (difiere del fondo de archivo por la ausencia de organicidad). La definición que el Consejo Internacional de Archivos da para un fondo de archivo, dice: "conjunto de documentos, cualquiera que sea su formato o soporte, producidos orgánicamente y/o reunidos y utilizados por una persona particular, familia u organismo en el ejercicio de las actividades y funciones de ese productor (Porto Ancona, 2005: 243-270). Más allá de las relaciones orgánicas o no, esto es, de las cualidades que los documentos reflejen claramente en su estructura, funciones y actividades de la entidad acumuladora en sus relaciones internas y externas, considero que por su mera existencia una colección es un hecho cultural relevante, y que desde el momento mismo en que se le reconoce como tal supone una cierta organicidad y en consecuencia debe atenderse integralmente, tanto en lo relativo a su conservación como en lo que corresponde a su documentación y divulgación.

En el caso específico de las colecciones de objetos fotográficos, su importancia trasciende los valores técnicos y artísticos. Una colección fotográfica representa ante todo un segmento significativo de la experiencia cultural de la época que tocan sus objetos. En cada una de las piezas, así como en las series y los conjuntos temáticos que las conforman, subyacen fragmentos que revelan alguna faceta de la experiencia humana, de sus autores, sus consumidores y los contex-

* Ponencia, Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico "Experiencias Profesionales y Retos Actuales", México, D. F., 23 de mayo, 2007.

tos en que fueron producidas, no como meras imágenes, sino como objetos culturales. Esta relevancia y significación cultural incluye también a las llamadas obras de autor, que a veces sólo se miran como las fuentes para sumar a futuras historias de la fotografía. Sabemos que las fotografías informan, a la vez que emocionan. Su carga de convencimiento es mayor que la de otro documento, al igual que su capacidad narrativa, condensada en una sola imagen o en una serie o secuencia de imágenes. Sus contenidos, asociados a otros documentos que en torno de ellas gravitan, reconstituyen el espíritu cultural de una época, sea ésta reciente o remota. Para la interpretación del significado de las imágenes se requiere de una sólida competencia en el conocimiento de los periodos que alcanzan y por ello la necesidad de impulsar y construir una verdadera investigación iconográfica, que en la suma de distintos saberes distinga y depure la información que subyace en las fotografías. De ahí la importancia de las colecciones fotográficas. Metódica e íntegramente conservadas, documentadas y a disposición de todos los interesados, las colecciones fotográficas en su conjunto constituyen una memoria visual y sólo a partir de este reconocimiento podrá hablarse de un verdadero patrimonio fotográfico mexicano.

La construcción de esta memoria visual no es cosa reciente. En diferentes momentos de nuestra vida cultural se han llevado a cabo diversos proyectos y programas institucionales por conformar, divulgar y conservar colecciones fotográficas que dan cuenta de hechos culturales relevantes. En algunos casos estos proyectos se remontan a las últimas décadas del siglo XIX, como el gran mapeo étnico que por medio de retratos de diversas facturas permitió presentar la “Exposición-Histórico Americana” en Madrid en 1892, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América (Rodríguez, 1997: 24-31). Otro ejemplo notable es el esfuerzo que de 1915 a 1935 realizó la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos al constituir una red de inspectores honorarios, que en aquellos logró reunir uno de los más impresionantes catálogos (Miranda, 2003: 35-39), y ni qué decir del trabajo reciente de algunos de nuestros periódicos por conservar sus acervos.

Afortunadamente sabemos de estos casos porque han llegado a nuestros días, pero por desgracia sabemos de otros en los que, pese a que surgieron de iniciativas institucionales, las colecciones reunidas se perdieron, o por así decirlo “se dispersaron”. Triste ejemplo son las colecciones conformadas durante las investigaciones sobre el teatro de revista, la historia del circo y la historia de la historieta desarrolladas en el Museo Nacional de Culturas Populares para las exposiciones “El País de la Tandas” (1982), “Ver para Creer” (1985) y “Puros Cuentos” (1987). El Museo explica la desaparición de *cassettes* con testimonios grabados, fotografías, libretos, partituras, discos, vestuarios, objetos y cientos y cientos de historietas —adquiridas con dinero federal o producto de donaciones— por la inundación que sufrió la bodega en donde estaban resguardados estos materiales (*Luna Córnea*, 2005: 272-273). Lo cierto es que hace relativamente poco tiempo, comentando el propósito de este texto con Alfonso Morales, investigador responsable de dichos proyectos museográficos y editor de la revista *Luna Córnea*, me señaló que quizás no sólo fueron las aguas de la inundación las que ocasionaron la pérdida de las colecciones. Con tristeza me dijo haber presenciado cómo se negociaba la venta de uno de los álbumes del Cuatezón Beristáin, célebre productor y cómico del teatro de revista, en una mesa de un VIP’s al sur de la ciudad de México.

Pero no estamos aquí sólo para referir los ejemplos desafortunados. Curiosamente fue también en la mesa de otro VIP’s, en el de San Ángel, hace ya muchos años, en las tardes de enero y febrero de 1977, que ciertas mentes brillantes concibieron la creación de una instancia que promoviera la fotografía en México, bajo un ambicioso esquema que incluyera un coloquio, una exposición colectiva de la producción fotográfica contemporánea latinoamericana, exposiciones individuales complementarias y talleres. En un principio intentaron “venderle” el proyecto al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sin haber encontrado eco en nuestra máxima casa de estudios. Mas quiso el destino que en aquel entonces el propio subsecretario de Cultura, don Víctor Flores Olea, fuera un destacado fotógrafo y junto con Juan José Bremen, director

del Instituto Nacional de Bellas Artes, se diera el necesario respaldo institucional a la propuesta encabezada por Pedro Meyer, Raquel Tibol, Lázaro Blanco y Jorge Alberto Manrique, director del Instituto de Investigaciones Estéticas.

La colección del consejo mexicano de fotografía

El Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) firmó su acta constitutiva en enero de 1978. Su intención por promover una cultura fotográfica sintetizaba las inquietudes, aunque no todas las simpatías, del gremio. El Consejo se enmarcaba en un planteamiento ideológico que ensalzaba el “espíritu latinoamericano”, propuesto y desarrollado por Nacho López. Luchas guerrilleras, rechazo a regímenes dictatoriales e imperialistas, así como la genuina aspiración por valores universales y democráticos atendían a la búsqueda de una identidad latinoamericana. Bajo esas premisas se convocaron las exposiciones denominadas “Hecho en Latinoamérica I” y “II”, realizadas de mayo a julio de 1978 en el Museo de Arte y en abril y mayo de 1981 en el Palacio de Bellas Artes. Se reunió una impresionante colección —más de 5 000 fotografías de 652 autores— con obras de destacados fotógrafos de prácticamente todos los países latinoamericanos, junto con varios estadounidenses en busca de sus raíces latinas y notables autores invitados, como Cornell Capa, Peter Anderson, Rafael Navarro, Max Kozloff y Manfred Willman, quienes generosamente también donaron su obra al Consejo. Aunadas a los dos coloquios que las acompañaron, las exposiciones catapultaron a la fotografía latinoamericana a nivel mundial. A lo largo de 1979, en ciudades como Venecia y Turín, Italia; Arles, Francia, y Nueva York, Estados Unidos, se exhibió una selección de la “Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea” que inspiró otros proyectos, como el de Erika Billeter en Zurich en 1981, pero especialmente el evento gestado en México impulsó proyectos similares en otros países latinoamericanos, como Argentina, Brasil, Colombia y Venezuela.

Tras una vida de prácticamente 30 años de promover una cultura fotográfica, el CMF cerró las puertas de su última sede en Medellín 81-A en 2004. Desde hace dos años la colección se encuentra resguardada por el Centro de la Imagen, institución heredera del Consejo en la valoración y promoción de la cultura fotográfica y esperamos cumplir puntualmente con todas las gestiones necesarias para que el total del acervo, conformado por más de 6 000 obras, pase a ser una colección patrimonial a disposición de todos los interesados y que sirva nuevamente para la construcción de puentes con los países de Latinoamérica y el resto del mundo. En este punto quiero expresar mi reconocimiento a Luis Alberto González, fiel custodio de esta colección, compañero del Centro de la Imagen siempre dispuesto a colaborar, si bien su personal manera de resguardar e identificar los distintos paquetes que la contenían (identificados a partir de las iniciales de los países, como A para Argentina, B para Brasil y así hasta llegar a la letra P de las fotos “patitos”) me mantuvo girando un rato para entender a qué hacían referencia sus anotaciones. Debo confesar que cuando fui invitada al Centro de la Imagen a colaborar en este proyecto desconocía la trayectoria del Consejo y nada sabía de la relevancia de su colección. Durante un año me he aplicado en la búsqueda de rutas para conocerla y reconstituirla, tratando de hallar sus “relaciones orgánicas”, entendiendo sus contextos e identificando a sus autores, como debe hacerse con toda colección fotográfica. En estos tiempos de internet, esta herramienta ha sido imprescindible para llegar a apreciar las piezas de Geraldo de Barros, artista vanguardista de Brasil, que a finales de 1940 tomó a la fotografía como una extensión más del grabado; gracias a la información disponible en la web, me he conmovido con la trayectoria de Alicia D’Amico, fotógrafa, escritora y feminista de Argentina que, junto con su colega y socia Sara Facio y María Cristina Orive, fundó en la década de 1970 La Azotea, primera editorial latinoamericana de libros de fotografía, y día a día, hurgando en la *blogosfera*, me sorprende encontrar pedazos de información que van relatando las vidas de muchos de los fotógrafos que participaron en “Hecho en Latinoamérica”.

A manera de conclusión

Hemos establecido que una colección fotográfica es un hecho cultural, en el que subyacen una diversidad de conocimientos que van más allá de su valor técnico o estético. Por otro lado, el hecho de contar con una colección fotográfica implica la participación de insospechadas personas que han invertido considerables cantidades de tiempo y esfuerzo en su conformación. Enfrentarse a una colección fotográfica, sea ésta de registros hechos por las cámaras de reporteros atentos al calor de los acontecimientos, por las lentes institucionales, por las familias ávidas de preservar su pasado o por los coleccionistas interesados en ciertos autores o temas, implica ya un compromiso por dar continuidad a los esfuerzos que muchos otros hicieron para que dicha colección llegara ante nuestros ojos, y de aquí la premisa y el compromiso de cada uno de nosotros de asumir integralmente su conservación, su documentación y su divulgación.

Referencias

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, Instituto de Investigaciones Históricas "Dr. José María Luis Mora", México, 2005.

Luna Córnea, "Registro de inventario de algunos documentos y objetos que formaron parte de la exposición "Ver para Creer";", núm. 29, 2005, pp. 272-273.

Miranda, Martha R., "La génesis de un proyecto de conservación de monumentos"; en *Alquimia*, núm. 18, mayo-agosto, 2003.

Porto Ancona López, André, "La clasificación archivística como actividad previa para la descripción de documentos imagéticos"; en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación*

social, Instituto de Investigaciones Históricas “Dr. José María Luis Mora”, México, 2005.

Rodríguez, Georgina, “Miradas sin rendición”, en *Luna Córnea*, núm. 13, septiembre-diciembre, 1997.

La administración de colecciones, herramienta para la conservación del patrimonio cultural*

Pilar Hernández

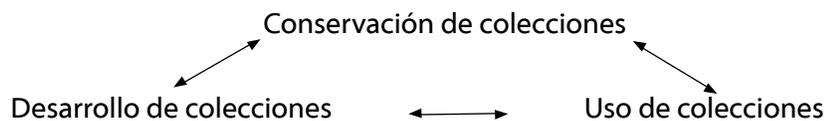
La administración se puede encontrar en cualquier ámbito: doméstico, laboral, social, ya que forma parte de la actividad humana. Ésta se ejerce con el fin de establecer un orden, un método; está regida por una lógica y se ejecuta mediante procesos. Por lo tanto, la administración de colecciones es una herramienta para lograr que las tareas de conservación y acceso se realicen de manera sencilla y efectiva. El volumen de patrimonio cultural y los pocos recursos que se destinan a su conservación nos obligan a buscar estrategias que nos ayuden a preservar la mayor cantidad de bienes culturales. Las colecciones le dan sentido e identidad a las instituciones cuyo objetivo es resguardar y difundir el patrimonio cultural. Si las colecciones se perdieran, los valores culturales que representa ese patrimonio para la sociedad desaparecerían para siempre y este tipo de centros no tendrían razón de ser. Lo anterior hace de la administración de colecciones una tarea indispensable para la institución y de la conservación del patrimonio cultural un compromiso con la sociedad. La administración de colecciones opera de la siguiente forma: se recopila la información acerca del estado material, del grado de deterioro, de los valores económicos y culturales del patrimonio en resguardo, datos con los cuales se organizan y programan en un plan de conservación todas las actividades relacionadas con las colecciones para reducir las causas de deterioro, tales como el control ambiental, el mantenimiento regular de la planta física, los sistemas de seguridad y sobre todo la conservación y el uso correcto de los materiales. La

* Fragmentos extraídos de la tesis "Administración de colecciones, una herramienta para la conservación de bienes culturales" ENCRYM-SEP-INAH, México, 2005.

reglamentación contenida en los manuales de procedimientos, en los objetivos y en la misión de la institución ha de servir de guía en estas prácticas.¹

La administración de colecciones

El reconocimiento de la necesidad de contar con una estrategia o plan de conservación es el primer paso en la administración de colecciones, respecto de la cual es imprescindible encontrar un balance entre la conservación preventiva, la restauración y el acceso. De modo que la administración de colecciones tiene que crear una estrategia que ayude a conservar los atributos físicos de los documentos y que a su vez contribuya a preservar su significado, ya que el fin práctico de la conservación de las colecciones es permitir el acceso al público. Se han identificado tres actividades rectoras que componen la administración de colecciones (Waller y Muething, 2004)



¹ A todo lo largo de la investigación se observó la urgente necesidad de difundir el quehacer de la conservación dentro y fuera de las instituciones. El poco conocimiento del trabajo del conservador-restaurador y la falta de consenso respecto de los términos que involucra la conservación del patrimonio obstaculiza nuestra labor cotidiana, al no poder comunicarnos con otros profesionales con los que diariamente interactuamos. Por lo mismo, se hace evidente la falta de comprensión y sensibilidad por parte de las autoridades al desarrollar proyectos y al presentar sus resultados, ya que se ignora en qué consiste nuestra labor y sobre todo se desconoce la importancia de incorporar la conservación en todas las actividades relacionadas con el patrimonio.

- Desarrollo de colecciones. La adición o sustracción de objetos o documentos de una colección condiciona la posibilidad de uso, lo cual tiene impacto en la conservación de las colecciones.
- Uso de colecciones. Cualquier actividad que requiera de un objeto o colección repercute en la conservación al determinar el tipo y frecuencia de uso, lo que influye en su estado de conservación.
- Conservación de colecciones. Es el manejo de los riesgos para mantener el mejor estado de conservación posible de las colecciones, una actividad fundamental, pues determina los límites o posibilidades de una colección.

En algunas ocasiones las actividades de conservación que se llevan a cabo son realizadas sin un plan sistemático que administre los recursos, lo que provoca su mal uso y la falta de cumplimiento de los objetivos de la institución. Por ello, una institución que salvaguarda patrimonio debe identificar y cuantificar los riesgos, amenazas o necesidades de una colección para ser capaz de desarrollar estrategias que los mitigue de una manera efectiva. De hecho, las acciones relativas a la administración de colecciones empiezan cuando se incluye a la conservación en la misión de la institución, en sus objetivos y en sus políticas. La redacción de la política de conservación es indispensable. Su objetivo es guiar la planeación y la toma de decisiones para lograr el cuidado correcto de las colecciones al involucrar a todo el personal y a los usuarios, ambos responsables de su conservación. El siguiente paso es la elaboración de un plan de conservación basado en las características propias de la institución. Éste es un programa de trabajo que abarca todos los factores de deterioro generados por el almacenamiento y el uso de las colecciones, y comprende tanto la organización de datos como la recopilación, registro y evaluación de la información relacionada con el cuidado de las colecciones, documentación que se integra en un reporte dirigido a los directivos junto con las propuestas para controlar y mitigar los riesgos y necesidades prevaletes. No hay que olvidar que la administración del plan de conservación requiere forzosamente del apoyo de la dirección y del personal para su éxito, y por consiguiente para el logro de su objetivo: la conservación y el acceso a las colecciones. La adminis-

tración de colecciones se basa en cuatro herramientas (AICCM: 2): 1) los estatutos (la misión y las políticas); 2) los procedimientos; 3) los planes (presupuesto), y 4) el personal.

Los estatutos

Los estatutos están conformados por la misión y las políticas y describen la razón de ser de la institución y las actividades específicas que realiza, al tiempo que sientan las bases para la toma de decisiones. La correcta administración asegura que la misión y las políticas necesarias sean desarrolladas, actualizadas y difundidas entre el personal de la institución.

La misión

La misión debe ser la declaración más importante de una institución, pues en ella quedan contenidos su razón de ser, sus objetivos y sus propósitos. En ella se basan las políticas de la institución, para posteriormente generar coherencia en los procedimientos. Su difusión entre los trabajadores les ayuda a comprender el funcionamiento de la institución y a aplicar estas directrices en sus actividades cotidianas, reforzando de esta manera la identidad institucional (AICCM, 1998: 9).

Las políticas

Las políticas necesariamente derivan de la misión. Su propósito es desarrollar lineamientos generales de largo plazo que favorezcan la toma de decisiones. Clarifican la visión de la institución en temas específicos, haciendo más sencillo el cumplimiento de la misión. Las políticas ayudan a (AICCM, 1998: 10) difundir el autoconocimiento que se tiene de la institución, las necesidades y los aciertos en su administración, así como a aclarar temas específicos sobre las actividades descritas en la misión, lo que redundará en una correcta administración y aplicación de los recursos. Entre las políticas pertinentes propias de

una institución que colecciona bienes culturales pueden enumerarse las siguientes (AICCM, 1998: 10): de adquisición y descarte, de administración de colecciones, de investigación, de conservación, de restauración, de préstamo para consulta y para exposición, y de reproducción.

Política de adquisición y descarte

La política de adquisición y descarte es de los primeros aspectos que debe definir la institución. Es esencial para la administración de las colecciones saber qué materiales las conforman y qué tipo de colecciones se pueden adquirir para incrementarlas ordenadamente. No sólo basta que la colección tenga un significado cultural, pues además debe reunir las características propias de la colección (temporalidad, marco geográfico) y de los objetivos de la institución (investigación, difusión, exposición, conservación). La política de adquisición y descarte debe prever los recursos económicos y humanos que serán necesarios para la conservación y catalogación de las colecciones. En resumen, la decisión de adquirir o no una colección deberá basarse desde un principio en la aportación cultural que haga a la colección y acabará definiéndose cuando la institución considere que puede afrontar el costo de su conservación.

Política de investigación

La política de investigación define el tipo y enfoque que se le dan a los estudios realizados en la institución. Ésta describe el propósito de investigar, acceder y tener control del material estudiado y prestado, los temas específicos a estudiar, el procedimiento de cómo llevar a cabo una investigación y una publicación.

Política de préstamo

La política de préstamo determina cómo y cuándo los usuarios pueden acceder a las colecciones, ya sea para una investigación o para una exposición. Esta política debe ser sensible a los materiales frágiles o deteriorados que se encuentren dentro de las colecciones para

restringir su acceso. También debe contemplar los distintos tipos de usuarios y los siguientes rubros: propósitos del acceso, en qué casos se prestará material original y en cuáles se proporcionarán copias, los términos de préstamo a individuos o instituciones y en qué condiciones los objetos o colecciones tienen que ser consultados o expuestos.

Política de exposición

Una buena política de exposición ayuda a la institución a producir exhibiciones de calidad que sean informativas, educativas y atractivas para el público. Esta política debe incluir cómo han de llevarse a cabo las exposiciones sin poner en riesgo los objetos o colecciones que se incluyan; establece los temas a tratar en las exposiciones y describe cómo se desarrollará la investigación necesaria; designa los espacios a ocupar por el área de exposición y los requerimientos técnicos para una exhibición correcta y segura, así como el área para la producción de exposiciones y establece un proceso efectivo para su planeación, producción, montaje y evaluación; determina la duración de exposiciones permanentes y temporales; describe las actividades complementarias; aporta los recursos humanos para la planeación, producción y promoción, y finalmente asigna los recursos económicos correspondientes.

Política de administración de colecciones

Una política de administración bien definida ayuda a la institución a controlar todas las actividades importantes relacionadas con sus colecciones. La política de administración estará basada en la misión de la institución e identificará cómo y qué colección puede ser adquirida o descartada, cómo se registran y catalogan las colecciones, cómo se realizan los préstamos, cómo se conservan los acervos y cómo se toman las decisiones relativas a las colecciones. Establece parámetros de conservación y determina el uso que se les puede dar. Esta política explica cómo se logran los objetivos de la institución por medio de sus colecciones (Edson y Dean, 1993: 65).

Política de conservación

La política de conservación describe los procedimientos para proporcionar y evaluar el cuidado, mantenimiento y necesidades específicas de las colecciones y determina el tipo de uso que se hace de ellas.

La política de conservación tiene los siguientes objetivos (Canadian Council of Archives, 2003:3): a) proporcionar a la dirección, al personal, a los voluntarios y a los usuarios los objetivos de conservación de la institución bajo los cuales deben regirse; b) dar al personal y a los voluntarios guías o procedimientos para cumplir con los estatutos de la política institucional; c) presentar el método de evaluación del plan de conservación, así como el papel de la institución respecto de otras con objetivos similares; y d) difundir este documento que promueve la integración de las actividades de conservación con las demás funciones de la institución. Esta política es la primera parte de la estrategia de conservación cuyo objetivo es promover la conservación de las colecciones y evitar la pérdida de éstas. Como cualquier procedimiento, debe tener prioridades y éstas influirán en la decisión de qué se conserva y cuánto tiempo se quiere que perdure. Se pretende que cubra todo lo concerniente a la adquisición, mantenimiento y uso potencial de los materiales (Foot, 2001: 1). La estrategia de conservación concluye cuando se formula el plan de conservación, en donde se priorizan las colecciones, acciones y funciones de la institución. En pocas palabras, la política sirve de guía para desarrollar planes y para conducir su implementación. La política de conservación provee lineamientos escritos que se deben llevar a cabo para lograr que las actividades de conservación se realicen diariamente, como: normas de seguridad, uso de colecciones, préstamo de colecciones, exposición de colecciones, manipulación de colecciones, almacenamiento, reproducción de colecciones, registro de condiciones ambientales, creación de un archivo con los tratamientos de restauración.

El propósito de la colección es fundamental para establecer la política de conservación, pero igualmente importantes son las actividades relacionadas con la colección: exposición, consulta, reproducción, entre otras. El permitir la consulta a las colecciones es una decisión

difícil que será determinada por el tipo de material, su estado de conservación, la frecuencia de las consultas y el tipo de manipulación. Es primordial que esta información sea conocida por las autoridades de la institución para que conozca qué actividades se pueden realizar con las colecciones (exposición, préstamo, restauración). En esta política se debe definir asimismo la temporalidad del resguardo. Posiblemente cuando se adquiere una colección no se piensa cuánto tiempo se le pretende conservar, aunque esta opinión puede cambiar por diversas circunstancias (frecuencia de uso, cambio de valor). No obstante, al momento de adquirir una colección se debe tener claro el tipo de resguardo que se le dará, pues con base en esto se podrá definir el tiempo de conservación y las características de almacenaje, así como la clase y frecuencia de uso que se le asigne. Éste es un punto esencial en la política de conservación, cuyo fin deberá ser la conservación a largo plazo. El resguardo a largo plazo requiere de condiciones muy específicas: tipo de planta física, materiales inertes para almacenamiento, condiciones ambientales adecuadas (humedad, temperatura, contaminantes), mantenimiento y tipo de consulta.

Los procedimientos

Los procedimientos son las instrucciones paso a paso para llevar a cabo las acciones que tienen como objetivo la instrumentación de las políticas y de los planes. Son las instrucciones detalladas para realizar actividades o trámites específicos, como son los servicios al público. La correcta administración desarrolla guías o procedimientos necesarios y asegura su cumplimiento. Los procedimientos documentan las tareas particulares de cada área, sirven para reducir riesgos y para no pasar por alto ciertos pasos que son importantes aunque repetitivos. A largo plazo ahorran tiempo y mejoran el funcionamiento institucional, al lograr que el personal desarrolle sus actividades de manera correcta. Entre la lista de procedimientos que puede llegar a establecer una institución podemos citar los correspondientes a desarrollo de colecciones, adquisición y descarte de colecciones, investigación de colecciones, préstamo para investigación, préstamo para expo-

sición, manipulación de materiales, condiciones para exposición. Generalmente hay dos tipos de procedimientos en la administración de colecciones: los que reglamentan las acciones que se ejecutan repetitivamente en la institución y los que tienen que ver con estándares internacionales establecidos y específicos para realizar ciertas actividades en pos de la conservación de las colecciones.

Los planes

Los planes son los programas de acción que estipulan cómo serán alcanzados los objetivos, las políticas y la misión. Una correcta administración crea e instrumenta planes para cubrir necesidades relevantes como la conservación. De las políticas derivan los planes y dependen de ellos para su cumplimiento. La planeación se define como una respuesta profesional ante un reto en particular y trata de anticiparse a posibles problemas u oportunidades. Los planes fijan prioridades y secuencias de eventos e incluyen un listado de los recursos que pueden ser utilizados para la consecución de las metas. La planeación se basa en el establecimiento de metas específicas y en su redacción se detallan los mecanismos por medio de los cuales éstas se llevarán a término. El presupuesto es un componente indispensable de la planeación. El equilibrio entre éste y el plan es esencial para el uso efectivo y eficiente de los recursos con los que cuenta una institución. Si bien no debe ser determinante para la planeación, el presupuesto permite tener una visión realista en relación con los objetivos propuestos.

La tipología de la planeación

El plan estratégico, plan a largo plazo El plan estratégico o plan a largo plazo (AICCM, 1998: 20) identifica metas de largo alcance que requieren de mayor presupuesto y administración. Sirve para fijar el rumbo general de la institución. Aunque demanda mayor cantidad de fondos, debido a su duración estos recursos pueden obtenerse con mayor facilidad, pues se cuenta con más tiempo. En ocasiones es posible

que este tipo de plan involucre remodelaciones o cambios en los procedimientos y en las políticas que rigen las actividades cotidianas. Sin este plan es fácil concentrarse únicamente en objetivos a corto plazo, lo que representaría un obstáculo para el desarrollo de proyectos más ambiciosos. El plan estratégico debe incluir un calendario en el que se ubiquen las metas más altas y las actividades para poder alcanzarlas. Su periodicidad es de cinco a 10 años o más y no debe ser inflexible, por lo que debe ser revisado cada tres años para saber si se han alcanzado las metas y poder realizar cambios en la estructura de la institución si es necesario.

Los planes operacionales

Los planes a mediano plazo. Los planes operacionales son más descriptivos y detallados y su duración varía entre uno y dos años. Resuelven las necesidades y aprovechan las oportunidades que requieren de la organización y planeación de información, recursos económicos, materiales y humanos. El conjunto de estos planes forman a su vez el plan estratégico, pues a medida que se van concretando las diversas metas específicas se alcanza el objetivo máximo del plan estratégico. Dado que en ocasiones este tipo de planes demandan recursos y personal adicionales, la institución debe asignarles un presupuesto anual. La institución debe realizar y revisar este tipo de planes por lo menos una vez al año y considerar sus objetivos y logros. Esta revisión ayudará a evaluar los avances en relación con las metas a largo plazo fijadas por el plan estratégico y permitirá emitir alertas cuando alguna de las funciones no sea cumplida correctamente, a fin de operar los ajustes indispensables en la misma institución y en el plan estratégico. Los planes operacionales detallan los siguientes datos: a) las acciones que puedan y deban ser realizadas; b) la duración específica, y c) los recursos necesarios para alcanzar sus objetivos. Deben incluir las actividades y los proyectos en curso y ser coherentes con el plan estratégico y con la misión de la institución, así como contemplar el desarrollo de políticas, procedimientos, diagnósticos, programas de vigilancia y, sobre todo, la aplicación de estrategias pertinentes para llevar a cabo el plan propuesto.

Los planes a corto plazo. Resuelven necesidades y problemas inmediatos, además de identificar las oportunidades que se presentan y que ayuden a mejorar las condiciones de conservación. Los planes a corto plazo utilizan los recursos disponibles y son el inicio de otros planes a corto o mediano plazo.

Cualquiera de estos planes debe ser vigilado y evaluado regularmente. Sus parámetros serán las metas y los objetivos de la institución. El conjunto de metas son nuestros objetivos, mientras que los objetivos son la lista de alcances cuantificables que fijan etapas a lo largo del proceso. Cuando éstos son logrados es porque todas las metas se han cumplido previamente. El último paso del proceso expuesto es implementar los planes, realizar las actividades de conservación y una evaluación continua. Los diferentes tipos de planes que puede tener una institución que resguarda patrimonio cultural son: plan a largo plazo; plan anual o semestral; proyectos de investigación; plan de conservación; plan de seguridad; plan de prevención y respuesta en caso de desastre; plan de administración; plan de almacenamiento.

El plan de conservación

El plan de conservación es el proceso por medio del cual las necesidades de conservación de las colecciones tratan de ser subsanadas al priorizar las actividades correctivas con base en los recursos disponibles en la institución. Su propósito es proporcionar una línea de acción que permita a la institución establecer las acciones de conservación presentes y futuras, al mismo tiempo que enfocar sus esfuerzos a acciones viables. Un plan de conservación de colecciones exitoso será aquel que reúna las siguientes características: que esté por escrito, que tenga objetivos claros, que sea difundido en toda la institución, que sea respaldado por la dirección y que involucre el trabajo conjunto de los investigadores, archivistas, bibliotecarios y el resto del personal con el conservador-restaurador para lograr la conservación de las colecciones de una manera integral. Para que este trabajo en equipo sea eficaz generalmente se designa a un individuo como responsable (administrador de colecciones) o a un grupo de personas que vigilen su cumplimiento. El plan de

conservación debe ser difundido entre todo el personal, por lo que debe estar redactado en un lenguaje coloquial para evitar confusiones e interpretaciones personales. En su forma más elemental un plan de conservación describe las prioridades de conservación de las colecciones que resguarda la institución. Los objetivos de un plan de conservación son los siguientes (IFLA, 1998): conservar la información que poseen los objetos y/o las colecciones (control intelectual); preservar los materiales en su forma física original de la mejor manera posible, al disminuir los procesos de deterioro (control físico); encontrar el balance entre conservación y restauración; asegurar que los recursos se utilicen eficientemente a partir de la correcta administración de la institución; crear una estrategia o ruta crítica para los planes de conservación; contribuir a la continuidad en los proyectos; identificar las acciones o proyectos que la institución no sea capaz de emprender; validar la importancia de la conservación colocándola en el mismo nivel de la administración, la investigación y los servicios al público; ayudar a mantener altos estándares de conservación, así como a buscar los recursos para la conservación a largo plazo de las colecciones.

Personal

El personal es el capital humano gracias al cual la institución puede funcionar. La correcta administración verifica el cumplimiento de sus obligaciones y vela por sus necesidades. El personal es indispensable para que la administración sea un éxito. De la gente depende que los planes, los procedimientos y las políticas se apliquen y se lleven a cabo para cumplir con la misión de la institución. Una institución administrada correctamente es aquella en la que (IFLA, 1998: 3): todo el personal sabe que su trabajo es valioso para la institución; el personal desarrolla un plan de trabajo para cada área; se proporcionan guías y procedimientos claros que regulan las actividades asignadas al personal; cada área está involucrada en la administración de toda la institución y es responsable de realizar un trabajo eficiente. Todo lo anterior está encaminado a que la institución sea cada vez más

eficiente, para lo cual la administración implica a todo el personal y se responsabiliza de su capacitación y de su actualización.

Conclusiones

La administración de colecciones no es más que un consenso de principios de buena práctica que busca ante todo calidad y profesionalismo en el trabajo cotidiano. La elaboración e instrumentación del plan de conservación pretenden hacer eficiente el manejo de los recursos institucionales existentes para poder conservar las colecciones y darle acceso a ellas al público usuario. El patrimonio es un recurso no renovable y no sólo debe usarse conforme a los requerimientos actuales, sino también a los del mañana. La necesidad de contar con políticas de protección integradas con un plan general de conservación del patrimonio nacional es evidente. Es urgente e indispensable una legislación adecuada y sensible a la situación nacional, que empiece por identificar el patrimonio existente en todo el territorio y promueva una administración del patrimonio que incluya su conservación y el desarrollo económico de la región, el acceso al público y la cooperación internacional respecto de las posibilidades de estudio y protección. El cuidado del patrimonio es un trabajo que nunca se acaba y la inversión monetaria que implica es constante y necesaria, pues se trata de nuestro patrimonio cultural, fruto de nuestra sociedad y país. Es valioso para nuestra comunidad, ya que forma parte de nuestra identidad. Asegurar que la conservación del patrimonio sea una prioridad para que se resguarde, cuide, exponga e interprete es responsabilidad de todos nosotros, de nuestra institución, de la sociedad, de las autoridades y del gobierno nacional.

Referencias

AICCM (Australian Institute for the Conservation of Cultural Material). ReCollections. Caring for Collections Across Australia. Canberra:

AICCM, 1998 (consultado el 10/04/2004). <http://www.amol.org.au>
Canadian Council of Archives, "Policy Development" en *Basic Conservation of Archival Materials*, Canadian Council of Archives, Canadá, 2003.

Edson, Gary y David Dean, *The Handbook of Museums*, Routledge, Col. The Heritage Care-Preservation- Management, Londres, 1993.

Foot Mirjam, M., *Building Blocks for a Preservation Policy*, The British Library, Londres, 2001.

IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), *Principios para la preservación y conservación de los materiales bibliográficos*, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

Waller, Robert y Garnet Muething, *Assessing Risks to your Collection. Workshop 2004 June 9th AIC 32nd Annual Meeting Portland, Oregon*, Canadian Museum of Nature, Ottawa, 2004.

II. Contexto, análisis y propuestas de la conservación de fotografías en México

Conservación y fotografía en la actualidad*

Claudio Hernández

Dentro del lenguaje visual y el discurso del arte contemporáneo la fotografía sobresale como un medio de expresión único e irremplazable. A diferencia de otras manifestaciones, como la pintura o la escultura, la fotografía ha asimilado, evolucionado y crecido como ningún otro medio: se vuelve obra al adoptar la tecnología digital, pero también es registro y testigo al documentar otro tipo de manifestaciones cuya naturaleza es efímera y no permanente. De igual modo, el lenguaje y recreación de técnicas antiguas sigue siendo una estrategia de producción contemporánea. ¿Qué retos representa para la conservación la vigencia de la fotografía? ¿Cómo se lleva a cabo este trabajo? Este documento narra mi experiencia profesional en este ámbito y puntualiza los desafíos a futuro para la disciplina de la conservación. Menciono nueve casos de obras y artistas que ejemplifican la diversidad de la fotografía en la actualidad, es decir, temática, técnica y medio o soporte final.

La fotografía, dentro del lenguaje visual bidimensional, tiene una gran ventaja ante manifestaciones como la pintura, ya que su propio desarrollo técnico y el avance de las telecomunicaciones han propiciado la aparición de medios como el video o el internet, lo que ha hecho de la fotografía un soporte y medio vigente para el arte. Desde las técnicas fotográficas pioneras del siglo XIX, como el papel salado o el daguerrotipo, los primeros procesos a color de inicios de siglo XX, los soportes plásticos de las décadas de los cincuenta y sesenta, y la aparición de las impresiones digitales en esa misma época, hasta las impresiones contemporáneas como la piezografía a base de pig-

* Ponencia, Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales”, México, D. F., 23 de mayo, 2007.

mentos o la impresión digital lambda, que utiliza un papel sensible a la luz, hay constancia de la trascendente evolución de la fotografía en los últimos decenios.

Fotografía como obra analógica o digital

Artistas de varias generaciones y de distintas formaciones e intereses encuentran en la fotografía el medio idóneo para manifestarse, transmitir, difundir y mostrar su trabajo. Expongo tres ejemplos que dan cuenta de la evolución de la fotografía. Me interesa resaltar la transición de blanco y negro a color y después a digital en color o blanco y negro. El primer ejemplo es de una exposición del Centro de la Imagen que se exhibe actualmente (mayo de 2007). Colette Álvarez U., fotógrafa nacida en la década de 1940, comenzó a tomar fotografías durante los años cincuenta. Llama mi atención que el texto de su exposición precise: “después de una exposición en 1983 dejé de hacer foto blanco y negro para dedicarme al color (los colores son tan importantes como la imagen misma) y desde 2002 decidí tomar sólo fotografía digital”.¹ El siguiente caso es el del fotógrafo Óscar Morales (1978), quien desde el comienzo (primeros años del 2 000) sólo se enfocó al trabajo en cámara digital. Me parece importante destacar el hecho de que toda su producción sea en blanco y negro, lo que a mi juicio es un juego interesante entre la técnica (digital) y el aspecto (analógico) que da una impresión en blanco y negro.² La fotografía blanco y negro es considerada la mejor técnica para el trabajo artístico, por la escala de grises que alcanza, así como por la definición y resolución en detalles. El último ejemplo con que ilustro la versatilidad de la fotografía en el terreno digital es el del artista canadiense Geoff Lilemon, nacido en la década de 1970, cuya obra se centra en la experimentación visual —con un toque surrealista—. El artista mezcla fotografía con algunos elementos de dibujo para

¹ Esta fotógrafa ha expuesto en un sinnúmero de países y museos (véase <http://www.conaculta.gob.mx>).

² Véase <http://www.hombresdemexico.com>

obtener una estética digital original: un *collage*. Lilemon expuso en el *Cyberlounge* del Museo Tamayo en el año 2005, curado por Arcángel Constantini.³

Medio de documentación

La impresión causada al observar una fotografía de una batalla o de una guerra, de un evento como la inauguración de un puente, la toma de protesta de un presidente o del descubrimiento de una ruina arqueológica no será la misma que presenciar el acontecimiento mismo, pero la fotografía nos acerca como objeto y testigo a otro tiempo, impresión y sentir. Mi experiencia de trabajo al acercarme a otro tipo de manifestaciones artísticas cuya naturaleza es efímera y no permanente, es decir, en la que el objeto mismo no posee un valor sino que se da preferencia al mensaje que se quiere comunicar, me involucra con la fotografía como medio de conservación y acceso a las obras en el presente y futuro. Comento tres casos en los que la fotografía es el medio para aproximarme a la obra contemporánea: escultura, *performance* e instalación para sitio específico como ejemplos.

El primero de éstos es la obra de la artista María José De la Macorra (1963) con el ejercicio "Cambio de estado, Proyecto para plazas públicas" (2002), en donde construyó una serie de esculturas efímeras a base de hielo y paja en tres plazas públicas distintas del Centro Histórico de la Ciudad de México. Durante tres días se registró el cambio de estado y la interacción de la gente con las esculturas. Al final las obras efímeras fueron retiradas de las plazas. El registro fotográfico sirvió para elaborar una publicación con textos de De la Macorra y de curadores (2002). Para el caso del *performance* retomo el trabajo del artista Luis Orozco (1975), quien escenifica el personaje de un poema de Juan de Dios Peza y un extracto de un poema de Pita Amor, y durante la acción el artista se tatúa en la espalda parte del texto. Del registro en fotografía y video se crearon varios productos que Orozco

³ Véase <http://www.ocularart.com>

expuso. A este artista le interesa seguir el proceso de trabajo creativo, al continuar manipulando su documentación. Éstas son algunas consideraciones del creador respecto del valor del registro de la obra: “queríamos que se elevara la documentación del *performance* a la categoría de obra, porque es efímera y así le dábamos valor al recinto y a la obra” [...] “No es lo mismo hacer arte que hacer historia” (Morfín y Hernández, 2006). Asegura que el registro de su obra es el medio para validar y legitimar su trabajo, y entre los distintos tipos de documentación menciona la que es testimonial e histórica y aquella que busca sólo un lenguaje y un resultado estético y artístico. Como último ejemplo de este tema incluyo el proyecto de documentación que desarrollé a finales de mayo 2007, en el que se demuestra que el trabajo conjunto de las áreas artística y de conservación tiene buenos resultados. Se trata del proyecto “Dialogía visual II”, de Víctor Lerma (1956), quien en sus propias palabras define el proyecto como:

intervenir espacios públicos habitados por públicos específicos. En este caso el edificio modernista que ocupa la Sala de Arte Público Siqueiros, partiendo de un discurso doble en el que se conjugan valores artísticos y científicos, la certeza y la ambigüedad, el acto de descubrir y de enterrar. El proyecto tiene un giro arqueológico que apunta a evidenciar los aspectos íntimos y ocultos del edificio que ha sido objeto de varias remodelaciones, intervenciones y modificaciones arquitectónicas, las cuales serán evidenciadas a través de calas estratigráficas.

El trabajo de conservación consistió en realizar el registro y documentación de la obra, la ejecución de las “calas estratigráficas o exploratorias” y el análisis y observación de los materiales de los muros del recinto, para vincular de este modo la información histórica recopilada con el testigo material o evidencia arqueológica. Al tratarse de una intervención efímera, su preservación y entendimiento serán a través de la documentación. Con qué fin, con qué medios y cómo se presentará en un futuro serán aspectos que deberán ser resueltos bajo la visión de la conservación contemporánea. En este caso, el artista decidió llevar registro fotográfico del proceso del trabajo y realizó entrevistas con gente relacionada con el inmueble desde

hace varios años para recopilar la historia oral del recinto. Se hizo una selección de imágenes de todo el trabajo y se imprimieron, al igual que los textos de las entrevistas. La actividad final, misma que dio comienzo formal a la exposición, fue una mesa redonda integrada por varios especialistas y en la que participaron el área de conservación, arqueología, filosofía y el artista mismo, con lo que se vinculó el interés de cada área en el proyecto. Lo que me parece más importante de este proyecto multidisciplinario y que de manera personal me es más enriquecedor como profesionista es mostrar que el trabajo de conservación y de creación artística encuentran un diálogo y una convivencia distintos al sobreponerse a la concepción tradicional de obra, en la que esta relación sólo tenía sentido al intervenir y conservar un objeto cuando los efectos de deterioro eran evidentes y ponían en riesgo la permanencia del objeto. Apunto para concluir que con estos resultados y colaboración se constata que esta relación puede adquirir otro sentido y será el mismo proyecto el que determine las directrices de trabajo y el resultado final.

Recreación de técnicas históricas como estrategia artística

La recreación de técnicas históricas en la fotografía o la reproducción y apropiación de esta apariencia “antigua” es una de las estrategias más recurrentes utilizadas por los fotógrafos contemporáneos. Lograr la apariencia *vintage* de un tema actual es uno de sus principales objetivos. Identifico que se busca una estética de época. El artista utiliza cualquier medio tecnológico para lograrlo. Los creadores experimentan y alcanzan texturas, apariencias y resultados asombrosos. El primer fotógrafo que quiero mencionar es Carlos Darío Albornoz, originario de Tucumán, Argentina, quien se dio a la tarea de investigar y recrear la técnica fotográfica del daguerrotipo. Albornoz ha mostrado su trabajo en un sinnúmero de ocasiones en su país, ha realizado varias exposiciones en México y ha impartido varios cursos. En el Seminario-Taller de Restauración de Materiales Fotográficos, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ha tenido a su cargo el Taller de Daguerrotipia en varias ocasiones. Su

obra es un claro ejemplo de la revalorización de las técnicas históricas al trabajar con una visión actual. La siguiente obra a revisar es la de Claudia Kunin (1954), artista estadounidense que juega con técnicas novedosas de impresión: anaglyph/lightjet prints, en este caso, es una técnica que utiliza la sobreposición de varias capas que logran la tridimensionalidad a partir de los colores primarios y secundarios de las imágenes sobre soportes textiles —la artista experimenta y traslada este resultado o estado al nivel psicológico, ya que crea series de “fantasmas” —. Las obras resultantes están relacionadas con la formación de Kunin, dado que es psicóloga también.⁴ Por último presento al artista originario de Nairobi, Kenia, Allan deSouza (1948), quien participó en la exposición “Juicios instantáneos: nuevas posturas de la fotografía africana” que se exhibió en el Museo Tamayo (abril-mayo de 2007).⁵ Éste es un claro ejemplo de la búsqueda de los artistas por nuevas texturas, sensaciones y técnicas. DeSouza interviene los negativos cromógenos para asemejar el deterioro producido por el tiempo. De esta manera combina el negativo intervenido con una técnica contemporánea de impresión, como es el laminado. Desde mi punto de vista, en este caso las fichas técnicas de obras de este tipo deberían ser mucho más detalladas y explicativas, lo que permitiría su estudio y comprensión —la descripción técnica de la obra que se encontraba en el museo se limita sólo a decir: “C-print” —

Conservación en la actualidad

¿Qué retos representa para la conservación la vigencia de la fotografía? El primer aspecto abordado en este documento: la fotografía como obra analógica o digital, refleja la velocidad y la falta de conciencia con la que el cambio tecnológico de lo analógico a lo digital se dio o se está dando. Fuimos y somos testigos de esta transformación producto del mercado y del desarrollo tecnológico. Responder a los siguientes cuestionamientos nos ayudará a tomar conciencia de

⁴ Véase <http://www.claudiakunin.com>

⁵ Véase <http://www.museotamayo.org>

este cambio, para así establecer estrategias encaminadas a la conservación de estos materiales actuales: ¿por qué son los materiales digitales diferentes?, ¿cómo son producidos?, ¿de quién depende su conservación?, ¿quién tiene que estar involucrado con esta tarea? Sólo con el entendimiento pleno de la naturaleza, producción y significado de la obra se puede plantear su correcta conservación. Respecto de la documentación de obra contemporánea es necesario y urgente que se tomen en cuenta estos materiales fotográficos, así como cualquier otro elemento que adquiere el carácter de documento de acuerdo con la naturaleza de la obra, como son textos, objetos, grabaciones, etc. (por ejemplo, en el caso de “Cambio de estado” las estructuras metálicas, o en el de “Dialogía visual” la bitácora de trabajo o el registro gráfico). Estos materiales han de ser considerados como acervos y por lo tanto deben ser susceptibles de conservación y consulta.

La memoria del arte actual está en peligro, no sólo por la condición no permanente de las obras, sino por el trabajo que implica documentarlas y preservar estos materiales. El avance tecnológico en primer lugar demanda la investigación de las nuevas técnicas, ya que se tendrán que aplicar y adaptar procesos de preservación para la conservación e intervención de este sinnúmero de experimentaciones y materiales. Es prioritario que artistas y conservadores documenten estos datos técnicos y que los museos valoren y difundan esta información nueva y cumplan con su función de enseñanza en este sentido. Los especialistas en cada área debemos trabajar en conjunto e indagar dentro de la industria y laboratorios para recopilar la información pertinente. De ahí la relevancia del trabajo interdisciplinario. El patrimonio actual es más vulnerable que el patrimonio “tradicional” dada su condición de no permanente, por lo que es urgente adoptar medidas adecuadas. ¿Cómo se lleva a cabo este trabajo de conservación? En el siguiente esquema de trabajo propongo y ejemplifico las funciones de la conservación contemporánea en interacción con otras áreas en torno al arte, para enfrentarse así al patrimonio actual y satisfacer sus necesidades. Se identifica plenamente el trabajo con otros especialistas en los distintos momentos

que son esenciales para la vida y comprensión de una obra, como son la producción y creación, la difusión y exhibición, la adquisición y finalmente la realización de estudios especializados.

Conservación contemporánea

Personas	Trabajo en conjunto	Resultado
Artista/restaurador	Asesoría, solución de necesidades, problemas técnicos	Obra
Museógrafo, curador, historiador/restaurador	Guía de exhibición, manipulación, almacenamiento	Exposición Catálogo
Coleccionista, galerista, artista/restaurador	Guía de exhibición, almacenamiento, préstamo/intención del artista	Comercialización
Científico, historiador/restaurador	Estudio material, deterioro	Estudios avanzados, catálogo, exposición

Referencias

Centro de la Imagen, en línea: <http://www.conaculta.gob.mx/cimagen>, consultado en mayo de 2007.

De la Macorra, María José, *Cambio de estado, Proyecto para plazas públicas* (catálogo de exposición), Fundación Bancomer, México, 2002.

<http://www.claudiakunin.com>, consultado en mayo 2007.

<http://www.hombresdemexico.com>, consultado en mayo de 2007.

<http://www.ocularart.com>, consultado en mayo de 2007.

Morfín, Jo Ana y Claudio Hernández Hernández, "Documentación, producción y conservación," entrevista a Luis Orozco, 1 minidisc, 60 minutos, enero, 2006.

Museo Tamayo, en línea: <http://www.museotamayo.org>, consultado en mayo de 2007.

Conservación y documentación de archivos fotográficos de autor*

Alejandra Mendoza
Ishtar Laguna

Introducción

El tema que se desarrolló en esta tesis es la conservación de archivos y colecciones fotográficos de autor a partir de un método propuesto para su análisis. Esta elección temática responde a que consideramos preponderante que en el ejercicio académico y profesional de la conservación se desarrollen métodos específicos que nos permitan a los especialistas analizar los bienes culturales, así como a nuestro indudable gusto personal por las imágenes y las fotografías, y a la preocupación por que éstas se valoren, se conserven y se difundan. Sostenemos la idea de que es necesario cuestionarnos si como disciplina estamos desarrollando las herramientas teóricas, técnicas, tecnológicas y metodológicas para fundamentar la conservación como una disciplina científica. Por otra parte, creemos que la conservación no debe limitarse al tratamiento e investigación de los objetos del pasado, sino también abarcar la producción actual, promoviendo que ésta se transmita a futuro con el menor deterioro material posible y con la documentación indispensable a fin de mantener sus significados y valores para permitir su apropiada comprensión.

Por lo anterior, el objetivo de esta investigación fue generar un *Manual* especializado en conservación para analizar archivos y colecciones fotográficos de autor. Este *Manual* es producto del análisis de la información existente acerca de la conservación de colecciones

* Resumen de la tesis inédita de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, SEP-INAH, México, 2006, 224 pp.

fotográficas; de la incorporación y adecuación de algunas estrategias utilizadas al abordar, documentar e intervenir objetos que se producen en la actualidad; y, finalmente, del aprendizaje y experiencia obtenidos al estudiar un caso particular: el Archivo Fotográfico de Rodrigo Moya (AFRM). La metodología que se siguió en la investigación se dividió en cuatro fases: en la primera se revisaron diversas fuentes bibliográficas que nos permitieran analizar nuestra disciplina de acuerdo con sus conceptos básicos y objetivos, para establecer las definiciones que fundamenten nuestro quehacer; la segunda se enfocó a definir y determinar los aspectos que caracterizan al objeto de estudio, es decir, qué es un archivo o colección fotográfico de autor; las dos últimas fases se desarrollaron simultáneamente, correspondiendo la tercera al desarrollo del método propuesto para abordar el objeto de estudio y la cuarta a la aplicación de dicho método. A continuación expondremos brevemente los resultados obtenidos de cada una de estas fases.

La conservación en la actualidad

La magnitud del patrimonio cultural nos sobrepasa. Ha adquirido una dimensión tal, si no inimaginable, sí incalculable. En el caso de los archivos esta situación es fácilmente perceptible, ya que éstos poseen millones de ejemplares. Ante ello, debemos reconocer que nuestra capacidad de conservar el patrimonio cultural es insuficiente, no ahondemos pues en aquella de restaurarlo. Como respuesta a esta realidad, nuestra disciplina ha desarrollado la conservación preventiva, entendida como “todas aquellas medidas aplicadas de forma directa sobre los objetos o sobre su entorno, encaminadas a evitar las causas potenciales de daños”. Se ha sugerido también que abarca la elección de materiales o procesos que se aplican sobre un objeto, considerando las características del *contexto* (ambiente y lugar específicos) que lo recibirá. Partiendo de las definiciones de cada palabra, en términos simples, la conservación preventiva es la acción de evitar algo para cuidar la permanencia de un *ente*. Sin embargo, ¿es posible evitar ese algo (llamado deterioro en nuestra disciplina) antes de la creación de ese *ente* (obra u objeto)?

Hasta este momento, las actividades que integran la conservación preventiva son acciones que se llevan a cabo después de la creación de los objetos, anticipadamente o no a las manifestaciones propias del deterioro. No obstante, la preservación también puede tener lugar antes y durante su creación, evitándose así el deterioro posterior por causas relacionadas a su génesis. Esta forma de conservación preventiva es posible si los especialistas ponemos al alcance de los autores una serie de recomendaciones técnicas sobre los materiales, su uso, manipulación y procedimientos a fin de ampliar la posibilidad de vida de los objetos. Por lo tanto, nosotras definimos la *conservación preventiva* como “el diseño e implementación —antes, durante o después de la creación de un objeto— de todas aquellas medidas que tengan como objetivo, en primer término, evitar que se genere el deterioro, y en segundo término disminuirlo o retrasarlo”. Con esta base, nuestras preguntas no sólo pueden apuntar a cómo evitar o retrasar el deterioro, sino a cómo promover que los objetos que hoy se producen no sean objetos deteriorables, o lo sean menos, y a cómo lograr esto —promover la *preservación*— sin alterar el proceso creativo de los artistas o productores. ¿Es esto posible? Nosotras creemos que sí.

Conscientes de que la conservación de objetos actuales enfrenta nuevos problemas indiscernibles debido a una serie de factores (como el envejecimiento impredecible o la fragilidad de los materiales y los roles que éstos y el proceso creativo pueden tener en el significado de las obras), no pretendemos que esta *conservación preventiva* pueda ejercerse siempre. La aplicación y resultado de ésta, lo mismo que el de la conservación en su totalidad, es casuística: depende del tipo de objeto, de su sentido y de su contexto. Existen, por lo tanto, tipos de objetos —la fotografía entre ellos— que sí permiten la implementación de esta clase de medidas preventivas, antes y durante su creación. Pero, ¿por qué conservar los objetos actuales, si es poco probable que el reconocimiento de los valores en ellos contenidos haya sido fruto de la *reflexión crítica* y el *análisis histórico*?, ¿qué de la producción actual puede considerarse conservable y por qué?, ¿por qué a un autor le interesaría que su obra se conserve, y

más aun, que ésta sea documentada? Para contestar estas interrogantes no puede haber respuestas únicas ni absolutas. Sin embargo, en un intento por enunciar las razones por las cuales conservamos los productos actuales encontramos las siguientes: porque al autor le interesa la conservación de su producción, es decir, porque tiene una noción de trascendencia; porque tienen un valor de identidad para el sector de la sociedad que los consume desde el momento en que se producen; porque obtienen el reconocimiento de sus valores por parte de un grupo determinado de especialistas (curadores, investigadores, críticos, etc.); porque tienen un valor comercial en el mercado.

No obstante, como especialistas debemos asumir que aunque existan diversas razones para conservar un objeto que se produce en la actualidad la que condiciona la posibilidad de que éste se mantenga en el tiempo es la primera: es decir, si el autor tiene o no una noción de trascendencia, pues sólo si la tiene será posible llevar a cabo la conservación preventiva, y en función de su interés se definirá el momento en que se implementen las medidas, ya sea antes, durante o después de la creación. En caso contrario, los conservadores deberemos respetar su postura. Para finalizar esta reflexión consideramos importante presentar el siguiente cuestionamiento: ¿Por qué un conservador participaría con un autor en el desarrollo de su obra? Y la respuesta que tenemos es que al involucrarnos en el proceso de creación promovemos el cumplimiento del propósito fundamental de nuestra disciplina: que los objetos se conserven de la mejor manera y durante el mayor tiempo posible. Además, para lograrlo, tenemos la obligación de utilizar y generar las herramientas teóricas, prácticas y metodológicas necesarias.

Archivos y colecciones fotográficos de autor

Para definir el objeto de estudio de esta tesis hubo que revisar los términos *acervo*, *archivo* y *colección*, y establecer sus características y diferencias, y así plantear una definición propia de *archivo fotográfico*

de autor y colección fotográfica de autor. Concluimos que la principal diferencia conceptual que existe entre ellos corresponde a su origen, pues el de un acervo es desconocido o variable, el de un archivo responde a la acumulación natural y el de una colección sigue una idea apriorística de recopilación o criterio de selección. Así, definimos la noción de *archivo fotográfico de autor* como el conjunto ordenado de especímenes fotográficos, producidos y acumulados a través del proceso natural de la actividad fotográfica de su autor; y la de *colección fotográfica de autor* como el conjunto de elementos o especímenes fotográficos elaborados y/o seleccionados por el fotógrafo, con un propósito específico o bajo un criterio de selección, que son parte de su producción y que guardan un orden y/o jerarquía establecidos y modificables por él.

Manual especializado en conservación para analizar archivos y colecciones fotográficos de autor

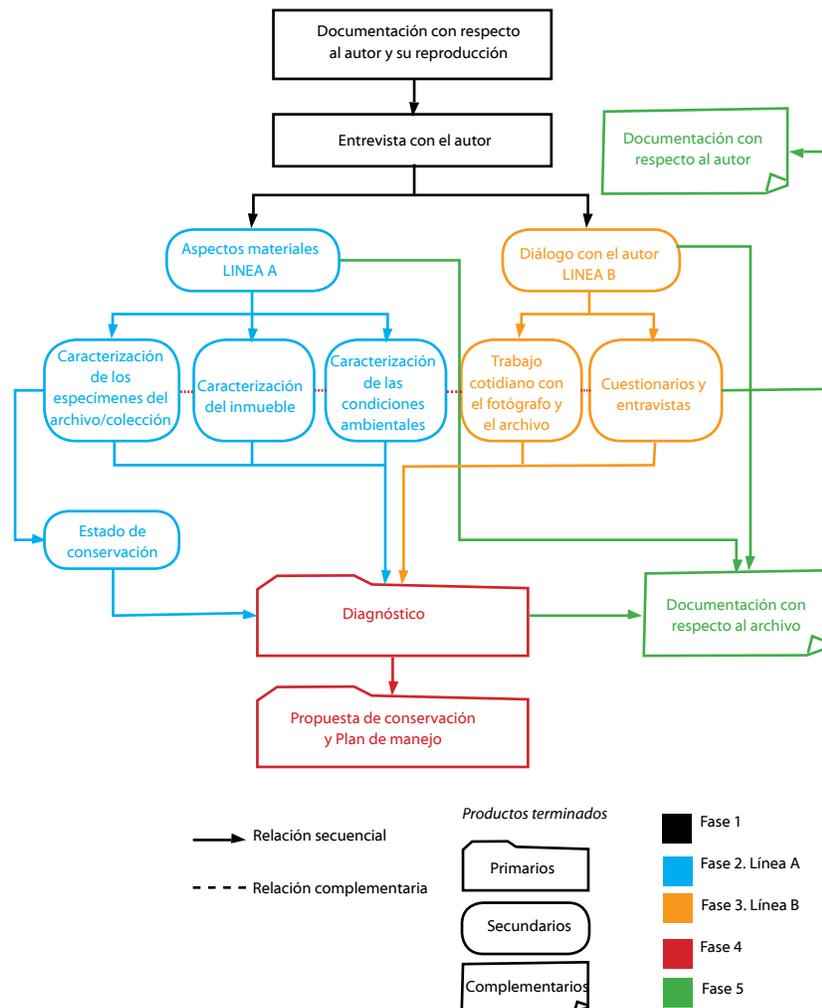
El objetivo principal del *Manual* es la elaboración de una propuesta de conservación y de un plan de manejo viables en los que se consideren y concilien las necesidades materiales del archivo/colección con las de uso y manejo del autor, y que promuevan su permanencia a largo plazo. Además, por medio de la aplicación del método se busca la producción de documentación relativa al autor y al archivo que contenga datos relacionados con nuestra disciplina, y por lo tanto relevantes para ésta. Para cumplir con este objetivo es requisito saber qué es una propuesta de conservación y qué es un plan de manejo al hablar de archivos y colecciones fotográficos. Se entenderá entonces como *propuesta de conservación* un documento especializado y ordenado que enuncia y sustenta las medidas necesarias para promover la subsistencia de la materia e imagen que conforman a los especímenes de un archivo o colección, abarcando estas medidas dos grandes rubros de acciones: sistema de almacenamiento y condiciones ambientales. Y como *plan de manejo* un documento diseñado a partir de un diagnóstico que define acciones, recomendaciones y consideraciones para el uso de un archivo o colección, y cuya aplica-

ción promueve la preservación del mismo, el cual puede incluir los siguientes rubros: orden, manipulación, mantenimiento, condiciones de exhibición, reproducción, digitalización, difusión, venta y legado.

La estructura del *Manual* se puede resumir de la siguiente forma: presenta cinco fases, que se dividen en secciones, que contienen a su vez acciones. Los resultados de su aplicación se dividen en tres grupos: productos terminados primarios, secundarios y complementarios. Un producto terminado es un documento que brinda información precisa respecto de un tópico tratado y que puede emplearse para otros fines de investigación o documentación. La primera fase consta de dos secciones que deben llevarse a cabo al iniciar el trabajo: la primera como antecedente (documentación respecto del autor y su producción) y la siguiente como condición para establecer comunicación con el autor (entrevista con el autor). Esta fase introductoria del *Manual* no genera ningún producto terminado. Las siguientes dos fases (Línea A y Línea B) las definimos como líneas paralelas y se desarrollan de manera simultánea, ya que las secciones y actividades en ellas contenidas, distintas por el tipo de información que producen, convergen temporal y geográficamente en varios puntos y se complementan: en la Línea A se recaba la información material e involucra cuatro secciones base: caracterización de los especímenes del archivo/colección, caracterización del inmueble, caracterización de las condiciones ambientales y estado de conservación. La Línea B establece una estrategia para obtener datos e información que el autor posee en torno al archivo/colección, desde aspectos tecnológicos y materiales hasta consideraciones del sentido y significado del mismo, así como de su posible legado. Esta línea pretende mantener un diálogo constante con el autor, por medio del cual se rescaten aspectos *intangibles* e inherentes al acervo, que sólo él tiene y que obtenidos de otra forma responderían a una interpretación elaborada por otras especialidades. Esta línea se divide en dos secciones: trabajo cotidiano con el fotógrafo y el archivo, y cuestionarios y entrevistas.

La cuarta fase del método involucra el análisis de los datos recopilados y de la información generada en las fases anteriores. Ésta com-

prende dos secciones: la de diagnóstico y propuesta de conservación y la de plan de manejo, y los productos producidos a partir de ellas, que son de carácter primario, llevan su mismo nombre. En conjunto, estas cuatro fases permiten abarcar y analizar completa y profundamente el fenómeno estudiado. Son, estrictamente hablando, los pasos vinculados que deben llevarse a cabo para cumplir el objetivo del *Manual*. La quinta fase del método complementa el análisis del objeto de estudio al seleccionar y presentar la información específica para generar un conocimiento particular que documenta al autor o al archivo/colección.



Esquema básico de la estructura del método

El archivo fotográfico de Rodrigo Moya

El Archivo Fotográfico de Rodrigo Moya (AFRM) se seleccionó para desarrollar, emplear y evaluar el método, ya que por sus características se consideró adecuado para alcanzar este objetivo en el lapso de un año, si bien la disponibilidad e interés mostrados por su autor en la entrevista también influyó en esta decisión. El AFRM es un archivo vivo, que se encuentra en uso y en proceso de definición y clasificación. De noviembre de 2004 a noviembre de 2005 se trabajó en él, junto con Rodrigo Moya, para documentarlo, caracterizarlo, emitir un *diagnóstico* y elaborar conjuntamente una *propuesta de conservación* y un *plan de manejo*. La documentación obtenida, la información y los resultados producidos durante este año se exponen en la tesis en nueve secciones.

En la primera, titulada “Rodrigo Moya: fotógrafo”, se hace una semblanza del quehacer fotográfico del autor y cómo se han reconocido sus valores e importancia, además de un apartado sobre su técnica fotográfica. En la segunda, “Archivo Fotográfico de Rodrigo Moya: contenido, historia y uso actual”, se dice en qué consiste el archivo y se exponen sus componentes, al tiempo que se explica cómo se formó y cómo se utiliza en la actualidad. En la tercera, “Caracterización del Archivo”, se detallan las especificaciones físicas de los especímenes y la identificación de procesos, así como el orden y los sistemas almacenamiento, el cálculo de la magnitud del archivo y un análisis breve del movimiento y crecimiento registrado a lo largo del estudio. En la cuarta sección, “Caracterización del inmueble”, se describe el inmueble que alberga al AFRM, el área de almacenamiento y los tipos de mobiliario en los que se almacena. En la quinta sección, titulada “Caracterización de las condiciones ambientales”, se muestran gráficamente los resultados de las mediciones de humedad relativa y temperatura efectuadas a lo largo del año, así como su análisis por periodos diurno-nocturnos y estacionales.

En la sexta sección se presenta la planeación y resumen técnico de las acciones efectuadas al momento de hacer el levantamiento del

“Estado de conservación” de los negativos del archivo, así como los resultados cuantitativos del estado material de estos especímenes. En la séptima sección se incluyen los cuestionarios y entrevistas realizados, mismos que contienen información de primera mano y que documentan a Moya como creador y al archivo fotográfico. En la sección de “Diagnóstico” se aborda el análisis integral de los factores y procesos que incidieron en el estado material de los negativos; se evalúa la influencia de las condiciones ambientales actuales y cómo incidirán a futuro en la conservación del archivo; se hace un análisis de permanencia de las fotografías, utilizando herramientas especializadas, como el índice de preservación y el índice de preservación valorado a lo largo del tiempo. Finalmente, la novena sección contiene la “Propuesta de conservación y el Plan de manejo”, generados a partir del examen de la información hasta aquí expuesta, propuestas que fueron discutidas con el autor y que buscan ser viables, y por lo tanto ejecutables, para así contribuir a la conservación del archivo, en cuanto se transformen, paulatinamente, de palabras sobre papel, en materiales, acciones y fotografías permanentes.

Conclusiones

La permanencia a largo plazo de una obra depende de la noción de trascendencia que el autor tenga sobre ella, y a partir de ésta se definen nuestras acciones para conservarla. Hemos asumido la responsabilidad respecto de las obras definidas como perdurables, pero también el compromiso de respetar la posición de los creadores de lo efímero. Nos parece necesario enfatizar que para cumplir con los objetivos de la conservación preventiva, antes y durante el proceso de creación, es indispensable establecer un vínculo con el autor, ya que su participación resulta imprescindible para lograr que las cualidades de su producción se mantengan a lo largo del tiempo. Si se establece esta relación, la incidencia de la conservación preventiva será en dos vías: primero, hacia los objetos que está produciendo y producirá y, segundo, hacia los objetos que produjo y que son de su propiedad. La importancia del vínculo no sólo radica en que por medio de

éste se establece un diálogo con el autor, un recurso que brinda la posibilidad de trabajo con él y su producción, sino en que además permite que alcancemos la comprensión del todo que la constituye, es decir, sus aspectos conceptuales y materiales. En nuestro ejercicio cotidiano planteamos diversas preguntas en torno al pasado, presente y el futuro de las series de objetos, y recurrimos a variadas herramientas teórico-metodológicas para responderlas, aunque al contar con la participación del autor se dispone de una fuente de primera mano: nadie mejor que él para hablarnos de su obra. El objetivo final del establecimiento del vínculo es promover la permanencia de la producción del autor mediante la generación de una propuesta de conservación y un plan de manejo viables. La formulación de estos documentos concluye un proceso de análisis global. Éstos son, en última instancia, la herramienta teórica que los especialistas brindamos para llegar a la conservación. No obstante, es posible que el establecimiento de esta relación no se logre o se dificulte, debido a que el autor está inmerso en sus actividades de creación y éstas son siempre para él más importantes que las de conservación.

Del análisis anterior concluimos que la participación del autor incide directamente en la conservación y documentación de su producción. En términos materiales, sus acciones podrán dirigirse a la producción de objetos estables, a partir de la selección de materias primas permanentes y de la ejecución de procesos cuidadosos; al uso de sistemas de almacenamiento adecuados y el establecimiento de condiciones ambientales no perjudiciales, y a manipular los objetos de forma correcta. Su participación en la documentación será valiosa, pues aporta información certera y relevante en temas como los materiales y técnicas que empleó y emplea, la historia de su producción, sus motivos y objetivos al crearla, el sentido de la misma, los valores que para él tiene, el uso que le ha dado y el destino que espera que tenga. Concluimos también que como especialistas contamos con el conocimiento suficiente para analizar los productos actuales; con la capacidad de establecer una comunicación efectiva con los creadores, y de generar propuestas comprensibles y viables cuya aplicación promueva la permanencia de conjuntos de objetos a largo plazo. Con

esta tesis concluimos que el desarrollo de un método es una tarea sumamente compleja: parte de contar con un amplio conocimiento de la disciplina y de tener la capacidad de identificar cada uno de los aspectos de análisis, ordenarlos para cumplir un objetivo y exponerlos de manera adecuada.

Elaborar nuestro método y determinar su estructura final involucró un proceso constante de discusión, reflexión y cuestionamiento que redundó en distintos momentos en un nivel mayor de comprensión y en los consecuentes ajustes pertinentes. Tuvimos que acercarnos a la teoría del conocimiento en sus aspectos básicos, recurrimos a preguntas simples (qué, por qué, para qué, cómo, dónde, cuándo) que nos permitieron tener una conciencia epistemológica. En este ejercicio intelectual primero se desintegra el conjunto que forma la realidad para analizar parte por parte y luego se vuelven a reunir en ese nuevo todo interpretado por nosotros. El método expuesto representa en este sentido un trabajo importante en el ámbito concreto de la conservación de materiales fotográficos, pues utilizamos el conocimiento previamente generado y lo vinculamos y vertimos en un esquema que está enfocado al estudio completo de un tipo específico de bien fotográfico. Nuestro *Manual* demuestra la capacidad que tenemos los conservadores-restauradores para generar y perfeccionar los instrumentos que nos son indispensables. Finalmente, en relación con el caso de estudio, la aplicación y modificación del método fue posible gracias a que Rodrigo Moya posee una clara noción de trascendencia. Ésta, que ahora es manifiesta y reconocida por el fotógrafo, siempre estuvo implícita en sus acciones.

El vínculo que establecimos con Rodrigo Moya nos permitió acercarnos a su archivo y contar con un acceso libre e inclusive ilimitado a su contenido. Fue así como pudimos observarlo, revisarlo y apreciarlo detenidamente, pero además, con el paso del tiempo —a partir del trabajo cotidiano y los momentos de discusión e intercambio—, pudimos mantener y nutrir esta relación, expresar nuestros múltiples cuestionamientos y reflexiones, y hacer finalmente un análisis completo y profundo. Rodrigo Moya enfrentó la necesidad de definir cla-

ramente qué objetos de su producción integran el archivo fotográfico y cuáles las colecciones de autor. Logramos que se interesara en el funcionamiento de las herramientas que utilizamos al obtener el estado de conservación y el registro y evaluación de las condiciones climáticas; le explicamos el proceso de deterioro que sus fotografías han tenido y la forma en que los factores activos inciden en la permanencia de las mismas. A partir de todo esto, conseguimos que participara en la selección de los elementos a muestrear y en la elaboración de los productos primarios, secundarios y complementarios. Los resultados de dicho análisis integran un documento amplio y detallado especializado en conservación. Es la primera investigación exhaustiva hecha en relación con los aspectos materiales del AFRM, y una nueva en torno a sus aspectos conceptuales que aporta el punto de vista de nuestra disciplina a ese respecto. Además, la estrategia de análisis y la investigación resultante brinda a la conservación una nueva forma de aproximación a este tipo específico de objeto de estudio. Nuestra experiencia de trabajo con Rodrigo Moya nos reportó una nueva noción sobre el sentido de la fotografía, pues verla más allá de su materialidad enriqueció nuestra visión personal y como especialistas en conservación de materiales fotográficos. Logramos compartir, explicar e intercambiar puntos de vista, conceptos y conocimientos en beneficio no sólo de nuestra formación y de la salvaguarda del AFRM, sino de la divulgación de la conservación.

En el transcurso de la investigación fuimos capaces de valorar el AFRM: reconocemos la belleza y calidad de sus fotografías, encontramos imágenes cargadas de emotividad y gestualidad. Indudablemente la sensibilidad de Rodrigo Moya le permitió capturar la esencia del sujeto fotográfico y desarrollar una percepción única de la luz y sus sutilezas que lo caracterizan como fotógrafo. En sus imágenes hay una riqueza plástica manifiesta en la composición armónica, en la tonalidad, en el claroscuro, consecuencia de su búsqueda constante. A través del recorrido visual por sus imágenes llegamos a un pasado que nos es lejano. Del ámbito rural al urbano, de los conflictos sociales y armados a los individuos: artistas, líderes sociales, trabajadores, mujeres, niños, sus hijos, todos los que intervinieron en su historia.

Vimos las calles de la ciudad de México, sus jóvenes en protesta y la injusticia social. Las imágenes de Moya son el reflejo del hombre, de sus actividades, sentimientos, creencias y sufrimientos, e inclusive de sus alegrías. Este pasado que hoy llega a nosotras en sus fotografías nos permite sentir y conocer algo que ocurrió hace más de 50 años y que deseamos que se conserve para las generaciones siguientes.

Planeación y cambio de administración*

Liliana Dávila
Estrellita Uraga

La administración y planeación de colecciones es una herramienta básica para la conservación y la preservación. Esta organización es necesaria porque normalmente los archivos suelen almacenar una gran cantidad de material, ya sea de un solo tipo o de diversa índole de componentes. Como custodios del patrimonio cultural deseamos proveer las mejores condiciones posibles al archivo, pero sabemos que la realidad que prevalece en estos sitios es muy diferente. Es un hecho que en los países latinoamericanos se sufre por la falta de recursos, materiales o humanos. Pero aun así tratamos de superar los mayores retos con la finalidad de conservar el material para las presentes y futuras generaciones. Como bien se sabe, los acervos de materiales gráficos suelen ser muy extensos sobre todo porque ocupan un espacio reducido en comparación con los de otras disciplinas. Es así que al tener una copiosa cantidad de documentos es indispensable disponer de una buena planeación y organización en todos los ámbitos. Para esto habrá que considerar los fines que se persiguen, las estrategias por medio de las cuales se pretenderá cumplir con los objetivos de la conservación y la preservación, las políticas, los programas y los lineamientos a seguir en el proceso de ejecución, obviamente sin pasar por alto los recursos humanos, materiales y financieros con los que se cuenta o se podrá contar.

¿Qué es la planeación?

La planeación, en el sentido más universal, implica uno o varios objetivos a realizar junto con las acciones requeridas para su conclusión

* Ponencia, Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales”, México, D. F., 23 de mayo, 2007.

exitosa. Va de lo más simple a lo complejo, dependiendo el medio a aplicarse, y consiste básicamente en la toma de decisiones por adelantado. Para realizar la planeación es imprescindible conocer y determinar los siguientes conceptos:

Misión

A partir de ella se basa todo el manejo. Es el porqué y para qué del archivo, la razón por la cual existe la institución: su origen, actividades que realiza, público al que están dirigidas sus actividades, zona geográfica o delimitante de lo que pretende archivar, temática, temporalidad. En general, características básicas, como:

- El origen del archivo: público, privado, institucional, personal.
- Soporte de los documentos: analógico, digital.
- De una región, nacional o internacional.
- Concluido o en incremento.
- El tipo de documentación: histórico, artístico, documental, entre otros.

Políticas

A partir de la misión se desarrollan los lineamientos. En este documento, relativo a las políticas de la institución, se habla de los objetivos y cómo se debe cumplir la misión. Se desarrolla lo que se debe y no se debe hacer, además de que se especifica la función de cada área. Es el alma del movimiento de la institución.

Manuales de procedimientos

Los *Manuales de procedimientos* contienen una descripción precisa de cómo deben desarrollarse las actividades de cada área del archivo. Muchas veces estos *Manuales* pueden controlarse sólo de manera

interna para seguridad de la institución. Cuando las actividades están por escrito facilitan mucho el trabajo del área, lo que puede ayudar a detectar errores de funcionamiento. Los *Manuales de procedimientos* también son esenciales para desarrollar las labores que no pueden interrumpirse por la falta temporal (vacaciones, incapacidad) o definitiva (renuncia, despido) del personal responsable. Asimismo, ayudan a demostrar con transparencia los trámites que los usuarios deben desarrollar para tener acceso a la información del archivo.

Plan

Los planes son modelos sistemáticos que detallan qué tareas han de llevarse a cabo para alcanzar un objetivo, para lo cual se establecen metas y tiempos de ejecución. Como ejemplo tenemos los planes ante emergencias o siniestros.

Programa

Es un conjunto organizado de actividades, servicios o procesos de similar naturaleza, un esquema que muestra la secuencia que lleva a cabo un proceso. Normalmente se realiza en un plazo para un fin. Se puede hacer permanente o temporal o después integrarse como parte de las políticas o lineamientos.

Proyecto

El proyecto es un conjunto de actividades interrelacionadas con un fin en común, magnitud, diversidad y especificidad del objetivo. Los siguientes son aspectos de su estructura: 1) descripción; 2) fundamentación/justificación; 3) marco institucional; 4) finalidad; 5) objetivos; 6) metas, y 7) beneficiarios.

Proceso

El proceso puede definirse como una senda o trayectoria a seguir para el óptimo desarrollo de actividades o proyectos. Un proceso es un esfuerzo que se puede considerar como permanente en el sentido de que produce un entregable o un producto repetitivo (aunque puede registrar pequeños cambios, y la manera de manejarlos debería ser un proceso en sí mismo o concebirse como parte del proceso general). Cada vez que se ejecuta el proceso se obtiene más o menos el mismo resultado, y dado su carácter permanente hay personas asignadas a realizarlo que hacen básicamente el mismo conjunto de tareas y trabajos siempre que éste se lleva a cabo.

Los proyectos, en ese conjunto de actividades interrelacionadas y dependientes entre ellas, contienen actividades distintas, diferentes, únicas, que probablemente nunca se hayan desarrollado antes en la organización y que no se asemejan a lo que se había hecho con anterioridad a su aplicación. Todas las operaciones rutinarias requieren de procesos de trabajo. Debido a que un proyecto es temporal, para realizarlo se debe conjuntar a un equipo que elabora y ejecuta un plan. Al acabar, el equipo se desintegra y regresa a sus miembros a sus lugares de origen. Si el equipo sigue trabajando y el proyecto parece empezar de temporada en temporada, mes con mes o año con año, probablemente la primera vez se trató de un proyecto que el propio equipo operó y al cual se le delegaron las responsabilidades de repetirlo de manera recurrente, pero ahora como un proceso. Como se mencionó, los procesos pueden estar sujetos a cambios y no sólo como parte del proceso, sino a consecuencia de una evaluación necesaria para realizar actualizaciones, lo cual nos lleva a los siguientes puntos:

Identificación de los errores comunes de ejecución/procesos

Sin la planeación lo más probable es que se caiga en muchas fallas, entre las que se encuentran:

a) Pérdida de tiempo. Al no realizar un desglose de una administración y de procesos las personas podrían repetir una misma actividad innecesariamente o equivocarse por no tener claros los procedimientos, tener que corregir errores o dejar inconclusas tareas por no haber elaborado un proceso previo a la ejecución de dicha tarea.

b) Pérdida de recursos materiales. Como consecuencia de una mala proyección, se puede presupuestar menos o más material del indispensable. También los errores al duplicar una sola actividad pueden ocasionar desperdicio de material y modificar así el cálculo original. Por otra parte, la falta de comunicación con áreas de administración financiera podría derivar en compras de mala calidad. Es muy común encontrarse en la situación de que se sacrifique calidad por precio, y si la calidad de un producto es muy mala llegaría a optarse incluso por no utilizarlo, lo que supondría un gasto inútil de dinero que pudo haberse aprovechado de otra forma.

c) Pérdida de información. Como en toda actividad, debe regir la disciplina en este aspecto, aplicar los sistemas en los cuales se resguarda cualquier información, etapas, avances del proyecto o proceso y hacerse buen uso de los mismos. El manejo de estas herramientas también debe ser del conocimiento de todos los responsables. A su vez, deben elaborarse respaldos, ya sea de base de datos o de cualquier otro recurso usado para estos fines. La falta de comunicación entre áreas relacionadas para realizar un proceso o inicio de proyecto puede generar pérdida de información. Finalmente lo que tratamos de evitar es un caos, desarrollar enlaces de comunicación, disciplina, orden y claridad.

Mejoras en los sistemas de ejecución/procesos

De vez en cuando las evaluaciones son muy útiles para no perder de vista la manera más efectiva de realizar los procedimientos. Además nos ayudan a corregir fallas que se originaron por simplificar pasos, como refrescar los conocimientos.

Tiempos en la modificación y creación de nuevos hábitos

Cuando existe la necesidad de modificar la forma de llevar a cabo una tarea nos podemos encontrar con la dificultad del tiempo que se requiere para que un hábito sea cambiado. Se considera que el periodo de transición entre la modificación de un hábito y la implementación de otro varía de uno a dos años. Entre más organizada esté la estructura del archivo (políticas, normas, reglamentos) será más fácil y eficiente realizar las labores de conservación. Las áreas que intervienen en la conservación y preservación de los materiales deben estar involucradas y tener conocimiento de lo que se hace en los respectivos espacios para que la comunicación conlleve a acuerdos más directos.

Alternativas para el escaso presupuesto

Distintos factores influyen en la toma de decisiones, y uno de ellos es el financiero. Es casi imposible realizar proyectos o metas cuando se desconoce con qué recursos materiales y humanos se puede contar. Es recurrente escuchar que no hay presupuesto o que éste es muy limitado, pero en ocasiones eso parece más un pretexto que un problema. Primero se debe detectar la causa real del problema: ¿por qué no se ha logrado destinar el presupuesto a dichos fines?, ¿el presupuesto es escaso en toda la institución o sólo para el acervo?, ¿es nuestra institución la única fuente de financiamiento? La procuración de fondos es una práctica regular en distintas instituciones y como ejemplo más cercano tenemos a los museos. Bien puede ser adoptada por personal interno o externo a la institución, para lo cual hay que saber bajo qué régimen opera el archivo o la institución y si éste le permite aceptar donaciones y bajo qué condiciones. Los fondos se pueden recibir por medio de una asociación o sociedad civil o fideicomiso a fin de que las donaciones puedan deducirse de impuestos. Sin esta modalidad sería casi imposible obtener donaciones, de modo que la asesoría de contadores fiscalistas y abogados sería de gran utilidad para organizar este tipo de ingresos. La persona

o área encargada habrá de tener buenas relaciones para integrar a los posibles donantes, además de otras características que le aseguren la confianza de la gente. Otra alternativa son los concursos, proyectos o becas de fundaciones, empresas o institutos que proveen de equipo o recursos humanos temporales. En cualquiera de estas variantes se deben activar los enlaces laborales con el departamento indicado para ello, para que los objetivos y la finalidad sigan una misma línea.

Cambio de administración

Prevención ante el cambio

Los cambios de administración, parcial o total, son inevitables en toda institución, ya sea pública o privada. Dependiendo de la experiencia laboral de los nuevos integrantes, éstos pueden decidir continuar operando con la misma línea de trabajo o incorporar nuevas ideas que modifiquen por completo los procesos. Es difícil afirmar en un principio si el cambio es benéfico o no, ya que sólo con el tiempo y los resultados se pueden evaluar sus ventajas y desventajas. Cuando nos enteramos de que este cambio ocurrirá ¿qué es lo primero que esperamos? Ciertamente deseamos que el personal a cargo de puestos clave para tomar decisiones fundamentales en la conservación y preservación del patrimonio sean profesionales preparados, con disposición y nociones de lo que se hace en la institución, lo que no garantiza la mejora de las condiciones del acervo porque las circunstancias pueden estar por encima de ellos.

¿Qué pueden hacer los directivos ante un cambio de administración para garantizar transformaciones benéficas?

Hemos hablado sobre la gestión de la institución con el propósito de enfatizar que los estatutos son indispensables para proteger el patrimonio. Por lo tanto, la continuidad en proyectos y procesos puede garantizarse con la elaboración de documentos, la adecuada difusión y el conocimiento de estos distintos elementos por parte de

los miembros del equipo de trabajo. Estar al tanto de la importancia de las iniciativas que se han echado a andar resulta benéfico para llevarlas a término con éxito por parte del nuevo personal. El sentimiento de incertidumbre es provocado porque se desconoce cómo van a afectar los cambios de la nueva administración a la conservación de las colecciones. Y tal vez porque muchos de nosotros hemos vivido este proceso de cambio de administración en condiciones en que se pretende implementar nuevos métodos de trabajo, en detrimento de la conservación de los materiales, sin importar todo el esfuerzo que se ha invertido en mejorar las condiciones o modificar métodos y estrategias. Como hemos advertido líneas arriba, lo que realmente protege a una colección es que la gestión de la institución haya quedado por escrito y aprobada por las autoridades competentes. Es entonces cuando la misión y las políticas apoyan el proyecto de conservación de las colecciones y por lo tanto el peligro y miedo de que un cambio de administración afecte su estado de conservación desaparece. Sólo después se esperará un cambio paulatino de estrategias para la satisfacción de las metas, y no para la satisfacción ni lucimiento personal. En fin, se sobre entiende que con un buen liderazgo, una toma de decisiones efectiva, clara visión y dirección se llegará a un ambiente estable, sin grupos que se opongan a medidas de seguridad y mejoras del sistema.

¿Qué podemos hacer como trabajadores de una institución para ayudar al cambio de la nueva administración?

Al enterarnos de que habrá un cambio es nuestro deber mostrar la situación actual a la nueva administración. Pero también es el momento idóneo de hacer un estudio acerca de nuestro trabajo, el cual puede ser cuestionado sobre la metodología y los procesos. Para ello podemos respondernos las siguientes preguntas: ¿Hemos cumplido nuestras metas o no? ¿Por qué no se han cumplido? ¿Qué errores detectamos? ¿Qué falta por hacer (factible) (necesidad de un presupuesto)? ¿Qué proyectos o procesos se quedaron a medias? ¿Cuáles son las condiciones ideales y las deseadas? ¿Cómo proyectamos

poder llegar a ellos? ¿Son los adecuados los procesos para llegar a nuestras metas? Una vez que se tienen claras las necesidades es más fácil acercarnos a los nuevos administrativos. Entregar toda esta información por escrito le dará más credibilidad y valor a nuestro trabajo, y demostrará a su vez interés y profesionalismo. Al momento de hacer una nueva evaluación se podrán así determinar con mayor facilidad los errores, faltantes y logros.

La administración financiera

En cuanto al cambio de administración financiera en instituciones públicas es muy común (sobre todo en cambios de sexenio) esperar la liberación del nuevo presupuesto anual. Ante esto, las áreas correspondientes a la preservación deben tener muy claro con meses de anticipación todo el material y servicios que necesitarán desde el cambio de administración hasta que el presupuesto sea liberado, de modo que se tiene que llegar a un acuerdo con la administración saliente para que ayude a proveer lo indispensable. Es frecuente encontrarse con que el personal que administra el dinero no tiene conocimientos acerca de la preservación y conservación, y por lo tanto de su importancia. Es entonces nuestra labor acercarnos para explicar dicha relevancia. Éste puede ser un primer paso para facilitar acuerdos en los que sea una prioridad destinar recursos al área que estamos protegiendo, al igual que informarles cómo se trabajaba con la antigua administración: es decir, qué se estaba haciendo (qué servicios proveía) y qué se quedó en proyecto, y por otro lado hacerles saber qué se necesita de ellos y qué se desea hacer, con el propósito de fomentar el trabajo en equipo, a partir del cual los miembros de la institución se dirigen hacia un mismo objetivo.

También es nuestra labor negociar para lograr nuestros objetivos. Siempre hemos soñado con tener el archivo donde laboramos en las mejores condiciones posibles: con material libre de ácido, estabilizado, catalogado, con el ambiente ideal de humedad relativa y temperatura, asegurado contra incendios, inundaciones, desastres

naturales o hasta robo. Si no obtenemos las condiciones ideales, entonces se puede dialogar acerca de cómo aproximarnos al objetivo, como por ejemplo conseguir materiales similares a los inicialmente propuestos. Pero es importante darnos cuenta de que a veces los paliativos pueden salir mucho más caros. Una tabla comparativa de costos aproximados del material ideal y su tiempo de duración y del material más económico puede ser de mucha utilidad. A veces la visualización clara del efecto costo-duración facilita los acuerdos.

Para resumir

Uno de los mayores problemas y retos en las instituciones es la organización, misma que implica procesos que deben quedar establecidos por escrito. Estamos acostumbrados a ver cómo se realizan las actividades rutinariamente y a veces sin cuestionarlas, sin pensar en si son las correctas o si son eficientes o necesarias. Y qué tal si sólo sucedió que alguien tomó como maña echar a andar un proceso, y como nadie se lo cuestionó o corrigió en su momento decidió que era el que se debía desarrollar. Pero cuidado con cuestionarlo posteriormente porque es capaz de responder con el famoso: “aquí siempre se ha hecho así”. Curiosamente en ese momento uno se pregunta dónde está el documento que marca que así deben hacerse las cosas. Esta idea también se aplica ante un cambio de administración de área y no hay orden ni seguimiento en lo que se hace, simplemente porque a nadie se le ocurrió hacer un *Manual de procedimientos*. Y entonces hay que esperar a que las nuevas autoridades reaccionen y tomen el mando, mientras el archivo tiene necesidades sin solventar. Es necesario tener por escrito todas las políticas, manuales y procesos, porque es así como se da el correcto manejo y evaluación del funcionamiento del archivo. Y en verdad ésta es la única manera de proteger un archivo frente a un cambio drástico de administración. A cuántos de nosotros no nos ha sucedido que lleguemos a una institución y en el momento de pedir las políticas, el código de ética o los manuales de procedimientos se nos evada o niegue su acceso, en lugar de que exista de antemano todo un paquete de normas que

el nuevo empleado deba leer y aceptar para estar en condiciones de comprometerse con la conservación del archivo. A la conclusión que llegamos es que la falta de planeación y organización escrita en cualquier institución sólo puede llevar a un proceso caótico, desgastante y doloroso durante un cambio de administración, pero sobre todo supone daños serios al patrimonio que podrán visualizarse a corto o largo plazos. Una vez que el funcionamiento sea el idóneo, la institución estará preparada para cualquier cambio administrativo sin que peligren los esfuerzos y logros en pro de la conservación.

Referencias

Malaro, Marie C., "Manejo de museos, colección controlada", en *Museum Governance, Misión, Ethics, Policy*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1994.

González Vélez, Ana Elena, "Introducción a museos y archivos" (guión), 2005, inédito.

Hernández, Pilar, "La administración de colecciones, una herramienta para la conservación de bienes culturales", tesis de licenciatura de Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM-INAH, LAA, SEP, México, 2005.

Hirata, Ricardo, "¿Por qué no sabemos encontrar la causa de un problema? Los procesos de cambio", en Keisen Consultores, en línea: <http://www.keisen.com/index.php>, consultado en mayo de 2007.

Wise McNay, Linda, *Ideas para la procuración de fondos anuales*, National Society of Fund Raising Executives, 2004.

Situación del almacenaje de material fotográfico en México, análisis y perspectivas*

Cecilia Salgado

En México existen una gran cantidad de instituciones que resguardan materiales fotográficos, entre los cuales se cuentan archivos, museos, bibliotecas, centros culturales, institutos, etc. Todas estas instituciones enfrentan el reto de conservar su patrimonio fotográfico y tienen como problema común el control de las condiciones ambientales sobre todo en las zonas con clima cálido húmedo y cálido subhúmedo. En el mes de mayo del 2001, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM), se llevó a cabo el encuentro “Frío-Seco, Bóvedas para el Almacenamiento de Material Fotográfico”, que reunió a una gran cantidad de archivos y puso de manifiesto el interés por este tema, así como la urgencia de analizar la situación en que están almacenados los documentos fotográficos en México. También quedó claro que la implementación de bóvedas en este país deberá ser un proceso gradual sustentado en un análisis de nuestras condiciones y capacidades. Con el fin de tener un primer acercamiento a la compleja situación del almacenaje de material fotográfico en el país, se realizó un cuestionario, utilizando como punto de partida el directorio de “Archivos, fototecas y centros especializados en fotografía” que editó el Centro de la Imagen en el año 2001, La encuesta se aplicó a 113 instituciones durante el periodo de enero del 2001 a octubre del 2002. Las preguntas del cuestionario fueron pensadas para obtener una respuesta de tipo “sí-no” y se hicieron por correo electrónico y

* Parte del primer capítulo de la tesis “Bóvedas de almacenamiento, una estrategia para la conservación de fotografías”, ENCRYM-SEP-INAH, México, 2005.

vía telefónica. Esta última opción permitió en algunos casos establecer un diálogo más profundo con los encargados de las colecciones, el cual reveló algunas de las necesidades y problemáticas actuales en torno al almacenamiento de material fotográfico.

Cuestionario:

1. ¿Cuentan con aparatos de monitoreo de condiciones ambientales (termohigrógrafos, *data loggers*, etc.)?
2. ¿Cuentan con equipo para el control de condiciones ambientales en el lugar donde resguardan material fotográfico (aire acondicionado, deshumidificadores)?

En el caso de ser afirmativa la respuesta de la primera pregunta los archivos se clasificaron de acuerdo con su temperatura en:¹

- a) Fríos: debajo de 4°C
- b) Frescos: debajo de 18°C
- c) Templados: debajo de 24 °C
- d) Calientes: debajo de 30°C

Si las dos respuestas eran afirmativas se aplicó un cuestionario más detallado en el que se preguntaba el tipo de equipos con que contaban para el control y el monitoreo de condiciones ambientales y los promedios anuales de HR y temperatura. En la medida de lo posible se visitaron estas instituciones.²

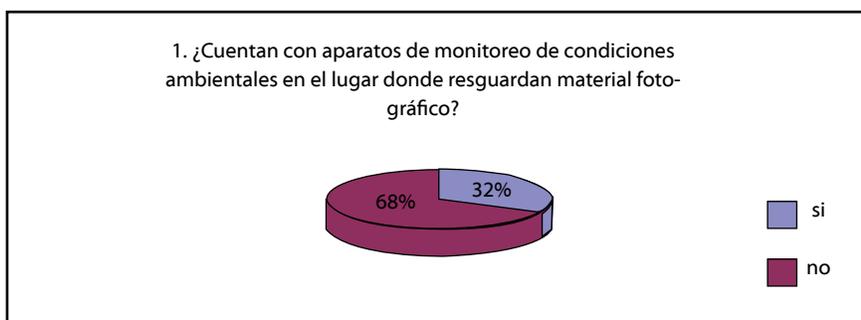
Resultados:

- a) Pregunta 1

¹ Esta clasificación se basó en la propuesta del Image Permanence Institute para el *software* "Preservation Calculator" 2000.

² Se realizaron visitas al Archivo General de la Nación, al Instituto de Investigaciones Estéticas y al Archivo Histórico de la UNAM, al CESU, al Centro de Cultura Casa Lamm, al Centro de la Imagen, a la Cineteca Nacional, a la Filmoteca de la UNAM, a la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, al Museo Nacional de Arte y al Museo Regional de Guanajuato-Fototeca Romualdo García.

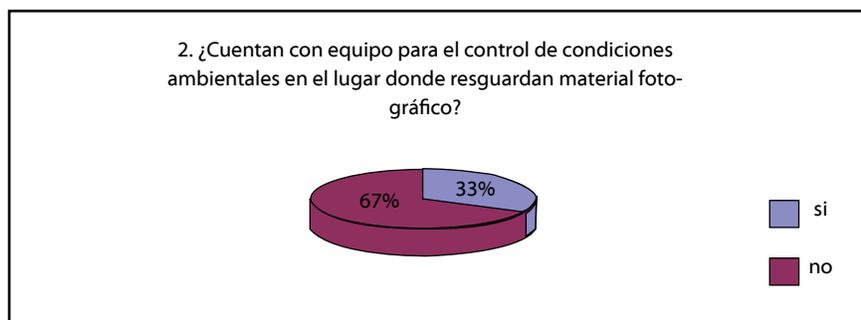
El 68% de las instituciones no cuentan con equipos para el monitoreo de las condiciones ambientales y 32% cuentan con algún tipo de equipo para este fin. Este resultado señala que la gran mayoría de los archivos, al no tener equipos de monitoreo, no han dado el primer paso para el control de condiciones ambientales.



De las 37 instituciones que tienen equipo de medición: ninguna tiene bóvedas frías, cinco tienen bóvedas frescas,³ 32 tienen bóvedas templadas y ninguna tiene bóvedas calientes.

b) Pregunta 2

El 67% de las instituciones no cuentan con equipos para el control de condiciones ambientales y 33% cuentan con algún tipo de equipo.



De las 36 instituciones que tienen equipo para el control de condiciones ambientales: dos archivos tienen deshumidificadores de tipo

³ La bóveda más fría del país al término de esta encuesta es la de la Cineteca Nacional, con un promedio de 15°C y 35% de HR.

químico⁴ y 31 operan con sistemas de aire acondicionado para *comfort humano* y no con un sistema pensado para la conservación de las fotografías. Este panorama resulta preocupante y si esta situación sigue así en pocos años seremos testigos de la pérdida de nuestro patrimonio fotográfico, especialmente de las imágenes a color.⁵ Un aspecto alentador que se comprobó al finalizar la encuesta es que cerca de 90% de las instituciones tiene acceso a internet, medio de comunicación que permite la difusión y análisis de la problemática de los archivos y que aún no ha sido aprovechado integralmente. Otro punto positivo fue la amplia participación y la rápida capacidad de respuesta del personal responsable de las colecciones, por lo que podemos pensar que existe disposición e interés por conservar fotografías y establecer diálogo con otras instituciones. Sin embargo, fue evidente una falta de conciencia acerca de los beneficios de almacenamiento en frío y también se mostró falta de credibilidad y desconfianza hacia estos métodos, en particular hacia el almacenamiento en refrigeradores. Hasta enero de 2008 ninguna bóveda para almacenar material fotográfico en México había sido diseñada y construida por un equipo interdisciplinario (arquitectos, ingenieros, conservadores, etc.) que trabajara en un proyecto integral. Como consecuencia, las bóvedas con las mejores condiciones ambientales han sido mejoradas por medio de pasos graduales con la adquisición de mejores equipos en el transcurso de los años. Finalmente, de las 113 instituciones, 25 de ellas (21%) respondieron que sí a las dos preguntas. Esta cifra, que en una primera lectura se refiere a las instituciones con conocimiento de los efectos ambientales en los materiales fotográficos y con algún presupuesto destinado a la conservación, en realidad es bastante baja. Cabe entonces preguntarnos: ¿cuáles son las causas que propician esta situación? A pesar de que se han realizado valiosos y numerosos esfuerzos para promover la conservación del

⁴ Las instituciones son la Cineteca Nacional y la colección formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Televisa en Casa Lamm.

⁵ A una temperatura de 21°C y 50% de HR el tiempo aproximado para el desvanecimiento significativo de la tinta menos estable de una fotografía a color de los años noventa es de 40 años.

material fotográfico, quedan pendientes de resolver una serie de problemas que a continuación se presentan.

En primer lugar hay que señalar que las instituciones gubernamentales deben entender la importancia y la necesidad de preservar el patrimonio fotográfico, pues de otra forma no será posible que puedan ponerse en práctica de manera exitosa programas realmente efectivos (Teygeler, 2001). Por tal motivo es indispensable crear una política cultural enfocada al patrimonio fotográfico nacional, máxime si se toma en cuenta que aproximadamente 60% de los archivos en el país son financiados por el gobierno. Una traba significativa son las limitaciones económicas y tecnológicas. En nuestro país generalmente los recursos son limitados y muchas veces erráticos, pero México es un país con grandes diferencias en cuanto a posibilidades económicas e infraestructura: en algunos lugares construir una bóveda de alta tecnología sería una labor extremadamente difícil y costosa, mientras que en otros este proyecto sí podría concretarse. No es posible que nos escudemos en la idea de que no podemos tener acceso a ciertas soluciones por ser México un país tercermundista, puesto que ésa no es la realidad de todo el país. Es necesario realizar análisis de impacto económico y social para determinar la viabilidad de un proyecto para la construcción de bóvedas. A este respecto hay que considerar que la mayoría de las instituciones no están bien preparadas para iniciar estos análisis en lo que se refiere a conseguir respaldo económico tanto por parte del gobierno como de instituciones privadas.

Otro problema relevante es el acceso a la información. La gran mayoría de los entrevistados preguntaron por alguna fuente para obtener más información. La falta de publicaciones en español obstaculiza la difusión del conocimiento y además propicia ideas y conceptos erróneos. Algunas de las personas entrevistadas tienen la firme creencia de que la humedad y la temperatura no influyen de manera importante en el deterioro de los materiales fotográficos. Las personas que contaban con mayor información tenían más conocimiento de las características de un ambiente ideal que de la manera de alcanzarlo. También vale la pena reflexionar en nuestros métodos de trabajo. La

costumbre de tomar decisiones por medio de individuos con poder y no a partir de las recomendaciones de equipos interdisciplinarios y profesionales impide la realización de proyectos profesionales. Además, la tendencia a resolver los problemas con base en una visión de corto plazo entorpece proyectos que justamente tratan de pensar en la conservación de nuestro patrimonio a largo plazo. Finalmente, un problema complejo es el de los profesionales especializados. La formación de profesionales en conservación de materiales fotográficos en México existe desde hace ya varios años. Dentro de la licenciatura en la Escuela Nacional de Restauración Conservación y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” se comenzó a impartir desde hace unos 10 años, y desde hace seis años existe estructurada como un seminario-taller. Resulta paradójico saber que aunque el propio Instituto Nacional de Antropología e Historia ha formado profesionales con educación formal en conservación de materiales fotográficos, a la fecha en que se realizó la encuesta (2001) no había ningún conservador contratado en los archivos de esta misma institución. La mayoría de los egresados ejercía en otras áreas y en la minoría de los casos trabajaban en la UNAM o en instituciones privadas que difícilmente pueden funcionar como plataformas para promover un proyecto nacional de largo alcance. Como conclusión, se puede afirmar que hay profesionales altamente capacitados que no están siendo aprovechados.

Aunque para establecer un proyecto de conservación de material fotográfico nacional se requiere de un estudio y análisis mucho más exhaustivo que el aquí presentado, es posible establecer las siguientes líneas generales:

- Llegar a acuerdos comunes y objetivos nacionales de preservación viables para las distintas regiones del país.
- Mejorar los programas de conservación y fomentar los programas de investigación.
- Impulsar la cooperación entre archivos a partir de la eficiencia y ahorro monetario al compartir recursos.
- Proveer un foro de discusión para analizar la problemática actual y

difundir los conocimientos en español.

- Promover acciones concretas en inversión de equipos. En especial se debe fomentar la adquisición de equipo para generar una política de monitoreo de condiciones ambientales.

- Eleva la importancia de la conservación a niveles políticos, influyendo en la opinión y decisión de las instancias de poder institucional.

- Incrementar el intercambio a nivel internacional de profesionistas, por medio de cursos, becas, estancias, intercambios y contactos.

Referencias

Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados, Centro de la Imagen, México, 2001.

Image Permanence Institute *software* "Preservation Calculator" 2000.

Teygeler, R., Gerrit de Bruin, Bihanne Wassink y Bert van Zanen, *Preservation of Archives in Tropical Climates*, International Council on Archives, National Archives of the Netherlands, National Archives of the Republic of Indonesia, París, La Haya y Jakarta, 2001.

**III. El ejercicio
de la conservación
de materiales
fotográficos en cuatro
casos prácticos**

Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda*

Claudio Hernández

Este proyecto surgió del interés personal por la fotografía y sus soportes actuales, así como por las manifestaciones artísticas contemporáneas, motivo por el cual hubo un acercamiento a uno de los centros dedicados a estas expresiones en la ciudad de México: el Laboratorio Arte Alameda (LAA), fundado en el año 2000. El contacto se estableció con el área de Curaduría, como parte del Servicio Social para asistir el trabajo del museo. Como conservador observé la necesidad de los trabajadores de la institución de acceder, almacenar, difundir y preservar los materiales que se generan a partir del trabajo cotidiano. Después de un año, surgió la necesidad de plantear una tesis de Conservación, labor no fácil de concretar debido al distanciamiento prevaleciente entre la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) respecto del tipo de manifestaciones que integran el programa de exhibición del LAA: videoinstalaciones, arte en red, piezas interactivas, obras hechas *ex profeso* para el lugar, instalaciones, obras sonoras. Sólo después del esfuerzo de la ENCRYM por la formación profesional de especialistas en otro tipo de materiales distintos a los tradicionales, encabezado por la titular del Seminario-Taller de Restauración de Pintura Moderna y Contemporánea, Raquel Huerta, y del conocimiento adquirido en el Seminario-Taller de Conservación de Materiales Fotográficos, me fue posible concretar este proyecto.

En este sentido, el problema principal fue qué conservar en un museo que no tiene acervo propio, ya que las obras no permanecen

* Resumen de la tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, SEP-INAH, México, 2005.

después de la exposición y no se tienen asignados recursos para la adquisición de una colección. De igual modo, dentro de la misión y objetivos del LAA no está contemplada la formación de un acervo. Pero la propuesta de conservación se efectuó a partir de lo que permanece de las exposiciones: la documentación. En primer lugar, mi aproximación en este aspecto fue desde el punto de vista del objeto, ya que los materiales producidos durante esta labor son soportes fotográficos o documentos impresos en papel. En segundo término, se cuestionó el resultado de este trabajo, dada la complejidad y naturaleza de las obras exhibidas. Después del análisis de los resultados de la documentación hubo que desarrollar una metodología precisa para registrar este tipo de manifestaciones artísticas. El siguiente paso fue la elaboración de lineamientos de preservación para los materiales generados a partir de la documentación. Esta investigación de tesis abarca el trabajo desarrollado por el LAA desde su fundación en el año 2000 hasta la exposición que concluyó en octubre de 2005.

Puede decirse que la incursión y utilización de otro tipo de soportes o materiales distintos a los “tradicionales” para la creación artística supone una relación diferente entre los creadores, los espectadores y las obras. Este tipo de expresiones artísticas pretende, en un primer momento, una interacción con el público, para luego transformarse o no permanecer. La incorporación de estas manifestaciones artísticas en los programas de los museos de México es el reflejo de la necesidad de actualización por parte de estos espacios, lo mismo que de la aceptación de las obras por un sector de la comunidad cultural de nuestro país. Como conservador considero que los espacios de exhibición deben promover la convivencia entre estas nuevas tecnologías y las obras en soportes tradicionales, para responder así a los requerimientos de los artistas y del público.

Frente a las manifestaciones contemporáneas cuyo fin es transformarse de acuerdo con el espacio donde se exponen, o las que son realizadas con materiales y elementos no permanentes para transmitir su mensaje creativo, o finalmente ante las que son realizadas *ex profeso* para el lugar de exposición y deben desaparecer al término

de la muestra, la postura de la conservación y restauración consiste en registrar y documentar las obras, desde el momento de planeación o proyección, en la fase de producción, en la de funcionamiento durante la exposición, en la de interacción con el público y hasta su desmontaje. Estas labores de registro y documentación deben ser de calidad y adecuadas al tipo de obras, ya que los productos de estas tareas, como son materiales fotográficos, videos, catálogos, etc., se convertirán en muchos casos en los únicos medios o herramientas para tener acceso a las obras. Así que al trabajar con este tipo de expresiones los conservadores tienen la tarea de apoyar al mismo tiempo las decisiones creativas y las necesidades de los museos, instituciones y espacios dedicados al arte.

A fin de comprender los puntos de vista y los objetivos de la conservación y restauración frente al arte contemporáneo se hizo una revisión de textos extranjeros, por lo que el problema se centra en aplicar e interpretar esta información a las demandas, tipos de obras y medios existentes en nuestro país.¹ Para plantear una metodología de trabajo adecuada al LAA también era indispensable conocer, por medio de un sondeo, las condiciones laborales y posturas respecto de la documentación de algunas de las más importantes instituciones dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad de México. La selección comprende varios espacios pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), así como museos dependientes de universidades y entidades: el "Fondo Documental de Arte Actual 1990-2000", del Centro Nacional de Investigación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), la Sala de Arte Público Siqueiros, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Ex Teresa Arte Actual, el Muca Roma, Celda Contemporánea y la Colección Jumex. No se incluyó el trabajo desempeñado por galerías y artistas con trayectorias destacadas, una línea de investigación que se puede retomar a futuro. Esta muestra no es totalmente representativa, pero me permitió determinar la grave problemática a la que

¹ Los textos más importantes sobre conservación de obra contemporánea son los de Hummelen y Sillé (1999) y el editado por Corzo (1999).

se enfrentan estos lugares por la carencia de un plan de manejo, valoración y reconocimiento de los contenidos de la documentación y el registro, así como debido a la conservación inadecuada de los acervos y materiales, situaciones que también comparte el Laboratorio Arte Alameda.

Cabe reflexionar respecto de los lineamientos que en general se siguen en los centros de documentación, videotecas, bibliotecas y mediatecas² de las instituciones y espacios dedicados al arte, no sólo en nuestro país, ya que en estos sitios predomina el trabajo de difusión por encima en muchas ocasiones de la labor de la conservación de los materiales generados a partir de la documentación. Por lo tanto, ha de atribuirse la misma relevancia a la difusión y a la preservación apropiada, por la información que brindan los objetos como fuentes de investigación (valor material y testimonial). Después de revisar la información recopilada, se hizo un detallado análisis y estudio de la situación específica del LAA. Hay que puntualizar que el término *acervo* se utiliza para denominar los materiales que se almacenan: catálogos, trípticos, documentación en soportes fotográficos, cintas de video y discos compactos, para los cuales no existe un criterio de selección de formatos ni métodos de almacenamiento. Primero se efectuó la identificación y descripción de la información, a continuación se delimitó el objeto de estudio (Acervo Documental), que es parte de la documentación visual del trabajo del LAA, es decir, 405 fotografías y 85 discos ópticos, producto del registro de las exposiciones. En una primera etapa estuvieron vigentes diversos procesos y técnicas fotográficas, pero en la actualidad se elaboran imágenes digitales que se almacenan en discos compactos.

² Lugar donde se albergan distintos medios y/o soportes, como podrían ser libros, revistas, catálogos, videos, fotografías, DVDs y discos compactos de audio para consulta pública. Una misma plataforma de acceso puede ser común para estos distintos medios: el internet. Existe la posibilidad de consultar el material o soporte original (entrevista personal con Valentín Farrás, director de la Mediateca de la Caixa Forum, Fundación La Caixa, Barcelona, agosto de 2004).

Para facilitar el estudio del Acervo Documental, éste se dividió en dos colecciones: fotográfica y de discos ópticos, para cada una de las cuales se efectuó una descripción, un estudio de los deterioros que pueden presentarse y del estado de conservación de los materiales que las integran. Enseguida se formuló un diagnóstico de conservación de las colecciones con base en la evaluación de la problemática desde tres ámbitos distintos: condiciones del inmueble (condiciones ambientales), estabilidad material (estado de conservación) y manipulación de los materiales (sistemas de control y acceso) (Fracornel, Méndez y Valverde, 2000). Esta tesis se enfoca principalmente a los dos últimos rubros, debido a que las condiciones del inmueble son estables y a que el museo no cuenta con los instrumentos necesarios para efectuar monitoreos ambientales. A partir de dicho diagnóstico y de la observación de la dinámica de trabajo dentro del LAA, se estableció la propuesta de conservación. Ésta tiene como objetivo principal la preservación del Acervo Documental, por medio de cuatro actividades: registrar, operar o trabajar de manera sistemática, conservar y difundir (objetivos particulares).

El primer objetivo particular consiste en un modelo de registro y documentación para recopilar y sistematizar la información que aportan la obra y el artista. Al elaborarse de manera adecuada, también se considera la posibilidad de que esta información sirva como material de consulta tanto para el personal que labora dentro del LAA como para el público en general, ya que en varios casos éste será el único medio para acceder a las obras, dada la condición no permanente o efímera de las mismas. Por la carencia de la información necesaria para identificar y describir ampliamente todas las imágenes que conforman el Acervo Documental, así como debido a la imposibilidad de recuperar la información y demás especificaciones de las obras presentadas durante los cinco años anteriores, se proponen dos muestras de trabajo: la primera es un ejemplo de manejo y metodología de registro, es decir, la recopilación sistemática de información completa proporcionada por el artista (entrevista), para el caso de las obras que son creadas *ex profeso* para el LAA de manera temporal; la segunda es la integración e identificación de las imágenes pro-

ducto de la documentación de las exposiciones dentro del LAA. De este modo se complementa el registro documental llevado hasta la fecha con el modelo de registro propuesto. Estos modelos serán una referencia básica para determinar el contenido de un registro de arte contemporáneo, pero cada obra, exposición y artista implicará más información y distintos cuestionamientos a resolver, por lo que se propone un modelo flexible. De acuerdo con el diagnóstico de los sistemas de control y acceso, el registro constituye el primer nivel de trabajo, porque se documentan las colecciones y puede conocerse el grado de descripción que presenta el acervo.

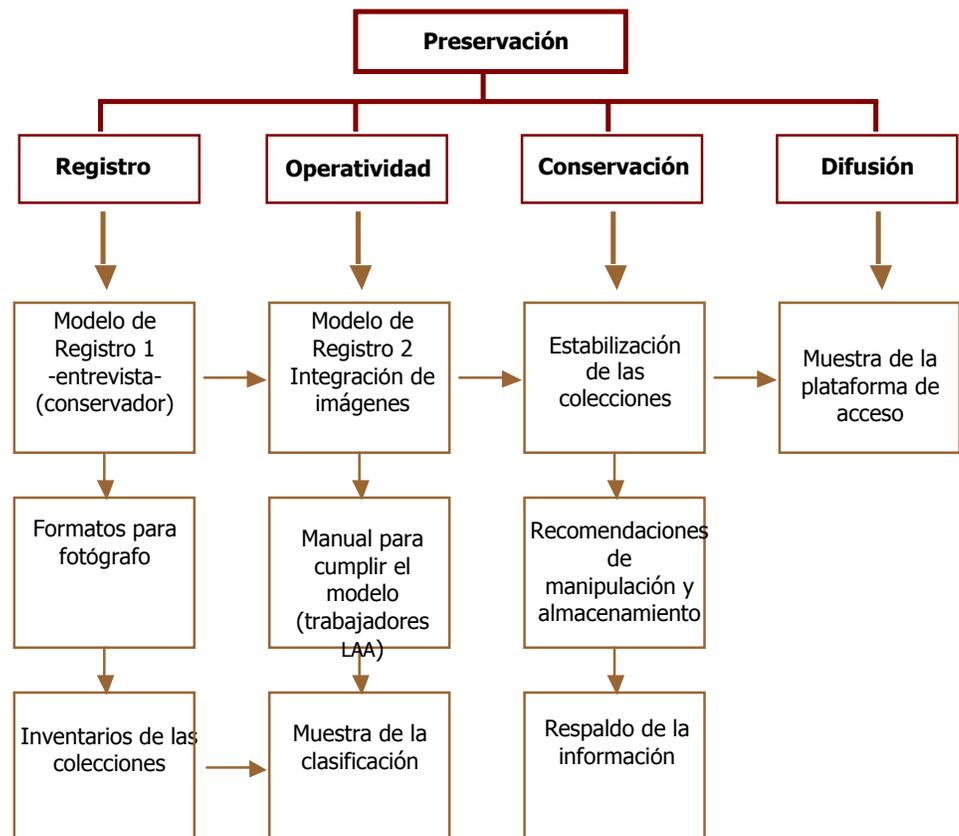
Es pertinente que la entrevista con el creador que se propone en los modelos de registro y documentación sea resuelta por un conservador-restaurador, debido al conocimiento material y de procesos de deterioro que posee, información indispensable al momento de plantear la preservación, almacenamiento, montaje o producción de las obras. El conservador, al intervenir en las decisiones creativas, reconocerá y valorará el sentido de la obra y se podrá convertir en el intérprete del trabajo del artista, dada su formación profesional, papel que ya desempeñan, pero de otro modo, el curador, el crítico o el historiador del arte. Es necesario que, de acuerdo con la naturaleza de las obras contemporáneas, se efectúe un registro específico, en donde se incluya información proporcionada por los artistas respecto de la conservación de sus obras. Un grupo de especialistas, como artistas, curadores, historiadores, coleccionistas, fotógrafos, científicos y conservadores, de manera interdisciplinaria, definirán qué medios o herramientas se requieren para realizar el adecuado trabajo de registro y documentación de la obra contemporánea y así asegurar la permanencia de su significado e intención. En relación con este grupo interdisciplinario, coincido con el planteamiento del artista Bill Viola de que es la gente y no los materiales el mejor medio para lograr la preservación de las obras contemporáneas de arte: "El comportamiento humano es la clave esencial en la conservación" (Viola, citado en Corzo, 1999: 92). En este orden de ideas, opino que la mayor relevancia la tiene el adecuado trabajo de los especialistas y en segundo término la conservación física de los materiales producto de la documentación.

Como ya se mencionó, en el ámbito del trabajo sistemático u operatividad (segundo objetivo particular) se incluyó otro modelo de registro, el cual tiene como fin integrar la información que describa e identifique las imágenes del acervo, según su naturaleza, ya se trate de una fotografía o de una imagen digital, para incorporarse al Modelo de Registro 1. También se diseñó un sencillo manual para que el personal del LAA cumpla este modelo. Por último, se propone una clasificación para las colecciones, puesto que esta labor es fundamental para la difusión e intercambio de la información. Se consideraron varios sistemas, normas y reglas de catalogación. En relación con el tercer objetivo particular: la conservación, primero se realizó la estabilización de las colecciones, después se estipularon las recomendaciones de manipulación y almacenamiento para el Acervo Documental, con base en estándares internacionales,³ y por último se destacó la importancia del respaldo de la información para la preservación adecuada. La difusión es el último de los objetivos particulares de la propuesta, por medio del cual se reconoce la relevancia de esta labor y de su estrecha relación con una apropiada conservación de los materiales.

De esta manera, la propuesta de conservación se resume en una metodología para la documentación de obras contemporáneas, mediante un modelo de registro (entrevista con el creador) que a su vez integra la identificación y descripción de las imágenes existentes dentro del acervo, su adecuada conservación y difusión, en congruencia con el razonamiento de registrar para documentar. La propuesta de conservación de este trabajo tiene como principal fin la valoración y el reconocimiento del Acervo Documental del LAA, como tal, es decir, como objeto de estudio susceptible de ser conservado y administrado, independientemente del soporte en el que éste se encuentre, ya se trate de una grabación sonora o de imágenes digitales

³ Los procedimientos para determinar la expectativa de vida de los soportes fotográficos, así como de los discos ópticos, están descritos en varios estándares internacionales y normas ISO (International Standards Organization) elaboradas por el American National Standards Institute (ANSI, por sus siglas en inglés).

en un CD o de un documento escrito, como un catálogo, un video o una impresión fotográfica. Los resultados preliminares de esta tesis son los Modelos de Registro 1 y 2, los formatos para el fotógrafo (para que entregue de manera adecuada —identificada y en soportes de calidad— su trabajo), los inventarios de las colecciones, el manual para cumplir el modelo, la propuesta de clasificación, la estabilización de las colecciones, las recomendaciones de manipulación y almacenamiento, la consideración del respaldo de la información y, por último, la muestra de la plataforma de acceso. El siguiente esquema resume los resultados preliminares:



El siguiente paso pendiente es retomar e integrar el resto de los materiales del Acervo Documental, ya que en esta investigación sólo se trabajó con una selección de materiales, por lo que es necesario la vinculación de esta información con más datos y medios para con-

textualizar ampliamente las obras que son parte de las exposiciones del LAA. Se propone la generación de documentos e información que sirvan para investigaciones más específicas, no sólo en el ámbito de la conservación y la restauración, sino para la historia del arte, e incluso de la comunicación y la tecnología. En relación con la propuesta de clasificación y número de inventario de los materiales, es imperativo continuar con la búsqueda de un sistema de clasificación óptimo que cubra los requerimientos del LAA y en general los relativos a la descripción de imágenes, a fin de homogeneizar la información para propiciar su intercambio. Después del análisis de la información recopilada se llegó a la misma conclusión que Consuelo Méndez expone en su *Manual de diagnóstico de conservación en archivos fotográficos* (Fracornel, Méndez y Valverde, 2000): las normas y reglas de catalogación para imágenes son afines con la bibliotecología, por lo que en general no resuelven las necesidades de información de acervos fotográficos o de imágenes, como es el caso del Acervo Documental, puesto que estos materiales son considerados como “gráficos”, lo que representa la imposibilidad de utilizar la información que brinda el contenido de la imagen, más allá del título, autor o técnica (Fracornel, Méndez y Valverde, 2000: 59).

Respecto del planteamiento de estrategias para el respaldo de la información (procesos fotográficos e imágenes digitales), el reto como especialista consiste en llegar a un punto medio para satisfacer con éxito estas necesidades y solucionar la problemática de conservación, considerando los problemas administrativos y económicos dentro de las instituciones. En cuanto a los planes de manejo y conservación del Acervo Documental dentro del LAA, y como parte del planteamiento de preservación de esta investigación, es primordial que el LAA considere y retome los aspectos desarrollados en esta tesis sobre el manejo, la forma de operación, los lineamientos de investigación, la conservación y difusión, con lo que se podría mejorar significativamente el trabajo de la institución. Ante la problemática presentada, es necesario que el LAA, siga desarrollando líneas de trabajo de acuerdo con su misión de espacio abierto a la experimentación con nuevos medios, de ahí que se sugiera un acercamiento

a especialistas, como podrían ser: curadores, historiadores del arte, críticos, comunicólogos, museólogos y conservadores.

No está de más reiterar la trascendencia que tiene para el Acervo Documental la continuidad de las tareas de conservación descritas en este trabajo, por lo que es recomendable que el LAA adopte cualquiera de las dos alternativas planteadas: primera y más viable, llevar a cabo un proyecto temporal de conservación en el que el conservador-restaurador ponga al día el trabajo y capacite al personal, y exista la posibilidad de consulta o asesoría posteriores al especialista; segunda e ideal, la creación de un Departamento de Conservación y Registro, pues de continuar como hasta ahora, en una situación en que otras áreas del LAA realizan parcialmente el trabajo de documentación, será más difícil la continuidad en la labor de conservación. Dicho Departamento de Conservación y Registro desarrollaría la labor de investigación, así como la recopilación de la documentación y el registro de las muestras y obras. Además se podrían concentrar ahí otros expedientes que se generan en la institución, como la información de las actividades del Departamento de Servicios Educativos (sobre todo cursos impartidos). Las tareas del registro tendrían que realizarse en este departamento, porque contaría con el personal calificado para llevarlas a cabo correctamente (Fracornel, Méndez y Valverde, 2000: 46-47).

Debido a falta de lineamientos y procedimientos de conservación adecuados dentro de las instituciones, específicamente en las áreas responsables de los bienes artísticos del siglo xx hasta la actualidad, la continuidad de este esfuerzo y propuesta está en riesgo. De mantenerse esta tendencia, seguirá prevaleciendo la pérdida y descontextualización de la documentación de arte contemporáneo. Desde mi punto de vista, el INBA debe acercarse a los especialistas para considerar asesorías y planes de desarrollo en relación con la preservación. La situación ideal sería que cada museo conociera de cerca el trabajo de la conservación y restauración profesional, así como las alternativas en la materia. Esta tesis demuestra el valor del trabajo de conservación, registro y documentación de obras contemporáneas,

puesto que al no ser de calidad, no considerarse importantes o ser insuficientes en la actualidad descontextualizan este tipo de manifestaciones, por lo que éstas no son interpretadas de manera adecuada, son falsificadas o corren el riesgo de desaparecer definitivamente debido a la desinformación o negligencia de los curadores, administrativos, responsables de difusión, encargados de registro, etc., e incluso de los artistas mismos. Cabe destacar, por último, la importancia en la formación profesional de especialistas conservadores en el área de estudio de materiales modernos y contemporáneos, lo que incluye restauradores expertos en fotografía y nuevos medios, como lo son los soportes ópticos, por la carencia que existe de éstos hoy en día. No puede dejar de mencionarse en este sentido sin embargo el esfuerzo que realiza la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, a través de su planta docente y de investigación, pero ante la problemática expuesta es indispensable desarrollar mejores estrategias de formación profesional, así como para la difusión del trabajo de preservación en general.

Referencias

Corzo, Miguel Ángel (ed.), *Mortality Immortality?: The Legacy of Contemporary Art*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1999.

Fracornel, Guilherme, Consuelo Méndez Tamargo y María Fernanda Valverde, *Manual de diagnóstico de conservación en archivos fotográficos*, Archivo General de la Nación, Cooperación Iberoamericana, México, 2000.

Hummelen, Ijsbrand M. C. y Dionne Sillé, *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Ámsterdam, 1999.

Gestionar o preservar: la experiencia de digitalización en el Archivo Fotográfico

Manuel Toussaint*

Adriana Roldán

El título de esta presentación plantea una disputa entre dos acciones: la gestión de las imágenes y su preservación. No es así. La digitalización apoya la conservación de las imágenes y favorece la organización del archivo para su difusión. Sin adelantarme a las conclusiones, debo aclarar que ambas son importantes para el Archivo Toussaint. ¿Qué tan de la mano va la digitalización con la preservación de los materiales en el archivo? Contestar esta pregunta nos llevó casi siete años. En el 2000, después de la huelga en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se dio comienzo al proceso de digitalización gracias al patrocinio que obtuvimos por parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Se adquirió el equipo de los más altos niveles de calidad en ese momento: un escáner de pre prensa que cubría nuestras necesidades para digitalizar los diversos formatos y procesos fotográficos del Archivo, otro más pequeño y de menores capacidades y dos computadoras con monitores de 17 pulgadas. Con este equipo empezamos el Laboratorio Digital, un lugar de alquimia de imágenes, ya que desde el 2000 hemos transformado nuestros conocimientos y percepciones de la imagen digital y cómo crearla. En estos inicios una de las prioridades era que la digitalización favoreciera la conservación de nuestras imágenes. A la distancia todo es más claro. En efecto, la digitalización lleva intrínseca la preservación del original.

* Ponencia, Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales”, México, D. F., 23 de mayo, 2007.

Planteo un ejemplo de nuestra experiencia. En la primera etapa se digitalizaron lo que denominamos “Colecciones Especiales”, que por su origen y naturaleza son las fotografías de autor, como Tina Modotti, Juan Guzmán, albúminas del siglo XIX del editor Julio Michaud o impresiones *vintage* de Guillermo Kahlo. Toda una variedad de materiales y procesos. También, de mayor volumen pero no de menor calidad, la Colección Luis Márquez Romay, con 13 000 negativos, casi la mitad nitratos, que por su extensión nos ha dejado ver cómo se comportan las imágenes digitales en un universo de información. Antes de ser digitalizados, estos materiales debían ser consultados como negativos, por lo que los originales tenían que salir de bóveda. Después de dos años, desde 2003, esta colección se consulta en el archivo sin que se manipulen los originales, con la ganancia adicional de que ha sido posible montar varias exposiciones y editar diferentes publicaciones de las imágenes en diversos medios. Con este ejemplo concluyo que una imagen digitalizada ahorra la visita constante a la bóveda para sacar los originales, al tiempo que su difusión aumenta considerablemente. Así que puedo afirmar que la digitalización sí preserva el original. Debo puntualizar que al manipular los originales se han seguido las recomendaciones del área de conservación del Archivo. Después de siete años de trabajo, hoy por hoy ya no está en duda si la digitalización contribuye o no a la preservación, pero el otro gran cuestionamiento que se impone es el relativo a la preservación de la información digital. A lo largo de este tiempo la problemática de cómo digitalizar y en qué resolución siempre ha estado delimitada por factores específicos en nuestro archivo: espacio y almacenamiento digital. En la actualidad tenemos casi 60 000 imágenes digitales, lo que da más de 500 GB, resguardadas en discos compactos en original y una copia que se conserva en bóveda. Desde 2006 hemos migrado a DVD, y a su vez respaldamos otra copia en cuatro discos duros externos. De esta manera el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint ha abordado el resguardo de los materiales digitales.

Una vez que resolvimos cómo digitalizar y resguardar toda esta información digital detallaré cómo gestionamos estos más de 500 GB para no perder información. ¿Cómo acceder a este mundo digital? La

respuesta proviene de la organización y gestión de la información. La imagen digital tiene insertos dos tipos de información: los metadatos y los referentes a la imagen. Los metadatos (datos sobre datos) son información que está inserta en la imagen y que sirve para recuperar información. Como ejemplo de estandarización está el Dublin Core. Su importancia radica en que estos metadatos permiten su localización en buscadores. Los metadatos se generan al momento de creación de la imagen, son su naturaleza. De modo que cuando se toma una fotografía con la cámara digital o bien por medio de un escáner estos metadatos proporcionan, por ejemplo, la resolución de la imagen, su tamaño, etc. Los datos de la imagen en el caso del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint son catalogados en una base de datos denominada SIAF, por lo que las digitalizaciones forman parte del proceso de catalogación. Esta base de datos está dividida en tres partes: clave o clasificación asignada a cada ítem, descripción del objeto fotografiado y datos técnicos de las fotografías, como el nombre de fotógrafo, el tipo de material y el formato, entre otros. La imagen digital está pensada para ser insertada en esta base. Por el momento se trabaja para que sea consultada a través de internet en un futuro. Lo que quiero enfatizar es que nuestro archivo tiene la catalogación como eje y la digitalización forma parte de un todo, así que no digitalizamos para preservar los materiales, pero la digitalización supone intrínsecamente la conservación de los mismos.

El Archivo Fotográfico Manuel Toussaint tiene en la mira y con mucho entusiasmo ahondar en la impresión de nuestras imágenes. Los referentes son las impresiones finas en papeles de algodón, como las piezografías de Javier Hinojosa o las impresiones de alta calidad en inyección de tinta de Pedro Meyer. La impresión fina es la siguiente etapa en la que se enfocará el área de digitalización. En conclusión, puede afirmarse que la digitalización de un archivo o colección lleva implícita: 1) la preservación de los materiales, ya que evita la manipulación constante de los originales; 2) una ligera pero suficiente limpieza con perilla de aire, además de que por otra parte la gestión de la información es fundamental; 3) una nueva percepción de las colecciones, que replica la inmediatez, puesto que a través de medios

electrónicos se logra tener un universo; 4) el acopio de información relacionada, por lo que es primordial que las colecciones no sean independientes, sino que tengan como respaldo una fuerte carga de información, tanto de la imagen como respecto de sus metadatos; 5) y por último, pero no menos importante, prontitud y calidad para cumplir el compromiso de un archivo: la difusión de los materiales, pues los archivos tienen la obligación de mostrar lo que resguardan con un alto nivel de accesibilidad.

Conservación en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Gustavo Lozano

En esta ponencia se detallará en primer lugar la misión de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia con el fin de conocer el contexto en el que se inserta el Archivo Fotográfico; posteriormente se describirán los documentos que conforman su acervo y el perfil de sus usuarios; a continuación se profundizará en la problemática que plantea la conservación de los documentos del acervo y se mencionarán las labores que se realizan en el Laboratorio de Conservación; finalmente se enumerarán los retos que quedan por resolver y los planes que se tienen hacia el futuro.

Misión

Entre los objetivos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia están el reunir, conservar y difundir los materiales bibliográficos y documentales que apoyen la investigación en el área de las ciencias históricas y antropológicas. Para este fin la Biblioteca ha reunido, desde sus inicios en el siglo XIX y hasta el día de hoy, materiales documentales sobre antropología, arqueología, lingüística, historia, etnohistoria, etnología y ramas afines. Estos materiales actualmente se encuentran organizados en los diferentes fondos que conforman el acervo de la Biblioteca. Los más importantes son el Archivo Histórico, el Fondo Conventual, el Acervo de Códices, el Acervo Sonoro, la Mapoteca Histórica y el Archivo Fotográfico.

Archivo fotográfico

De conformidad con el objetivo de la institución, en la década de los ochenta la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia dispuso la creación de un archivo especial que reuniera, en un mismo espacio, los materiales fotográficos dispersos dentro de los distintos fondos de su acervo. El acervo fotográfico está formado por cerca de 40 000 imágenes, las cuales están agrupadas en 14 colecciones. De éstas las más destacadas son: la Colección Pérez Salazar, compuesta por retratos de la segunda mitad del siglo XIX en formato tarjeta de vista; la Colección de Álbumes Fotográficos, integrada por 71 volúmenes de diversas épocas, temas y autores, la cual abarca un periodo de producción de casi un siglo; y en especial las colecciones Francisco del Paso y Troncoso, Alfonso Caso, Eulalia Guzmán, Museo Nacional, Martínez Gracida y Códices Originales, cuya importancia recae en que juntas constituyen el principal acervo fotográfico sobre los códices mexicanos. Entre estos documentos hay materiales que van desde impresiones en albúmina creadas en las últimas décadas del siglo XIX por encargo de Francisco del Paso y Troncoso hasta placas 4x5 de negativos blanco y negro y transparencias en color, producidas en meses recientes para el Primer Proyecto Reprográfico del Acervo de Códices. Como se puede apreciar, el Archivo Fotográfico no es de gran volumen, si bien una buena parte de los documentos que lo conforman son únicos y poseen un alto valor dentro del panorama del patrimonio fotográfico nacional.

Usuarios

Desde inicios del 2005 y hasta el 20 de junio se habían registrado en el Archivo Fotográfico 15 consultas, lo cual es consecuente con el promedio que se tiene de 50 usuarios al año. Éstos son en su mayoría historiadores o profesionales del área humanística, quienes contrariamente a lo que se promulga en seminarios, conferencias, diplomados y artículos continúan utilizando las fotografías como meras ilustraciones para sus trabajos. Muy pocos son los que, en cambio, han ci-

mentado sus investigaciones a partir de imágenes del acervo. Como veremos más adelante, esto dota de un sentido importante tanto a la función como al funcionamiento de este archivo.

Problemas de conservación

Como ya se dijo, el acervo del Archivo Fotográfico no es tan numeroso pero, al igual que ocurre con cualquier otra colección, la cantidad de documentos que lo conforman influye de manera preponderante en la magnitud de la problemática de conservación. Básicamente son dos los retos que plantea la conservación de este acervo: el primero de ellos es de orden práctico, se trata de la carencia de un área de almacenamiento que provea las condiciones ambientales apropiadas para la conservación de la colección; el segundo es de orden teórico o intelectual, y es la falta de un registro con información sobre los documentos del acervo, los cuales son indispensables para la adecuada administración de las colecciones. Al igual que sucede en varios archivos y museos del país (Archivo General de la Nación, Fototeca Nacional, Museo Nacional de Historia, Museo Nacional de Arte y un largo etcétera), el espacio en el que se ubica el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, no fue pensado ni diseñado originalmente para cumplir con la función que en este momento desempeña.

De hecho, muchos inconvenientes prácticos han surgido de tal circunstancia, y de entre ellos el más grave es que las condiciones de humedad relativa y temperatura que se presentan en esta área no son las propicias para el almacenamiento de documentos fotográficos, y con toda seguridad la calidad del aire tampoco lo es. Los materiales utilizados en la construcción del espacio no proporcionan un aislamiento eficiente respecto de las condiciones del exterior. Tal inconveniente y su posible solución se insertan en un ámbito más amplio, ya que en la actualidad la Biblioteca no dispone de un espacio que cumpla con las condiciones que se requieren para el almacenamiento de material fotográfico. Adecuar el espacio en el

que se ubica el archivo fotográfico al parecer no es una opción viable, dadas las restricciones que impone la Ley Federal de Derechos de Autor para la modificación del edificio. En cuanto al segundo aspecto hay que decir que no se tiene un registro preciso de la cantidad y el tipo de documentos que integran el acervo, mucho menos sobre sus características técnicas o su estado de conservación. Sólo la Colección Pérez Salazar y la Colección de Álbumes Fotográficos —que en conjunto suman alrededor de 7 500 impresiones— se encuentran más o menos documentadas.

Durante la década de los noventa se intentó desarrollar un proyecto de catalogación del acervo fotográfico, pero en algún momento este programa fue suspendido. En aquella ocasión se hicieron cerca de 9000 registros de igual número de imágenes, aunque, éstos presentan errores y deficiencias, además de que el diseño intelectual del sistema de catalogación (AV/FOTO) contiene algunos campos que es necesario mejorar. Evidentemente, el desconocimiento de los documentos que conforman el acervo es un obstáculo para su conservación y para la administración adecuada de las colecciones. No obstante, dicha circunstancia no ha impedido la realización de otras importantes labores, tales como la estabilización del material y el monitoreo y registro de las condiciones ambientales. La catalogación, o cuando menos el inventariado del acervo, permitiría una mejor administración de éste, reduciría la manipulación excesiva que se hace hoy en día de los documentos y, por tanto, su deterioro, posibilitaría la identificación de los objetos más valiosos desde el punto de vista documental y los más delicados desde el punto de vista de conservación, y en última instancia serviría de base para la planeación de las labores del Archivo Fotográfico y del Laboratorio de Conservación, la cual por el momento no se lleva a cabo.

Labores de conservación

En general, los trabajos de conservación que se realizan dentro del acervo del Archivo Fotográfico se mantienen en el terreno de la con-

servación preventiva. La intención es disminuir —en la medida de lo posible— la acción de factores y mecanismos de deterioro sobre los documentos. A lo largo de los dos últimos años se ha trabajado específicamente en la caracterización de la problemática de conservación del acervo, y este escrito es, de hecho, una síntesis de los resultados de esa labor. A partir de dicho diagnóstico se podrá iniciar con paso firme la formulación de soluciones concretas a los retos que plantea la conservación del Archivo Fotográfico.

Perspectivas

Aunque las soluciones a estos problemas aún están por definirse, ya se vislumbran algunas posibilidades. Recientemente se ha identificado una opción para corregir el problema que presenta el espacio que alberga el Archivo Fotográfico. Al parecer, el arquitecto Ramírez Vázquez está muy dispuesto a autorizar algunas modificaciones al inmueble, siempre y cuando éstas no lo alteren en lo esencial y estén plenamente justificadas. De ser así, podría instalarse una estructura aislante en el interior del actual archivo, un cubo dentro de otro cubo, lo que si bien no es una solución final proveería las condiciones adecuadas para la conservación del material ahí resguardado, tal como ocurre en el área de almacenamiento del archivo sonoro de la Biblioteca. Respecto de la documentación del acervo, hace unos meses se revisaron el sistema de catalogación AV/FOTO y los registros producidos con él, análisis a partir del cual se concluyó que, aunque el diseño del sistema adolece de omisiones importantes, bien podría resolver de manera satisfactoria las necesidades de control y descripción del acervo. Sin embargo, los 9 000 registros que se hicieron bajo este sistema no tienen la calidad mínima para ser utilizados y corregirlos implicaría prácticamente el mismo esfuerzo que rehacerlos por completo. Debido a lo anterior, se ha propuesto retomar el proyecto de catalogación desde cero. Se contempla tomar como base el sistema AV y aliviar sus deficiencias, agregando por ejemplo el concepto de descripción jerárquica de elementos como en SEPIADES y compatibilidad con el formato MARC21 y las Normas Catalográficas del Sistema

Nacional de Fototecas (SINAFO). Como ya se hizo notar, la demanda de los documentos del acervo es muy baja, y lo que comúnmente se busca en él son ciertas imágenes recurrentes. En mi opinión, esta circunstancia representa una oportunidad para replantear la función y el funcionamiento del Archivo Fotográfico de la Biblioteca. Podemos en este momento *ocuparnos* de proveer a nuestros usuarios con la cuota de imágenes —digitales— que requieren y *preocuparnos* por la conservación a largo plazo de la materia en que éstas se sustentan.

Conclusiones

Dentro del medio de la conservación muchas veces se pierde de vista la función de ésta y del patrimonio cultural que atiende, así como las necesidades de sus custodios, usuarios y propietarios. Considero que los factores que en todo caso deben determinar el funcionamiento del Archivo Fotográfico y del Laboratorio de Conservación de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia son los requerimientos de sus usuarios actuales y el compromiso de conservar los documentos para las generaciones futuras. Si somos capaces de comprender la trascendencia que esto implica, solucionar los problemas de índole operativa será entonces una cuestión meramente técnica, muy interesante por cierto.

Trascendiendo en la memoria.

Caso práctico: Archivo Histórico del Béisbol*

Guillermo A. Cortés Flores

ADABI

El título del presente texto responde al espíritu de la labor que desarrollamos quienes trabajamos en el campo de la conservación y la archivística: trascender en la memoria es lo que hacemos día con día con nuestra labor, dejar un poco de nosotros para las futuras generaciones y así estar vigentes por siempre. En muchas ocasiones los archivos son olvidados, depositados en rincones, en sótanos o bodegas sin las mínimas condiciones ambientales para su conservación, por lo que nadie puede acceder a ellos de manera fácil, clara y ordenada. Aunque otras veces los archivos sí son clasificados y ordenados, no se lleva a cabo una labor ardua y continua de difusión, lo cual hace que éstos sean igualmente archivos muertos, porque un archivo que no es conocido es como si no existiera. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C. (ADABI) se fundó el 9 de mayo de 2003 con el ánimo de contribuir a la preservación de la memoria del país depositada en dependencias gubernamentales, eclesiásticas y civiles. Consciente del rezago organizacional y de conservación en los acervos documentales y bibliográficos, impulsa proyectos a favor de instituciones que cuentan con pocos recursos para el desarrollo de estos archivos y su conservación. Promueve la utilización de los archivos y las bibliotecas antiguas desde una perspectiva académica y como un útil recurso de planeación y desarrollo, al fomentar la conciencia de que los documentos son fuentes pri-

* Ponencia, Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales”, México, D. F., 23 de mayo, 2007.

mordiales para comprender el desenvolvimiento de la vida nacional. A cuatro años de su creación, ADABI mantiene su espíritu y vigor. Ha adquirido presencia y un papel importante en áreas de la archivística del país como una institución que se dedica a la preservación de la memoria nacional con conocimiento, método y profesionalismo, y con resultados a corto y mediano plazos.

Objetivos

- Apoyar programas sustantivos de los archivos y de bibliotecas con fondos especiales, públicos y privados de México orientados a la preservación, valoración, modernización y difusión documental bibliográfica.
- Brindar y coordinar el asesoramiento y la capacitación archivística y sobre el libro antiguo mediante proyectos e investigaciones con la posibilidad de publicar sus resultados.
- Difundir la cultura archivística y del libro antiguo.
- Apoyar la formación profesional.

Qué apoyamos

De acuerdo con el tipo de proyecto que se tenga, ya sea:

- Colaboración.
- Instituciones donatarias.
- Propios.
- Especiales.

La asociación cumple con sus objetivos bajo los siguientes tipos de programas:

- Infraestructura

Adquisición de mobiliario y equipo que permita mejorar la protección de la documentación y garantice un servicio público eficiente.

- Descripción

Contratación de personal que realiza actividades de descripción de acervos ya organizados, auspiciando la elaboración de instrumentos de consulta que permitan dar a conocer la riqueza de los fondos documentales involucrados.

- Rescate de archivos

La asociación impulsa de manera especial el rescate de los archivos municipales en tareas que van desde la limpieza hasta la organización de documentos.

- Conservación y preservación de fuentes

Adabi fomenta la creación de espacios destinados a albergar colecciones fotográficas y cartográficas, así como de pequeños talleres destinados a la encuadernación y restauración, lo mismo que la microfilmación de acervos en riesgo de perderse.

- Centro de Conservación, Restauración y Encuadernación (CCRE)

Dicho centro da la oportunidad a personal que ya trabaja en esta área de capacitarse para brindar un mejor servicio en sus instituciones, al mismo tiempo que participa de manera activa en proyectos de restauración y encuadernación.

- Difusión y publicaciones

La producción editorial de ADABI y su página web constituyen las formas más importantes de difusión de la asociación, por lo que cada año publica los resultados de los proyectos apoyados, así como textos que fomentan la cultura archivística. ADABI procura dar a los trabajos publicados una adecuada difusión y distribución en instituciones de los diversos ámbitos que le son propios.

Quién nos apoya

Fundación Alfredo Harp Helú, A. C.: <http://www.fundacionharp.org.mx>

Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca: <http://www.fundacionharp-oaxaca.org.mx>

Ayudas y financiamientos

Finalidad y beneficiarios

Este programa tiene por objetivo conceder ayudas a archivos públicos y privados, a bibliotecas antiguas y legados bibliográficos de México que por su importancia cultural e histórica requieran recursos económicos para llevar a cabo proyectos que redunden en mejorar la organización, descripción, preservación y difusión del patrimonio documental mexicano.

Plazo y cuantía de la ayuda

La solicitud de la ayuda deberá corresponder a un proyecto que se desarrollará en un plazo máximo de 10 meses. En los proyectos de duración mayor la solicitud corresponderá a la fase que se ejecutará en este periodo. El monto de la ayuda concedida se determinará en función del costo y la naturaleza del proyecto seleccionado. Esta

contribución requerirá el compromiso de la institución de aportar no menos de 35% del costo total del proyecto, debiendo comprobar con documentos dicha participación.

Régimen de concesión

La concesión de la ayuda se efectuará por invitación de ADABI una vez evaluadas las necesidades de la institución convocada. El proyecto puede contemplar la compra de materiales y equipo (estantería, cajas, consumibles, materiales específicos de restauración y conservación), personal, asesorías, cursos, talleres, etcétera.

Caso práctico

Archivo Histórico del Béisbol

ADABI de México, además de apoyar la preservación de archivos documentales, rescata archivos fotográficos, como lo es el Archivo Histórico del Béisbol, siendo éste uno de sus proyectos especiales. Éste inició en abril del 2004 y fue planeado para ser inventariado y estabilizado en un periodo de tres años. El archivo se encontraba en condiciones deplorables de conservación, el inmueble donde se ubicaba físicamente estaba invadido por la humedad y sucio, por el polvo acumulado a lo largo de mucho tiempo. A partir de aquí, ADABI se dio a la tarea de hacer una evaluación completa de la situación: se brindó ayuda técnica para desarrollar un organigrama funcional del contenido de la colección una vez clasificado el archivo; se estableció un cronograma de actividades; se planearon tiempos de estabilización e inventariado; se adquirió el mobiliario y el equipo para el desarrollo del proyecto; se contrató y capacitó a un equipo de trabajo y se mandó adaptar el inmueble de acuerdo con los requerimientos mínimos con los que tenía que contar el lugar de resguardo, aunque éste fuera provisional.

Todo el material con que se trabajó en el archivo histórico es de importación y libre de ácido. Y en una segunda etapa de conservación se protegieron las imágenes con guardas de primero y segundo nivel, guardas plásticas de polipropileno y cajas de este mismo material. Además ADABI lleva un estricto control de la temperatura y registros de humedad relativa, ya que la asociación cuenta con deshumidificadores, mismos que son usados para mantener un nivel uniforme todo el tiempo. Un método de conservación que ADABI emplea en los proyectos que apoya es la digitalización de imágenes. La base de datos de la organización incluye las características más relevantes de los expedientes estabilizados y tiene la capacidad de asociar todas las imágenes digitalizadas para que el público interesado pueda verlas sin necesidad de tenerlas en sus manos. Con esto podemos concluir que ADABI: www.adabi.org.mx, camina con paso firme para contribuir a que nuestra historia vista a través de los archivos siga vigente en nosotros y permanezca para las futuras generaciones.

IV. Resultados de las investigaciones sobre la conservación de materiales fotográficos

Deterioro de negativos de placas de vidrio: consolidación de la capa de aglutinante desprendida en negativos de la Fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán*

Liliana Dávila

Introducción

Dentro de la gran variedad de procesos generados para obtener imágenes fotográficas se encuentran los negativos de plata gelatina sobre vidrio, realizados desde la década de 1880 hasta la década de 1920 (Valverde, 2004: 25). Uno de los deterioros más comunes que estas placas sufren es el desprendimiento de la capa de aglutinante. Es así que esta investigación se llevó a cabo con la finalidad de estudiar el deterioro que causa el desprendimiento, así como para evaluar tres adhesivos para la consolidación del material. Para el desarrollo de esta investigación se recurrió a negativos de la Fototeca Pedro Guerra perteneciente a la Universidad Autónoma de Yucatán.

Fase Teórica

Para poder estudiar y determinar el deterioro de las placas secas fue necesario determinar de manera aislada e interrelacionada cada uno

* Resumen de la tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, SEP-
INAH, México, 2006.

de los deterioros de los materiales de composición. Dos deterioros relevantes del vidrio son la durabilidad química y el desgaste o intemperismo: la primera es la reacción del vidrio ante cualquier sustancia en estado líquido, y la segunda ante una en estado gaseoso. En el caso del desgaste, el gas que más interactúa con el vidrio es el vapor de agua. Durante el proceso ciertos componentes del vidrio como el sodio y el calcio son expulsados de la red vítrea, lo que causa fragilidad e inestabilidad del vidrio. Asimismo, se forman sales en la superficie que ayudan a que este mismo proceso siga desarrollándose. Una vez generado el deterioro, éste se retroalimenta (es autocatalítico) porque los álcalis producidos atacan nuevos enlaces, además de que las sales formadas son higroscópicas y absorben humedad, que a su vez debilita los enlaces (Shelby, 1997; Shand, 1958; McCormick-Goodhart, 1992).

Fase experimental

La fase experimental se dividió en dos etapas: la primera fue el análisis del deterioro y la segunda la evaluación de métodos de consolidación. Para el análisis se recurrió a la microscopía electrónica de barrido con sonda de energía por dispersión de rayos x (EDS) con el apoyo del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ). Los resultados del EDS y la amplificación de las imágenes permitieron determinar y ejemplificar los siguientes deterioros: a) durabilidad química (aparición blanquecina); b) red o patrón de círculos; c) iridiscencia, y d) debilitamiento del vidrio. Se detectó que en este caso el azufre jugaba un importante papel en el deterioro del vidrio. Por factores externos, como altas temperaturas y humedad relativa, este elemento reaccionó con los cationes de sodio y calcio, lo que provocó que la superficie quedara porosa y se formaran capas delgadas o grandes concreciones. Asimismo, la alta humedad relativa y temperatura a la que fueron expuestas estas placas fungieron como catalizadores. La segunda fase consistió en la evaluación de tres métodos de consolidación, para la cual fueron seleccionados los adhesivos Paraloid B72^{MR}, Klucel G^{MR} y gelatina grado fotográfico. El tratamiento

se realizó en 30 muestras para que cada adhesivo fuera trabajado en 10 placas.

Resultados

Paraloid B72^{MR} al 5% en xileno

Ventajas. Mejoró la apariencia del vidrio. No generó nuevas arrugas en el aglutinante y el tratamiento pudo ser reversible.

Desventajas. No corrigió ninguna deformación ni modificó el aspecto de las escamas, y en cambio rigidizó las orillas de éstas. El secado fue difícil de controlar. Fue común que se generaran burbujas por la deformación de la gelatina.

Klucel G^{MR} al 6% 2:3 alcohol etílico-tolueno

Ventajas. Inicialmente este adhesivo presentó buenas propiedades adhesivas, ayudó a relajar ciertas deformaciones, pero las más persistentes necesitaban de mayor humectación. El tratamiento fue reversible.

Desventajas. Este adhesivo no funciona para escamas deformadas, sólo para escamas totalmente planas. Una vez evaporado el disolvente, el tratamiento se tuvo que repetir porque algunas orillas o escamas se volvían a levantar. Las propiedades adhesivas del Klucel G^{MR} son inciertas porque algunas veces presentaba resultados favorables y otras no. Al parecer la causa fue la basicidad, la superficie rugosa y deleznable del vidrio, deterioros que afectaron el tratamiento. En ocasiones se formaron grumos que quedaron atrapados entre el aglutinante y el vidrio.

Gelatina al 4% 2:1 agua-alcohol (metílico o etílico)

Ventajas. Presentó muy buena adherencia a pesar del deterioro del vidrio. Al secarse lentamente y no de forma violenta se evitó que las escamas tuvieran fracturas. Corrigió arrugas y escamas muy deterioradas. Aun así la evaporación de los solventes fue más rápida y pareja

que los otros adhesivos, sobre todo cuando se agregó alcohol metílico a la mezcla. El secado no requirió de presión.

Desventajas. El principal problema fue la dificultad para manejar la escama debido al crecimiento excesivo al humectarse con el agua y el alcohol de la mezcla del adhesivo. En ocasiones se generaron nuevas deformaciones. Los materiales son reversibles, mas no el proceso.

Conclusiones

En este estudio no se encontró ningún tratamiento idóneo para resolver el problema de desprendimiento del aglutinante del soporte del vidrio. Por lo pronto se puede recurrir a otras técnicas de conservación o preservación, como la colocación de guardas especiales. Sólo cuando sea extremadamente necesario realizar una consolidación se recomienda utilizar el adhesivo de gelatina. Los casos en que se sugiere el tratamiento son: a) peligro de pérdida de material; b) riesgo de dañar el negativo por el estado y forma de las escamas que impida su almacenamiento seguro, y c) cuando la información del negativo no pueda ser rescatada por su deterioro y sea necesario realizar una copia, impresión o digitalización. El tratamiento de consolidación no se puede garantizar sin la estabilización del soporte de vidrio. A este respecto se requieren mayores investigaciones acerca del deterioro del vidrio, la manera de inhibirlo, así como sobre su interrelación con los demás componentes de la placa seca. Con esta tesis se corrobora que el deterioro es causado por la composición química del vidrio y es promovida por la alta humedad relativa. También se aporta la descripción de deterioros en placas secas que no habían sido registrados en estudios o bibliografía previa. Probablemente la razón es que estos negativos, a diferencia de los descritos en bibliografía, estuvieron en condiciones adversas de alta humedad relativa y temperatura. Cabe aclarar que en la actualidad el acervo presenta condiciones ambientales controladas a 18°C y 35% HR.

Referencias

McCormick-Goodhart, Mark, "An Analysis of Image Deterioration in Wet-plate Negatives from the Mathew Brady Studio", en *The Perfect Image*, Estados Unidos, 1992.

Shand, Errol, *Glass Engineering Handbook*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1958.

Shelby E., James, *Introduction to Glass Science and Technology*, The Royal Society of Chemistry, Cambridge, 1997.

Valverde Fernanda, *Photographic Negatives Nature and Evolution of Processes*, Advanced Residency Program in Photograph, George Eastman House, Image Permanence Institute, Rochester, 2004.

Estudio de papeles para guarda de fotografías en México*

Mariana Planck

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint-IEE/UNAM

Introducción

La idea de llevar a cabo la presente investigación surgió a partir de la necesidad de resolver las dificultades implícitas en la selección de papeles y cartulinas a utilizar en el almacenamiento y conservación de fotografías en México. Ésta no es una tarea sencilla. Entre la variedad de papeles y cartulinas disponibles en el mercado ningún producto es ideal para todos los casos. Los conservadores y personas encargadas de archivos deben estar informados acerca de las opciones con que cuentan, así como de los métodos de prueba y análisis que pueden ser utilizados a fin de elegir las alternativas más adecuadas de acuerdo con las características y condiciones de sus acervos. Aunque hay papeles y cartulinas distribuidos en Estados Unidos y Europa específicamente fabricados para este fin, que reúnen los requisitos establecidos por los estándares internacionales ANSI e ISO, éstos son poco accesibles desde el punto de vista económico y de disponibilidad para la mayoría de los archivos públicos y privados que existen en nuestro país.

En consecuencia, algunos archivos nacionales han realizado mediciones del pH en papeles y cartulinas comerciales fabricados o distribuidos en México a fin de descartar los materiales de peor calidad. Sin embargo, cabe señalar que este valor por sí solo no permite conocer la estabilidad de los materiales analizados ni su posible interacción

* Resumen de la tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, SEP-INAH, México, 2007.

con las fotografías. Además de saber el grado de acidez de los papeles y cartulinas es importante determinar cuáles son sus componentes y detectar la presencia de posibles agentes de deterioro, tales como ligninas, hemicelulosas, pigmentos y colorantes. Por lo tanto, se planteó un procedimiento de prueba y análisis que consiste en la caracterización y evaluación preliminar de los papeles y cartulinas seleccionados utilizando métodos analíticos estandarizados, así como la realización de la prueba de actividad fotográfica (PAT), tal y como lo establece el estándar ISO 18902 (antes ANSI IT 9.2).

Tras un minucioso proceso de selección, la muestra quedó integrada por 11 papeles y cartulinas comerciales fabricados o distribuidos en México a ser usados en la construcción de guardas de cuatro solapas para fotografías blanco y negro. Los papeles y cartulinas debían ser accesibles desde el punto de vista económico y de disponibilidad para los más de 119 archivos, fototecas y centros especializados en fotografía que existen en nuestro país. La caracterización y evaluación preliminar de los 11 papeles y cartulinas consistió en las siguientes pruebas físicas: medición del espesor o calibre, medición de la lisura o rugosidad, medición de la resistencia al doblado, detección de blanqueadores ópticos e identificación de fibras; y en las siguientes pruebas químicas: medición del pH y detección de la presencia de ligninas. Los efectos producidos en las fotografías fueron detectados y evaluados mediante la prueba de actividad fotográfica. Como resultado, fue posible determinar el grado de utilidad y conveniencia de cada uno de los papeles y cartulinas analizados.

Las pruebas y análisis fueron practicados en la ciudad de México en el Laboratorio de Química de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRYM), en el Laboratorio de Paleobotánica de la Subdirección de Laboratorios de Apoyo Académico de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia (SLAA-CNA-INAH) y en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (LDOA-IEE-UNAM), bajo la supervisión y asesoría del biólogo Fernando

Sánchez Guevara y del ingeniero químico industrial Víctor Santos Vásquez. La medición de la lisura o rugosidad fue realizada en la ciudad de México en el Centro de Investigación en Ciencia Aplicada y Tecnología Avanzada del Instituto Politécnico Nacional (CICATA-IPN), bajo la supervisión y asesoría de la química Carmen Olmedo Badía. Otras pruebas y análisis fueron realizados en Rochester, Nueva York, en la George Eastman House International Museum of Photography and Film y en el Image Permanence Institute, bajo la supervisión y asesoría de los investigadores Daniel Burge y Jean-Louis Bigourdan. Hay que destacar a este respecto que las instituciones mencionadas facilitaron los instrumentos de medición empleados para este estudio. Siendo la única en su tipo en México, la presente investigación fue abordada desde la perspectiva del conservador y tiene como propósito servir de guía y herramienta a conservadores y personas encargadas de archivos en la selección y evaluación de papeles y cartulinas para guarda a utilizar en el almacenamiento y conservación de acervos y colecciones fotográficas. De igual forma, permitirá determinar la conveniencia de otros papeles y cartulinas fabricados o distribuidos en el país cuyas características físicas y químicas los hagan aptos para ser usados con este fin.

Contenido

En el capítulo 2 de la tesis a que se refiere este resumen se exponen los antecedentes generales que sustentan el trabajo, en general basados en estudios e investigaciones realizadas en el extranjero y publicados a partir de la década de los setenta. En los capítulos 3 y 4 del documento se dan a conocer los antecedentes de la investigación y el desarrollo experimental de ésta, en sus dos etapas: selección y evaluación de la muestra. Por último, se presentan los resultados obtenidos en cada una de las pruebas y análisis practicados, la discusión relativa y las conclusiones del trabajo. En los anexos 1, 2 y 3 se incluyen las fichas de caracterización correspondientes a los papeles y cartulinas que conformaron la muestra, las cuales contienen los resultados de cada una de las pruebas y análisis, así como el registro

fotográfico correspondiente a la identificación de las fibras presentes, a fin de proporcionar una lectura integral para cada caso.

Conclusiones

El método de prueba y análisis utilizado permitió determinar el grado de utilidad y conveniencia de los papeles y cartulinas seleccionados como materia prima para la construcción de guardas de cuatro solapas para fotografías blanco y negro, de modo que se puede decir que el papel Fabriano Clásico® 130g/m² resultó el más conveniente y la cartulina Carnival® 216g/m² la menos conveniente. Cuatro papeles y cartulinas obtuvieron la calificación de convenientes (36.4% de la muestra); cinco papeles y cartulinas la de medianamente convenientes (45.5% de la muestra), y dos papeles y cartulinas la de poco convenientes (18.1% de la muestra). Mediante la caracterización y evaluación preliminar de los papeles y cartulinas se pudo detectar la presencia de posibles agentes de deterioro, tales como ligninas, hemicelulosas, pigmentos o colorantes, ácidos o peróxidos y blanqueadores ópticos. Sin embargo, dichas pruebas y análisis no podrían aplicarse para predecir el resultado de la prueba de actividad fotográfica, ya que éste es el único método reconocido internacionalmente capaz de detectar la posible interacción química entre los materiales analizados y las imágenes fotográficas, si bien en un momento dado las pruebas y análisis químicos, como la medición del pH y la detección de la presencia de ligninas, podrían sugerirlo.

Respecto de la prueba de actividad fotográfica, de los 11 papeles y cartulinas analizados únicamente el papel Carnival® 104g/m² no pasó la prueba, aunque un año antes una remesa anterior del mismo papel había arrojado datos positivos en este sentido, lo que permite confirmar que el que una marca específica de papel o cartulina pase la prueba de actividad fotográfica no garantiza que las remesas siguientes contendrán ingredientes de la misma pureza, inercia química y calidad. En consecuencia, cada remesa deberá ser evaluada de acuerdo con los estándares internacionales ISO 18902 e ISO 14523.

Cabe advertir entonces que los resultados incluidos en el presente estudio sólo son válidos para las remesas analizadas. A fin de determinar la conveniencia de éstos u otros papeles comerciales fabricados o distribuidos en México al día de hoy sería necesario realizar tanto las pruebas preliminares o de caracterización como la prueba de actividad fotográfica a las remesas correspondientes.

De los papeles y cartulinas que sí pasaron la prueba de actividad fotográfica, la cartulina Ingres Fabriano® 160g/m² (70 x 100 cm) resultó la menos accesible desde el punto de vista económico y el papel Cambric 104g/m² (59 x 89 cm) el más accesible. El gramaje o calibre y dimensiones de estos papeles y cartulinas varían en un rango de $\pm 56\text{g/m}^2$ y $\pm 11\text{ cm}^2$. En relación con el precio de una hoja de papel Renaissance® 90g/m² distribuido por Light Impressions, Brea, CA (50.8 x 60.96 cm), la cartulina Ingres Fabriano® 160g/m² resultó cinco veces más cara (incluyendo el costo por envío del papel). En este caso, el gramaje o calibre y dimensiones varían en un rango de $\pm 70\text{g/m}^2$ y $\pm 29.3\text{ cm}^2$. El papel Cambric 104g/m² resultó 1.5 veces más caro (esta comparación incluye asimismo el costo por envío del papel Renaissance® 90g/m²). En este caso, el gramaje o calibre y dimensiones varían en un rango de $\pm 14\text{g/m}^2$ y $\pm 18.12\text{ cm}^2$. El único papel que resultó más accesible fue el Carnival 104g/m² (58 x 59 cm), pues su precio era 2.7 veces menor (incluyendo el costo por envío del papel de referencia), pero hay que recordar que este papel no pasó la segunda prueba de actividad fotográfica.

Con base en lo anterior es posible afirmar que los papeles y cartulinas comerciales fabricados o distribuidos en México e incluidos en el presente estudio que cumplen con los requisitos establecidos por los estándares internacionales ISO no son más accesibles que los distribuidos en Estados Unidos y Europa, los cuales son fabricados específicamente para el uso que aquí se analiza. Por otro lado, el que los fabricantes y distribuidores de papeles y cartulinas en Estados Unidos y Europa especifiquen en sus catálogos que esos productos pasan la prueba de actividad fotográfica no necesariamente significa que cada remesa haya sido sometida a dicha prueba, de ahí que sea

necesario aplicarla a cada remesa proveniente de estas regiones. La ventaja de adquirir estos papeles y cartulinas y no los fabricados o distribuidos en México es que no sería necesario realizar las pruebas preliminares o de caracterización a fin de descartar los materiales de peor calidad.

Si bien se dispone de papeles y cartulinas fabricados o distribuidos en México que reúnen los requisitos establecidos por los estándares internacionales y que por lo tanto podrían ser utilizados en el almacenamiento y conservación de fotografías, éstos no son más accesibles desde el punto de vista económico que los distribuidos en Estados Unidos y Europa, los cuales son fabricados específicamente para cumplir con tal finalidad. Los más de 119 archivos, fototecas y centros especializados en fotografía que existen en México deberán contemplar además otros aspectos, como las complicaciones implícitas en los trámites de importación, el acceso y la disponibilidad a fin de elegir los papeles y cartulinas más adecuados. Y ya se trate de los papeles fabricados o distribuidos en México o de los fabricados y distribuidos en Estados Unidos y Europa, será indispensable realizar la prueba de actividad fotográfica y asegurar que las muestras analizadas correspondan a las remesas de papel o cartulina a utilizar.

Evolución de la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente

Gustavo Lozano

Para entender a cabalidad los retos que presenta la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente es necesario comprender la función que estos objetos desempeñan y la manera en que se lleva a cabo su conservación. Recordemos que la preservación de los objetos culturales responde a las funciones que éstos cumplen, y no simplemente al afán de conservar la materia que compone a los objetos en sí mismos. En este ensayo se discute la forma en que la *valoración*, la *función* y el *uso* asignado a los álbumes y libros ilustrados fotográficamente ha evolucionado a lo largo del tiempo y la manera en que el campo de la conservación de fotografía ha adecuado sus métodos y criterios en esta misma medida. Una rápida revisión de la historia y desarrollo de la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente de los últimos años puede ayudarnos a identificar, contextualizar y, sobre todo, comprender mejor cuáles son los factores que definen la conservación de estos materiales en la actualidad.

Valor y contexto original

Comencemos por echar una mirada al valor y función original de álbumes y libros ilustrados fotográficamente. Inmediatamente tras el momento de su creación la función de un libro ilustrado fotográficamente fue, como aquella de cualquier otro libro, comunicar un mensaje a un público más o menos amplio. El mensaje de los libros ilustrados fotográficamente puede ser de naturaleza artística o técnica. Contamos con brillantes ejemplos que van del retrato artístico a la documentación del progreso industrial, y de la historia

del arte a tratados en astronomía. Independientemente del tipo de información que contienen, la característica esencial de los libros ilustrados fotográficamente es la particular combinación del medio fotográfico y las cualidades narrativas de los mismos, peculiaridad que les permitió expresar un mensaje visual de elementos únicos, tales como la secuencia, la yuxtaposición, el ritmo y la intimidad con el lector. El contexto original del libro ilustrado fotográficamente era la biblioteca personal o institucional, donde podía ser consultado, contemplado y puesto a dialogar con otros documentos del acervo. Aunque, como hemos dicho antes, el contenido de un libro está disponible para aquel que desee acceder a él, es importante destacar que su mensaje era siempre transmitido en retiro a un lector a la vez. En el caso de los álbumes fotográficos su función original era presentar y conservar para el futuro el registro fotográfico de eventos en la vida de un individuo o un grupo, si bien tenían a su vez una función recreativa y educativa, ya que compilar un álbum representaba una actividad entretenida e instructiva para el compilador. De modo que un álbum fotográfico es al mismo tiempo un medio y un fin en sí mismo. Se ha dicho que los álbumes fotográficos son valorados por las personas no por los lugares y retratos que muestran, sino por las memorias que incitan a revivir las fotografías que los conforman, de suerte que promueven la transmisión oral de historias y anécdotas que refuerzan los lazos personales y la coherencia de un grupo.

Valor actual

Hoy en día, la función y el uso que le damos a los álbumes y libros ilustrados fotográficamente, así como el contexto en que éstos se encuentran insertos, difieren grandemente de aquellos que tuvieron en un principio. Tales cambios son el resultado de una apreciación diferente de sus virtudes y valores, y son producto también de la distancia histórica que nos separa de sus creadores y consumidores originales. Es bien sabido que alrededor de la década de los sesenta los museos de arte y coleccionistas privados en el mundo comenzaron a interesarse en las vastas colecciones de fotografía que se habían

acumulado hasta entonces desde la invención de este medio. Este despertar fue en gran parte debido a la revaloración del patrimonio fotográfico encabezado por los influyentes investigadores Beaumont Newhall y Helmut Gernsheim y llevada a cabo a través de sus publicaciones y exhibiciones a partir de los años cuarenta y cincuenta. Es gracias a su esfuerzo, combinado con la promoción de fotógrafos como Ansel Adams y Edward Weston, que en la década de los setenta la fotografía fue reconocida como poseedora de los mismos valores estéticos y de estilo que habían estado reservados hasta entonces a las llamadas “bellas artes”; en particular la pintura y la escultura. Fue hasta hace muy poco tiempo que la fotografía adquirió su estatus como arte autónomo. Este episodio es relevante para la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente porque con la adopción de la fotografía por parte de los museos de arte se introdujo un cambio en su función y uso y, lo que es de mayor importancia para nosotros, se modificó la forma en que estos materiales eran conservados. Una vez dentro de los museos y colecciones privadas de arte, los álbumes y libros ilustrados fotográficamente fueron sujetos a una revaloración que los presentaba ante todo como objetos artísticos, con una función principal por lo tanto estética, que en general se cumplía mostrando las cualidades formales de las fotografías dentro de vitrinas de vidrio o, cuando era posible, montadas, enmarcadas y colgadas en los muros de una sala o galería.

El vigoroso énfasis que los promotores iniciales de la fotografía pusieron en presentar el medio como un medio digno dentro del mundo del arte tuvo un efecto secundario en el entonces joven campo de la conservación de fotografía, cuyos métodos de trabajo fueron adecuados para resaltar los valores y función estética de la fotografía. Si se analiza la bibliografía sobre la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente de las décadas de 1980 y 2000, se encontrará que uno de los factores que definían el sentido de las propuestas de intervención era el deseo de hacer accesibles —de manera individual y sencilla— las impresiones contenidas en álbumes y libros con el fin de exhibirlas. Esta circunstancia y la tendencia a una mayor intervención que dominó la práctica de la conserva-

ción durante sus primeros años —la cual favorecía la aplicación de tratamientos de restauración como solución única ante el deterioro, pasando por alto estrategias para prevenirlo— dieron forma, en gran parte, a la respuesta que el campo de conservación de fotografía dio a la problemática de los álbumes y libros ilustrados fotográficamente. La demanda que, por un lado, los museos y coleccionistas privados imponían por fotografías bellas, prístinas y “exhibibles” se complementaba perfectamente, por el otro, con la tendencia intervencionista que era favorecida dentro del campo de la conservación en aquella época. Juntos, estos dos factores crearon las atractivas condiciones en las que se debatía la problemática de conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente. Entre los años 1985 y 2000 tuvieron lugar cuatro grandes reuniones sobre la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente y durante ese tiempo fueron publicados docenas de artículos relativos a esta temática. La reducción en el número de presentaciones y artículos que a partir de 2000 se puede observar podría dar la impresión de que el tema ha sido resuelto por completo y que no hay mucho que añadir. Sin embargo, en mi opinión, este receso en la actividad de la comunidad corresponde más bien a una redefinición o ajuste en la valoración y los parámetros que rigen en última instancia la conservación de estos objetos. Adicionalmente hay otras circunstancias que señalan un cambio determinante en la función y utilización de los álbumes fotográficos y libros ilustrados fotográficamente.

Factores que influyen la conservación

Como bien se sabe y aquí se ha tratado de ilustrar, hay más en la conservación de un objeto cultural que sólo la problemática de mantener su existencia material a lo largo del tiempo. Mucho antes de que los aspectos técnicos de la conservación de un bien sean revisados, el valor de dicho objeto tuvo que haber sido considerado y su importancia social, cultural, artística y religiosa sopesada. Es sólo después de haber pasado por este proceso —el cual no ocurre de manera formal e instantánea, sino paulatina y espontánea— que aquellos

objetos cuyo valor y función ameritan el esfuerzo de ser resguardados son examinados con vistas de asegurar su conservación física. Además del aspecto material y de valor hay otro que comprende aquellos recursos disponibles, herramientas, métodos, conocimientos y experiencias que pueden ser aplicadas a la preservación de un objeto cultural valioso, y otro más relativo a la técnica material y los problemas de conservación específicos. Con base en este modelo, en las siguientes líneas serán descritas las circunstancias en las que se enfrenta la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente y algunas de las soluciones que se han aplicado.

Primer factor: valor y función

El hecho de que un cambio en el valor y apreciación de la fotografía esté en operación se puede reconocer en detalles aparentemente triviales, como por ejemplo las ilustraciones que acompañan las publicaciones que tratan sobre la historia de los álbumes y libros ilustrados fotográficamente —la proliferación misma de los cuales es por sí misma signo claro de un cambio—. En estas publicaciones álbumes y libros ilustrados fotográficamente son presentados como un todo, como una unidad indivisible en la cual tanto el contenedor de las fotografías como la secuencia y distribución de éstas en las páginas son portadores por igual del mensaje del álbum o libro como las imágenes mismas. Esta visión está relacionada con la consolidación y diseminación de la propuesta que hace la disciplina de los estudios de cultura material, la cual otorga un papel relevante a la parte física de los objetos para entender su importancia y función en la sociedad. Asimismo, el sostenido incremento en el valor financiero de las fotografías y sus recientes precios récord han cerrado progresivamente la brecha entre la fotografía y obras de arte en otros medios, lo que ha repercutido en un mayor reconocimiento y discusión de los problemas de conservación de las fotografías dentro de galerías y casas de subastas. Estas nuevas circunstancias —que podrían parecer poco relacionadas con los intereses prácticos del campo de la conservación— son de hecho elementos que se combinan para definir

en última instancia qué objetos han de ser conservados y cuáles no, así como qué concesiones son aceptables —integridad material, apariencia, funcionalidad, costo, etcétera— para alcanzar dicho estado de conservación, es decir para tener un objeto funcional y utilizable.

Segundo factor: características de envejecimiento

El segundo factor en juego en la conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente sería aquel de la materialidad de los objetos y de cómo ésta afecta su capacidad para llevar a cabo su función y ser utilizados. Esto es lo que convencionalmente se percibe como el aspecto más relacionado directamente con la conservación y respecto del cual se ha generado una gran cantidad de conocimiento en las décadas pasadas. Éste se ha enfocado principalmente en comprender la manera en que álbumes y libros de diferentes periodos fueron construidos, en discernir el funcionamiento de sus distintos elementos en conjunto y, lo que es de mayor importancia, en conocer los procesos de deterioro a que están sujetos a lo largo del tiempo. En esta literatura es posible constatar la fundamental importancia que la estructura del libro tiene en la conservación de este tipo de materiales. Aquella característica que hace a los álbumes y libros ilustrados fotográficamente especiales: el hecho de que sus fotografías se encuentren conectadas formando un ensamble único plantea el mayor reto dentro de toda la problemática de la conservación de estos objetos.

Tercer factor: herramientas y recursos

El campo de conservación en general, y el de la conservación de fotografía en particular, se ha alejado del enfoque intervencionista de sus primeros años y hoy en día se opta por una actitud más cautelosa, la cual pone énfasis en la conservación de tipo preventivo. Al mismo tiempo que se registra un crecimiento sostenido en el tamaño de las colecciones y de la demanda de acceso, se experimenta también

una reducción de los presupuestos y recursos disponibles en las instituciones. Este hecho demanda una estrategia de conservación con el impacto más amplio posible sobre las colecciones y no una que se enfoque a objetos individuales. Para llevar a cabo su tarea, la conservación ha aprovechado y adoptado tecnologías que satisfacen perfectamente su enfoque preventivo. El más significativo de estos esfuerzos de prevención es el control de las condiciones ambientales de las áreas de almacenamiento, estudio y exhibición de las colecciones, lo cual reduce la velocidad del deterioro químico de manera muy efectiva. Para los deterioros de origen físico no había hasta hace muy poco una tecnología igualmente efectiva y práctica de la cual pudiera echarse mano, pero hoy las tecnologías digitales están ejerciendo una influencia revolucionaria en la comunicación y en todos los aspectos de la vida humana. La aplicación de estas tecnologías en beneficio de la conservación no se ha explorado aún en todos sus alcances, pero algunas muestras de sus potenciales beneficios se pueden apreciar en los portales de internet de la Biblioteca Pública de Nueva York, de la Biblioteca Británica, de la Tate Gallery y de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Aunque estos sitios no fueron diseñados con las preocupaciones de la conservación en mente, recursos como éstos ofrecen acceso mundial a copias digitales de objetos en resguardo, así que contribuyen a mantener el objeto utilizable y previenen daños causados por manejo excesivo de los originales.

Conclusiones

No existe una solución definitiva que pueda prescribirse ante la problemática de conservación de álbumes y libros ilustrados fotográficamente, mucho menos en una época en la que los paradigmas están en cambio y redefinición. Lo que sí es posible, sin embargo, es intentar definir y articular el complejo panorama en el que esa problemática se inserta y los recursos y herramientas disponibles para combatirla. Este ensayo aspira a ser una más de esas herramientas. Es increíblemente benéfico mirar en retrospectiva la evolución de la conservación de fotografía y observar sus prácticas y criterios para

poder comprender dónde está inserta en la actualidad, qué factores la influyen, qué intereses sirve y qué metas aspira a alcanzar. Una de las lecciones más importantes del ejercicio de mirar la evolución en la valuación y conservación de objetos tan complejos (material y conceptualmente) como lo son los álbumes y libros ilustrados fotográficamente es que ella ilustra perfectamente la función de la conservación, que es mantener a lo largo del tiempo los objetos culturales y su funcionalidad, y no sólo los objetos. No hay tal cosa como una conservación pura, ideológicamente libre. No sólo los aspectos técnicos de la conservación son contingentes, sus criterios y preceptos son también móviles y evolucionan a la par que los valores, la función y el uso que la sociedad otorga a los objetos culturales.

V. Anexo

Conclusiones del Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico

El Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales” tuvo lugar el 23 de mayo del 2007 en la ciudad de México, organizado por el Grupo Conservadores de Fotografías (GCF). Dedicar un día a la conservación del patrimonio fotográfico fue un acontecimiento muy importante para los miembros del GCF, ya que presentar las múltiples y variadas experiencias mexicanas en las tareas específicas de conservación representó un camino largo y laborioso. Estamos muy satisfechos de haber podido reunir en un mismo foro tan vasta diversidad de participantes provenientes de instituciones públicas y privadas, así como de la práctica independiente. Consideramos que esta diversidad dotó a la jornada no sólo de un carácter informativo de las actividades y proyectos que cada uno está realizando, sino también de un perfil formativo y creativo, que definitivamente redundó en una retroalimentación para todos los asistentes. Esperamos que este evento sea el inicio de encuentros anuales que tengan como finalidad compartir sistemáticamente nuestras experiencias y logros, lo cual además significará que la preservación del patrimonio fotográfico ha tomado muy buen camino. Partimos de la idea de que la difusión de esta *Memoria de trabajo* es indispensable en este sentido y hacemos una invitación abierta a que se propongan otros proyectos de difusión y formación que puedan ser respaldados por el GCF. El Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales” se llevó a cabo alrededor de tres mesas o temas centrales:

- 1.Procedimientos y planeación en archivos fotográficos.
- 2.Conservación de archivos y colecciones fotográficas.
- 3.Restauración y conservación de materiales fotográficos.

En éstos se refleja la situación actual en cuanto a la conservación del patrimonio fotográfico, la experiencia profesional de nuestros colegas, así como los retos inmediatos. En primer lugar, queremos agradecer a la ENCRYM por las facilidades prestadas, pero sobre todo a los participantes y asistentes a este encuentro, pues con su interés, experiencias e inquietudes podemos todos, como un grupo de especialistas e interesados, tener un panorama claro de la realidad, de los avances y logros alcanzados y de las necesidades y desafíos en materia de conservación de nuestro patrimonio fotográfico. En las ponencias se ha reiterado que los archivos fotográficos requieren una estructura congruente y un plan de desarrollo acorde con las necesidades y expectativas específicas de cada institución, para así garantizar una conservación integral de los materiales resguardados y de la información única e irrepetible que poseen en su conjunto y como objetos e imágenes individuales. Las instituciones están sujetas a cambios sistemáticos de administración, aunque con la correcta planeación las labores de conservación pueden seguir implementándose de forma efectiva. Los participantes en este Primer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico “Experiencias Profesionales y Retos Actuales” nos han recordado que las tareas de descripción, orden y catalogación, se realizan en paralelo a las de conservación, y por lo tanto debemos contemplar dentro de los archivos fotográficos planes integrales que las relacionen y las faciliten. Asimismo, hemos podido confirmar una vez más que la digitalización es una herramienta de preservación que nos permite conservar, utilizar y dar acceso remoto a las imágenes de un acervo, así como disminuir la manipulación de los originales, al tiempo que nos facilita su difusión y revalorización. El desarrollo y la consecuente aplicación de métodos específicos para el análisis de materiales para guardas es una actividad necesaria y valiosa que nos proporciona información certera acerca de las características de estos materiales, lo que nos coloca en condiciones de tomar decisiones responsables e informadas. Este análisis y toma de decisiones son elementos básicos para los responsables de la preservación de los materiales fotográficos.

En este encuentro se han expuesto las diversas facetas que la restauración de materiales fotográficos puede explorar como profesión: desde cuestiones puramente teóricas, como la adaptación de nuestra labor ante los cambios de tecnología y por lo tanto de significados, hasta las eventualidades prácticas y adversas dentro de la cotidianidad de un taller de restauración. Se han planteado problemas concretos de restauración que han puesto de manifiesto la complejidad del patrimonio fotográfico y nos han permitido ver qué hay más allá de las colecciones con miles de negativos e impresiones altamente susceptibles al deterioro, involucrándonos con otros objetos, como lo son un álbum o una cámara oscura, y también nos han mostrado la “famosa” interdisciplinariedad, pero esta vez vista desde la misma restauración. Quisiéramos recalcar que, como constatamos aquí a lo largo del día, la preservación del patrimonio fotográfico no es tarea ni responsabilidad exclusiva de los conservadores-restauradores, sino de todos aquellos especialistas que de una u otra manera están involucrados con este tipo de bienes culturales y que con su trabajo contribuyen a su conservación. Por último, hay que advertir la urgencia de que las instituciones que preservan materiales fotográficos acondicionen sus espacios de resguardo de archivos, a fin de asegurar las condiciones ambientales adecuadas para la conservación a largo plazo del patrimonio que custodian. Éste es un reto que debemos abordar y solventar como especialistas pues, sin decir que es sencillo, es definitivamente alcanzable y los beneficios que reportará en favor de la conservación del patrimonio fotográfico bien merecen nuestra atención, nuestra acción y sobre todo nuestra creatividad.

Esta obra se terminó de realizar en el mes de diciembre de 2012 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ubicada en General Anaya 187, Colonia San Diego Churubusco, Delegación Coyoacán, Distrito Federal. México.