



ritá

S O L I S

Gonzalo Vicci, Fernando Miranda, Sandra Marroig (Comp)



La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes integrado por Jorge Risi, Duilio Amándola y Diego Masi.

© Los autores, 2011

© Universidad de la República, 2011

Departamento de publicaciones de la Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

José Enrique Rodó 1827 - Montevideo C.P.: 11200

Tels.: (+598) 2408 57 14 - (+598) 2408 29 06

Telefax: (+598) 2409 77 20

www.universidadur.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm

infoed@edic.edu.uy

ISBN: 978-9974-0-0792-5

Gonzalo Vicci, Fernando Miranda, Sandra Marroig (Comp)



rité
S O L I S

FOT 000094
CIDDAE
Ninon Vallin,
1936

Fotografía y teatro. Digitalización del acervo fotográfico del Teatro Solís

Gonzalo Vicci, Fernando Miranda y Sandra Marroig

pág 9 - 25

Interrogantes sobre la fotografía digital: Una aproximación a los fundamentos

David Iglésias Franch

pág 26 - 42

La promesa de las imágenes: 153 años de historias en el Teatro Solís. Razones para un encuentro necesario e imposible con lo efímero

Daniela Bouret

pág 45 - 54

La cadena de conservación, documentación y tratamiento digital del Centro Municipal de Fotografía

Isabel Wschebor y Gabriel García

pág 56 - 76

Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) - Teatro Solís.

pág 78 - 79

ÍNDICE

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva. La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ése es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber sólo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no sólo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

**COLECCIÓN
BIBLIOTECA
PLURAL**

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; ésta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Esta publicación propone un abordaje —desde diferentes enfoques de investigación y estudio— a una temática que consideramos importante en la creación artística contemporánea: el registro y documentación de las producciones, objetos, obras y procesos artísticos.

Tomando como punto de partida el proyecto de investigación «Digitalización del acervo fotográfico del Teatro Solís», financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (Udelar) realizado en el período 2007-2009, nos interesó convocar a diferentes actores que aportaran sus resultados de investigación y experiencias respecto a estas temáticas, poniendo en cuestión sus prácticas y resultados, desarrollados en diversos contextos de producción y circulación.

El material fotográfico, como soporte primordial, nos plantea abordajes que avanzan desde la recuperación, restauración, conservación y difusión de las imágenes; y al mismo tiempo, desde las artes visuales se plantean desafíos que cuestionan los propios soportes de registro así como su elaboración y circulación.

De esta forma, se entrelazan textos que abordan diferentes prácticas que —al momento de reflexionar en torno a estos temas— nos permiten trazar un itinerario realizado así como unos caminos a transitar.

Desde el núcleo de investigación «Cultura visual, educación y construcción de identidad» proponemos una mirada respecto al proyecto «Digitalización del acervo fotográfico del Teatro Solís» una experiencia de recuperación de archivos fotográficos vinculado a las artes escénicas de nuestro país.

Al mismo tiempo, las imágenes que integran esta publicación pertenecen al acervo fotográfico del Teatro Solís, algunas de ellas corresponden a la serie histórica que fuera digitalizada y otras fueron tomadas en el marco del proyecto y forman parte de la serie que registra espectáculos que se desarrollaron entre el 2006 y el 2009.

Se incluyen, además, elementos que integraron la exposición Cité Solís, realizada en 2009 en la Sala de Exposiciones del Teatro Solís, y que tuvo como objetivo central dar a conocer los resultados del proyecto y plantear otras miradas respecto a las visualidades que conviven en nuestra ciudad, en particular en torno a las artes escénicas. El Manifiesto visual y las fotografías instaladas en el frontispicio del teatro, formaron parte de esta propuesta.

INTRODUCCIÓN

David Iglesias, del Centre Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) del Ayuntamiento de Girona, nos propone una mirada respecto a los problemas de la imagen digital y el diálogo que necesariamente debe entablarse al momento de iniciar procesos de digitalización de archivos fotográficos.

Desde el Teatro Solís, Daniela Bouret aborda la condición de lo efímero en las artes escénicas y de qué manera esta circunstancia condiciona las formas de registro y documentación así como su circulación y análisis.

El texto que completa estos abordajes, refiere al aporte del Centro Municipal de Fotografía a través del capítulo de Isabel Wschebor y Gabriel García respecto del importante trabajo desarrollado en nuestra ciudad con sus fondos fotográficos, lo que constituye una experiencia ineludible, por ser una referencia principal en la temática en nuestro país.

Documentar y registrar las actividades artísticas en nuestra contemporaneidad nos plantea necesariamente conjugar disciplinas y metodologías que nos permitan encontrar herramientas para la reflexión en torno a nuestras prácticas y dinámicas.

En este camino nos encontramos y esperamos con estos aportes contribuir a esta construcción.

Gonzalo Vicci
Responsable del Proyecto de Investigación.





**Fotografía y teatro.
Digitalización del
acervo fotográfico
del Teatro Solís**

Miranda Fernando

Vicci Gonzalo

Marroig Sandra

FOT 002172

CIDDAE

s/d



FOT 000094

CIDDAE

Magdalena Tagliaferro

Al Teatro Solis un simpático recuerdo de mis actuaciones.

1926

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez; la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa.

La fotografía remite siempre el corpus que necesito, al cuerpo que veo...

*Barthes, Roland*¹

1_ Barthes, Roland (2009) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Buenos Aires, Paidós.

La preservación de archivos vinculados a las actividades artísticas resulta de particular importancia para nuestro país. La ausencia, durante mucho tiempo, de políticas claras en este sentido, implica un abordaje urgente de situaciones específicas que se plantean desde varias instituciones de nuestro medio.

Al mismo tiempo, los estudios sobre cultura visual plantean abordajes que amplían los límites discursivos acerca de la imagen y su relación con diversos procesos artísticos, sociales y culturales.

El Centro de Documentación, Investigación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), fue creado a partir de la reapertura del Teatro Solís el 25 de agosto de 2004. Su objetivo principal es la preservación del patrimonio documental y museístico del teatro, a fin de constituirse en un centro abierto a investigadores, docentes, estudiantes y público en general.

El CIDDAE está compuesto por dos fondos documentales: el Archivo arquitectónico y el Archivo artístico. Ambos contienen diversa documentación que se encuentran, según la teoría archivística tradicional, en la tercera edad de su ciclo vital del documento, es decir, son fuentes históricas para investigación. Este centro estuvo cerrado durante los seis años de la reforma del Teatro Solís, tiempo en el cual su acervo sufrió serios deterioros. Habiendo recorrido 150 años de historia, se tornaba imprescindible la clasificación, catalogación, inventario y tareas de recuperación de este patrimonio, a fin de tornar este archivo en un centro vivo que pudiera, además de preservar los documentos, garantizar la accesibilidad y el uso público.

En el año 2006, el Teatro Solís suscribe un convenio de colaboración con el «Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes» a través del cual, el núcleo de investigación «Cultura visual, educación y construcción de identidad», comienza a desarrollar trabajos de investigación y estudio de los contenidos formales, del acervo de carteles y afiches del teatro.

En este marco, entendiendo que las fotografías y los archivos fotográficos forman parte del patrimonio visual de un país, el fondo de imágenes que contiene el CIDDAE resultaba de un valor fundamental para trabajar en diferentes líneas de investigación, intentando reflexionar en torno a diversas temáticas.

La importancia que reviste esta colección, planteaba necesariamente un trabajo que permitiera asegurar su conservación en el largo plazo, y asimismo, sobre la base de una investigación, ordenarla según criterios posibles.

En este sentido la irrupción en el campo fotográfico de los potenciales de la digitalización computarizada (tanto en los procesos de captura, como en los que conciernen al tratamiento, post-producción y finalmente estampación y distribución de la imagen) conlleva sin duda enormes ventajas para un trabajo de estas características.

Asimismo, los estudios de cultura visual, constituyen una herramienta importante para trabajar en este sentido, ya que plantean el análisis de nuestras formas de mirar y ver, cuáles son los lugares desde donde nos posicionamos para mirar e incorporar el repertorio visual que a diario atravesamos, tratando de prestar atención a todas las imágenes que se nos presentan, descifrando sus significados más allá de nuestros propios ángulos de análisis. Cada una de las cosas que vemos contiene, implícita o explícitamente, significaciones que utilizamos consciente e inconscientemente para recibir y transmitir, todo tipo de ideas y mensajes. *«Los Estudios de Cultura Visual tratan el significado de la imagen en el cine, la fotografía, la televisión, la publicidad o la pintura... También se ocupan de lo que se muestra y de la visión y la vitalidad en lugares de espectáculo, es decir, los marcos sociales para mirar y ver, los lugares en los que se mira y se ve, y las relaciones entre el sujeto que ve y el sujeto que es visto»*.²

2_Hooper – Greenhill. (2000). en Duncum, Paul. 2004 La cultura visual como base para una educación en artes visuales. University of Illinois aya Urbana-Champaign. EEUU

La recuperación de las imágenes

En este marco, durante el bienio 2007-2009 se desarrolló el proyecto de investigación «Digitalización del acervo fotográfico del Teatro Solís», impulsado por el núcleo de investigación «Cultura Visual, Educación e Identidad» del «Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes» de la Universidad de la República.

Este proyecto, financiado por el Programa de Vinculación con el Sector Productivo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Udelar, permitió consolidar un espacio de trabajo, sustentado en la estrecha colaboración y trabajo en conjunto entre el Teatro Solís y la Universidad de la República, intentando abordar las problemáticas planteadas.

Así entonces, nos propusimos relevar y digitalizar el acervo fotográfico del CIDDAE, transformando el soporte de las imágenes, con el objetivo principal de su preservación y de favorecer su accesibilidad por parte de nuevos públicos y, al mismo

tiempo, iniciar el registro fotográfico de los espectáculos desarrollados en el teatro, generando un nuevo repertorio de imágenes en soporte digital.

Debemos tener en cuenta que para iniciar cualquier trabajo en este sentido es imprescindible plantearse, en primer lugar, la preservación de los originales (positivo, negativo, papel, diapositiva, etcétera) y, así, disponer de una nueva imagen que sirva de base para aplicar en el proceso informativo-documental.

De esta manera, se comienza con una etapa de relevamiento acerca de la cantidad de fotografías que contiene el archivo, formatos, procesos, técnicas, y estado de conservación. Luego se identifican aproximadamente 4200 fotografías, las que conformarán el fondo referido, organizando los materiales a través de la clasificación, ordenamiento y descripción a partir del ordenamiento preliminar. Se crea un Inventario del Fondo de Fotografías aplicando la Norma Internacional de Descripción Archivística ISAG (G). Al mismo tiempo se realiza el sellado de las fotografías con identificación del Archivo y la signatura del documento (código correspondiente al Fondo y dígitos).

Todo el Fondo documental es ubicado físicamente en los módulos, baldas y cajas diseñadas especialmente para este archivo tomando como criterio para su instalación el formato de los documentos.

Todo este trabajo, comienza a plantear desafíos teóricos y metodológicos específicos, relacionados con los contenidos de cada una de las fotografías, de esta forma se comienzan a identificar componentes de cara al diseño de una base de datos en formato *Winisis* para el Fondo de Fotografías.

Durante los dos años en los que se desarrolla el proyecto son digitalizadas 4200 fotografías de diversos formatos y provenientes de diversos fondos documentales que componen el CIDDAE.

Asimismo y ante la necesidad de generar un registro de los espectáculos que se desarrollan en el Teatro, se genera un banco de imágenes digitales de 6834 fotografías. Este banco se va incrementando día a día con cada uno de los espectáculos que se desarrollan en el Teatro Solís desde el año 2007 hasta la culminación del proyecto, de manera de dar sentido vivo al acervo y construir un modelo de registro y archivo.

Hoy, el conjunto de estas imágenes están a disposición del público, en formato digital a través del CIDDAE-Teatro Solís.

¿Qué hacer con las fotografías?

Cuando nos posicionamos frente a las imágenes participamos en un juego que aceptamos tácitamente, en donde a la supuesta «autonomía del objeto-imagen» se agrega el imaginario del sujeto/espectador que elabora y re-elabora significado y visualidad, generando nuevas imágenes a través de su respuesta o adjudicando



FOT 000527
CIDDAE
María Farneti
1913



FOT 000351
CIDDAE
Carlos Gardel
1927

deliberada intencionalidad en la imagen a la que nos enfrentamos.

Cuando vemos las imágenes que componen el acervo fotográfico del Teatro Solís podemos pensar las fotografías desde esta perspectiva. También podemos indagar respecto a qué sucede cuando la imagen se libera de su soporte papel y, en esa independencia circula para poder ser visualizada —nuevamente o por vez primera— por distintas personas en distintos lugares, e incluso simultáneamente.

Es necesario reflexionar acerca de cómo el público conceptualiza e interpreta una imagen ya desprovista de su formato original y, por tanto, definitivamente distinta.

Nos enfrentamos, así, a los cambios de condiciones de mirada, modificaciones sensibles y cognitivas, diversidad de soportes digitales, variedad de posibilidades de archivo.

La gran proyección de la operación digital respecto a volver colectivo un acervo, en particular este acervo del CIDDAE es, justamente, dar paso a las historias controvertidas de creadores y público, a la importancia de sus subjetividades en la identificación y el deseo.

Este volumen de imágenes digitales originadas en la colección fotográfica, genera el entorno para la crítica y discusión de múltiples armados de representación social, volviendo vivo lo que estaba recluso o desconocido.

Las relaciones de género, imágenes de masculinidad y femineidad, el cuerpo popular y el cuerpo artístico, el trabajo y sus transformaciones, el espacio arquitectónico o escénico como generador de heteronomías o autonomías, el lugar de los creadores y el de los públicos, la relación entre el fenómeno artístico y la sociedad, la moda o el vestuario, son ejemplos de posibles entradas creativas para transformar aquellos fondos de archivo en un repertorio de cultura visual accesible, de creación y de producción de sentido.

El desafío de las imágenes

Ante este acervo y desde un abordaje particular, es posible proponer una mirada acerca de la importancia de la fotografía —en particular de los archivos fotográficos— y su relación con las artes escénicas en general y el Teatro Solís en particular.

Centrar la atención en las posibilidades de abordaje de este conjunto de fotografías en las líneas de trabajo que pueden desarrollarse fijando como objetivo la sistematización, organización y difusión como una serie específica y los desafíos que estas acciones implican. En este sentido la investigación orientada al campo del teatro nos propone un planteo que por específico no resulta limitado o acotado.

Por el contrario, si tomamos en cuenta la definición de Pavis referida a cómo se constituyen los *estudios teatrales* puede convenir que el terreno en donde puede

operar un Centro de Documentación, Investigación y Difusión de las Artes Escénicas, se extiende en tanto *«su objeto (el de los estudios teatrales) no es —o no únicamente— el texto dramático, sino todas las prácticas artísticas que pueden surgir en el uso del escenario y del actor, lo cual equivale a decir todas las artes y todas las técnicas de que dispone una época»*.³

3_Pavis, Patrice (2007) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Paidós, p. 189.

De esta forma podemos establecer diversos enfoques para el estudio de lo que sucede en el hecho teatral y por extensión a lo que sucede dentro del teatro.

En este sentido Pavis sostiene que los objetivos pueden ser fijados en torno a *«... elucidar la producción del sentido y la manipulación de los signos, tanto en el ámbito de una obra concreta como de un conjunto (época, género, obra de un autor o de un director). El estudio se centra tanto en la producción de texto y de la puesta en escena por el equipo de creadores y de “realizadores”, como en su recepción por parte del lector o espectador, mejor aún, en su dialéctica en el seno de una semiótica que describa a la vez los mecanismos de la comunicación (entre texto y público) y los de su inscripción en una semiótica de la cultura»*.⁴

4_Pavis, P., o. cit., p. 190.

Estos elementos se potencian al momento de pensar al Teatro Solís como un servicio público, en donde las líneas de trabajo institucional están centradas en los sujetos que la sustentan en tanto ciudadanos que circulan por diversos espacios de la cultura

Y esta definición apunta la importancia del lugar desde donde se emplaza el espectador en el hecho teatral y los mecanismos que intervienen al proponernos investigar, *«... para conocer este extraño objeto denominado teatro hay que elucidar ante todo de que modo lo miramos, desde que perspectiva lo abordamos y según que ángulo: aunque la mirada ciertamente, no crea el objeto teatral, sí que crea, en cambio, el discurso que formulamos sobre él»*.⁵

5_Pavis, P., o. cit., p. 190.

La construcción de ciudadanía entonces, se dará en la medida de que los individuos puedan acceder al teatro y a los bienes culturales que por él circulan.

En este escenario, las actividades de investigación en artes escénicas a desarrollarse en el CIDDAE, se reconfiguran en sus cometidos, atravesando las construcciones históricas respecto a los discursos fundantes proyectándose sobre el hoy, y potenciando la discusión y construcción de nuevos discursos plurivocales.

Archivos teatrales

Como señalábamos antes, desde la reapertura del Teatro Solís en 2004 la recuperación de su acervo fue un objetivo central. Desde el CIDDAE se viene trabajando en asegurar que los fondos que componen su archivo puedan estar a resguardo para asegurar su accesibilidad con fines de investigación y posterior difusión.

En este sentido, fue imprescindible plantearse la preservación de los objetos originales: textos de dramaturgos, programas, carteles, fotografías, proyectos y maquetas escenográficas, vestuario, diferentes objetos, artículos de prensa y diversos materiales en diferentes formatos con variado valor histórico y documental.

En particular en lo que refiere a las fotografías, carteles, programas de mano, etcétera, se intenta poner especial cuidado en mantener la fuente original a través de su digitalización, y así disponer de una nueva imagen que sirva de base para aplicar en el proceso informativo-documental. Esto facilita además la generación de un archivo virtual facilitando el acceso a los fondos documentales.

Se trabajó así en la reorganización de los fondos y la aplicación de nuevas tecnologías de acuerdo con el objetivo de:

- conservar los originales evitando su manipulación,
- adquirir los equipos necesarios para la digitalización, almacenamiento y recuperación,
- analizar los documentos y difundir las imágenes por los medios elegidos: catálogos impresos, disquetes, CD, etcétera.

La accesibilidad a estos materiales y su circulación en diversos formatos permite facilitar los abordajes históricos desde diversos puntos de vista.

La investigación no solo orientada a quienes se desempeñan en ámbitos académicos o a los especialistas, o al menos no solamente orientada a esos públicos, sino que por el contrario «... cada artista debe resolver por sí mismo una serie de cuestiones prácticas que le son planteadas por su situación en el teatro; ... el director de escena, el dramaturgo-consejero literario, el profesor encargado de redistribuir y organizar los saberes de la Theaterwissenschaft (ciencia teatral) tiene la necesidad de profundizar en este o aquel punto de detalle en el terreno histórico o teórico; a partir de este momento, la visita a los archivos se hace inevitable».⁶

Las posibilidades de abordajes que brindan las fotografías presentan una complejidad mayor a la hora de trabajar con imágenes referidas a las artes escénicas. Es que esas «realidades» que están contenidas en el soporte papel, remiten inevitablemente a un hecho de carácter efímero. Más allá de compartir y subrayar este carácter inherente a la herramienta, en cuanto a la captura de ese instante, al momento de fotografiar teatro, danza o cualquier disciplina de las artes escénicas, esta complejidad está presente.

Además de no estar registrando «la realidad», se genera un registro que remite a una situación que jamás volverá a existir o al menos, no de la misma forma. La puesta en escena nunca será la misma puesta en escena fotografiada y entonces eso generará una nueva «realidad».

Como sostiene Kossoy: «Segunda vida perenne e inmóvil, preservando la imagen-

*miniatura de su referente: reflejos de existencias/ocurrencias, conservados congelados por el registro fotográfico. Contenidos que despiertan sentimientos profundos de afecto, odio y nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimiento e información para otros que los observan libres de pasiones, estén próximos o apartados del lugar y de la época en que aquellas imágenes tuvieron su origen. Desaparecidos los escenarios, los personajes y los monumentos, a veces sobreviven los documentos».*⁷

7_Kosoy, Boris (2001) Fotografía e Historia, Buenos Aires, La marca, p. 23.

Obviamente en ese campo se definen cuáles son las condiciones de lo que se preserva, cuáles son los discursos a conservar y cómo dialogan estos con los entrecruzamientos que se producen en la acumulación: *«En esta pugna por delimitar lo que es digno de ser recordado, los grupos sociales intervienen en los usos de la memoria configurando la forma y la modalidad de la transmisión de los recuerdos públicos. Estos relatos que (nos) narran y (nos) explican lo que somos, están sostenidos en elementos simbólicos, algunos de los cuales nos rodean cotidianamente: ellos son plazas, parques, avenidas, monumentos y algunos edificios emblemáticos, entre los cuales el Teatro Solís tiene un sitio privilegiado como “digno de recordarse”, tanto por sus muros como por lo que contienen: nada más ligado al presente de las artes escénicas».*⁸

8_Bouret, Daniela (2004) Teatro Solís: historias y documentos, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, p. 112.

Fotografía y teatro

¿Cómo trabajar entonces con un fondo fotográfico de más de 4000 imágenes? ¿Qué abordajes pueden ayudar a identificar diferentes grupos de imágenes que nos permitan trabajarlos desde su valor documental? ¿Por qué resulta importante preservar una serie de fotografías que abarcan más de 150 años de actividad?

Encontrar las respuestas a estas preguntas implica determinar claramente el valor que un archivo teatral tiene para el sistema de las artes escénicas de nuestro país. Y al mismo tiempo de subrayar esta importancia a través de la apertura de un Centro de Documentación específico, del desarrollo de políticas claras respecto a la recuperación y conservación de los fondos así como de la incorporación de nueva documentación; era necesario para el equipo de investigación generar líneas concretas que permitan poner en relación esas imágenes con diversos discursos relacionados no solo con el Teatro Solís sino con la sociedad.

«El fragmento de la realidad grabado en la fotografía representa el congelamiento del gesto y del paisaje, y por lo tanto la perpetuación de un momento; en otras palabras, de la memoria: memoria del individuo, de la comunidad de las costumbres, del hecho social, del paisaje urbano, de la naturaleza. La escena registrada en la imagen no se repetirá jamás. El momento vivido, congelado por el registro fotográfico, es irreversible. La vida continúa, sin embargo, y la fotografía sigue preservando aquel fragmento congelado de la realidad. Los personajes retratados envejecen y mueren, los escenarios

se modifican, se transfiguran y también desaparecen. (...) Si desaparece esa segunda realidad, sea por acto voluntario o involuntario, aquellos personajes mueren por segunda vez. Lo visible fotográfico allí registrado se desmaterializa. Se extinguen el documento y la memoria.»⁹

La necesidad de conservar fotografías nace, generalmente, de la identificación emocional hacia alguna imagen fotográfica del pasado, en donde aparece retratado algo que nos conmueve. Muchas veces nos motiva a buscar otras, que ayuden a reconstruir nuestra historia personal.

Esta identificación es la misma que tiene la sociedad como un todo hacia su propia historia, la necesidad de rescatar el pasado para mirar hacia atrás, entender y seguir adelante. Para un teatro, conservar las fotografías de los artistas que pisaron sus escenarios o de los procesos de reforma edilicia o del trabajo fuera de escena que realizaban actores, directores y técnicos puede ser una mera de reconstruir su historia visual.

Pero además, estos registros pueden facilitar la problematización y comprensión de diversas temáticas relacionadas con la producción y circulación de las producciones escénicas pero también con la realización de políticas culturales y sociales, con diferentes procesos de trabajo, con la condición de grupos sociales —mujer, infancia, etcétera), con aspectos formales relacionados con las fotografías de los espectáculos, formas de registro, etcétera.

Coincidimos con Kossoy cuando sostiene que «... *la representación fonográfica refleja y documenta en su contenido no solo una estética inherente a su expresión, sino también una estética de vida ideológicamente preponderante en un determinado contexto social y geográfico, en un momento particular de la historia. Estética e ideología son componentes fluidos e indivisibles, implícitos en la representación fonográfica...*»¹⁰

En referencia específica a la fotografía en el teatro, Pavis señala que «*la fotografía teatral es ante todo una fotografía y que, por ello, debemos valorarla en tanto que forma y objeto estético, independientemente del objeto teatral que pretende reflejar. No obstante esa fotografía —y aquí encontramos uno de sus rasgos específicos— es una imagen de una imagen: debe captar una realidad que es, a su vez, una representación y una imagen de algo; un personaje, una situación, una atmósfera.*»¹¹

Al mismo tiempo, esta consideración acerca de la fotografía teatral redimensiona el abordaje de los fondos documentales existentes, en el entendido de que a partir de los mismos es posible desentrañar multiplicidad de lecturas y miradas desde la idea fundamental de que «*A partir del contenido documental que encierran, las fotografías que retratan diferentes aspectos de la vida pasada de un país son importantes para los estudios históricos concernientes a las más diferentes áreas de conocimiento. Esas fuentes fotográficas, tomadas como objeto de un previo examen técnico-iconográfico e*

9_Kossoy, o. cit., p. 119.

10_Kossoy, o. cit., p. 101.

11_Pavis, o. cit., p. 214.



FOT 003073

CIDDAE

Cristina Lagorio, Armen Siria,
Carmen Casnell, Estela Medina,
Maruja Santullo, Concepción Zorrilla,
Nelly Antúnez, Estela Castro



FOT 002150

CIDDAE

De izq a der 2º Julio Caporale Scelta,
Carlos Etchegaray, Andrés Martínez
Trueba, César Farell, Justino Zavala
Muniz, 8º Luis Batlle Berres, 10º
Margarita Xirgu, Germán Barbatto,
Ovidio Fernández Ríos, Ángel
Curotto.



FOT 000876
CIDDAE
Giorgio Strehler, Elsa
Albani, Ferruccio de Ceresa
Piccolo Teatro della città di
Milano
1954

*interpretativo, se prestan definitivamente para la recuperación de las informaciones».*¹²

Las imágenes construyen conocimiento y, a partir de experiencias personales, de pequeñas narrativas y del intercambio de estos elementos con personalidades que hayan estado vinculadas al teatro, se puede lograr entretener elementos de análisis que recojan varios relatos para la re-construcción de las diversas historias institucionales.

Las imágenes nos construyen y al mismo tiempo construyen a los «otros» *«Deberíamos considerar las culturas humanas como constantes creaciones, recreaciones y negociaciones de fronteras imaginarias entre “nosotros” y el/los “otro(s)”. El “otro” está también dentro nuestro y es uno como nosotros. Un sí mismo es un sí mismo solo porque se distingue de un “otro” real, o más que nada imaginada».*¹³

Cada imagen representa la memoria de un momento único, cuyo contenido, alguien (un fotógrafo o un amateur) no quiso olvidar y lo retuvo comprimido en un espacio. Esas imágenes fueron adquiriendo con el tiempo un valor que ya no es propio solamente de la imagen sino del objeto completo. Una fotografía, por ejemplo del siglo XIX, es hoy un objeto de colección, un todo completo, con su soporte, las inscripciones del fotógrafo, las firmas, los envoltorios, las dedicatorias de los retratados, etcétera. Son todos elementos que la constituyen en un valioso legado de nuestro pasado que se ha transformado hoy, además, en una importante fuente histórica.

*«Toda y cualquier fotografía, además de ser un residuo del pasado, es también un testimonio visual donde se pueden detectar —tal como ocurre con los documentos escritos— mucho más que los elementos constitutivos que le dieron origen desde el punto de vista material.»*¹⁴ Datos no revelados o mencionados por el lenguaje escrito a través de la historia, toman cuerpo en la imagen fotográfica, incluso sus omisiones o afirmaciones intencionales así como sus construcciones y discursos en torno a los enfoques de una época determinada.

No solo es importante como un registro que posteriormente ingresará en un fondo documental, sino que por el contrario, ese proceso se constituye como un trabajo de re-significación del hecho artístico *«La fotografía multiplica los puntos de vista sobre la representación, escoge una serie de ellos, aceptando de antemano las sorpresas del objetivo mientras que, en cambio, la pintura y el grabado no pueden ser otra cosa que el resultado de una acción concertada en el teatro, más que en cualquier otra parte, el momento exacto del disparo puede ser dejado al azar».*¹⁵

Las imágenes pueden ser sometidas a análisis estéticos, formales, históricos o a todos ellos, pero solo las preguntas que el investigador se formule van a lograr conseguir las claves de interpretación buscadas. Hasta hace unas décadas, *«cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones [...] En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no*

12_Kossoy, o. cit., p. 44.

13_Benhabib, Seyla. (2006)
Las reivindicaciones de la cultura.
Igualdad y diversidad en la era global,
Buenos Aires, Katz, p. 33.

14_Kossoy, o. cit., p. 117.

15_Pavis, Patrice, o. cit., p. 215.

*para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones».*¹⁶

La operación necesaria requiere el cruzamiento de las fotografías con otras fuentes éditas e inéditas y con el recurso de la entrevista; la memoria oral se constituye —en los casos que existan informantes calificados— como fuente de conocimiento sobre ese pasado, no tal como fue, sino como se recuerda y el valor que tuvo para el entrevistado. *«Por todo ello, las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos.»*¹⁷

17_ibidem, p. 235.

Las colecciones de un acervo se valoran por la calidad de su material, por la información que contienen, por su origen, por el momento histórico, por las condiciones de producción. En el caso del acervo de imágenes, estas proporcionan un repositorio de información que tiene que ver con el contexto donde fueron registradas, pero además, la visión del mundo que registra: el artista que lo registra, el objeto registrado, y lo que queda fuera del cuadro.

La mirada del investigador no puede ser ingenua frente a las fotografías como fuentes; *«el historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa».*¹⁸

18_ibidem, p. 239.

Indagar acerca de la importancia de la fotografía como documento social, tomando como punto de partida la construcción de imaginarios visuales que se vinculan directamente con la constitución de un proceso histórico determinado, tomando como eje el Teatro Solís y las artes escénicas de nuestro país, puede ser un abordaje pertinente para esta colección específica.

Las imágenes que se encuentran en el Teatro Solís, forman parte de nuestro imaginario visual, de nuestras construcciones en torno a todos estos aspectos pero fundamentalmente, están allí, para que nos apropiemos de ellas, las intervengamos y re-signifiquemos, cada uno desde su lugar.

En este acervo están algunas de las imágenes del Solís, las demás, las ausentes, las que aún no hemos podido ver, las tendremos que construir, para generar otros discursos, otras propuestas, otras visualidades.

Bibliografía

- Benhabib, Seyla, Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Bouret, Daniela, Teatro Solís: historias y documentos, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 2004.
- Bourriaud, Nicolás, Postproducción, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Burke, Peter, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2005.
- García Canclini, Néstor Diferentes Desiguales y Desconectados, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Hall, Stuart, Representations. Cultural representations and signifying practices, London, SAGE publications, 1997.
- Hernández, Fernando, Espigador@s de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales, Barcelona, Octaedro, 2007.
- Hooper-Greenhill, Elia citada en Duncum, Paul, La cultura visual como base para una educación en artes visuales, University of Illinois aya Urbana-Champaign, 2004.
- Kossoy, Boris, Fotografía e Historia, Buenos Aires, La marca, 2001.
- Mirzoeff, Nicholas, Una introducción a la cultura visual, Barcelona, Paidós, 2003.
- Pavis, Patrice, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Sontag, Susan, Sobre la fotografía, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- Warner, Michael, Publics and Counterpublics, Nueva York, Zone Books, 2002.

We are in the infancy of invention with sun pictures, and no man can predict the results which may be obtained from a further advance in the paths of discovery ... It is, in fact, an instrument of new power placed at the disposal of Ingenuity and of Art.

William Henry Fox Talbot, 1846.

La actualidad de los archivos fotográficos pasa en la mayor parte de los casos por la adopción de la tecnología digital. El acceso telemático se ha convertido en casi una exigencia por parte del usuario y el ser o no ser de nuestros archivos está en buena parte en la habilidad y en el acierto en la explotación de las nuevas tecnologías.

Pero además de los procesos de digitalización y de la consiguiente difusión *on line*, nos encontramos ante una situación nueva y decisiva para nuestro trabajo. La producción fotográfica digital representa ya actualmente el casi 100% del total. En un período de tiempo muy breve la defunción de la fotografía tradicional ha sido certificada.

El texto de esta comunicación tiene el propósito de plantear algunas preguntas entorno a la actuación de los archivos fotográficos respecto a la imagen digital. El objetivo es abrir interrogantes a fin de ampliar horizontes y de hacerlo con la convicción de que la formulación de las preguntas adecuadas ha de ayudarnos a asentar las bases metodológicas que necesitamos.

¿Cómo entendemos la fotografía digital?

Con la formulación de esta pregunta no se trata tanto de teorizar sobre la esencia de la fotografía digital como de establecer pautas para su comprensión, con las consecuencias lógicas para nuestro trabajo. En definitiva se trata de averiguar ¿qué forma parte esencial de estas fotografías: el soporte, los algoritmos, la codificación, los dispositivos de visualización?

Utilizamos para explicar esta cuestión el paralelismo que establece Lukas Rosenthaler entre el lenguaje escrito y la imagen digital, entendiendo que ésta estaría también formada por un código con la propia sintaxis y semántica. En el caso de la imagen, el código es binario, de representación positiva o negativa, de ceros y unos,

**Interrogantes sobre
la fotografía digital:
Una aproximación
a los fundamentos**

David Iglésias Franch

*Centre Recerca i Difusió
de la Imatge (CRDI).*

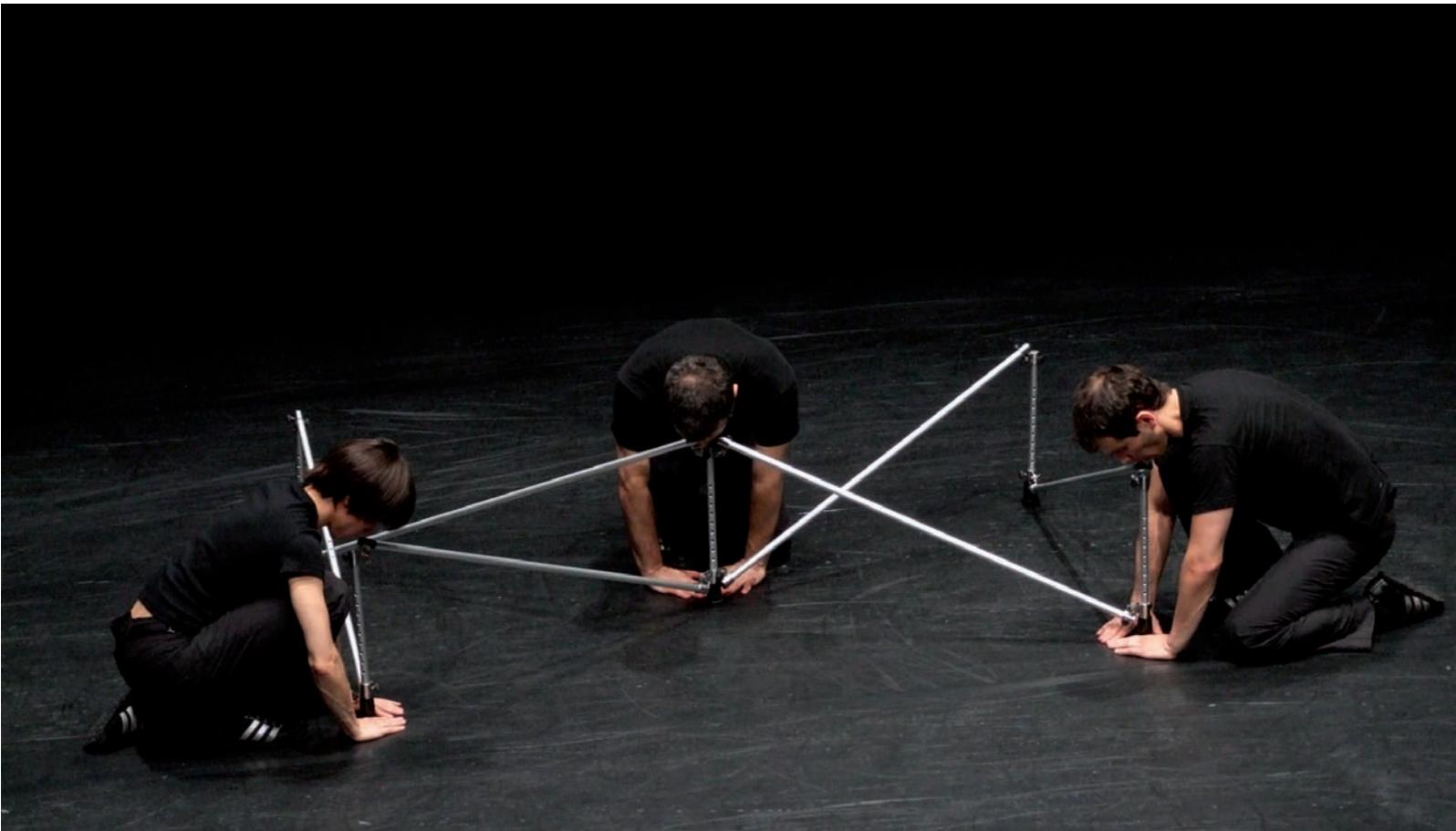
Ayuntamiento de Girona

FOT s/n

CIDDAE

Ciclo "Danza en tránsito"

2008



y se materializa con la inscripción en un determinado soporte (HD, CD, etcétera). Este código, pero, ha de estar estructurado de una determinada manera a fin de representar una imagen que podamos identificar como fotográfica. En este caso, la información se estructura en formatos gráficos (bitmap), con capacidad para representar parámetros propios de la fotografía. Y todavía, hará falta asociar a estas estructuras un elemento interpretativo, que nos muestre esta información de la manera que ha sido concebida. Hablamos de los algoritmos asociados a *software*. A partir de esta breve descripción ya nos podemos hacer alguna idea de los componentes esenciales de la imagen.

El código es la base de la información y, por lo tanto, un componente que podríamos considerar primario. Pero el código en sí no constituye la imagen digital puesto que falta materializar su definición a partir de un dispositivo (grabador óptico o magnético) y sobre un soporte que puede ser cualquiera (CD, HD, etcétera) y que no determina la naturaleza de la imagen.

La estructuración de esta información constituye el formato, la sintaxis que permite dotar de significado el código binario. El formato es pues un componente clave puesto que contiene la información de visualización, de codificación, etcétera. Encontramos toda aquella información asociada que debe servir por interactuar con el *hardware* y el *software* correspondiente, además de la información básica de la imagen.

Por último, se tendría que hablar de la información necesaria para la interpretación de las estructuras codificadas y que constituye la semántica del lenguaje. Esta significación de estructuras forma parte del mismo formato en lo que son las especificaciones técnicas. Los algoritmos vinculados al *software* deben tener compatibilidad con un determinado formato, es decir, deben conocer las especificaciones a fin de mostrar la imagen. Sin el programa adecuado, no hay posible interpretación de datos y por lo tanto no visualizamos la imagen.

En definitiva, se puede ver como los componentes que intervienen y hacen posible la imagen digital son varios, aunque algunos de ellos son básicos mientras que otros son circunstanciales. Por ejemplo, el formato es un elemento básico puesto que contiene, como hemos dicho, la información a interpretar para la visualización de la imagen y el significado de esta. En cambio, el soporte es algo secundario que forma parte de la imagen, porque materializa la representación del código, pero no la define ni la interpreta. Como tampoco sería un componente esencial el medio en que vemos la imagen (pantalla de ordenador, televisor, etcétera), aunque imprescindible.

Es necesario pues identificar estos componentes principales y darles el protagonismo adecuado en nuestras políticas de intervención sobre estos materiales. Posiblemente nuestra atención se centre en los formatos, puesto que, como se ha dicho, contienen por sí mismos el código, la sintaxis y la semántica del contenido representado. Se trata de unas unidades lógicas de almacenamiento de información independientes



FOT s/n
CIDDAE
Chico César
2008

de cualquier aplicación que definen los parámetros de visualización de la imagen, el tipo de imagen y el sistema de compresión de datos que se puede utilizar. La manera como los datos están guardados son el factor principal para la velocidad de lectura, el espacio de disco que ocupa y la facilidad de acceso por parte de diferentes aplicaciones. Por lo tanto, la elección de un formato nos compromete en muchos aspectos.

El conocimiento y comprensión de estas arquitecturas es fundamental para poder valorar las características de las imágenes, su calidad y también, en buena parte, para definir las directrices de conservación del archivo.

Pero limitar las políticas de gestión al nivel de información básico sería insuficiente, puesto que la imagen digital necesita de tecnología para su concreción física y para su visualización. Por lo tanto, los soportes y el *hardware* y *software* correspondientes, aunque no sean parte formal de la imagen serán elementos a tener en cuenta en nuestra planificación. Por otro lado, ¿cómo podríamos intervenir sobre estas imágenes sin la existencia de un soporte? O bien, ¿cómo podríamos llegar a verlas sin los dispositivos adecuados o sin algoritmos que interpreten adecuadamente la información contenida?

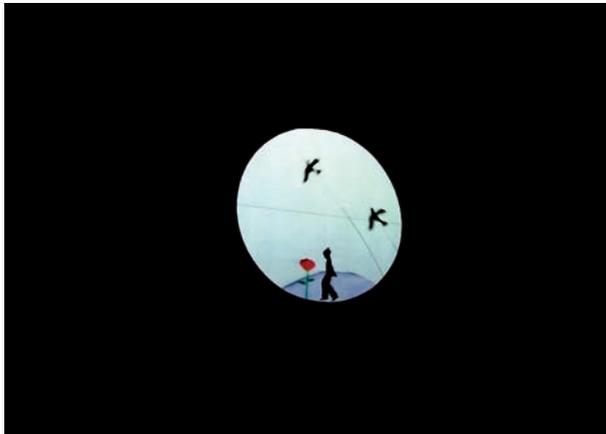
¿El archivo fotográfico continua siendo válido como unidad de gestión?

El segundo interrogante sería plantearnos si tiene sentido la continuidad de la creación y existencia de archivos fotográficos como unidades de gestión.

¿Qué comparte la fotografía digital con la fotografía analógica y/o con los documentos electrónicos?

De hecho, algunas instituciones ya empiezan a plantear cambios en su denominación y la palabra fotografía empieza a ir en desuso a favor de otros términos como, por ejemplo, imagen o multimedia, todos ellos de sentido más genérico. En el ámbito de la calle, en los Estados Unidos (tal y como me hizo notar Grant Rommer, conservador de fotografía) prácticamente ha desaparecido la expresión *take a photo* en favor de *take a picture*. Esto no quiere decir que la fotografía digital no tenga razón de ser, pero hace falta entender que el cambio tecnológico va acompañado también de unas connotaciones culturales que no pueden ser obviadas. Este hecho tiene una lógica repercusión en los centros patrimoniales que experimentan cruzamientos importantes en las tareas de gestión.

Por poner un ejemplo, la conservación de la fotografía digital es un concepto absolutamente nuevo, y tiene poco que ver con el trabajo de conservación tradicional llevado a cabo en archivos fotográficos. Las tareas de instalación en materiales de conservación, de control de las condiciones ambientales a los depósitos o de restauración



FOT s/n
CIDDAE
"El Principito"
Titeres Cahiporra
2007

de los objetos ya no se pueden realizar. Entonces, hace falta ver si la conservación de la imagen digital contiene suficientes elementos específicos que permitan una gestión separada del resto de documentación o si, al contrario, la opción más sensata es integrar las fotografías digitales en el marco de conservación de los ficheros electrónicos.

Por otra parte, se experimenta una continuidad en otras áreas de la gestión, como puede ser en la lectura y descripción de los contenidos iconográficos o en la administración de derechos patrimoniales. Los estándares descriptivos continúan siendo válidos y el trabajo de elaboración de guías, inventarios y catálogos no cambia de manera significativa. En este caso, la particularidad de las imágenes fotográficas justifican un tratamiento diferenciado, acompañado forzosamente de un conocimiento específico.

Se debe admitir que esta supuesta continuidad está muy atada al concepto tradicional del documento fotográfico, entendido como un elemento aislable, con entidad propia y con diferentes niveles de significado en función de su producción. No podemos descartar que en otro entorno cultural todo esto pierda sentido y que la imagen fotográfica, tal y como la entendemos actualmente, quede integrada y diluida en unidades lógicas de significado propio.

Delante de esta situación, queda al aire el acontecer de los archivos fotográficos en su concepción tradicional. En todo caso, es ineludible la adaptación de las metodologías de trabajo y la integración en un entorno tecnológico y también cultural bastante diferente.

¿Cómo ha de evolucionar el archivero especialista?

En la situación en que nos encontramos, podemos plantearnos cuál debe ser la evolución del archivero especialista en imagen y en qué escenario debe moverse. En primer lugar se podría decir que el conocimiento a adquirir no pasa por formarse como informático, ni como diseñador gráfico ni tampoco como fotógrafo, aunque muy probablemente tendrá que introducirse en todos estos ámbitos profesionales, algo necesario tanto para el desarrollo del propio trabajo como para poderse relacionar con los diferentes especialistas.

La posición a adoptar por parte del archivero no debe ser otra que la de familiarizarse con la materia prima de la cual es responsable, en este caso la imagen digital. Ésto pasa por un proceso de formación para adquirir pautas tanto para la comprensión del objeto como para el desarrollo del propio trabajo.

Se ha comentado anteriormente que los formatos contienen elementos esenciales de la imagen. Entonces, debemos ser capaces de entender estos formatos, de



MANIFIESTO VISUAL

las imágenes que están **aquí** son de usted

las imágenes que **están** aquí no son suyas

si quiere puede hacer suyas **las** imágenes que son de usted

recuerde que aunque las **imágenes** sean suyas usted no se visualizará en ellas

utilice las imágenes **suyas** para visualizarse en usted mismo

crea en usted mismo **para** visualizar las imágenes

no crea en las historias que le dicen que **visualizar**

arme las historias para visualizar **las** imágenes cuando sean suyas

relátele a otras personas esas **historias** visuales

la historia visual **no** está en las imágenes de usted sino en las suyas

usted **hace** su historia visual

¿por qué no la hace por lo que **usted** representa en las imágenes cuando las hace suyas?

¿y si la hace por lo que siente cuando **esto** pasa?

tenga en cuenta **por** lo tanto que esas mismas imágenes

no son de antes porque **usted** no es de antes

la imagen **no** puede existir sin usted

¿sin usted?

conocer las características individuales de cada uno de ellos y de poder diseccionarlos a fin de integrar las estructuras informativas que contienen en nuestro flujo de trabajo. Esto pasaría, por ejemplo, por la capacidad de abstraer la información necesaria para la conservación o para la descripción. En todo caso, tiene que haber un conocimiento lo suficientemente sólido que nos permita elaborar un manual de buenas prácticas, evitando hasta donde sea posible prácticas negligentes guiadas por el desconocimiento.

Claro está, pero, hace falta una formación adicional para poder intervenir en conjuntos digitales, de otro modo las posibilidades de éxito son nulas. Es más difícil decir cómo se puede adquirir, teniendo presente que nos movemos en un contexto en que la archivística no cuenta con una titulación de licenciatura y que los especialistas se forman más a partir de estrategias individuales que no por el seguimiento de currículum formativos existentes. De todos modos, las posibilidades de formación existen y el ejercicio de responsabilidad profesional pasa por actualizar tanto los conocimientos profesionales como las prácticas de trabajo.

¿Qué magnitud adquiere la conservación de estos ítems?

La conservación está en función de nuestro concepto de fotografía digital y, por lo tanto, debería tener presente tanto aquellos elementos que constituyen la esencia de la imagen como aquellos que son necesarios para su concreción. Planteado de esta manera la cuestión es compleja y haría falta alejarse de cualquier planteamiento reduccionista que tope con una solución. Es necesario entender que las soluciones son varias y que están muy ligadas tanto a la realidad de los objetos como a la evolución tecnológica.

Pero de entrada podríamos diferenciar dos niveles de respuesta: uno sobre el propio objeto digital (que no es únicamente la imagen) y el otro sobre los elementos externos, los que entendemos como accesorios pero que son necesarios para la materialización de la imagen.

Podríamos argumentar que la naturaleza de la imagen es única y que la función de conservación pasaría por mantener esta imagen con las características propias que la identifican como original. Pero claro está que la materialización de estas imágenes no es única y que hay un componente de interpretación en función de la tecnología utilizada para su visualización, tanto sea en aparatos electrónicos como en copias impresas. Entonces es probable que nuestra tarea se limite a asegurar que las interpretaciones de estas imágenes continúen siendo posibles de diferentes maneras y no necesariamente coincidiendo a como lo son actualmente. En todo caso, es del todo impensable plantear la conservación sobre aquello que es efímero.





FOT s/n
CIDDAE
Imilce Viñas y Luis Neira
Entrega "Premios Florencio"
2007

Entonces, deberíamos centrar nuestra preocupación en el objeto digital, entendiendo como tal tanto los datos propios de la imagen como los datos que describen y controlan los datos esenciales, conocidos como metadatos.

La vigencia de estos datos presenta inevitablemente un cierto grado de incertidumbre, pero existen algunos criterios que empiezan a ser aceptados por parte de la comunidad internacional. Estos criterios pasan todos ellos por focalizar la conservación en los formatos gráficos. Se valora por ejemplo que estén bien documentados, en lo que son las especificaciones técnicas, que sean estables, es decir, vigentes durante mucho años, compatibles con *software* y *hardware*, que puedan contener metadatos y que éstos estén en formato XML, que sean ampliamente utilizados, que contengan mecanismos eficaces de protección (corrección de errores del propio formato), que la aplicación de algoritmos de compresión sea opcional y en base a algoritmos libres de patente y, sobre todo, que puedan contener las calidades técnicas propias de la fotografía.

De todos modos, hay que tener en cuenta que la valoración de los metadatos técnicos es un valor al alza en la conservación y que algunas políticas de conservación de objetos digitales se fundamentan casi exclusivamente en este punto. En consecuencia, el nivel de información asociado al contenido de la imagen pasa a ser prioritario, por encima de las características de los diferentes formatos y otros aspectos asociados (como puede ser la compresión). Ningún formato puede ser considerado como formado de archivo sin los correspondientes metadatos técnicos. Ni TIFF, ni JPEG, ni ningún otro podrían ser aceptados en el archivo sin la correspondiente información. Aquí lo que cuenta es disponer del nivel de información suficiente que permita el uso indefinido de estas imágenes, que deberían adaptarse en cada momento al estado que presente la evolución tecnológica. Esta es la idea de un archivo dinámico y en continua transformación, dónde la tecnología está al servicio de las imágenes

Situados en este punto, debería plantearse cuál es la tarea del archivo en materia de conservación porque, como se ha dicho, nuestras sugerencias sobre formatos y sobre las características de las imágenes no resolverían este aspecto. Seguramente de entrada es importante decidir qué responsabilidad queremos asumir como archiveros, pero más allá de este compromiso, es necesario situar el marco de trabajo. Desde el archivo, en principio no se interviene en la producción (sin tener en cuenta aquí los trabajos de digitalización de materiales históricos). El proceso se inicia con el ingreso, momento en que debería intervenir para convertir estos ficheros en materiales de archivo. Esto pasa principalmente por la normalización de estos objetos digitales, es decir, por la adopción de estándares en su descripción técnica y si hace falta, por la migración a formatos y soportes de acuerdo con los criterios del centro. En definitiva, el archivero debe ser capaz de establecer «puentes» entre lo que es la realidad digital

y el archivo, es decir, tiene que tener la capacidad para homogeneizar en cierto modo una producción de imágenes que se mueve en un contexto muy variado y en constante evolución. Posiblemente ésta sea la mayor dificultad, puesto que para construir estos puentes hacen falta recursos, sobre todo a nivel tecnológico, y entender la necesidad de cambiar el marco de trabajo tradicional, tanto con respecto a las infraestructuras como los procesos de trabajo. Si aceptamos pues que la política de conservación se basa en estos principios, el segundo nivel de respuesta de que hablábamos, es decir, el que se centra en los accesorios que hacen posible la imagen, tendría un rol muy secundario. Aún así, no se puede obviar que actualmente el acceso a determinados sistemas es todavía muy limitado y que el marco de trabajo en que se sitúa la fotografía digital en los archivos no se corresponde exactamente a lo aquí descrito. Entonces, continúa siendo importante poner cierta atención en aspectos como por ejemplo los soportes y llevar a cabo una política de migración y monitorización de los ficheros.

¿Hacia dónde evolucionan los estándares descriptivos?

La quinta pregunta gira entorno a los estándares descriptivos. A las dificultades habituales de adaptarse a los estándares, se añade ahora la dificultad de integrar aquellos valores propios de la fotografía digital y, además, en un marco tecnológico complejo, puesto que las herramientas de gestión de las que disponemos son a menudo insuficientes para lograr una descripción específica, homogénea, estandarizada y administrada desde un solo sistema.

Los estándares que tradicionalmente se han utilizado se basan a menudo en normas de alcance general que han sido adaptadas en función de la especificidad del documento fotográfico. En algunos casos la adaptación ha constituido un estándar específico, como es el caso de las normas para materiales gráficos de las AACR2r (Elisabeth Betz, 1982) y en otros casos se ha hecho en función de los criterios de los centros, como suele pasar a menudo con las ISBD o las ISAD(G).

La evolución hacia descripciones codificadas ha supuesto una clara ventaja para el uso tecnológico y estándares como por ejemplo MARC o EAD son códigos con buenas perspectivas de futuro. También se puede percibir una cierta tendencia a la adopción del Dublin Core, un estándar que persigue descripciones simples y universales que es fácilmente compatible con códigos preexistentes.

Los códigos mencionados son todos ellos válidos para la descripción de la imagen digital, aunque del todo insuficientes. La adaptación a códigos más amplios debe pasar por proyectos como por ejemplo el de SEPIA, que en su propuesta descriptiva amplía los estándares tradicionales con campos propios para la imagen digital.

Las SEPIADES (estándar elaborado en el marco del proyecto SEPIA) podrían ser un buen ejemplo de la tendencia a unificar códigos, puesto que partiendo de una estructura tradicional se nutren de campos descriptivos en función de diferentes modelos de metadatos, cómo pueden ser los PREMIS o la NISO Z39.87. El resultado es un código muy completo, aunque de futuro incierto. De todos modos, sea cual sea el nivel de aceptación, la propuesta marca una tendencia en la evolución que han de experimentar los códigos descriptivos que pretendan tener en cuenta el ámbito de la imagen digital.

A todo esto hace falta sumar el factor informático, nada fácil de resolver. Las herramientas que utilizamos por gestionar estas estructuras informativas deben tener la suficiente versatilidad para poder funcionar en diferentes entornos, de los cuales la web es seguramente el principal, con el fin de situar los objetivos de divulgación más allá de el ámbito local, tanto con respecto al ofrecimiento de información al usuario como con respecto al compartimiento de contenidos en proyectos comunes con otros centros. Además, y muy importante, hace falta disponer de las herramientas suficientes para gestionar la información asociada a las imágenes digitales y que a menudo debe transferirse a sistemas externos. Esto pasa por la automatización de procesos, de no ser así el logro de estas descripciones integradas es altamente dificultoso.

Podemos ver que las cuestiones a resolver no son pocas. Queda por decidir, cómo adaptamos los estándares, si asumimos o no la descripción codificada como marco idóneo de trabajo, a qué nivel se debe plantear la comunicación en la red (Dublin Core?) y, todavía, ver si realmente tenemos capacidad tecnológica para asumir determinados niveles cualitativos en la descripción.

Observaciones finales

Este texto empieza con una citación de un escrito de William Henry Fox Talbot del 1846. Al leer este párrafo uno se da cuenta de la vigencia del mensaje. Tal y como dice Talbot estamos realmente en la infancia del invento, con muchos interrogantes sobre la evolución que se puede experimentar, pero sabemos que nos encontramos ante un instrumento de poder al servicio, en cierto modo, de la ingenuidad, la de nuestros contemporáneos, y del arte.

Estas palabras nos hacen pensar que la evolución tecnológica nos sitúa en un punto de origen y que hace falta volver a reflexionar y abrir nuevos debates en torno a la fotografía, entender la representación de estas imágenes y, sobre todo, tener presente que si bien la evolución tecnológica es incierta, la realidad es inteligible y que,

por lo tanto, tenemos que asumir el reto de dar respuestas. De hecho, éste debería ser nuestro compromiso para poder asentar los fundamentos indispensables que son necesarios para el ejercicio de nuestra profesión.

Traducción al castellano del texto publicado en las actas de la IX edición de las Jornadas *Imatge i Recerca* (Girona, 2006).



FOT s/n
CIDDAE
Orquesta típica Fernández Fierro
2006



*“Fotografamos para afirmar lo que nos complace,
para cubrir ausencias, para detener el tiempo y,
ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte.”*

Joan Fontcuberta¹⁹

**La Promesa de las
imágenes: 153 Años
de historias en el
Teatro Solís.
Razones para un
encuentro necesario e
imposible con lo efímero**

Lic Daniela Bouret

FOT s/n

CIDDAE

“Bodas de sangre”

Comedia Nacional

Estela Medina

2008

El intento por narrar lo efímero que significa el registro de las artes escénicas podría ser la historia de un desencuentro, o la de un desencanto por asir lo epistemológicamente imposible. Sin embargo, la persistencia de decenas de artistas fotográficos desde fines del siglo XIX por la captura de un instante preciso que fijase el movimiento de una mano, el gesto en un rostro, el andar de un artista, el vuelo de una pollera o un giro en el aire, podría decir todo lo contrario. Porque el análisis de un corpus documental en conjunto nos permite evaluar que los registros de esa naturaleza, constituyen hoy las huellas imprescindibles que nos proporcionan una mirada sobre un hecho artístico —único e irrepetible— que sucedió un día en un escenario; muchas veces, accedemos a lo que fue, solamente a través de ese registro, gracias a la captura de ese instante.

Ese intento significa también el ejercicio de una voluntad que intenta plasmar el instante presente, pero con una proyección de futuro. En este sentido, el rescate del acervo fotográfico del Teatro Solís debe entenderse como el resultado de la obsesión por poner en valor el patrimonio documental de las artes escénicas que tuvieron lugar en este escenario, así como por la necesidad de crear nuevas fuentes que constituyan un nuevo repositorio documental de las presentaciones de danza, música y teatro que cada día ensayan un nuevo diálogo entre público y artistas, bajo la premisa que todo registro fotográfico es una construcción.

La primera sensación al recorrer el cúmulo de imágenes digitalizadas es la de diversidad. Diversidad de espacios, de miradas, de propuestas artísticas, de tiempos, de vestuarios, de escenografías, de artistas en el escenario, de pieles, de colores y hasta de olores. Estas fotografías constituyen golpes visuales de tal impacto, que provocan al observador recurrir a su universo interpretativo para poder aprehender esa vastedad: ¿Todo esto se presentó en el Teatro Solís? ¿Qué lineamientos estéticos y éticos de programación revelan? ¿Qué modelos artísticos proponían para la escena? Y por cierto ¿qué públicos los disfrutaban?

Las imágenes son diversas, además, porque fueron registradas por distintos artistas, con variadas técnicas, con intereses particulares y con tecnologías distintas. Pero todas comparten la característica de ser imperiosamente seductoras, todas poseen un fuerte grado de penetración para quien las observa, todas contienen la promesa de poseer historias no del todo contadas, todas son secretos aún por descubrir.

Cuando creamos el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís (CIDDAE 2004), nos encontramos —entre otras cosas— con un conjunto de imágenes en distintos soportes y en muy mal estado de conservación, que ameritaban, en primera instancia, tareas de rescate y preservación. Ahí mismo nació el proyecto con docentes del Instituto Escuela de Bellas Artes, que luego se materializó con los diferentes apoyos de la Universidad de la República.

A medida que avanzamos en el rescate del pasado, avanzamos en la reflexión sobre qué hacer con ese corpus documental y también proyectamos sobre cómo efectivizar la responsabilidad de hacerlas accesibles a investigadores, estudiantes, críticos, artistas y a cualquier interesado en ellas. Junto a Fernando Miranda, Sandra Marroig y Gonzalo Vicci, trabajamos en el CIDDAE para celebrar los 150 años del Teatro Solís inmortalizado en el libro de su aniversario y en sus exposiciones. Pero fue justamente en estos debates sobre el pasado, sobre los usos de ese pasado interrogados desde nuestro presente, que vimos la necesidad de abarcar otra dimensión de imperiosa urgencia: registrar profesionalmente lo que estaba sucediendo cada día en el escenario. Desde entonces, empezamos a construir otro repositorio documental, que significa un registro diario de las presentaciones artísticas de forma profesional, que son digitalizadas y puestas *on line* para su acceso público. Esta doble dimensión del registro y digitalización del pasado/presente, constituye también un modelo de trabajo en red inter institucional e inter disciplinario, y son por cierto nuevos documentos en construcción, que contienen también otras historias que como aquellas, no siempre son contadas del todo, y por tanto, contienen un desafío para que futuras generaciones las aborden.

Algunas lecturas posibles

Federico García Lorca proclamaba que «el teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana»; en este sentido, la fotografía podría ser entendida como la mirada que construye el artista para entender a esos humanos. Claro que podríamos entender la creación fotográfica también desde otras miradas, abarcarla desde la enseñanza, la investigación, la creación, la difusión, la conservación, la colección, la crítica, la edición o hasta la reproducción en diferentes soportes. Pero la mirada que nos ocupa tiene más que ver con la construcción discursiva propia, que ayude a la construcción de un imaginario identitario.

Los alcances y límites de la fotografía en el registro del hecho artístico en vivo —por tanto original, único e irrepetible cada vez—, han generado diversos debates. ¿Cómo capturar el «espesor de signos» que es el espacio escénico?²⁰ Cuando Tadeusz Kowzan reflexiona sobre esta condición de las artes escénicas, pone en primer plano justamente las dificultades en asir lo inasible: *«entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. La palabra pronunciada por el actor tiene en primer lugar su significación lingüística, es decir, es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos, las ideas o sus interrelaciones que el autor del texto ha querido evocar. Pero la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa*

20_Barthes, Roland, Ensayos críticos, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1967, p. 47.

21_Kowzan, Tadeusz, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» en Adorno, Theodor W. et al., *El Teatro y su crisis actual*, Venezuela, Monte Avila editores, 1969, p. 25.

palabra, puede cambiar su valor. Hay muchas maneras de pronunciar las palabras “te quiero”, que tanto pueden significar pasión como indiferencia, ironía como lástima».²¹ Esto deja en evidencia la imposibilidad de aprehender todo el universo que significa las artes escénicas a través del registro fotográfico, y sobre todo, la imposibilidad de documentar y transmitir la experiencia estética vivida.

Desde otro ángulo, el habilitar los alcances del registro —como huella construida de forma consciente o no por el fotógrafo—, nos sitúa en la posibilidad de acercarnos a la dimensión del consumo cultural, vinculando qué espectáculos se presentaban, de qué manera, con qué puestas en escena, con qué actores. Desde esta perspectiva, se tiene en cuenta que las propuestas artísticas fueron programadas por alguien (en este caso por las diversas comisiones directivas públicas o privadas del Teatro Solís), para alguien (en primer término para la población montevideana y la ciudadanía uruguaya en general), con la convicción que tendrían un público dispuesto a disfrutarlas o, en algunos casos, constituía un desafío el construirlo.

En esta línea —y según Carlos Fuentes—, la identidad es lo que somos ahora, es decir, la forma de vida que nos hemos creado desde lo físico y lo emocional para dar sentido a nuestra existencia. Y es a través de la cultura por donde construimos los imaginarios colectivos, por donde se transmiten comportamientos y donde se originan los cambios. Y son los intelectuales y los artistas, los que imaginan y modifican con su obra las creencias y carencias del mundo circundante, operando sobre la sensibilidad, proponiendo nuevos modelos, quebrando lo vigente y proporcionando el material de los sueños.

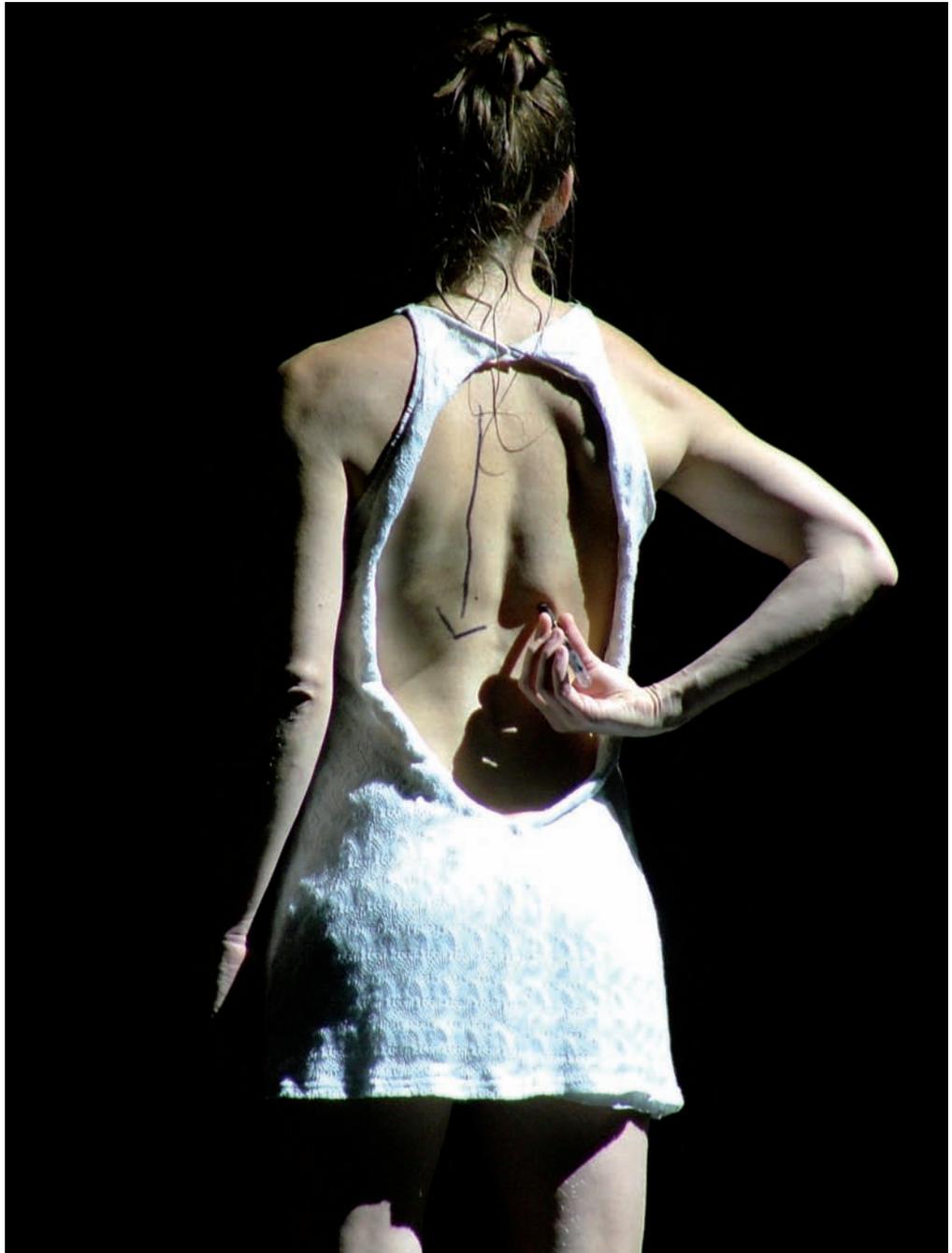
Sin entrar en un debate antropológico sobre la definición de la cultura,²² podemos en cambio signar que la reflexión en torno al lugar de la cultura constituye un campo de batalla por el sentido y, en Uruguay es visible en el desarrollo fundamentalmente de las artes plásticas, la literatura, artes escénicas, y últimamente también en el cine nacional. Cada disciplina y cada arte busca su forma de comunicarse, de trascender y de narrar historias con su propio lenguaje y sus paradigmas, y todas, han tenido más o menos conscientemente, una implicancia en la construcción de la identidad nacional, en la forma de relatarnos.

El corpus documental que se digitalizó en este proyecto constituye un repositorio de necesario abordaje también para investigar en esta línea. El acervo fotográfico del Teatro Solís, constituye una colección abierta a interpretaciones, cuya lectura —según las preguntas formuladas—, nos permitirá conocer el mundo de manera simbólica, nuestro universo más cercano. Contiene fotografías de autor tanto como registro de fotógrafos que una vez realizadas la toma, la misma resulta muchas veces emancipada de su referente en un movimiento que torna prescindible a su autor, dejando en primer plano al objeto/artista en escena fotografiado y olvidándose de quién lo registró.

22_Aunque consideramos citar oportuno a estas instancias la noción que da Darcy Ribeiro de la cultura como «patrimonio simbólico de los modos estandarizados de pensar y de conocer que se manifiestan materialmente en artefactos y bienes; expresamente, a través de la conducta social; ideológicamente, en la comunicación simbólica y en la formulación de la experiencia social en cuerpos de saber, de creencias y valores» .



FOT s/n
CIDDAE
Compañía Nacional Teatro Clásico de España
2008



FOT s/n
CIDDAE
"Mujeres infinitas, infinitas mujeres"
2007

El acervo muestra una interrelación entre la fotografía de autor, la fotografía profesional y los registros por encargo, que comparten el hecho de intentar documentar poéticamente la creación de los artistas en el escenario mientras ocurre el hecho artístico en cuestión. Y es ahí donde la mirada busca captar el momento escénico preciso que dé cuenta del gesto que lo diga todo, de la emoción que transmita la magia del espectáculo, de los ritmos y las intensidades de los artistas; lo que esos fotógrafos registraron seguramente sea parte de la sensibilidad de una época, seguramente buscaron complacer a sus contratantes o al público que las disfrutaría, y constituye línea a investigar sobre la matriz identitaria de nuestra construcción social del gusto.

A la vez, estas fotografías también deben ser entendidas en el cruce entre las perspectivas diacrónica y sincrónica, ya que como proceso cultural han sido históricamente condicionado por el desarrollo material (técnica, soportes, sistemas de impresión), tanto como por la reflexión en torno al estatuto de copia fiel de lo real versus la posible manipulación de lo capturado por una cámara o la intencionalidad del fotógrafo —entendido desde el siglo XX como artista visual—. Es también cuando tiende a cerrarse justamente el debate entorno al estatuto de transparencia, es decir, aquel que suponía que la fotografía había surgido para perfeccionar el lugar que la pintura había tenido hasta entonces como representación mimética de la realidad, porque *«a pesar de la aparente neutralidad del ojo del camarógrafo y de todo el verismo iconográfico, la fotografía será siempre una interpretación»*.²³

Entonces surge a la vez con más ímpetu el nexo entre fotografía y memoria que relaciona la fotografía con la voluntad monumentalizar el recuerdo. *«Siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria. [...] el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible. Un rastro almacenado, un rastro memoria.»*²⁴ ¿Qué se registró en la escena del Solís y qué se dejó afuera?

Además de esa diversidad a la que aludiéramos al comienzo sobre las técnicas, los fotógrafos y los artistas, este acervo contiene también una diversidad de presentaciones y formatos. Es que algunas de estas fotografías contienen mensajes explícitamente dejados para perdurar. Se conserva una cantidad interesante de postales firmadas por los artistas y dedicadas explícitamente a la Comisión Directiva del Teatro Solís. Esto muestra la preocupación de los directivos por trascender al futuro y por dejar rastros del pasaje de los artistas en la sala, la conciencia de estar viviendo un momento histórico y quererlo monumentalizar. Sin esta decidida preocupación y detalle, no hubiéramos conservado sus pensamientos, su forma de transmitirlo, sus emociones estampadas en una fotografía que entendían sería un documento significativo para quienes la recibían.

23_Kossov, Boris, *Fotografía e Historia*, San Pablo, Atelie Editorial, 2001, p. 43.

24_Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Ed. Gustavo Gil, 1997, pp. 58 y 78.

Es que era usual a comienzos del siglo XX, que los artistas dispusieran de un repertorio de fotografías realizadas en estudios, como herramientas necesarias para su promoción, que las convertían en postales pensadas expresamente para hacerlas circular entre sus admiradores, y hacerlas llegar a otros escenarios (a veces de un continente a otro). En ellas prima la elección de la mejor pose —frecuentemente adelante de un telón de fondo preestablecido—, donde el fotógrafo busca el mejor ángulo, la mirada más elocuente, la más óptima medida de la luz... Aquí las divas generalmente se presentan mostrando sus pieles, alhajas, escotes y sombreros; las actrices dramáticas caracterizadas rígidamente en un escenario; los músicos mostrando su instrumento (la mayoría de las veces violines, batutas o pianos). Los que trabajaban con su voz aparecen generalmente en retratos adustos, o en situaciones curiosas tal como la del cantor Carlos Gardel, caracterizado de gaucho frente a un telón en las más diversas posturas (sentado, parado, con brazos cruzados al frente, con una pierna encima de un banco, etcétera), mostrándolo además, en su época sobrepasado en kilos. Quizás sean los artistas dedicados a la danza los que se mostraron menos estáticos a la hora de posar. De todas formas, lo que sobresale en la mirada de larga duración es la pose estática contrapuesta a la acción, forma que hoy la toma fotográfica contemporánea intenta captar como gesto en la escena.

En el Primer Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas realizado en el Teatro Solís en noviembre del 2008, el investigador español José A. Sánchez se preguntaba a propósito de la importancia de la documentación, los límites y alcances de un centro archivístico de esta naturaleza. Su reflexión está centrada en los desafíos de la documentación y la historia y sus posibilidades para preservar y transmitir la memoria de la experiencia artística —o su incapacidad—. *«Podríamos decir que la documentación y la historia cumplen una función subsidiaria en la preservación de la memoria de las artes efímeras. La memoria de lo efímero se preserva en la práctica misma. No estoy hablando de las reposiciones arqueológicas o históricas de espectáculos del pasado o de piezas de repertorio, que también. Sino de las propuestas de los creadores contemporáneos que producen lo nuevo desde la memoria de lo pasado.*

La memoria es productiva cuando es orgánica, cuando da lugar a nuevas acciones, cuando impulsa un nuevo movimiento. La memoria que se contenta con la reimaginación del pasado es improductiva, melancólica, un anticipo de la muerte.

La memoria de lo efímero debe estar incorporada tanto en los trabajos de los coreógrafos como en las programaciones de teatros y festivales. La memoria incorporada es aquella que anima al espectador a interesarse por las fuentes y las citas del coreógrafo, o a rastrear la historia en busca de los referentes que el programador de un teatro o un festival ha tenido en cuenta para ordenar su programación de una determinada manera. [...] Por ello siempre he concebido la tarea del historiador y de la investigación



FOT s/n
CIDDAE
"Carmen"
2007

sobre artes escénicas como un ejercicio de diálogos muy directo con los creadores. El historiador es aquel que facilita que un creador del pasado y otro del presente se conozcan para después dejarles solos y que dialoguen. [...] Y a continuación se retira, nuevamente, y permite que los otros se acerquen a los creadores, y hablen con ellos. Lo más importante entonces es la relación, aquello que acontece, lo efímero. Eso que escapa al archivo, eso que escapa a la historia.»²⁵

Estas fotografías son fuentes que habilitan distintos abordajes interdisciplinarios ya sea para la comprensión crítica de la escena contemporánea, para realizar análisis de consumos culturales, para historiar esas diversas artes, para detectar nuevas tendencias y sus cambios, para brindar apoyo a los programadores y, fundamentalmente, como herramienta para los creadores. Si el arte es fundamentalmente experiencia ¿podemos guardarlo?

Desde esa perspectiva de la investigación del hecho escénico, la fotografía constituye una herramienta de análisis indispensable, una huella más para el estudio hermenéutico; constituye un documento que puesto en relación con otros (programas, *borderaux*, fichas técnicas, críticas, comentarios de prensa, entrevistas a elencos o técnicos, bocetos de escenografía y vestuario), dan cuenta de la producción artística. Concretamente este acervo contiene múltiples posibilidades de abordajes, que ameritan situarlas en un contexto, estudiar las convenciones artísticas que predominaban en la época y los usos sociales a las que fueron expuestas. Muchas de ellas también son parte de una donación particular, específica, junto a otros materiales gráficos diversos y que por tanto, requieren ser estudiados al interior de esa serie. Es necesario entonces realizar un análisis del acervo y sus características formales, técnicas y estéticas, pero es necesario también cruzarlas con su origen y su finalidad. Y sobre todo, resulta urgente recurrir a testimonios de contemporáneos que permitan acceder a más relatos desde la experiencia vivida, a tejer interpretaciones de los vínculos existentes entre los distintos artistas, a narrar otras historias y a problematizar linealidades aparentes.

25_Sánchez, José, La documentación y la memoria de lo efímero, Universidad de Castilla-La Mancha. Primer Encuentro Iberoamericano de Centros de Investigación. Intendencia Municipal de Montevideo- Ministerio de Educación y Cultura. Teatro Solís, noviembre 2008.
<www.teatrosolis.org.uy/ciddae>

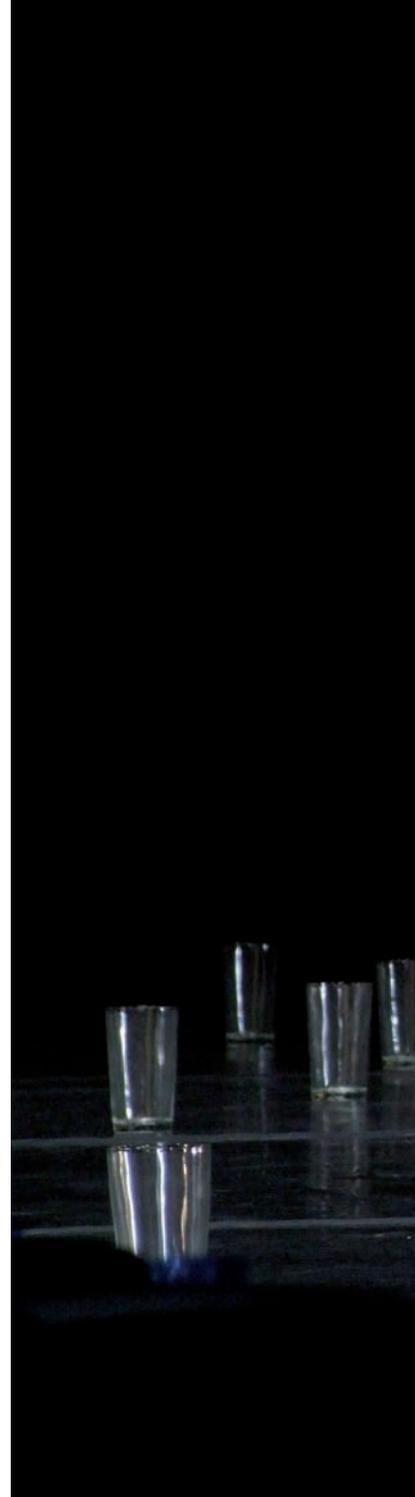


FOT s/n
CIDDAE
Daniel Viglietti y Mario Benedetti
2006

**La Cadena de conservación,
documentación y tratamiento
digital del Centro Municipal
de Fotografía.**

Isabel Wschebor y Gabriel García
Centro Municipal de Fotografía

FOT s/n
CIDDAE
"Por quien lloran mis amores"
L'explose
2008







FOT s/n
CIDDAE
Orquesta Filarmónica de Montevideo
2007

Introducción

En los últimos años, algunas dimensiones de la fotografía como disciplina han comenzado a ser objeto de interés en diversos ámbitos académicos y educativos de Uruguay. Sin embargo, estos conocimientos aún son de carácter fragmentario, no existiendo una formación especializada que englobe distintos aspectos como la producción, el análisis y la conservación de este tipo de imágenes. El siguiente trabajo es producto de una ponencia presentada en el seminario sobre «Conservación en Archivos y Bibliotecas» organizado por el Centro Cultural de España (Montevideo, Uruguay) en 2007 y relata la experiencia de preservación del acervo fotográfico municipal desde fines de la década de 1990 hasta el presente. Al iniciarse este proceso, la conservación de fotografías era un campo de conocimiento inexistente en el país y el ejemplo de la Intendencia Municipal de Montevideo debe ser entendido en este contexto de desarrollo embrionario a nivel nacional. Hemos dividido el trabajo en tres partes: la primera —transcurrida entre 1997 y 2002— se caracterizó por las acciones de recuperación y acceso del acervo histórico municipal y por la creación del Archivo Fotográfico de Montevideo (AFMVD). La fundación del Centro Municipal de Fotografía en 2002 dio inicio a una nueva etapa, caracterizada por la expansión institucional y la diversificación de actividades orientadas a difundir la fotografía en el país. Por último, desde el año 2006 el equipo del CMDF está ensayando una nueva cadena de trabajo destinada a tratar de manera integral las series documentales de la institución, cerrando de este modo un ciclo de discusiones y reflexiones relativas a la conservación patrimonial.

El Archivo Fotográfico de Montevideo y la recuperación del acervo fotográfico municipal

En 1997 comenzó un proyecto de recuperación del archivo de fotografías históricas del Servicio de Prensa y Comunicaciones de la IMM, creándose poco tiempo después el Archivo Fotográfico de Montevideo. En ese contexto, se iniciaron gestiones para la compra de distintos implementos entre los que se destaca un mueble metálico esmaltado, un deshumidificador y un aire acondicionado, que permitirían poner los negativos en mejores condiciones ambientales para su preservación física.²⁶ Hasta el año 2002, las fotografías fueron conservadas a temperatura y humedad controlada en la oficina de tratamiento documental. En 1998, una parte de la Sección Fotografía del Servicio de Prensa y Comunicaciones pasó a conformar el Archivo Fotográfico de Montevideo (AFMVD), cuyo objetivo era salvaguardar el acervo y mejorar su accesibilidad. Para ello, se compraron diferentes dispositivos informáticos para un plan

26_ El acervo del CMDF se conserva a 20º C y 40% de humedad relativa. Se trata de las condiciones óptimas para la conservación de las fotografías monocromáticas.

No contamos con cámaras de conservación específicas para la preservación de fotografías color.

Sin embargo, es importante destacar que la poca variabilidad de la relación entre temperatura y humedad es un factor muy importante para prevenir el deterioro de las imágenes en general.

27_Entre fines de la década del noventa y comienzos del siglo XXI se compraron los escáneres Nikon modelo Coolscan III y AGFA modelo Duoscan, una computadora Macintosh modelo 9600 y una impresora Tektronic modelo Phaser 780. El programa utilizado desde aquel entonces para la catalogación de las imágenes digitales es el Cumulus versión 4.0. Nos encontramos en este momento migrando nuestros catálogos a una base de datos diseñada en el programa Oracle por el Nodo de Desarrollo Informático de la IMM.

28_Por más información sobre este tema ver: Isabel Wschebor «De la memoria histórica del pasado a la mirada documental del presente. El Proyecto Nosotros del CMDF», en Segundas Jornadas de Fotografía. Tema: La fotografía y sus usos sociales, Montevideo, Ediciones CMDF/IMM, 2007.

29_Por más información sobre las características de las series municipales del CMDF y sobre el Proyecto Nosotros en particular ver la página web <www.montevideo.gub.uy/fotografia> y la ponencia de Isabel Wschebor «De la memoria histórica...», ídem.

de digitalización y acceso, destinado a limitar la manipulación de los originales a la hora de hacer las reproducciones solicitadas por el público.²⁷

Muchas de las fotografías que componían en aquel momento el acervo histórico del AFMVD (denominado actualmente Grupo de Series Históricas) fueron producidas desde mediados de la década de 1910 por los fotógrafos municipales y otras ingresaron a través de donaciones o compras realizadas a lo largo del siglo XX. Si bien no poseemos un registro sistemático de cuál es la procedencia de estas imágenes existen algunas hipótesis sobre su contexto de producción, basadas en informaciones dispersas publicadas en los Boletines Municipales.²⁸ El volumen total de estas series es de aproximadamente 30.000 fotografías y sus fechas oscilan entre 1840 y 1990. Se trata principalmente de originales y reproducciones fotográficas de la ciudad de Montevideo, monocromáticos, cuyos soportes en vidrio o plástico tienen muy diversos formatos. Pese a no contar con instrumentos de descripción adecuados para comenzar un trabajo de documentación de carácter masivo, en esta primera etapa se elaboró una base de datos que sistematizaba un primer visionado de todo el conjunto documental.

El mejoramiento del Servicio de Ventas —a través de las impresiones digitales—, la creación de una página web del AFMVD y la edición del CD *Impresiones de un Siglo* con más de cien imágenes de Montevideo constituyeron algunas de las formas de difusión en aquel momento.

Por otra parte, se iniciaron líneas de trabajo como el *Proyecto NosOtros: los barrios de Montevideo en imágenes*, en las que se apuntaba a contribuir con la memoria fotográfica local registrando lugares y personas²⁹ e incorporando nuevas imágenes a través de donaciones.

Esta primera etapa estuvo signada por una serie de limitaciones técnicas como la carencia de espacio físico para poder aislar el acervo de la oficina de tratamiento documental o la precariedad de los instrumentos de descripción, que enlentecían la documentación de las fotografías y la catalogación de sus reproducciones digitales. Pese a las dificultades antes mencionadas, estas primeras medidas permitieron dar a conocer el patrimonio fotográfico municipal y de este modo obtener mayores recursos humanos y materiales para su preservación y difusión.

El Centro Municipal de Fotografía

A fines de 2002, el AFMVD pasó a formar parte del Centro Municipal de Fotografía (CMDF), una institución de mayor envergadura, centrada en la preservación y difusión de la fotografía en Uruguay. En materia de conservación preventiva, la expansión institucional permitió colocar el archivo en una cámara específica a 20º C. y 40% de humedad relativa, separada de la oficina de tratamiento documental y



FOT 002537
CIDDAE
Ensayo de la obra "El abanico".
Escenario del Teatro Solís.
1953

aislada de la temperatura ambiente. Progresivamente, se han incorporado a este mismo depósito diferentes elementos que permiten tener un control mayor de sus condiciones ambientales, como un brazo hidráulico en la puerta de entrada, un medidor de temperatura y humedad digital denominado Data Logger conectado al programa informático Weather Link que registra y grafica los niveles de temperatura y humedad cada cinco minutos y detectores de incendio.

Durante este período, también se incrementaron los recursos materiales del CMDF para el tratamiento documental y digital de las series fotográficas. Se destacan en este sentido, la adquisición de ocho computadoras —seis Macintosh y tres PC— y la compra de un escáner Nikon modelo Super coolscan 5000 ED y un escáner Microtek modelo ScanMaker i900.³⁰

El nuevo local del CMDF también permitió mejorar las condiciones y la infraestructura para desarrollar instancias de formación con especialistas nacionales y extranjeros e intercambiar conocimientos a nivel local con los diferentes archivos fotográficos de Uruguay y la región.³¹ En ese contexto, se desarrollaron numerosos talleres, tertulias y seminarios temáticos, las «Jornadas sobre Fotografía» y los encuentros internacionales de fotografía «Fotograma» realizados en 2007 y 2009.³² Algunos miembros del CMDF también participaron durante este período de instancias de formación en países como España, Brasil, Argentina o Francia e intercambiaron experiencias con archivos de todo el país, a través de la llamada Red Nacional de Archivos Fotográficos. Esta etapa también se caracterizó por un crecimiento exponencial del acervo del CMDF. La sistematización de la producción de fotografías contemporáneas, a partir del desarrollo de diversos proyectos de carácter institucional³³ y las numerosas donaciones recibidas dinamizaron el ingreso de fotografías al acervo del CMDF. En la actualidad contamos con doce series fotográficas privadas y tres series públicas no municipales que —sumadas a las series municipales— hacen que el patrimonio fotográfico del CMDF ascienda a más de 100.000 fotografías. En materia de conservación, cabe señalar que el aumento del acervo no estuvo acompañado de una ampliación del espacio físico destinado a guardar la documentación. Por otra parte, en muchos casos las nuevas incorporaciones contaban —y cuentan— con problemas similares a los existentes en las series municipales en lo relativo a su conservación e identificación. Por último, la diversidad de procedencias de estas fotografías plantea nuevos desafíos en lo que respecta al derecho sobre las imágenes custodiadas y la introducción de fotografías producidas digitalmente reaviva polémicas ya existentes en el ámbito de la producción fotográfica y la conservación sobre cuál es el valor de los originales y las reproducciones de estos documentos.

30_Entre los años 2004 y 2006 también se adquirió un escáner Microtek modelo Artixscan 1800f.

31_Cabe destacar en este sentido, la creación de la Red de Archivos Fotográficos en Uruguay. Esta red se creó durante las Primeras Jornadas sobre Fotografía y desde 2004 hasta el presente varios integrantes del CMDF han recorrido distintos departamentos realizando talleres e instancias de intercambio con archivos fotográficos del Interior del país.

32_Los conservadores Hugo Gez, Solange Zuñiga, David Iglesias, Sandra Baruki, Soledad Abarca, Roberto Aguirre, la fotógrafa y socióloga Silvia Pérez Fernández, la comunicadora María Laura Gueembe, el curador José Antonio Navarrete y los fotógrafos Julio Menajovsky, Marcelo Isarrualde, Patrick John Buffe son algunos de los especialistas que han impartido talleres en el CMDF entre 2004 y 2008. Por más información sobre todas estas actividades, ver: <www.montevideo.gub.uy/fotografia>.

33_El Fondo Municipal Contemporáneo del CMDF es de libre consulta, pero de reproducción restringida. Se utiliza únicamente para actividades municipales. Por más información ver Cuadro de Clasificación de Fondos del CMDF en el link «Acceso al archivo» de la página web: <www.montevideo.gub.uy/fotografia>.

Una propuesta de protocolos de trabajo

Con la creación del Centro Municipal de Fotografía en diciembre de 2002, el patrimonio fotográfico municipal se multiplicó gracias a numerosas donaciones y a una nueva política de producción de imágenes. Como vimos en la sección anterior, de las 30.000 fotografías históricas que conformaban el Archivo Fotográfico de Montevideo, el CMDF pasó a custodiar más de 100.000 imágenes históricas y contemporáneas. Por esa razón se han estudiado y ensayado diferentes metodologías destinadas a tratar distintos aspectos de los series fotográficas del CMDF como la conservación preventiva, la documentación y la digitalización. A partir de 2006, hemos comenzado a elaborar una propuesta de protocolos de trabajo que comentaremos a continuación, cuya finalidad es ligar todas estas actividades en una cadena de trabajo integral y modernizar de este modo nuestras técnicas de conservación y archivo.

Si bien las fotografías han adquirido un estatuto propio en el universo de los archivos, se trata de documentos que ponen en cuestión las nociones tradicionales de *original* y *copia*. Por ese motivo, la conservación, identificación, descripción y digitalización de las mismas requiere de conocimientos interdisciplinarios, existiendo aún interrogantes importantes en la comunidad internacional sobre cómo solucionar muchas dificultades derivadas del tratamiento archivístico de estas fuentes documentales. Así, la metodología que se propone a continuación es solo un insumo para el intercambio y la discusión sobre esta temática. La cadena se divide en cinco etapas, que determinan a su vez las actividades desarrolladas en el seno de las diferentes áreas de trabajo del CMDF abocadas a la preservación del archivo.

a. La descripción en el nivel de las series

El CMDF ha adoptado como primer criterio describir su acervo de lo general a lo particular, discriminando la procedencia y las características de cada una de sus series fotográficas. Según lo estipulado por las Normas Internacionales de Descripción Archivística ISAD G en el nivel de las series se describen los «*documentos organizados de acuerdo con un sistema de archivo o conservados formando una unidad como resultado de una misma acumulación, del mismo proceso archivístico o de la misma actividad; que tienen una forma particular; o como consecuencia de cualquier otra relación derivada de su producción, recepción o utilización*».³⁴ En función de esta definición se ha realizado el Cuadro de Clasificación del CMDF, apuntando a mejorar los criterios de organización, descripción y acceso. A continuación, se está describiendo cada una de las series existentes en el archivo del Centro Municipal de Fotografía. Esta actividad de documentación —realizada por un equipo interdisciplinario de archivólogos, fotógrafos

34_Normas Internacionales de Descripción Archivística, ICA, 2000. (por más información ver: <<http://www.ica.org>>).



FOT 000273
CIDDAE
Ian Carr and Nucleus



FOT 000257
CIDDAE
La Tati
Cumbre Flamenca
1986

e historiadores— constituye el primer paso de la cadena, está orientada a identificar, datar y organizar el acervo y tiene como objetivo mejorar los instrumentos de acceso al archivo del público general y especializado. En la medida en que cada serie fotográfica que ingresa al CMDF no puede ser tratada por unidad documental de inmediato, se realiza una primera descripción, con la finalidad de que los usuarios conozcan las características generales de las fotografías existentes, su contexto de producción y el derrotero de su archivo, pese a no haber culminado el proceso de tratamiento de cada una de las imágenes. Cabe señalar que la descripción de una serie nunca es definitiva y por ese motivo, el CMDF tiene previsto un calendario de actualización de la descripción de sus fondos cada doce meses.

b. Conservación preventiva

El trabajo de conservación preventiva se inició en forma sistemática luego de haber puesto en práctica las recomendaciones brindadas por especialistas como Hugo Gez, Solange Zúñiga e instituciones como el Centro de Patrimonio Fotográfico de Chile desde el año 2000. Es importante destacar que no hubo manipulación de la documentación en esta materia previamente a las consultas antes mencionadas. Durante esta fase de la cadena de trabajo se realiza una limpieza mecánica de los negativos en la que, primero se retira el polvo con una pera de goma, y luego se limpia la superficie del soporte de la fotografía que no contiene emulsión con un paño de papel tisú humedecido con alcohol isopropílico. Por otra parte, al momento de la conservación preventiva se verifican aspectos físicos y técnicos del documento como el código de referencia, la técnica fotográfica, el tono, el formato, el soporte, la cromía, el estado de conservación y los tipos de deterioro de la imagen. Dichas informaciones se incorporan en la ficha por unidad documental de cada fotografía. También se registra con lápiz en el sobre y en las notas complementarias de la ficha por unidad documental los datos existentes en la imagen en caso de que los mismos existan. Al iniciarse las actividades de conservación preventiva en el CMDF no existía la comercialización de papel libre de ácido en Uruguay y por esa razón, los materiales utilizados durante los primeros años no eran alcalinos de fabricación. Todos los sobres están diseñados con cuatro solapas lo que permite una mejor manipulación del original y los negativos se conservan en cajas de cartón, que tienen una de las solapas de la tapa interior libre para poder retirar los negativos con mayor facilidad. Para la conservación de los negativos en soporte de plástico de 35 mm se utilizan fundas de polipropileno.



FOT 002538
CIDDAE
José Echave
Sala de pinturas del Teatro Solís

c. Descripción documental

En tercer lugar, se realizan las descripciones de contenido de las imágenes y para su indexación mediante un vocabulario controlado. Las actividades de documentación se realizan contrastando los datos proporcionados por el sobre o por testigos de época con diversas fuentes primarias o secundarias. Para poner solo algunos ejemplos, un archivo fotográfico de prensa se corrobora con el medio periodístico en el que fueron publicadas las fotos y el contenido de las fotografías municipales puede contrastarse con informaciones publicadas en los boletines de la Intendencia o en publicaciones institucionales de diverso tipo. Así, se aproxima una fecha y se elabora un asunto específico para cada unidad documental, con la información contextual no connotativa, que no se desprende directamente de la imagen. Mediante el vocabulario controlado, se incorporan los datos contextuales y la información denotativa de la imagen y se editan las fotografías para digitalizar, valorando los documentos desde los puntos de vista histórico y fotográfico¹⁰.

d. Tratamiento digital

Con el propósito de preservar los archivos originales, de manipularlos lo menos posible y de facilitar el acceso del público, el CMDF destina recursos humanos y técnicos a la investigación y desarrollo de la digitalización de su acervo. Se trata de un proceso complejo, para el que no es suficiente la adquisición y el uso correcto de tecnologías. Resulta imprescindible la planificación previa de una cadena de digitalización completa, que tenga objetivos claros y anticipe los problemas que puedan surgir. La digitalización desordenada tiene como resultado un acopio indiscriminado, incoherente y confuso y puede acarrear problemas mayores a los que se intentaba solucionar. Asimismo, no es posible pasar por alto el tratamiento previo de conservación o la limpieza mecánica de los originales antes de que se digitalicen. Otro aspecto que debe ser considerado es el análisis de los costos tanto de la digitalización como de su mantenimiento, ya que sustentar una base de datos puede suponer un gasto mayor que el de la digitalización propiamente dicha.

Desde la perspectiva del CMDF la digitalización debe respetar el estado de los originales. En este sentido, nos proponemos que la imagen digital almacenada —el máster— emule con la mayor fidelidad posible las características de los mismos. Por esa razón, si la fotografía que será digitalizada posee niveles de deterioro o desvanecimiento importantes es necesario documentarlo.



FOT 003423
CIDDAE
Enrique Guarnero, Concepción Zorrilla
si fecha



FOT 002534
CIDDAE
Taller de costura de la Comedia Nacional
sin fecha

Sin embargo, cabe señalar que para algunos usos específicos —como exhibiciones o impresiones— se realiza «una interpretación» de los archivos originales con el objetivo de mejorar sus condiciones de reproducción y circulación. Anteriormente, los fotógrafos municipales copiaban sus negativos y dejaban su impronta en dicho proceso. Salvo que se trate de una serie poco voluminosa y de mucho valor histórico o fotográfico, en la gran mayoría de los casos se digitaliza solo un porcentaje del volumen total de la documentación. A la hora de realizar copias de los archivos digitales la decisión en lo tonal, en las densidades, en los contrastes queda sujeta al criterio del equipo de fotógrafos del CMDF.

El diseño de protocolos y los perfiles ICC

Uno de los aspectos que presenta mayor complejidad a la hora de emular una imagen a través de un tratamiento digital es lograr representar en forma consistente el color del documento original.

Atento a eso, el CMDF se encuentra diseñando protocolos para poder aplicar un sistema integral de color, desde la etapa inicial de la digitalización hasta los usos finales de cada una de las imágenes.

El esquema general del trabajo con el color está compuesto de tres tipos de elementos: dispositivos de entrada —distintos tipos de escáneres o cámaras fotográficas, que transforman las imágenes analógicas en imágenes electrónicas—; centro de manejo del color o plataformas —computadoras donde se centralizan los archivos y el software que los gestiona—; y dispositivos de salida —impresoras donde se representa el color de los originales—.

Los valores numéricos de cada color en los archivos digitales no representan siempre los mismos colores. Existen variaciones según los modelos elegidos para describir las formas por las cuales se generan o se representan dichos colores. Este fenómeno constituye uno de los mayores problemas y desafíos para quienes trabajan con color a nivel digital.

Un valor numérico del color no garantiza una consistencia del mismo a lo largo del proceso de trabajo. Es imprescindible dar cuenta de ese detalle a través de los denominados *espacios de color*. Para ello se utilizan los perfiles de color o *perfiles ICC (Internacional Color Consortium)*. Como cada dispositivo tiene una capacidad determinada de representar el color, estos perfiles permiten documentar qué esquema o qué grilla fue escogida y de esta manera describir qué significan cada uno de los valores.

Actualmente, en el CMDF se trabaja con el color haciendo uso de un espectrofotómetro Gretagmacbeth modelo Eye-one photo, especializado en el desarrollo de sistemas de calibración, que nos permite controlar todas las etapas de la cadena relacionadas con el color.

Por ejemplo, una pantalla puede mostrar imágenes aparentemente demasiado oscuras. Antes de intentar corregir las fotografías con el *software* es necesario calibrar el monitor, porque puede tratarse de un problema de visualización y no de un desperfecto de la imagen propiamente dicha.

Por esa razón, lo primero que se realiza con el espectrofotómetro es una calibración de los monitores. Es imprescindible lograr una visión lo más idéntica posible en todos los monitores de nuestro proceso de trabajo.

El instrumento actúa a través de un *software* específico, que genera parches con distintos colores en la pantalla y mide las longitudes de onda reales que está emitiendo el monitor. Por un lado, el software conoce los valores originales y por otro el espectrofotómetro mide los valores que realmente está recibiendo. A través de ese proceso se genera un archivo destinado a traducir o corregir las desviaciones de cada uno de los dispositivos. Este archivo es el *perfil ICC* del monitor. De manera similar se realiza la calibración de los dispositivos de entrada, digitalizando gráficos de referencia para los escáneres a partir de una *carta IT8*, que contiene una serie de parches de colores cuyos valores matemáticos son conocidos. Se introducen en el software los valores reales que tiene cada uno de los parches y a partir de esos datos se realiza un *perfil ICC* específico y exclusivo para cada dispositivo de entrada, de manera de compensar las desviaciones de cada equipo.

Por último, Eye-one photo también genera *perfiles ICC* para los dispositivos de salida. Se imprimen cartas de colores que son leídas por el espectrofotómetro y contrastamos los colores que fueron impresos con los que fueron enviados a imprimir. La comparación de ambas escalas de valores permite la creación del perfil específico de cada impresora.

Actualmente, el CMDF cuenta con distintos tipos de escáneres y cada uno de ellos posee un perfil propio en función de sus características y de la forma en que está construido.

Por esa razón, se digitalizan las imágenes desactivando los controles de corrección de los escáneres e incrustando en los archivos *tiff* los perfiles de color definidos por el CMDF para cada dispositivo. De esta manera, la gestión del color de los archivos estará dada por los perfiles asignados y no por los controles del software.

Desde el punto de vista del equipamiento técnico, el CMDF cuenta con un escáner dúo Microtek i900 que permite la digitalización tanto de transparencias, como de opacos de diversos formatos.³⁵ Cuando los originales poseen un formato mayor

35_Las placas de vidrio se digitalizan en el escáner Microtek i900 (rango dinámico 4.2) a 60x40 cm, 300 dpi en escala de grises y 16 bits, en formato tiff sin compresión. Los archivos son de 70 Mb aproximadamente. Las fotografías opacas se digitalizan en el escáner Microtek i900 (rango dinámico 4.2) al 100%, 600 dpi en RGB a 16 bits por canal, en formato tiff sin compresión. Los archivos son de un tamaño de entre 25 y 140 Mb.



FOT 002532

CIDDAE

Maruja Santullo, Héctor Cuore, Alberto Candéu

Enrique Guarnero, Carmen Casnell

"El abanico" de Carlo Goldoni

Camarín de M. Santullo, preparándose para la obra
1953



FOT 002533

CIDDAE

Personal del Teatro Solís preparando la escenografía de "El abanico"

1953

al tamaño de las bandejas se digitalizan a través de una mesa de reproducciones fotográficas.³⁶ En estos casos también trabajamos con cartas de colores de valores conocidos que fotografiamos junto a los originales. Por otra parte, el CMDF cuenta con un escáner Coolscan 5000 ED específico para los negativos de 35 mm. Posee una resolución superior a la de otros escáneres multiformato y cuenta con un accesorio que permite la digitalización de rollos sin que los mismos sean cortados.³⁷

Actualmente, las imágenes generadas por los fotógrafos del CMDF son, en su mayoría, nativas digitales y se capturan en formato RAW y se les embebe un espacio de color estándar —independiente del dispositivo— denominado Adobe RGB (1998), que permite representar una amplia variedad de colores.

Los protocolos de control son la última etapa del proceso de digitalización, en la que se verifica el trabajo realizado a los efectos de asegurar que los archivos cumplan con las especificaciones definidas a lo largo del proceso.

La conservación de los archivos digitales

Los medios digitales enfrentan distintos problemas desde el punto de vista de la conservación, como la degradación de los soportes o la obsolescencia de los formatos.

Nadie nos asegura que dentro de diez años o menos exista el software capaz de visualizar un determinado formato en particular.

A pesar de la extendida circulación de los disquetes de 5 ¼ resulta muy difícil en la actualidad recuperar la información almacenada en los mismos. Probablemente, sucederán fenómenos similares con otros soportes como los CD o los DVD, porque en todos los casos es necesaria la mediación de un hardware y un software para decodificar la información.

Por otra parte, los fabricantes no suelen especificar información precisa sobre las tecnologías utilizadas y su duración, fenómeno que también atenta contra el desarrollo de procesos de conservación de ciertos soportes. Con el objetivo de preservar los archivos digitales, el CMDF generan tres copias de los mismos ya sea en CD o DVD. La primera es la copia de trabajo; la segunda se guarda dentro de la cámara de conservación.³⁸ El tercer respaldo se guarda en un sitio externo.

En función de los problemas antes mencionados, las estrategias de preservación de los archivos digitales deben estar orientadas a desarrollar políticas y acciones de migración de los diferentes formatos y soportes en función de un análisis de sus grados de perennidad.

Se estima que las migraciones de archivos deben realizarse cada cinco años aproximadamente.

36_Dicha operación se realiza mediante cámara fotográfica y los archivos poseen aproximadamente 3500 x 2300 píxeles en formato Raw a 16 bits por canal.

37_Negativos de 35 mm, en escáner Nikon Coolscan 5000 ED (rango dinámico 4.8) al 100% a 4000 dpi en RGB a 16 bits por canal, en formato tiff sin compresión, archivos de aprox. 125 Mb

38_Las condiciones de temperatura y humedad relativas requeridas para la conservación de los CD y los DVD coinciden con las mencionadas anteriormente para los negativos monocromáticos. Dicha situación mejora las condiciones de conservación de estos soportes en la cámara climatizada del CMDF.

e. Acceso

A partir de los datos proporcionadas por la ficha de unidad documental se agrega la información de archivo a las fotografías digitalizadas, que luego migran al catálogo digital del CMDF, donde el público realiza búsquedas en función de intereses y temas de estudio variados. De este modo, se cierra el cadena de trabajo vinculada a la conservación patrimonial del acervo del CMDF.

Para concluir, quisiéramos destacar que la labor desarrollada desde la IMM ha sido siempre de carácter colectivo y multidisciplinario, buscando de esta forma superar las limitaciones de formación existentes a nivel local. En este sentido, la preservación de los documentos ha sido concebida por el equipo en un sentido general y se inserta dentro de los objetivos rectores de la institución orientados a la conservación y difusión de la fotografía en Uruguay. En la medida en que se trata de problemas complejos, cuya solución nunca es definitiva, esta puesta a punto del trabajo llevado a cabo desde la Intendencia Municipal de Montevideo pretendió ser un insumo para la reflexión y discusión sobre los problemas que conlleva la conservación de archivos fotográficos y su tratamiento digital.

**Centro de
Investigación,
Documentación
y Difusión
de las Artes
Escénicas
(CIDDAE) -
Teatro Solís.**

La preservación de la memoria, materializada en la conservación de los archivos pertenecientes a la historia de las artes escénicas en general, al Teatro Solís en particular y a las instituciones que lo conforman (Comedia Nacional y Orquesta Filarmónica de Montevideo), resultan de especial importancia para construir una historia cultural, plural y polifónica; conocer el pasado para ayudar a entender el presente y proyectar el futuro, constituye un aspecto relevante como insumo a toda planificación. Luego de años de desidia y desinterés, este acervo patrimonial de más de un siglo y medio de historia que contiene el teatro había sufrido serios deterioros. Desde la reapertura en agosto del 2004, la Dirección de Desarrollo Institucional del Solís consideró una tarea imprescindible su recuperación y puesta en valor. Para llevarlo adelante, se conformó un equipo de especialistas con formación multidisciplinaria (licenciada en historia, archivóloga, licenciado en artes y gestor cultural), que tuvieron la misión de recuperarlo y preservarlo para tornarlo accesible al uso de sus públicos: investigadores, docentes, estudiantes, artistas, diseñadores, productores, dramaturgos, críticos, académicos, periodistas y público en general.

La fundación del CIDDAE persiguió, desde entonces, la obsesión de constituirse en plataforma de encuentro entre investigadores y artistas; una “caja de herramientas” con fuentes imprescindibles para la investigación histórica, la gestión cultural y el proceso creativo. Sus líneas de investigación fueron entonces comunicadas a través de exposiciones, talleres, publicaciones, maletas pedagógicas para escolares, visitas guiadas, contenidos web, unitarios de televisión e instancias de exposición y debate. Una línea de particular relevancia merecen los espacios de exposiciones. El primero es la Sala de Exposiciones alojada en el subsuelo del Teatro Solís. Se trata de un espacio generado en la última intervención edilicia, que contiene exposiciones específicas sobre las artes escénicas y abierta a propuestas del medio artístico. Esta sala se ha revelado como un espacio destacado a la hora de valorar las repercusiones que han tenido las diversas exposiciones en los públicos que la han recorrido, y se constituyó en una herramienta de diálogo esencial con la comunidad. Algunas de sus exposiciones han estado de gira a nivel nacional y en el exterior. La segunda, es la denominada “Fotogalería del Solís”, que es el espacio concebido en los nichos de las escaleras que comunican a los diferentes pisos del teatro, gestionado por el CMDF, dedicado específicamente a la fotografía.

Otra forma de comunicarse, como espacio público y abierto, lo constituye la creación de un sitio virtual denominado “CIDDAE VIRTUAL”, en el cual está disponible una parte importante de su acervo documental digitalizado (www.teatrosolis.org.uy). Y como los territorios de la producción artística se desarrollan al interior de las prácticas sociales, impulsar espacios de encuentro y relacionamiento supuso también trabajar “en red”. Trabajar en equipo inter disciplinariamente, en colaboración con diversas instituciones afines tanto a nivel municipal como a nivel del gobierno central; con instituciones educativas dedicadas a la investigación; con teatros y centros de documentación a nivel nacional y de la región, con instituciones teatrales internacionales y organismos de cooperación internacional. El CIDDAE cumple una función de archivo de vital importancia para la historia cultural del país, una suerte de “alma histórica” de la comunidad artística a ser consultada y problematizada por generaciones de futuros investigadores.

CIDDAE - Teatro Solís



FOT000723
CIDDAE
Amparo Taberner
sin fecha



FOT 001967
CIDDAE
Enrico Caruso
Montevideo
1915



FOT 000633
CIDDAE
Basil Rathbone
1964



5298-X1

FOT 000108
CIDDAE
Tamara Toumanova
1954



FOT 000391
CIDDAE
Berta Singerman
sin fecha



FOT 000650
CIDDAE
Luigi Pirandello
1933



FOT 000171
CIDDAE
Marcel Marceau
1957

MARCEAU



Soprano ligera GALLI CURCI Agosto 1934

FOT 000142
CIDDAE
Amelia Galli Curci
1934



FOT 000177
CIDDAE
Joan Manuel Serrat
Teatro Ópera de Buenos Aires
sin fecha



FOT 002460
CIDDAE
Carmen Casnell, Sra. De Casiraghi
V́ctor Casiraghi (niño), Jorge Triador
Horacio Preve, Estela Medina
Juan Jones, Concepción Zorrilla
Estela Castro, Armen Siria
sin fecha



Montevideo
de Todos



SOLIS



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA



FA



BELLAS
ARTES