



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
**Información y
Comunicación**

Instituto de Información

La Film Still y su gestión como documento patrimonial

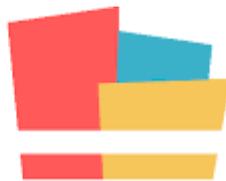
Monografía presentada para optar al título de Licenciado en Bibliotecología

Autoras: Daniella Rampa Milian
Daniela Rodríguez Carretto
Tutora: Profa. Djamila Romani Parada

Montevideo, 2022



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
**Información y
Comunicación**

FIC: Instituto de Información

El Tribunal docente, integrado por los abajo firmantes, aprueba la monografía de investigación:

Título: La Film Still y su gestión como documento patrimonial

Estudiantes: Daniella Rampa Milian, Daniela Rodriguez Carretto.

Carrera: Licenciatura en Bibliotecología.

Puntaje:

Tribunal:

Profesor/a:

Profesor/a:

Profesor/a:

Fecha:

Resumen

Estudio sistemático de las fotografías *Film Still* del Cine Universitario del Uruguay a través de un análisis teórico y práctico, de sus particularidades y finalmente de su resignificación, presentándolas como un patrimonio indisolublemente ligado a la historia, cultura e idiosincrasia del Uruguay.

Este estudio permite descubrir la historia del Cine Universitario, institución emblemática del cineclubismo de nuestro país, que generó la construcción de una identidad social.

Las fotografías *Film Still* del Cine Universitario del Uruguay comparten una estética y composición que las singularizan.

Se indaga sobre la construcción del documento fotográfico y sobre el entramado legislativo que permite llevar documentos gráficos a catalogarlos como patrimonio cultural. Se profundiza en los conceptos de gestión y cultura, la forma en que desde nuestra disciplina podemos abordarlos y cómo gestionamos los documentos fotográficos a través de nuestra experiencia con la colección *Film Still* del Cine Universitario.

Se analiza el papel que desempeña el profesional de la información adecuándose a los cambios paradigmáticos que ha transitado la Ciencia de la Información. Se revisan proyectos que hicieron accesibles documentos gráficos y se muestra nuestro aporte en proyectos de gestión mediante nuestra experiencia práctica en la colección de fotografías *Film Still* del Cine Universitario.

Se investiga la legislación de ámbito nacional e internacional. Dicha investigación nos requirió plantearnos qué es considerado documento patrimonial. Por último se determina si la *Film Still* es un documento que ayuda a construir memoria histórica y, en definitiva, patrimonio.

Palabras claves: Film Still; Documentación fotográfica; Documento patrimonial; Cine Universitario del Uruguay; Gestión cultural.

Abstract

Methodical study of the Film Still photographs of the University Cinema of Uruguay through a theoretical and practical analysis, its particularities and finally its resignification, presenting them as heritage inextricably linked to the history, culture and idiosyncrasy of Uruguay.

This study allows discovering the history of University Cinema, an emblematic institution of the cineclubism of our country, which created the construction of a social identity.

The Film Still photographs of the University Cinema of Uruguay share an aesthetics and composition that distinguishes them amongst others.

It inquires about the construction of the photographic document and about the framework legislation that allows taking graphic documents to the quality of cultural heritage. It deepens in the concepts of management and culture, the way in which from our discipline we can address them and how we manage photographic documents through our experience with the Film Still collection of Cine Universitario.

The role played by the information technology professional is examined adapting to the paradigmatic changes that the Science of Information has had. Projects that made graphic documents accessible are reviewed which show our contribution in management projects through our practical experience in the Film Still photography collection of the University Cinema.

National and international legislation is investigated. Said investigation has required us to reflect on what is considered a heritage document. Finally, it is determined if Film Still is a document that helps build historical memory and, ultimately, heritage.

Key words: Film Still; Photographic document; Heritage document; University Cinema of Uruguay; Cultural management

Dedicatoria

A mis amores y compañeros de vida *Andrés, Marcos y Felipe*, apoyos fundamentales en la concreción de mis metas.

Para mis padres, *Beba y Luis*, siempre en mi corazón y mis mejores recuerdos.

A mi amiga y compañera en este trabajo que nos llenó de conocimientos y vivencias lindas, *Daniella*.

A mis hijos *Bruno y Federico* mis más hermosas creaciones, a *Luis* compañero y apoyo en este camino que nos tocó transitar.

A mis padres y abuela pilares siempre presentes que alentaron mis sueños.

A *Daniela*, amiga, gracias por complementar el sueño y poder decir tarea cumplida.

Agradecimientos

A nuestro grupo de compañeras de la carrera, con las cuales hemos trabajado en numerosas oportunidades en esta especial y querida colección Film Still generando un lazo de amistad.

Djamila gracias por el empuje y apoyo constante que se ve coronado con la entrega de este trabajo.

Nuestro reconocimiento a la comunidad del Cine Universitario en especial al profesor *Luis Dufur* quien nos acercó al cine y a la colección de fotografías, y al señor *Guillermo Cresci* que con su espíritu cineclubista nos contagió sus ganas de revitalizar este centro cultural.

A la autora *Antonia Salvador Benítez* quien sin conocernos prontamente nos respondió haciendo llegar a la biblioteca de la FIC materiales esenciales para nuestro trabajo.

A nuestra casa de estudio FIC por contar con un grupo humano siempre dispuesto a hacer de nuestra experiencia formativa un grato recuerdo

A nuestras familias por el apoyo siempre presente a lo largo de la carrera.

Gracias a mi prima y hermana *Ale* y a mis sobrinas *Cin* y *Steffi* por creer siempre en mí. A mis amigas *Carina*, *Mariela*, *Carla* que siempre estuvieron presentes con sus cariñosas palabras de aliento.

Tabla de contenido

Tabla de Figuras

1 Introducción General.	1
1.1 Definición del objeto de estudio.	1
1.2 Guía de capítulos	3
1.3 Antecedentes	4
1.3.1 Nuestros primeros acercamientos a la materia.	4
1.3.2 Referentes de trabajos en el ámbito nacional.	5
1.3.2.1 Centro de Fotografía de Montevideo	5
1.3.2.2 Cité Solís.	6
1.3.3 Referentes internacionales.	6
1.4 Objetivos.	9
1.4.1 Objetivo general.	9
1.4.2 Objetivos específicos:	9
2 Cineclub y Cine Universitario del Uruguay.	13
2.1 Reseña histórica del movimiento cineclubista.	13
2.2 El cineclub y su repercusión en América Latina.	14
2.3 Cine Universitario del Uruguay.	14
2.4 Práctica sobre una muestra de la colección Film Still del Cine Universitario.	16
3 Gestión de la información.	22
3.1 El rol del profesional de la información como gestor.	22
3.1.1 Áreas de actuación gestión del documento fotográfico.	23
3.1.1.1 Descripción del documento fotográfico.	24
3.1.1.2 Conservación del documento fotográfico.	25
3.1.1.3 La digitalización del documento fotográfico.	27
3.1.1.4 Rentabilidad del documento fotográfico.	28
3.1.1.5 Difusión del documento fotográfico.	30
3.1.1.6 Marco jurídico del documento fotográfico	31
3.2 Gestión y cultura	33
3.2.1 Gestión	33
3.2.2 Cultura.	36
3.2.3 Gestión Cultural.	37
3.2.4 Industrias culturales.	38
3.3 Práctica de gestión sobre la colección Film Still del Cine Universitario.	40

3.3.1 Situación actual de la colección Film Still.	41
4 Patrimonio fotográfico.	45
4.1 Definición de Patrimonio.	45
4.2 Patrimonio Cultural.	46
4.3 Leyes nacionales.	48
4.4 Documento patrimonial.	49
4.5 Documento audiovisual.	51
4.6 Patrimonio audiovisual en Uruguay.	53
4.7 Situación de la colección Film Still en el marco de la legalidad uruguaya.	55
5 Imagen fotográfica.	57
5.1 Arqueología de la Imagen.	57
5.2 Documentación fotográfica.	62
5.3 Evolución del documento fotográfico.	66
5.3.1 Deconstruir el término documento fotográfico enfocados en la Ciencia de la Información.	68
5.4 La fotografía <i>Film Still</i> como documento patrimonial.	71
5.5. Stillman.	76
6 Conclusiones.	80
Referencias bibliográficas.	85
Bibliografía consultada.	93

Tabla de Figuras

Figura 1 Walking my baby home (1953) Dir. Lloyd Bacon Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	10
Figura 2 Los girasoles de Rusia (1970) Dir. Vittorio de Sica. Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	12
Figura 3 M.A.S.H. (1970) Dir. Robert Altman. Fuente Cine Universitario del Uruguay	16
Figura 4 Ladrones de bicicleta (1948) Dir. Vittorio de Sica. Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	17
Figura 5 L'Amore (1948) Dir. Roberto Rossellini. Fuente Cine Universitario del Uruguay	17
Figura 6 El acorazado Potemkin (1925) Dir. Serguéi Eisenstein. Fuente Cine Universitario del Uruguay	18
Figura 7 Octubre (1927) Dir. Serguéi Eisenstein y Grigori Aleksándrov. Fuente Cine Universitario del Uruguay	19
Figura 8 Le ciel est á vous (1944) Jean Gremillon. Fuente Cine Universitario del Uruguay	20
Figura 9 Los inútiles (1953) Dir. Federico Fellini Fuente: Cine Universitario del Uruguay	21
Figura 10 Cajas donde encontramos la colección de Film Still	41
Figura 11 Identificación de sellos Figura 12 Tratamiento de conservación	42
Figura 13 Surcos de sangre (1950) Dir. Hugo del Carril Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	44
Figura 14 Episode VI Return of the Jedi (1983) Dir. George Lucas Fuente Cine Universitario del Uruguay	56
Figura 15 Ejemplo de una Still como publicidad en una ventanilla de cine. Fuente Sony Picture Entertainment.....	73
Figura 16 Muestra al Dir. Luchino Visconti dando indicaciones en un rodaje. Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	78
Figura 17 Toma de exteriores de Visiteurs du soir del Dir. Marcel Carne. Fuente Cine Universitario del Uruguay.....	79

Capítulo 1



Figura 1 Walking my baby home (1953) Dir. Lloyd Bacon Fuente Cine Universitario del Uruguay

1 Introducción General.

En la vida siempre hay momentos de epifanía. Segundos casi mágicos de fascinación en los cuales descubres algo que no sabías. Instantes que nos iluminan el camino que queremos desarrollar.

Conocimos sobre la vida de Vivian Maier en un programa radial. Una niñera y fotógrafa que se dedicaba a retratar en la ciudad de Chicago los acontecimientos de su vida cotidiana mientras paseaba con los niños a quienes cuidaba. Ella tomaba fotos de todo lo que le interesaba y sin más retrató la realidad de un período de cuatro décadas en la segunda mitad del siglo XX. No lo hacía con el deseo de perdurar o de ser publicada, sino como algo personal que solo ella y unos pocos pudieran ver.

¿Pero cómo se dio a conocer? Fue de casualidad que John Maloof, buscando información para escribir un libro sobre la historia de Chicago, llegó a una subasta donde adquirió una caja llena de rollos de fotografías la mayoría sin revelar, y comenzó su acercamiento a la historia de la fotógrafa.

Usando este símil como herramienta simétrica, la vida y la curiosidad nos sitúan en Montevideo, más concretamente en el Cine Universitario del Uruguay. Es en este marco, donde salvando la distancia temporal y geográfica, encontramos la colección de fotografías (cerrada al público por falta de recursos económicos y humanos) que son objeto de nuestro estudio y protagonistas de este trabajo.

1.1 Definición del objeto de estudio.

Hemos desarrollado una investigación sistemática de la colección de fotografías que encontramos en el Cine Universitario del Uruguay. El hallazgo de estos documentos nos llevó a identificar el género al que pertenecen, al que llamaremos en adelante *Film Still* o “foto fija”.

“La *Film Still* es una fotografía tomada durante la filmación de la escena de una película dentro o fuera del plató durante la producción.” (Arrejuría Herrera et al., 2020), lo que en adelante quedará definido como nuestro objeto de estudio.

El propósito de la *Film Still* (Blanchard, 1930, p.12-13) era la promoción y publicidad estratégica de películas en diarios y revistas. También eran exhibidas como parte de la cartelera en lobbies y halls de cines y teatros para el público previo a la reproducción en salas.

El estudio sistemático de estas fotografías nos permitió descubrir la historia del Cine Universitario, institución emblemática del cineclubismo de nuestro país, que generó la construcción de una identidad social. La colección fotográfica *Film Still* del Cine Universitario del Uruguay comparten una estética y composición que las singularizan y que están indisolublemente ligadas a nuestra historia, cultura e idiosincrasia.

Según Salvador Benítez (2005), “la fotografía pese a ser parte integrante del patrimonio documental ha sido muy poco valorada como documento, así como en su dimensión patrimonial. Y es que nada se valora si no se conoce” (p.47). “La fotografía como documento forma parte del patrimonio histórico y en consecuencia es uno de los pilares de la investigación”. (Sánchez Vigil 2012, p. 25).

La *Film Still* ha sido poco apreciada y valorada en su dimensión cultural. Muchas veces sus autores no fueron reconocidos como tales, lo que deriva en pocos estudios sobre el tema. Todo esto nos llevó a preguntarnos ¿Se conoce y se trata el género *Film Still* en otras instituciones de referencia? ¿Quién legitima qué son documentos patrimoniales? ¿Cómo podemos aportar desde nuestra disciplina para mejorar la gestión de ese tipo de colecciones? ¿Cuáles serían los caminos a seguir para hacer una colección como la del Cine Universitario accesible, rentable y visible?

Centraremos también nuestro trabajo en un análisis teórico, partiendo de un recorrido por las distintas instancias de acercamiento que tuvimos con la colección de *Film Still*. Estos antecedentes nos llevaron a múltiples reflexiones y nuevas preguntas. El intentar responder algunas de ellas es la base del presente trabajo y el camino a recorrer para convertirse en documento patrimonial.

1.2 Guía de capítulos

Capítulo 2 Cineclub y Cine Universitario del Uruguay.

Situaremos los documentos fotográficos base de nuestra investigación. Estos se encuadran como parte de un movimiento cinéfilo que llegó desde Europa y dio origen a una institución llamada Cine Universitario del Uruguay. Esta escuela inició otra manera de ver y sentir el cine fuera del circuito comercial, por lo que nos pareció oportuno hacer un acercamiento histórico. Por último, tomamos como muestra algunas fotos de la colección Film Still y las vinculamos a nuestra historia.

Capítulo 3 Gestión de la Información.

Profundizamos en la gestión y la cultura partiendo de conceptos generales, la forma en que desde nuestra disciplina podemos abordarlos, culminando con el documento fotográfico mismo. Analizamos el papel que desempeña el profesional adecuándose a los cambios paradigmáticos que ha transitado la Ciencia de la Información. Revisamos proyectos que hicieron accesibles documentos gráficos y mostramos nuestro aporte en proyectos de gestión mediante nuestra experiencia práctica en la colección Film Still.

Capítulo 4 Patrimonio fotográfico.

Analizamos cómo los documentos fotográficos pueden ser considerados documentos patrimoniales para lo cual indagamos en la legislación de ámbito nacional e internacional. Dicha investigación nos requerirá plantearnos qué es considerado documento patrimonial. Determinamos si la *Film Still* es un documento que ayuda a construir memoria histórica y, en definitiva, patrimonio.

Capítulo 5 Imagen Fotográfica y la *Film Still*.

La fotografía es el tema central de nuestro trabajo y lo estudiaremos desde una perspectiva amplia. Desde su origen como imagen a su valor como documento. Desde la Ciencia de la Información al debate de su estudio como fuente documental. Concluimos con un análisis de la *Film Still* como documento fotográfico.

Capítulo 6 Conclusiones y reflexiones finales.

Hemos realizado el camino inverso. De lo general a lo particular. Del marco conceptual, historiográfico y artístico técnico a nuestra experiencia directa con la colección Film Still. Partimos del estudio de la gestión cultural y de la legalidad de ámbito nacional e internacional y concluimos resignificando la calidad de la *Film Still* como documento patrimonial.

1.3 Antecedentes

1.3.1 Nuestros primeros acercamientos a la materia.

En el marco de nuestra formación académica por medio de trabajos de investigación y extensión, realizamos una serie de intervenciones en el Cine Universitario para conocer un material novedoso. Nos encontramos con un acervo fotográfico de gran calidad y cantidad perteneciente a películas que habían formado parte de sus ciclos fílmicos.

Fue importante contar con la mirada y sentirnos parte de la comunidad del Cine Universitario para intercambiar conocimientos, ideas y proyectos. Un trabajo a futuro en común que revitalizaría dicha casa cultural y su memoria institucional. Fue así como vimos un camino claro a seguir para producir conocimiento y terminó definiendo el tema de nuestro estudio.

Trabajamos repensando la colección fotográfica como memoria documental de una cultura cinematográfica nacional. Cómo la misma repercute en la sociedad de nuestro país y responde a las necesidades y sentires de una comunidad cineclubista.

Fuimos conviviendo con la necesidad institucional de dar a conocer el material investigado y su valor como documento patrimonial contrastándolo con lo que ocurre en otras experiencias a nivel nacional e internacional.

Hasta la fecha hemos dado a conocer nuestros trabajos por medio de la presentación y exposición en: Las II Jornadas Académicas de Extensión de la

Facultad de Información y Comunicación (2018 en Montevideo, Uruguay) y III Jornadas de Investigación de la Facultad de Información y Comunicación, (2019 Montevideo, Uruguay). También la publicación en el año 2020 del artículo *Fotografía Film Still: el Cine Universitario visto a través de su acervo fotográfico* (Arrejuría, Bonino, Cicero, Rampa, Rodríguez, Trujillo, 2020) en la revista *Informatio* del Instituto de Información de la Facultad de Información y Comunicación, FIC-Udelar. El mismo da cuenta de la experiencia de investigación desarrollada durante todo el año 2019.

1.3.2 Referentes de trabajos en el ámbito nacional.

1.3.2.1 Centro de Fotografía de Montevideo

El Centro de Fotografía de Montevideo¹, institución pionera en el tratamiento de la fotografía en nuestro país, cumple con la fundamental finalidad de crear espacios de contacto entre obra y creador. Además produce eventos de formación, talleres, exposiciones, conversatorios, e investigaciones de difusión fotográfica formando identidad ciudadana.

En el correr de su existencia, sus fotografías pasaron por varias etapas, algunas de ellas muy difíciles con el consiguiente riesgo de pérdida por abandono, deterioro o robo, pero finalmente superadas a través de sendos planes de gestión, siguiendo directrices internacionales (proyecto SEPIA europeo) y creciendo en solidez institucional retratando la historia de las prácticas fotográficas en Uruguay.

¹CdF Institución dedicada a conservar, documentar, investigar y difundir imágenes fotográficas.
<https://cdf.montevideo.gub.uy/content/quienes-somos>

1.3.2.2 Cité Solís.

La experiencia Cité Solís, con la digitalización de su acervo fotográfico, revitaliza su Centro de Documentación Investigación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE)². La gran variedad del material con el que se trabajó ha buscado conservar, documentar y reflexionar sobre nuestra historia.

Las imágenes que contiene el CIDDAE forman parte de nuestro patrimonio visual. Dichos archivos fotográficos y su preservación abren nuevas líneas de investigación y fortalecen las diferentes instituciones ya citadas.

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. (Miranda, Vicci y Marroig, 2011, p.18)

Nosotras coincidimos en este mismo sentir. La *Film Still*, como trataremos de demostrar, es documento cultural imprescindible para que el país no pierda parte de su historia.

1.3.3 Referentes internacionales.

La Unión Europea está tomando medidas y adecuando su normativa siguiendo la línea de Gran Bretaña y Estados Unidos. En las últimas décadas se han llevado

² CIDDAE dedicado a la preservación del patrimonio documental y museístico del Teatro Solís
<https://www.teatrosolis.org.uy/TS/CIDDAE-Centro-de-Investigacion-Documentacion-y-Difusion-de-las-Artes-Escenicas-uc574>

adelante diversas iniciativas en el ámbito internacional para facilitar la difusión y el acceso a este patrimonio documental.

Desde 1992 la UNESCO lleva adelante con el asesoramiento del *Consejo Internacional de Archivos* (ICA) y la *Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios* (IFLA), el programa *Memoria del Mundo*. Este programa vela por la conservación y el acceso al patrimonio documental en varias partes del mundo asesorando y sensibilizando sobre el tema.

Colecciones importantes han desaparecido o corren el riesgo de desaparecer por diversos motivos (dispersión, conflictos bélicos, hurtos o falta de financiación), por eso UNESCO lleva adelante diferentes iniciativas de protección y accesibilidad del patrimonio documental a través de múltiples organizaciones e instituciones. Nos centraremos en proyectos relacionados con el patrimonio fotográfico.

En el proyecto *Sepia*, en el año 1998, la Comisión Europea para la Conservación y el Acceso (ECPA), llevó a cabo un estudio entre las *Instituciones europeas de la memoria* que tenían colecciones fotográficas. Un total de 141 instituciones de 29 países y 120 millones de fotografías fueron documentadas.

Se conoció el estado de las colecciones y las políticas de acceso y difusión de las principales instituciones europeas dedicadas al patrimonio fotográfico. Se unificaron software y modelos descriptivos y se crearon los catálogos de las colecciones fotográficas más importantes. En definitiva, un modelo que estructuró y facilitó la búsqueda y recuperación de datos.

“La Unión Europea se ha preocupado en promover el acceso integrado a las colecciones de bibliotecas, archivos, museos y a las industrias culturales para facilitar la difusión web en un entorno de colaboración institucional” (Salvador Benítez, 2015, p16).

Un ejemplo de esto es el *Tratado de Lisboa*³ y su materialización en *Europeana Photography*, repositorio europeo de las más importantes colecciones fotográficas.

³El Tratado de Lisboa, que entró en vigor a finales de 2009, confirió nuevas competencias legislativas al Parlamento Europeo y lo puso en pie de igualdad con el Consejo de Ministros para decidir qué hace la UE y cómo se gasta el dinero.

100 años de historia digitalizada en fotos desde 1839 a 1939. La finalidad es hacer posible el acceso en línea a los fondos de las bibliotecas, archivos y museos que contienen el patrimonio cultural. Se han digitalizado y suministrado más de 430.000 elementos fotográficos. Todos los metadatos que describen las imágenes se traducen a once idiomas.

En el año 2012 se presenta el proyecto INFOCO, teniendo como objetivo elaborar un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas de España, Portugal e Iberoamérica. Con la finalidad de recuperar e intercambiar información referente a los fondos y colecciones fotográficas. Otro de los retos es conservar los soportes y materiales de los cuales están compuestos. En el año 2015 se crea el portal *InFoco*, acceso a un directorio guía que permite la búsqueda de información de los fondos y colecciones que la integran, formando la Red digital *InFoco*.

1.4 Objetivos.

1.4.1 Objetivo general.

Realizar un estudio sistemático de las fotografías *Film Still* del Cine Universitario del Uruguay a través de un análisis teórico y práctico que considere las particularidades de su gestión. Finalmente abordar su resignificación presentándola como un patrimonio indisolublemente ligado a la historia, cultura e idiosincrasia del Uruguay.

1.4.2 Objetivos específicos:

- Realizar una **revisión bibliográfica** y posterior **análisis teórico** sobre la construcción del documento fotográfico y particularmente la *Film Still*.
- Problematizar el **rol del profesional** tanto de la gestión como del creador de este tipo de documento (stillman).
- Brindar **herramientas** para el abordaje de estas imágenes y su **tratamiento documental**.
- Investigar sobre el **entramado legislativo** que permite catalogar documentos gráficos a la clasificación de **patrimonio cultural**.

1.5 Desarrollo metodológico.

Comenzamos con una investigación bibliográfica exploratoria de corte cualitativo y deductivo (de lo general a lo particular). *“Los pasos están orientados a ganar familiaridad respecto del tema elegido (...) en general, los estudios de este tipo se perfilan como puentes para avanzar hacia otros de mayor profundidad”* (Mendicoa, 2003, p. 77).

El enfoque cualitativo nos permite, “(...) *desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes; y después, para perfeccionarlas y responderlas*” (Hernández Sampieri, 2014, p.7)

Con la finalidad de hacer más clara la manera de abordar este tema lo vamos a dividir en diferentes etapas.

Etapa 1 Acercamiento al objeto de estudio.

Como punto de partida, iniciamos una búsqueda de bibliografía en Uruguay sobre la *Film Still* y ante la inexistencia extendemos nuestra búsqueda al ámbito internacional constatando muy poco material publicado. Por ello ampliamos nuestros términos de búsqueda a los conceptos de imagen y fotografía. Descubrimos diversas iniciativas de trabajo en la Unión Europea y en España para proteger y dar a conocer estos documentos gráficos. Por último, recurrimos a testimonios y entrevistas publicadas por los *stillmen* (hombres carrete), donde cuentan sus experiencias en el tema y en los sets de filmación.

Tomamos como base el texto de *Antonia Salvador Benítez* quien como coordinadora realiza junto con autores colaboradores la obra *Patrimonio fotográfico de la visibilidad a la gestión*, otorgando herramientas y pautas a profesionales e instituciones de difusión pública de documentos fotográficos.

Etapa 2 Revisión bibliográfica y análisis teórico.

Enfocamos la *Film Still* como documento patrimonial y ahondamos en la bibliografía sobre patrimonio y las leyes que se aplican al mismo.

La búsqueda de literatura cercana y significativa al tema se realizó consultando bases de datos y repositorios: JSTOR, EBSCO, *Elsevier*, repositorio *Colibrí* de la Universidad de la República Uruguay, repositorio *La referencia* y el buscador de contenido y bibliografía científico-académica Google Scholar.

Etapa 3 Análisis y problematización sobre los aspectos vinculados a la imagen.

Definimos el marco conceptual indagando sobre la historia del Cineclub y aportando herramientas para problematizar el rol del profesional de la información en estos centros de información documental y de gestión cultural.

Etapa 4 Particularidades de la fotografía *Film Still* como documento.

Uno de los principales retos a plantearse es hacer accesibles estos archivos en su dimensión histórica y testimonial, que nos acercan al pasado de nuestra sociedad. La reunión de los antecedentes y marco legal nos provee de fundamentos en la deconstrucción del documento fotográfico y nos da nuevas líneas para contribuir al debate y posterior reflexión posicionándolo como un bien de carácter patrimonial.

Etapa 5 Conclusiones

Habiendo analizado y debatido (a veces discutido) sobre la revisión bibliográfica y nuestra práctica con la colección *Film Still*, abordamos las reflexiones finales en conjunto. Concluimos una serie de planteos buscando contribuir al desarrollo de investigaciones a futuro.

Capítulo 2



Figura 2 Los girasoles de Rusia (1970) Dir. Vittorio de Sica. Fuente Cine Universitario del Uruguay

2 Cineclub y Cine Universitario del Uruguay.

La colección Film Still, base de nuestra investigación, la encontramos alojada en El Cine Universitario del Uruguay, un cineclub emblemático de nuestro país. Es por esto que nos parece apropiado hacer un recorrido histórico, casi arqueológico, por algunas de las líneas que definen el cineclubismo.

2.1 Reseña histórica del movimiento cineclubista.

Ricciotto Canudo en el año de 1914 publicó el *Manifiesto de las siete Artes* donde elevó el cine a la categoría de séptimo arte. Esto dio pie a una discusión que sería el germen para el nacimiento de movimientos cinéfilos. Uno de estos es el movimiento cineclubista, que nace en Francia en el año de 1920 con la creación de los primeros cineclubes (Luis Delluc). Eran movimientos de vanguardia, donde creaban y proyectaban películas originales que no estuvieran en el circuito comercial.

Este cine apunta a salvar la situación caótica creada por la primera guerra mundial donde se muestra una sociedad en decadencia. Asociado a las vanguardias y queriendo impactar y rebelarse contra las convenciones burguesas. Con el tiempo se extendió creando agrupaciones de espectadores amantes del cine que presentaban y discutían en sesiones privadas las nuevas películas, así como la filmación de obras propias. Fue en Cannes en el año de 1947, donde se creó la Asamblea Constitutiva de la Federación Internacional de cineclubes con presencia de delegados de veinte países. La misma se propuso comenzar un archivo, estimular el intercambio de películas a nivel internacional y velar por la no comercialización de los cineclubes. Uno de los gestores más representativos fue *Henry Langlois*, fundador de la prestigiosa Cinemateca Francesa⁴. Los cineclubes se expandieron por el mundo convirtiéndose en centros de difusión y producción de nuevas corrientes y estéticas cinematográficas.

⁴ Entidad sin ánimo de lucro, dedicada prioritariamente al archivo y conservación de películas e imágenes en movimiento nacionales o extranjeras, importantes para la reconstrucción de la historia de cine y que, dentro de la tarea de fomentar la comprensión y difusión del arte cinematográfico, puede hacer exhibiciones de cine. (Federación Colombiana de Cine clubs, 1982, p.2).

2.2 El cineclub y su repercusión en América Latina.

Es después de la segunda guerra mundial que en América Latina el cine se constituye en un entretenimiento masivo, de la mano de las universidades surgen los primeros cineclubes de Latinoamérica. Durante la década de los 50 se incrementan ostensiblemente las audiencias. Período “*encantador y complejo*” (Paranaguá 1998, p. 32- 34) quien presenta como una particularidad el surgimiento de estas nuevas instituciones alternativas dedicadas al cine.

Los cineclubes se expandieron por todo el mundo convirtiéndose en centros con sólidos criterios de exhibición, crítica y de realización, reflejando etapas que fueron emblemáticas en el cine, tan importantes como el Neorrealismo Italiano, La Nueva Ola Francesa y el Cine Nuevo Brasileiro. Su línea es el rechazo estético a las convenciones del cine de estudio. La corriente o vanguardia de los cineclubes europeos se convierte así en la referencia a seguir por los países latinoamericanos en cuanto al desarrollo de una cultura cineclubista.

2.3 Cine Universitario del Uruguay.

Surgió a finales de los cuarenta se enmarca dentro de un clima de época muy auspicioso debido al surgimiento de *la generación crítica*, la consolidación y expansión de instituciones como el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos) a nivel nacional y la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE a fines de 1943 (Amieva, 2012). También el desarrollo de grupos vinculados a las artes plásticas (el taller de Torres García) y al teatro independiente. La prosperidad del Uruguay de los 50 se ve reflejada en la creación de la Comedia Nacional y la Escuela Municipal de Arte Dramático. En este contexto estudiantes de Derecho formarían el Departamento Cinematográfico de Teatro Universitario del Uruguay.

La idea inicial de estos jóvenes era hacer una película orientada a la realización de cine amateur con la vista puesta en la creación de una cinematografía nacional. Idea que van a mantener durante un tiempo hasta que se ven en la necesidad de

buscar financiación para uno de sus emprendimientos y con este propósito surge la idea de hacer una función a beneficio.

Se contactan con la distribuidora de películas *Discifilm*, al frente de la misma se encontraba el marino francés Pierre Tremellat quien conocía de Francia la experiencia de los cineclubes. Prometiendo conseguir la película *Lumière d'été* de Jean Grémillon, una obra de gran prestigio en idioma original. Se estrenaría entonces el 28 de diciembre de 1949, fecha del 54 aniversario de la primera función de los hermanos Lumière, día de fundación del Cine Universitario del Uruguay.

El principal interés que perseguían no era la exhibición de películas, sino que se ajustaban a las prácticas de un cineclub como medio para financiar y hacer posible la realización cinematográfica.

Una de las primeras actividades realizadas por el Cine Universitario del Uruguay fue la organización de concursos amateurs de cine relámpago, acompañadas de propuestas de formación por medio de cursos y textos técnicos publicados por ellos *"...estas circunstancias señalan algunas de las particularidades del caso uruguayo que buscan legitimarse en las referencias de los cineclubes europeos de los años veinte según el modelo Delluc, conectando a los nuevos realizadores con un público posible"*. (Gauthier, 1999, p.29-31)

Gran parte de la programación se nutría de los distribuidores comerciales, incorporando películas obtenidas por las relaciones con la diplomacia, destacándose en especial los vínculos con la Embajada Francesa, Consejo Británico y Legación de Checoslovaquia. Estos contactos permitían presentar al público una programación variada y alejada del circuito comercial que ofrecía un amplio espectro cinéfilo erudito teniendo como contrapartida una prolífica política editorial, con la publicación de revistas, programas de sala, boletines y filmografías.

En la década del setenta comienza la decadencia de esta institución dada por los vaivenes políticos y económicos que afectaron el país y que repercutieron en la cultura cinéfila. Fenómeno acrecentado en los años siguientes, donde la tecnología y los cambios en la manera de ver cine fueron en detrimento de los cineclubes. Se busca estrechar lazos con el público fiel, con instituciones como la Universidad de la

República y la Intendencia Municipal de Montevideo que permitan dar una nueva perspectiva reflatando el centro documental como lo hacían en sus años más florecientes.

2.4 Práctica sobre una muestra de la colección Film Still del Cine Universitario.



Figura 3 M.A.S.H. (1970) Dir. Robert Altman. Fuente Cine Universitario del Uruguay

La película M.A.S.H. producida por la 20th Century Fox. Comedia bélica que a través del humor muestra los horrores de la guerra. La fotografía *Still* muestra a los protagonistas Donald Sutherland y Elliott Gould como dos médicos en la guerra de Corea. La foto muestra sellos que permiten investigar su pasaje por las diferentes instituciones.

La película es característica de un contexto histórico que reflejó el accionar de la guerra fría (entre los Estados Unidos y la Unión Soviética), su repercusión en nuestras latitudes donde empiezan a germinar los movimientos de izquierda en Latinoamérica. Dando paso a los períodos dictatoriales que impactaron en lo cultural.



Figura 4 Ladrones de bicicleta (1948) Dir. Vittorio de Sica. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Película emblemática del Neorrealismo italiano que a través del drama cuenta la historia de un padre tratando de mantener a su familia en un periodo de postguerra. Fotografía de los protagonistas padre e hijo representados por los actores Lamberto Maggiorani y Enzo Staiola.



Figura 5 L'Amore (1948) Dir. Roberto Rossellini. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Drama romántico representativo del Neorrealismo italiano que muestra escenas de la vida diaria y los rastros de destrucción dejados por la guerra. La protagonista Anna Magnani muestra las tareas cotidianas a las que se enfrentan para sobrevivir.

La filmografía italiana impactó fuertemente debido a nuestra ascendencia, dada por las corrientes migratorias que permearon la sociedad uruguaya. Esta corriente de cine mostraba la vida diaria posguerra y las dificultades del diario vivir.



Figura 6 El acorazado Potemkin (1925) Dir. Serguéi Eisenstein. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Película muda considerada un drama histórico ruso, muy estudiada en las escuelas de cine por su técnica de montaje. La fotografía representa la escena de las escalinatas de Odessa mostrando el enfrentamiento entre el ejército zarista y el pueblo apoyando a los amotinados en el acorazado.



Figura 7 Octubre (1927) Dir. Serguéi Eisenstein y Grigori Aleksándrov. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Película muda donde no hay personajes principales completando la trilogía del director de El Acorazado Potemkin para honrar el décimo aniversario de la revolución de octubre encargada por el Comité Central del Partido comunista. La fotografía muestra un enfrentamiento armado en las calles de Rusia durante la revolución bolchevique de 1917.

Esto muestra el interés de la comunidad cinéfila de nuestro país por consumir cine de todas partes del mundo, impactando en un sector de la sociedad que se interesaba por el cine de autor.



Figura 8 *Le ciel est á vous* (1944) Jean Gremillon. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Película dramática francesa inspirada en el récord aeronáutico establecido en 1938 por Andrée Dupeyron, esposa de un mecánico. Protagonizada por Madeleine Renaud y Charles Vanel. La fotografía muestra una multitud festejando en el aeródromo.

Lo anecdótico de esta película es la muestra de la emancipación de la mujer no entendida por el resto de la sociedad. Se rodó en octubre de 1943 y algunas tomas fueron anteriores a un bombardeo ocurrido en el lugar. Tomamos esta *Film Still* porque pertenece al mismo director de la primera película proyectada en el día inaugural del Cine Universitario.

Capítulo 3



Figura 9 Los inútiles (1953) Dir. Federico Fellini Fuente: Cine Universitario del Uruguay

3 Gestión de la información.

Desde un enfoque crítico definimos gestión y cultura y sus significados aplicados a las prácticas bibliotecológicas. Nuestra visión sobre la gestión cultural es salir del ámbito en el cual muchas veces nos vemos encasillados para posicionarnos como investigadores y gestores en espacios de trabajo no habituales.

3.1 El rol del profesional de la información como gestor.

“...los sistemas bibliotecarios de clasificación continúan funcionando

*como una herramienta para la memoria social ...sus representantes
mantienen el impulso que deriva de la necesidad y los esfuerzos
realizados por clasificar el conocimiento producido”.*

Leonor García Urbano (p. 55)

Una pregunta que se plantearía cualquier actor en esta realidad sería ¿por qué un bibliotecólogo como participante en esta problemática?, la respuesta que proponemos es: ¿por qué no?

Desde nuestra disciplina debemos aportar, en conjunto con profesionales de otras áreas para salir y participar en otros horizontes que están siendo explorados. Tradicionalmente el rol del bibliotecólogo era ser custodio de los bienes documentales, un agente que guarda los libros y mantiene la información estandarizada, que puede recorrer el camino de extraerla y darla a conocer. Este rol se interpela con el advenimiento de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación).

... el rol del bibliotecario, cada día más transformado, exige más capacidades y preparación, demanda acciones, mayor impacto y responsabilidad social, [...] se ha convertido en un agente social constructor de información dejando de ser aunque nunca fue un mero facilitador de libros y enciclopedias. (Márquez citado en Pineda, 2000, p. 4).

Lo trascendental es entender que el profesional de la información debe estar en permanente construcción de sus saberes, e involucrarse en la investigación y en el trabajo interdisciplinar. En nuestro caso hemos desarrollado equipos interdisciplinarios con trabajadores de la colección Film Still y diversos gestores en exposiciones y jornadas anteriormente descritas en nuestros Antecedentes.

El enorme volumen de información, su mayor disponibilidad y cambio en la demanda por parte de los usuarios, ha llevado a los centros documentales (archivos y bibliotecas) a la dinámica de las TIC. Ha habido un cambio en el modo en que definimos documento.

La información está presente en la vida diaria, no solo contenida en un texto sino también en una fotografía, que posee un gran valor como documento social, su lectura nos posibilita informarnos sobre valores culturales del pasado y del presente.

Instituciones culturales privadas como el Cine Universitario de Uruguay y su colección Film Still, conservan documentación fotográfica excepcional en cantidad y calidad. Esos fondos y colecciones constituyen un patrimonio fotográfico que en su mayoría se encuentra gestionado bajo el influjo de un “*paradigma físico*” (Capurro, 2007). La naturaleza del mismo tiende a *coleccionar* con un tratamiento enfocado en *preservar*.

3.1.1 Áreas de actuación gestión del documento fotográfico.

¿Cuáles serían las principales áreas a abordar en el tratamiento documental fotográfico para su mayor acceso, difusión y visibilidad?

El patrimonio fotográfico implica una variedad de perspectivas en cuanto a su tratamiento dada la multiplicidad de factores que presenta esta tipología documental. Un adecuado tratamiento documental permite potenciar los acervos. El interés es facilitar la consulta y el acceso a los acervos fotográficos existentes en diversas instituciones.

Pretender una buena gestión del patrimonio fotográfico significa, entre otras cosas, conseguir que sea tratado de forma adecuada, en primer lugar por los profesionales, como principales responsables de su tratamiento documental, conservación y comunicación pública; en segundo lugar por la sociedad, en la medida que reconoce la fotografía como un bien patrimonial a preservar y contribuye con su demanda a desarrollar iniciativas en materia de recuperación y difusión de fondos y archivos fotográficos (Salvador Benítez, 2005, p.49)

Entendemos como fundamentales las siguientes áreas de actuación para una correcta gestión del documento gráfico: la **descripción**, la **conservación**, la **digitalización**, la **rentabilidad**, la **difusión**, y el **marco jurídico**.

3.1.1.1 **Descripción** del documento fotográfico.

Partimos de algunas interrogantes planteadas por Boadas (2014), en el I Congreso de Documentación Fotográfica “*¿Nos sirven las herramientas que han sido utilizadas en el siglo XX? ¿Se deberían sustituir los antiguos y anticuados esquemas basados en el control, la acumulación y la monumentalidad, por conceptos como cooperación, complementariedad, red, intercambio y compartición?*” (p.18).

Identificar los límites del tratamiento documental en el campo audiovisual resulta una tarea dificultosa. El documento audiovisual a diferencia del documento tradicional demanda una mayor actualización sobre el profesional debido a su naturaleza cambiante.

Las imágenes y la variedad de soportes⁵ y formatos⁶ en que se presentan nos llevan la delantera. La tendencia al soporte y formato digital es natural consecuencia

⁵ Material utilizado para acoger elementos esculpidos, trazados, escritos, impresos, sonoros, electromagnéticos o visuales, como el papiro, el papel, el metal, el pergamino, el tejido, la madera, la piedra, el filme, la cinta magnética, el disco, la memoria de ordenador, etc. El soporte clásico de los impresos ha sido, hasta el presente, el papel y materiales semejantes (antes del siglo XII europeo, los materiales al uso a la sazón: el papiro y el pergamino especialmente). Sin embargo, surge actualmente un serio competidor de estas materias, el soporte magnético (Martínez de Souza, 2004).

⁶ Todos los datos se almacenan en algún formato a la espera de que éste sea procesado por un programa preparado para manejarlo. Se pueden distinguir normalmente entre formatos gráficos, sonoros o multimedia, de texto, de datos numéricos cada uno con sus códigos y cabeceras propias. En informática y en internet, es la forma de almacenaje que puede darse a los ficheros en función de sus contenidos. (López Yepes, 2004).

frente a las nuevas tecnologías TIC, avances científicos, intereses económicos y deseo de inmediatez y rapidez de información. Esto mismo ocurre con los gestores, obligándolos a estar informados, capacitados y actualizados para evitar la brecha tecnológica.

La descripción es un proceso riguroso que con frecuencia no tiene límites y que debe ser objeto de una cuidadosa planificación ya que proporciona los aspectos más formales y de contenido del tratamiento documental que nos permite identificar a las personas o las instituciones productoras del mismo. Datos referidos al propio documento donde se destacan: título, fecha, autor y signatura, datos referidos a la naturaleza fotográfica del documento como ser soporte y estado de conservación, y el análisis de contenido de la imagen donde se proporcionan resúmenes y descriptores que van a facilitar la búsqueda y recuperación de la información.

Para Boadas, Casellas y Suquet “...es preferible garantizar un nivel de descripción mínimo a la globalidad de los conjuntos fotográficos de una institución que tener una descripción intensiva de un número reducido de fotografías...” (Boadas, Casellas y Suquet, citados por Salvador Benítez, 2015, p.26).

Sería deseable llegar a un acuerdo para el uso de una terminología común, de un lenguaje controlado que permita el intercambio de información, así como la búsqueda y recuperación de las imágenes, una eficiente consulta al usuario y establecimiento de políticas comunes interinstitucionales.

3.1.1.2 **Conservación** del documento fotográfico.

La conservación del documento fotográfico es una especialización relativamente reciente que requiere una constante actualización. Implica por parte de los actores que trabajan con este tipo de documentos un adecuado conocimiento del material y de su evolución para poder comprender el carácter de cada fotografía.

Con el desarrollo de las nuevas técnicas de restauración nos encontramos ante la necesidad imperante de crear planes integrales de conservación preventiva enfocados en el cuidado de la colección en su totalidad.

“Se entiende por conservación preventiva todas las operaciones de conservación que intervienen exclusivamente en el entorno, es decir, en las que en ningún momento se toca el objeto que conservar”. (Muñoz citado por Herrera Garrido, 2015, p. 60). Esto implica establecer políticas relativas al almacenamiento, a las condiciones ambientales, a las formas de exhibición y la elaboración de planes de emergencia en caso de catástrofes. Realizar un diagnóstico del ambiente donde se encuentran los documentos y el índice de deterioro de los mismos.

El empleo de métodos adecuados de sujeción y guarda es indispensable para garantizar condiciones óptimas de conservación en nuestros acervos, no obstante, no es suficiente si las condiciones del inmueble y el ambiente que lo rodea no son las indicadas. Lograr un medio ambiente estable supone alargar la esperanza de vida del documento fotográfico.

En la medida de lo posible se trata de evitar la restauración, no solo porque implica gastos de recursos económicos y humanos, también cada intervención deja una huella sobre el material que es restaurado. La toma de decisión sobre el elemento componente de la fotografía que se va a restaurar puede repercutir en otra parte del documento.

En el caso particular de las colecciones de documentos fotográficos es deseable contar con un especialista en el tema que conozca sobre sus componentes, el estado de conservación de la fotografía y la naturaleza de los elementos que generan el mayor deterioro en los materiales. Algunos de los cuales serían: ácido del papel, el problema en el aglutinante o en las tintas que están expuestas a elementos tales como la luz o la temperatura, roturas de vidrios o de desprendimiento de los componentes, las roturas de vértices así como elementos que dañen las capas superiores permitiendo el ataque de insectos o de microorganismos.

En el caso de las fotografías digitales tenemos que tener en cuenta que es una tecnología en constante actualización:

... este nuevo invento ha heredado algunos elementos fotográficos, como la sensibilidad requerida para la formación de la imagen. La tecnología digital se basa en la incidencia de la luz en una superficie (el sensor) y la consecuente carga eléctrica que se forma en dicha superficie. La magnitud y localización de esa carga es detectada y convertida en lenguaje digital, es decir ceros y unos. Esta información digital puede, entonces, ser almacenada en distintos formatos (CD, DVD, discos duros) e impresa en papel, pasando de imagen virtual a imagen física, pero nada fotográfica a estas alturas. (Herrera Garrido, 2015, p.79)

3.1.1.3 La **digitalización** del documento fotográfico.

Hoy día la digitalización de los documentos fotográficos que no nacieron digitales es uno de los caminos posibles, aunque no es imprescindible (se está revisando la digitalización masiva y forzosa de todos los soportes).

Evidentemente mejora su custodia, visibilización y difusión tanto cultural como social. Lo más complejo en este sentido sería delimitar y aplicar correctamente los procesos de digitalización, por lo que es adecuado preparar y llevar adelante un buen plan.

La documentación fotográfica no se entiende si no se ve. Los recursos que nos ofrecen las TIC, en este caso, la digitalización de documentos, consiste en un proceso tecnológico que posibilita la conversión de una imagen implícita en formato analógico en una imagen digital, mediante técnicas de escaneo o fotoeléctricas.

Según las directrices de IFLA (2002), el proceso de digitalización:

... ha de estar sujeto a una serie de recomendaciones, directrices o pautas que ayuden al profesional a planificar correctamente estos proyectos con el objetivo de optimizar

los recursos existentes, lograr la máxima visibilidad de la información digitalizada a través de internet y permitir el intercambio de dicha información y el trabajo cooperativo. (IFLA, p.7)

Para llevar adelante un plan de digitalización debemos realizar una evaluación de los recursos de equipamiento y conocimientos técnicos con los que cuenta la institución responsable de los documentos, que nos ayuden a una correcta digitalización de lo contrario nos encontraríamos ante un problema mayor para la organización.

Dicho plan debe tener en cuenta: la naturaleza de los distintos materiales de las fotografías que conforman la colección, los riesgos que implican su traslado, los cambios de ambiente, la digitalización propiamente dicha, las tecnologías que se usan y lo cambiante de ellas, la fidelidad al original físico sobre todo si tomamos en cuenta el hecho de que podemos estar ante documentos patrimoniales.

3.1.1.4 **Rentabilidad** del documento fotográfico.

El concepto rentabilidad cuando lo encontramos asociado a concepciones tan antagónicas como la gestión de proyectos culturales o de bienes culturales, genera mucha reticencia. Hoy día dichos conceptos confluyen en una mirada que aúna lo social, lo cultural y lo económico basada en la concepción de las industrias culturales en la Francia de los años 70 (tema que desarrollaremos más adelante en el presente capítulo).

La documentación y la rentabilidad aún hoy en muchas instituciones tanto públicas como privadas continúan viéndose como antagónicas, no consideran que sus colecciones deban ser productivas económicamente, quedando mucho por hacer en cuanto a sus políticas de gestión para poder dar visibilidad y difusión a su patrimonio fotográfico. Esto es en especial muy alarmante cuando las colecciones quedan guardadas, casi ocultas. Las instituciones pueden cerrar y las colecciones se pueden deteriorar o perder sin conocer a veces su existencia. Un ejemplo de esto es lo que estamos viviendo con la colección Film Still dada la

ausencia de un plan de gestión.

La cuestión clave es para qué sirven estas imágenes. La respuesta nos lleva a la memoria, a la constancia de los hechos.... más allá de esta función original, la fotografía tiene un contenido y un continente que pueden rentabilizarse desde la reutilización interna y la comercialización externa... (Sánchez Vigil, 2015, p. 125).

Reflexionar sobre una profundización en el tema de la rentabilidad del patrimonio fotográfico se hace fundamental para cualquier plan que busque dinamizar y hacer visible esas colecciones.

Todo plan de rentabilidad parte de conocer la misión, las políticas y los objetivos de la institución que alberga la colección fotográfica para poder actuar en concordancia con los mismos, pero sin olvidar un conocimiento profundo de la colección que permitirá marcar como destacarla.

Hay que considerar tres criterios fundamentales en la rentabilidad de toda colección fotográfica: visibilidad, valor patrimonial y documentación.

- *Visibilidad* se trataría de dar a conocer la colección por medio de una gestión que permita una difusión a través de exhibiciones, catálogos, publicaciones, muestras, eventos, proyectos, ideas, etcétera.
- *El valor patrimonial* es lo que permite que se asocie a las instituciones con la cultura. Justificando el precio que tiene en el mercado la colección fotográfica ya que todos los originales tienen una tasación “para la que deben considerarse las principales características del documento en cuanto a la autoría, temática, soporte, [...] tiraje de época, rareza dentro de la producción del autor, frecuencia de la imagen en el mercado, estado de conservación, identificación del original (sello, firma, anotaciones, procedencia).” (Sánchez Vigil, 2015, p. 131-133).
- *La documentación* es el punto más valorado por el profesional de la información, implica una visibilización de los documentos generando una

valoración otorgada por el tratamiento documental. Posibilita el análisis del contenido de los documentos proporcionando palabras claves, puntos de acceso que redundan en el uso, inversión y rentabilidad de las fotografías.

Desde este punto es claramente positivo ofrecer un buen producto, introducir una mirada de mercado sin perder de vista su importancia como bien cultural para la sociedad, pero al mismo tiempo posibilitando su mantenimiento y difusión.

3.1.1.5 **Difusión** del documento fotográfico.

La difusión es un compromiso con la sociedad y por tanto su gestión debe hacerse desde la perspectiva de la conservación, pero también desde la calidad de vida. Las imágenes tienen la capacidad de evocar, de remitir, de revivir la historia, ellas son el reflejo de lo que cada uno vivimos, por tanto, es prioritario cultivar una mejor comunicación entre el patrimonio fotográfico y los ciudadanos, dando como respuesta una oferta creativa y enriquecedora para aquellas personas que decidan invertir su tiempo libre en cultura. (Salvador Benítez, 2005, p. 56)

Salvador Benítez reflexiona sobre dos grandes núcleos a los que debemos de prestar especial atención, el compromiso que implica para un profesional dar a conocer las colecciones fotográficas que forman parte de nuestro patrimonio y por otro lado un tema cada vez más presente en la Ciencia de la Información como el estudio de las maneras en que nos informamos a través del ocio.

Las fotografías desde su nacimiento han despertado un gran interés, en especial las fotografías más antiguas, quizás porque ellas engloban en una imagen la historia en distintos contextos y épocas mostrando el cómo, el por qué, el dónde y quiénes, representando el pasado, constituyéndose así en memoria.

3.1.1.6 Marco jurídico del documento fotográfico

En el documento fotográfico se nos plantean desafíos legales en cuanto al acceso y difusión de las imágenes y a la protección de los derechos legales de propiedad intelectual. Esto conlleva a que seamos muy cuidadosos en aplicar las leyes y que muchas veces nos vemos restringidos debido a lo establecido en las mismas, así como tener presente que en los diferentes países encontramos diferencias legales en su aplicación. La fotografía queda reconocida como creación intelectual y amparada bajo los términos de propiedad intelectual al ser incorporada como tal bajo el Convenio de Berna en la revisión de Berlín de 1908.

En cuanto a la propiedad intelectual y derechos de autor está reglamentada por las leyes 9.739 del 17 de diciembre de 1937 “Ley de derechos de autor”, la ley 17.616 del 10 de enero del 2003 “*Ley de protección a la propiedad intelectual*” surge imponiendo modificaciones a la ley anterior.

En el año 2004 se modifican los artículos 22, 23 y 24 de dicha ley en el texto de la ley 17.805. La ley 19.857 del 23 de diciembre de 2019 “*Modificación a la ley de derecho de autor extendiendo el plazo previsto a 70 años y Ley de protección a la propiedad intelectual*”.

La Constitución garantiza el cumplimiento de los derechos de autor en cuanto al dominio de las producciones de pensamiento, ciencia o arte.

La ley 9.739 específicamente menciona a la fotografía como materiales que están protegidos bajo el derecho de autor, así como una gran variedad de otras obras.

El artículo 2 refiere a los derechos exclusivos de los autores en cuanto sus obras (reproducción, modificación y difusión) y la facultad de poder ceder los derechos patrimoniales a terceros. Vale la pena aclarar que no son objeto de cesión los derechos morales.

En lo que refiere a imagen, la ley es poco específica dedicando los artículos 21 y 22 y en la modificación realizada a este artículo por el decreto ley N° 154/004 se hace extensiva la protección a las obras de los autores internacionales.

Artículo 21 de la ley 9.739: “El retrato de una persona no podrá ser puesto en el comercio sin el consentimiento expreso de la persona misma, y muerta ésta, de su cónyuge, hijos o progenitores. La persona que ha dado su consentimiento puede revocarlo, resarcido daños y perjuicios. Es libre la publicación del retrato cuando se relacione con fines científicos, didácticos y, en general, culturales o con hechos o acontecimientos de interés público, o que se hubieren realizado en público.”

Artículo 22 ley 9.739: “Los autores de escritos, dibujos o grabados que aparezcan en publicaciones nacionales, pueden obtener los derechos de autor y cederlos a la empresa respectiva. Dichos escritos deberán, en tal caso, ir firmados con el nombre o pseudónimo del autor y contener en lugar bien visible la leyenda Derechos reservados”.

En la modificación realizada por la ley 17.805 del año 2004 el artículo 22 establece:

Salvo pacto en contrario, la autorización para el uso de artículos en periódicos, revistas u otros medios de comunicación social, otorgada por el autor sin relación de dependencia con la empresa periodística, sólo confiere al editor o propietario de la publicación, el derecho de utilizarlo por una vez, quedando a salvo los demás derechos patrimoniales del cedente o licenciante. Los derechos de los autores contratados bajo relación laboral se presumen cedidos para utilizarlos únicamente por la empresa o medio de comunicación para el que se realiza el trabajo. La utilización del artículo periodístico en medios distintos o con fines distintos para los cuales fue contratado el autor, debe contar con la autorización de éste. Toda vez que se vuelva a publicar total o parcialmente, el autor del artículo deberá ser identificado como lo fue la primera vez.

La situación jurídica de las imágenes que poseen las instituciones dependerá de la forma en que fueron adquiridas, por lo que tienen que estar debidamente documentadas. La adquisición no implica que se traspasen los derechos de autor. Para obtener los derechos patrimoniales, debe mediar un contrato de cesión.

Las colecciones por otra parte nacen voluntariamente, a instancias de algunos miembros de la institución. La colección de fotografía estaría compuesta por un conjunto de materiales de diferentes autores y procedencia lo que conlleva una gestión legal de una especificidad mayor. Además, en el caso de las fotografías se suma la intersección de dos derechos: el del autor y el del contenido (personas, que se ven reflejadas en las fotografías).

Es de destacar que uno de los problemas fundamentales con la legislación uruguaya es la falta de limitaciones y excepciones a la Ley, lo cual implica una clara limitante para la gestión de las obras bajo un paradigma social en nuestra disciplina. Una solución posible, es el movimiento de libre acceso que tiene una de sus manifestaciones en las licencias Creative Commons (CC) que propician las licencias de autor abiertas o libres para obras culturales, científicas o educativas. Estas licencias no reemplazan el derecho de autor, sino que de alguna manera intentan tomar el control para compartir la propiedad intelectual. Con el interés de replantearse la propiedad intelectual de los bienes comunes en la era de la información.

El tratamiento de este tipo de materiales implica tener conocimiento de las condiciones legales para una adecuada gestión en el uso y difusión del patrimonio fotográfico y evitar conflictos jurídicos.

3.2 Gestión y cultura

3.2.1 Gestión

Debemos de tomar en cuenta que en la Ciencia de la Información se han operado cambios y que nuestra actividad no se circunscribe sólo al ámbito de la biblioteca, sino que podemos aportar en otros campos. Si tomamos en cuenta la definición de Blanco “... *planificar significa tomar decisiones ejecutivas a partir de un marco de reflexión y gestionar quiere decir ejecutar esas decisiones...*” (Blanco, 2008, p.13) esta idea fortalece nuestro convencimiento.

Gestión proviene del latín *gestiō*. Este término hace referencia a la administración de recursos, para alcanzar los objetivos propuestos. Para ello uno o más individuos

dirigen los proyectos laborales de otras personas para poder mejorar los resultados. En la década de los años 80 se introdujo el concepto de gestión en las áreas relacionadas con la información. *"el conocimiento en una organización se produce cuando un individuo hace uso de lo que sabe y de la información que tiene disponible para la resolución de un problema o el desarrollo de un proyecto"*. (Bustelo & Amarilla, 2001, p. 226-230)

Ponjuán (2004, p.17), la gestión de la información es el proceso mediante el cual se obtienen, despliegan o utilizan recursos básicos (económicos, físicos, humanos, materiales) para manejar información dentro y para la sociedad a la que sirve. Tiene como elemento básico, la gestión del ciclo de vida de este recurso y se desarrolla en cualquier organización. En particular, también se desarrolla en unidades especializadas que manejan este recurso en forma intensiva, llamadas unidades de información.

Cuando se habla de gestión se comienza a pensar en quién va a ser el encargado de realizar el trabajo que permitirá llevar adelante el proyecto a gestionarse y es en este momento que pensamos en la figura a veces anónima del gestor. Quién será el encargado de llevar adelante el proyecto haciendo visibles cada parte de este y dividiendo las tareas para que puedan realizarse, mostrando y dando a conocer los pasos que fueron necesarios para que el trabajo se cumpla. Bauman (2006), plantea: *"necesitan de los gestores si desean que se les vea, se les oiga y se les escuche"* (p. 77).

Olmos (2008) posiciona al profesional de la información como un gestor de proyectos, ya que su preparación a lo largo de toda la carrera lo predispone a hacer frente a la concepción, realización y finalización de estos. Para poder gestionar debemos de tener en cuenta el contexto en que se encuentra inmerso el proyecto a desarrollar, las políticas a nivel nacional y departamental y los recursos con lo que cuenta la Institución donde se llevará a cabo.

Thomas Kuhn en su *Estructura de las revoluciones científicas* de 1962 comienza a hablar de cómo se puede ir variando la visibilidad de las ciencias dominantes, para esta ejemplificación comenzó a utilizar el término paradigma.

“El objeto de la Ciencia de la Información es el estudio de las relaciones entre discursos, áreas de conocimiento y documentos en relación a las posibles perspectivas o puntos de acceso de distintas comunidades de usuarios” (Hjørland, 2003, citado por Capurro, 2007, p. 21).

Desde siempre la Ciencia de la Información ha estado desarrollándose en lo que epistemológicamente se denomina paradigma físico. En la actualidad nos vemos imbuidos en un paradigma llamado social. Nuestra disciplina en su desarrollo se ha visto constantemente permeada por los paradigmas predominantes, es así como en el momento actual podemos decir que estamos siendo atravesados por tres paradigmas: el físico, el cognitivo y el social.

El paradigma no es solo la primera decisión que debe tomar el investigador; es también la definición de su punto de partida. Se trata a grosso modo, de escoger un *“modelo de acción para la búsqueda del conocimiento”* (Alvarado & García, 2008, p. 190).

... un paradigma es un modelo que nos permite ver una cosa en analogía con otra. Como toda analogía llega un momento en que sus límites son evidentes produciéndose entonces una crisis o, como en el caso de teorías científicas, una "revolución científica" en la que se pasa de una situación de "ciencia normal" por un período "revolucionario" a un nuevo paradigma. (Capurro, 2007, p.13)

Con la Ciencia de la Información, la misma *“...nace a la ciencia de mediados del siglo XX con un paradigma físico, el cual es cuestionado por un enfoque cognitivo idealista e individualista, siendo este a su vez reemplazado por un paradigma pragmático y social...”*. (Capurro, 2007, p.13)

La Ciencia de la Información nace asentada bajo el predominio del paradigma físico donde el mensaje (en este caso la información) era preservada, guardada, coleccionada y al alcance de unos pocos que podían decodificar este mensaje o información. Como reacción a esta postura, toma preponderancia el paradigma cognitivo donde importa el sujeto frente a la información, la necesidad de información del sujeto, pero dejando de lado su contexto.

Estas posturas fueron fundamentales en la Ciencia de la Información porque el sujeto comienza a ser un actor muy importante, lo que ocasionó fuertes debates y críticas y es aquí donde cobra preponderancia el paradigma social que pone en el centro al individuo, sus necesidades de información, los procesos que lleva adelante para informarse y el contexto en donde se encuentra inserto.

Nuestro accionar en el Cine Universitario a través de las diferentes instancias, nos ha mostrado como aquel paradigma físico donde se cumplía con la guarda de la información se ve reflejado en el archivo y la biblioteca de la Institución.

Investigando en la información contenida en la literatura consultada se constata que es el estado habitual en el que está gran parte de los archivos y colecciones de documentos fotográficos del mundo y en nuestra región.

La convivencia de los paradigmas ha sido una realidad sobre todo en varios centros documentales donde la gestión estaba orientada bajo el paradigma físico. La necesidad de tener todo guardado y ordenado era prioritario, aun cuando no se tuviera acceso masivo a la información. El cambio se da hacia el paradigma social teniendo como finalidad el acceso de las personas a la información, posibilitada por el advenimiento de las TIC y las sociedades cada vez más demandantes.

Basados en esta realidad y analizando los proyectos de gestión entendemos que los mismos no se dan en el ámbito de una única disciplina, sino que van a haber múltiples agentes con concepciones propias coexistiendo.

3.2.2 Cultura.

Tomamos la definición tradicional de UNESCO (2012), considerando que es la que mejor va a retratarnos como sociedad cuando establece que la cultura es un *“conjunto distintivo de una sociedad o grupo social en el plano espiritual, material, intelectual y emocional comprendiendo el arte y literatura, los estilos de vida, los modos de vida común, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias”* (p.10).

La idea de unir gestión con cultura tomó relevancia en el mundo anglosajón mucho antes que en estas latitudes. Países como Estados Unidos e Inglaterra con una larga

tradición en gestión llevan la delantera en esta temática. Recién en los años 90 empiezan a tener preponderancia los proyectos culturales para Iberoamérica con toda la problemática económica que implica la financiación de estos.

3.2.3 Gestión Cultural.

La cultura es un derecho humano y así se encuentra establecido en el artículo 27 de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (1948)⁷

En la importancia de unir el concepto de gestión al de cultura subyace la necesidad de establecer políticas que marquen el rumbo, que permitan conocer qué actividades pueden estar enmarcadas dentro de las mismas. Las políticas tienen que provenir del Estado quien debe establecer qué tipo de apoyo va a dar a la cultura a nivel nacional, sin perder de vista que en el ámbito internacional el auge de las empresas culturales marca una tendencia y permiten un retorno según el nivel de rentabilidad.

No basta solo con el compromiso a nivel nacional de suscribirse a una postura internacional como es el caso de la declaración de UNESCO (1982) sobre política cultural⁸, sino que respaldarlo a nivel nacional con fondos destinados a diferentes acepciones de la cultura.

La cultura es un factor clave en el desarrollo social y económico de las naciones por eso entendemos pertinente la acepción de Yúdice (2002), *“cultura como recurso, requiere gestión, conservación, acceso, distribución e inversión, en un marco donde la cultura circula transversal y globalmente, con creciente velocidad”* (p.13).

Desde la gestión cultural se busca garantizar la visibilidad de las distintas manifestaciones del hombre, de su mundo, y su cultura. Desde la Ciencia de la Información se busca hacer posible la salvaguarda y acceso democrático al conocimiento. Ambas ciencias trabajan en relación a la identidad y la memoria del hombre que son complementarias e intercambiables. Si el profesional de la

⁷ “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. 2- Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”

⁸ “el conjunto de principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural radicada en su jurisdicción territorial con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población en cualquiera de los sectores culturales.”

información incorpora a su práctica el rol del gestor cultural enriquece sus posibilidades y líneas de acción.

3.2.4 Industrias culturales.

*“De hecho, el empleo indiscriminado de un concepto fetiche como el de **industria cultural** implica, en el fondo, la incapacidad misma de aceptar estos acontecimientos históricos y -con ellos- la perspectiva de una humanidad capaz de operar sobre la historia”* Umberto Eco (p. 19).

Decir que la cultura está relacionada con la producción industrial parecería contraponer conceptos, ya que la concepción que tenemos del término industria está ligada a la producción mercantil de un producto, y el término cultura lo asociamos a actividades artísticas o espirituales de la humanidad.

A finales del siglo XIX se producen grandes avances científicos y técnicos que aceleran la creación de los medios de masas y la creación de una incipiente industria musical, la prensa de masas, y años después posibilitan el surgimiento de la radio y la televisión.

El concepto de *producción Industrial* está asociado a las ideas de la modernidad, de producción en masa de bienes de consumo, tan bien plasmada en la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin.

Para Theodor Adorno (1998) *“a la cultura se le inflige daño cuando se la planifica y administra, pero, si se la deja sola, todo lo cultural se arriesga a perder no solo la posibilidad de un efecto, sino su existencia misma”* (citado por Bauman, 2006, p. 76). En su crítica a la cultura de masas plasma la existencia de una mercantilización e industrialización de la cultura que muchas veces destruye la autonomía de los creadores y los subordina al consumo capitalista, pero al mismo tiempo la exclusión del mercado hace que el bien cultural no llegue a ser conocido.

Ya en los años 30 se habían llevado adelante estudios y reflexiones por parte de Benjamin y Bretch sobre la democratización de la cultura, Benjamin (1937) plantea:

“por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual...” (p. 51), acercando la obra a cada uno de los usuarios interesados en ella.

Desde Francia en los años 70 surge la pluralización del término, estableciéndose el concepto de *Industrias Culturales*, dados los nuevos estudios realizados sobre las transformaciones ocurridas en el funcionamiento de los grandes sectores de la cultura, producto de la reproductibilidad técnica de los contenidos culturales. De este modo se posibilitó gran parte de la cultura a todos los sectores sociales.

Bustamante (2003), define Industrias Culturales, *“toda una serie de creaciones simbólicas que, multiplicadas en numerosas copias en soportes materiales o inmateriales, van al encuentro de sus receptores”* (p.21).

Nuevos estudios sobre economía de la cultura muestran cómo dejan de ser productivas en términos de mercado las actividades de la llamada cultura clásica, las cuales exigen financiación por parte del estado o mecenazgos privados.

El poder de la industria radica en la posibilidad de convertirnos a todos en consumidores de bienes culturales. El valor de esta postura es dejar de lado que la diferencia de clase sea lo que marque la capacidad de consumir, permitiendo una mayor accesibilidad, transformando a toda la sociedad como consumidora de cultura.

La economía de la cultura crea fuentes de trabajo, bienes y servicios culturales que adquieren suma importancia en el comercio internacional. Se establecen criterios de mercado donde la competitividad, la rentabilidad y productividad inciden en la economía de los países, inclusive más que ciertos sectores considerados tradicionalmente como productivos. No dejando de tener presente que el impacto económico en la cultura es positivo siempre y cuando exista reciprocidad entre la explotación y la conservación. (Stolovich, Lescano, Mourelle, 1997)

Las industrias culturales en la actualidad se basan en la venta de derechos de reproducción ateniéndose a la legislación correspondiente en cada lugar en lo que

respecta al derecho de autor. La visión estadounidense se aleja del concepto industrias culturales y se centra en las industrias del entretenimiento mostrando un punto de vista pragmático enfocado en la economía.

En la cultura anglosajona existe el concepto de *Industria del entertainment* (*showbusiness*). Entendiendo por entretenimiento “*la acción de entretener, divertir, o causar que alguien lo pase agradablemente; algo que entretiene, divierte o bien ocupa la atención agradablemente.*” (Vogel, 1994). En este caso se orientan más a las actividades del tiempo libre en contraposición al trabajo, mezclando actividades culturales con otras puramente de ocio. Son el conjunto de gestiones cuya principal actividad económica es la producción de cultura con una finalidad lucrativa. Este tipo de definición deja de lado el aspecto político y social de la cultura, poniendo su peso en aspectos económicos.

En la actualidad en el mundo anglosajón se ha ampliado el término a *Industrias de la creatividad*. “*Actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual*” (Braun, Lavagna, citado por Bustamante, 2017, p. 107)

Consideramos acercar estas valoraciones teóricas para poder problematizar sobre los diferentes aspectos de las industrias culturales como forma de acercarnos al estudio de los documentos de la colección Film Still, mostrando los múltiples factores que inciden en la adecuada gestión de los mismos.

3.3 Práctica de gestión sobre la colección Film Still del Cine Universitario.

A través de las diferentes intervenciones en el acervo fotográfico del Cine Universitario del Uruguay y en la búsqueda de potenciar los documentos allí encontrados, queremos ahondar en su tratamiento como bienes culturales viendo necesario destacar los conceptos de gestión y cultura que permiten visibilizar estos acervos.

3.3.1 Situación actual de la colección Film Still.

La colección de fotografías se encuentra en grave riesgo de ser dañada. Se hallan alojadas en una sala cerrada al público desde hace varios años cuyo aislamiento y condiciones variables de temperatura y humedad empeoran dicha situación.

Por problemas económicos y de seguridad se hace imposible el acceso y visibilidad de las mismas. No existe un plan de gestión ni de conservación de estos documentos fotográficos, solo el interés por parte de la Institución de conocer qué cantidad y tipo de documentos poseen para ponerlos en movimiento y no perderlos.

Las condiciones edilicias no son las mejores, el lugar donde se encuentran presenta problemas (humedad, vidrios rotos, falta de limpieza, polvo, falta de guardas apropiadas) lo que contribuye a la pérdida o deterioro progresivo de la estructura de la fotografía.

La colección Film Still ha sido poco trabajada desde el área documental. Las fotografías están guardadas en sobres manila, depositadas en cajas de cartón, clasificadas con un orden alfabético de acuerdo a los apellidos de los directores de las películas.

Esta forma de conservarlas, utilizando las guardas de primer nivel impidió que la humedad y el paso del tiempo atacará directamente el papel de la fotografía.



Figura 10 Cajas donde encontramos la colección de Film Still

En muchos casos presentaban roturas, marcas o presencia de agentes contaminantes como grapas o cinta adhesiva que unen varias fotos de una misma película. A partir de una serie de visitas a la colección y de realizar una primera evaluación de su estado, decidimos trabajar sobre una muestra pequeña de 40 fotografías sometiéndolas a un tratamiento documental primario.

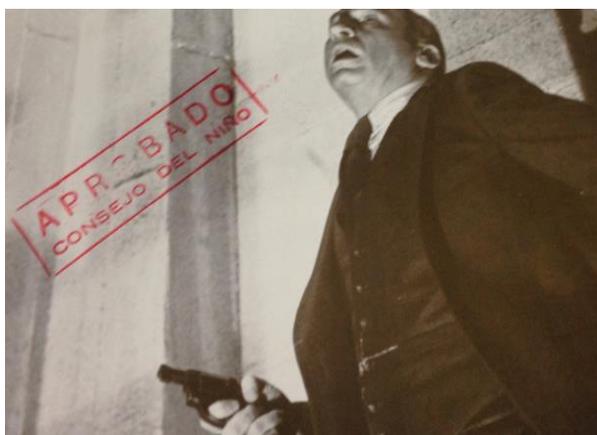


Figura 11 Identificación de sellos



Figura 12 Tratamiento de conservación

Llevamos a cabo la **identificación** y **descripción** combinando estándares estipulados por las *Reglas de Catalogación Angloamericanas* y la *Norma Internacional de Descripción Archivística*. La muestra contenía datos al pie de la foto y en algunos casos datos escritos a mano en el reverso, que permitieron la identificación de la película, año de estreno, productora, actores. Junto con la investigación y consulta a bases de datos fílmicas se pudo realizar una descripción en profundidad de las fotos.

A modo de ejemplificar un siguiente paso a futuro utilizamos el software PMB de acceso abierto para visualizar la descripción en una plataforma digital, lo que podría generar a la Institución una posible fuente de rentabilidad. No encontramos datos reales con respecto a la autoría de las fotografías porque no está identificado quien es el autor y por defecto se toma a la productora como autor de la *Film Still*.

Es evidente la capacidad de la colección Film Still para generar rentabilidad cultural y económica debido a que son fotografías novedosas que no están accesibles al público (puede haber una demanda regional nacional e internacional).

Académicamente son un registro de la sociedad y muchas veces son el único que quedó de estas producciones, ya que gran cantidad de estudios desaparecieron en época de guerras.

Hemos observado que sería adecuado gestionar la colección para su posible digitalización ya que esto podría generar aún más interés de visualización en un público de amplio espectro.

Capítulo 4



Figura 13 Surcos de sangre (1950) Dir. Hugo del Carril Fuente Cine Universitario del Uruguay

4 Patrimonio fotográfico.

El papel fundamental que juega el documento patrimonial para cualquier nación es el de reconstruir y mantener viva la memoria de todos los acontecimientos que de alguna manera fueron construyendo su historia y su cultura.

Se hace necesario transitar el desarrollo del concepto patrimonio en su origen ligado a lo histórico con las ampliaciones dadas por la UNESCO con nuevas acepciones conformando una definición más amplia uniendo patrimonio a la cultura sumándole toda manifestación natural, material e inmaterial.

Es adecuado destacar nuestra labor como documentalistas (experiencia con colección Film Still) para garantizar un trabajo cuidadoso en la conformación del documento fotográfico en un documento patrimonial.

4.1 Definición de Patrimonio.

El término patrimonio es polisémico y ha evolucionado con el correr del tiempo. Es por ello que podemos encontrar distintas significaciones del término patrimonio como el de la RAE o el de la UNESCO (Unesco, 2014, p.132).

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial.

Dentro de la legislación nacional sobre el tema encontramos la ley 14.040 del año 1971 que no trae una clara definición de patrimonio sino que regula los bienes materiales e inmateriales (edificios, documentos, obras artísticas) que son parte del patrimonio nacional.

Las leyes 16.905 del año 1998, 18.035 del año 2006, 18.107 del año 2007, el decreto 257/012 del año 2012, el decreto 191/018 del año 2018 y la resolución

414/010 del año 2010, declaran a determinadas expresiones artísticas como patrimonio inmaterial de nuestro país. Comprende los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (junto con los instrumentos, objetos, espacios culturales que le son propios) que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

Se transmite de generación en generación, y es recreado constantemente por las comunidades y grupos, dándoles un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

4.2 Patrimonio Cultural.

Patrimonio cultural en su acepción más tradicional, es considerado un concepto etnológico y se asimila a patrimonio histórico. Así lo demuestran las legislaciones en que aparecen estos conceptos en normativas occidentales.

Empecemos deconstruyendo los conceptos aquí vertidos, por un lado, las normativas, ningún país innova en sus leyes en forma aislada y por otro los cambios generan una réplica de las leyes reflejadas en otros países. Esta realidad la vemos plasmada en leyes europeas que luego se aplican en América Latina.

Los términos *cultura* y *patrimonio* los vemos relacionados ya cuando UNESCO habla de cultura tradicional y popular. Al hacer esta distinción nos muestra como era tomada en dos dimensiones: cultura para clases o cultura como las manifestaciones de las actividades propias de cada región, país o nación.

Tradicionalmente desde la visión capitalista predominante en todo el siglo XX, se consideraba que los bienes de cada país eran aquellos que permiten un crecimiento económico por lo tanto pasible de ser explotados como los bienes naturales, de ser vendidos ya que otorgaban réditos a cierta clase social, mientras que los bienes culturales daban prestigio a la misma. Pero ¿son sólo estos los bienes patrimoniales de un país?

En la década del setenta comienza a tener un papel más importante el concepto de patrimonio cultural universal. Definición que fue evolucionando con los desafíos y desastres que enfrenta la humanidad (cambio climático, guerras, robos, migraciones, globalización).

Como bien lo marca UNESCO el término patrimonio cultural ha experimentado en las últimas décadas profundos cambios, si en un momento dicho concepto se refería a los monumentos hoy el significado se ha ampliado incorporando nuevas categorías tales como patrimonio intangible, etnográfico o industrial.

El patrimonio cultural es consecuencia de un proceso social complejo y permanente, cargado de conceptualizaciones y resignificaciones, implica que no es algo dado de una vez y para siempre. Así los objetos y bienes resguardados adquieren sentido en la asociación con una cultura que los contextualiza y los interpreta.

Los ciudadanos intervienen en las manifestaciones y bienes culturales, no son meros receptores sino también son sujetos que conocen y transforman, posibilitando el surgimiento de nuevos usos patrimoniales.

La IFLA (2017) establece que:

... las obras documentales en todos sus formatos, incluyendo las obras digitales, son una parte fundamental de nuestro patrimonio cultural. Preservar, proteger y trabajar con las mismas para que las generaciones futuras tengan acceso a ellas constituye la base de la tarea de las bibliotecas a nivel mundial.

El patrimonio cultural es considerado como una *riqueza frágil*, y como tal requiere políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables. Contribuye a la valorización de las identidades culturales de los distintos pueblos y son esenciales

para la transmisión de experiencias y conocimientos de generación en generación. Promueve el acceso a la diversidad cultural y da un sentido de pertenencia colectiva.

4.3 Leyes nacionales.

En nuestro país la ley 14.040 del año 1971 creó la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación que estaría bajo la dependencia del Ministerio de Educación y Cultura y tendría como finalidad la de asesorar sobre cuáles serían declarados monumentos históricos, velar por la conservación y promoción de los mismos, así como la adquisición de bienes culturales de interés para la nación que estén en manos de particulares.

Esta ley sufrió a lo largo de los años varias alteraciones que se relacionan con los tratados internacionales a los cuales Uruguay se encuentra suscrito. Dichas suscripciones implican un compromiso asumido por el Estado y reflejado en las modificaciones de algunos de los artículos de la ley.

En Uruguay la norma específica que habla sobre patrimonio documental es la ley 18.220 del 20 de diciembre de 2007, que crea el Sistema Nacional de Archivos. Conservación y organización del patrimonio documental de la nación; en el decreto N° 355/012 en su capítulo VI Definiciones y Glosario, artículo 14 define de la misma manera que la ley española, que se entiende por patrimonio documental:

...como los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de sus función por cualquier organismo o entidad de carácter público por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayormente el estado u otras entidades públicas y por las personas privadas físicas y jurídicas gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años generados conservados o reunidos en el ejercicio de sus actividades por las entidades de carácter político, sindical o religioso y por las entidades fundaciones y asociaciones culturales educativas de carácter privado...

En el año 2017 el Poder Ejecutivo remite un proyecto de ley que tiene como finalidad actualizar la ley 14.040 la cual data del año 1971, pudiendo abarcar así las

diversas manifestaciones patrimoniales. Dentro de su cuerpo estaría el concepto de patrimonio inmaterial refiriéndose a manifestaciones diversas de la cultura tales como el repique del tambor, el tango, las llamadas o las murgas y sus canciones. Así como tenemos estas manifestaciones destacadas, comprende otras manifestaciones que tienen que ver con la cultura y no se hace una mención específica de las mismas.

Define en su artículo 1º el concepto de patrimonio cultural para nuestro país basándose en los cambios que se han hecho en otros países como:

A los efectos de esta ley se considera Patrimonio Cultural del Uruguay al conjunto de bienes, expresiones y manifestaciones que, a través de un proceso que involucra múltiples actores e instancias institucionales, genera su reconocimiento y legitimación como referentes de identidad y pertenencia, contemplando la pluralidad y la diversidad cultural. Se incluyen dentro de este concepto aquellos bienes de carácter natural que establecen vínculos o relaciones de algún tipo con la actividad humana; en particular, bienes con valor productivo, científico o estético.

En su artículo número 8 habla de bienes de interés cultural donde específicamente menciona la protección de los archivos fonográficos, fotográficos y cinematográficos.

Es clara la necesidad de promulgar una ley de patrimonio donde se ponga de manifiesto la importancia que tiene para la sociedad en general el acceso a la información que contienen los bienes patrimoniales no está alcanzando con las ratificaciones internacionales que se han hecho hasta el presente.

Es trascendental traer a nuestro país los debates internacionales sobre los bienes integrantes del patrimonio bibliográfico y documental y entender la importancia de la elaboración de herramientas de tratamiento, análisis, visibilidad y difusión, facilitando la accesibilidad a toda la sociedad.

4.4 Documento patrimonial.

Los documentos son el subproducto del accionar del hombre en sociedad donde se registra y guarda la actuación de hechos por ellos acaecidos. Poseen características particulares que precisan de mediadores capaces de interpretar su

significado en el contexto y en el momento histórico en que se dieron, y lo valioso y representativo que es para una comunidad. Es por eso que son meritorios de integrar el patrimonio documental del país.

La ley del patrimonio histórico español en su artículo 49 entiende por documento a: *“toda expresión de lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica sonora o en imagen, recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos”*; (Salvador Benítez, 2015, p. 12) mientras que en Uruguay la ley 18.220 del año 2007 en su glosario define documento: *“Información que ha quedado registrada de alguna forma con independencia de su soporte o características”* como lo hace la ISAD (G) 2000 (Norma Internacional General de Descripción Archivística).

Es claro que no existe aún una norma específica en nuestra legislación que hable como la española del documento patrimonial en toda su extensión, en el año 2017 el Poder Ejecutivo remitió un proyecto de ley para establecer un sistema nacional de protección y promoción del patrimonio cultural del Estado donde se plantea la necesidad de actualizar el marco normativo, adecuándose a los convenios internacionales que el Estado ha suscrito al respecto, estableciendo una legislación que contemple el patrimonio en sus múltiples facetas.

Uno de estos convenios es el proclamado por la UNESCO en sus *“Memoria del Mundo: directrices para la salvaguarda del mundo”* del año 2002, donde se comienza a hacer un sumario de la importancia de la protección de las memorias tanto colectiva como documentada. La misma trata de la evolución de todo el pensamiento de la humanidad que nos llega del pasado para ser reconocido en el presente y legado al futuro, además de considerar que una buena cantidad de dichas memorias se encuentran resguardadas en bibliotecas, archivos y museos, y pueden ser fácilmente vulneradas por múltiples causas tanto naturales como son: catástrofes, inundaciones e incendios, como las creadas por el hombre, guerras y saqueos.

En la actualidad se da una nueva fuente de tensión que sería la derivada del cambio de los soportes para la preservación de la memoria. Esta incidencia tiene que

ver con los procesos de obsolescencia a los que se ven sometidos los distintos dispositivos.

A nivel legal el concepto de documento patrimonial se encuentra bien establecido en los convenios internacionales, mientras que para la Ciencia de la Información es un tema que se viene discutiendo desde hace mucho tiempo.

Desde la Ciencia de la Información uno de sus exponentes, López Yepes (1995), establece que *“los signos y los soportes - los documentos en definitiva- son el objeto propio de la documentación, que deben ser estudiados en todos sus aspectos, como las interrelaciones entre ideas, palabras e imágenes...”* (p. 79) de lo que se desprende que comprende también la fotografía, que adquiere valor documental porque informa y transmite conocimientos.

Nuria Amat establece que *“...el documento ha sufrido transformaciones con el correr del tiempo abarcando las patentes, normas, catálogos e incluida la fotografía.”* (Amat citado en Sánchez Vigil, 1996, p.162). Es importante comprender que el documento patrimonial no se da en forma abstracta, sino que implica otorgar un valor, un plus al documento. En el caso de la fotografía estaría no solo en el continente y el contenido sino en el uso y la memoria a nivel nacional, lo que en definitiva la convierte en documento patrimonial.

El patrimonio documental es una construcción socio cultural, se registran acontecimientos del pasado que son fijados en documentos para ser recordados por su significación. Es allí donde interviene la Ciencia de la Información dándole tratamiento a estos documentos para preservarlos y difundirlos propiciando diálogo para que se generen nuevas investigaciones

4.5 Documento audiovisual.

Partiendo de la tan consagrada frase donde se establece que *“una imagen vale más que mil palabras”*, entonces es muy claro que la historia contemporánea no

puede valerse solamente de historia escrita, sino que de la relación de la imagen fotográfica y la edición de los textos que la acompañan para poder graficar más claramente.

En la sociedad contemporánea la presencia de la imagen en su inmediatez es tal vez más importante que la palabra, aumentado con la convergencia de las tecnologías que han permitido la mayor accesibilidad, permeando toda la sociedad. Esta hiper abundancia de información tanto textual como audiovisual, pone de manifiesto la necesidad de la labor documental para realizar un trabajo cuidadoso de los recursos documentales garantizando su accesibilidad y difusión.

Cuando se habla de la labor documental nos referimos al ámbito de trabajo de la bibliotecología, no podemos seguir pensando solo en los soportes tradicionales, sino que en diversos soportes donde se encuentran los recursos documentales entre ellos los materiales audiovisuales, que comprende también a la documentación fotográfica.

Si bien en sus orígenes y hasta las últimas décadas del siglo XX estos materiales estuvieron presentes, el desafío se planteaba en el almacenamiento y conservación de los mismos ya que una vez usados tenían valor como colección, se mantenían en lugares considerados sitios "*mortuorios*" y con el devenir del tiempo quedaban olvidados y expuestos al deterioro.

Es en los últimos tiempos que resurgió el interés por este tipo de material, debido a las investigaciones llevadas adelante en documentos fotográficos como memorias activas de nuestro pasado. Surgiendo así un nuevo problema que atañe a la conservación de estos documentos muy frágiles, que exigen condiciones especiales para su preservación y conservación. Es aquí donde vienen a nuestro rescate los procesos de digitalización de materiales, los cuales permiten una adecuada conservación, el acceso inmediato a la información y el intercambio con otros centros interesados en la temática.

Desde la perspectiva documental, se podría decir que nos enfrentamos a un

formato que siempre nos lleva la delantera, la mutación y preferencia de un formato por otro es natural en el medio audiovisual por varias razones: nuevas tecnologías, avances científicos, intereses económicos, deseo de inmediatez y rapidez de información.

A modo de definición, López Yepes, (2004), agrega que la documentación audiovisual *“comprende la selección, el análisis, la elaboración y la utilización de los diferentes contenidos que conforman el concepto audiovisual. Aquellos documentos que se elaboran para ser utilizados en centros, empresas e instituciones que trabajan con material audiovisual”* (p. 452).

A su vez, el autor infiere que la documentación fotográfica:

... se refiere al documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos (negativo, positivo, diapositiva) y se lleva a cabo cuando se realiza una selección análisis y tratamiento de la fotografía con el fin de que pueda ser utilizado con posterioridad por los investigadores, profesionales y usuarios del arte fotográfico. En esencia cualquier fotografía adquiere valor documental en cuanto que *“ilustra acerca de un hecho”* es decir informa transmite o sugiere conocimientos” (López Yepes, 2004, p.457).

La variedad de formatos audiovisuales no afecta el valor patrimonial de los documentos, sino que por el contrario lo intensifica y lo transforma en patrimonio cultural. Esta visión es defendida por autores como Mercedes Caridad, (Caridad, et.al., 2011, p.26) quienes afirman que:

...aunque estemos acostumbrados a relacionar el patrimonio audiovisual con el cine, con la televisión y con todo el negocio que gira en torno a la industria cinematográfica y a la industria televisiva, existe también una dimensión cultural del mundo audiovisual, una dimensión que sirve como testimonio de la herencia común de todo el siglo XX.

4.6 Patrimonio audiovisual en Uruguay.

Cuando empezamos a pensar sobre el alcance de los materiales audiovisuales en nuestro país no podemos desprendernos de todo lo que está

ocurriendo en el contexto latinoamericano ya que toda la región se encuentra inmersa en medio de un cambio de paradigma en lo referente a las políticas culturales patrimoniales.

Duarte (2014) habla de la década de 1990 y 2000 como el inicio de los cambios en lo que respecta a políticas estatales culturales. Centradas hasta ese momento en políticas educacionales y enfocadas en lo patrimonial, artístico y de carácter elitista, pero con rasgos folklóricos que identifican a cada uno de los pueblos. Comienza a debatirse en cuanto a la gestión de bienes culturales que antes no eran considerados como tales.

Es en este contexto que, en Uruguay se dio mayor preponderancia a los audiovisuales en las políticas culturales con la ley 18.284 del año 2008, ley de Cine y Audiovisual del Uruguay, donde se plantea una política de mayor alcance con la creación del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), que funciona de manera desconcentrada dentro de la órbita del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Conjuntamente en el año 2014, la ley 19.307 de Servicios de Comunicación Audiovisual se aprobó en la Cámara de Diputados.

El Instituto Nacional del Cine y del Audiovisual es el organismo público encargado de llevar adelante, en conjunto con el sector privado, la gestión de diversos proyectos tanto en lo local como en lo internacional.

La ley 18.284 en su artículo 2 destaca algunos de sus objetivos constitutivos: el fomento, incentivo y estímulo de la producción, coproducción, distribución y exhibición de obras y proyectos cinematográficos y audiovisuales:

... preservar y contribuir a la conservación, mantenimiento y difusión del patrimonio filmico y audiovisual nacional [...] fomentar las acciones e iniciativas para el desarrollo de la cultura cinematográfica, tales como la formación de espectadores y la apertura de cineclubes, la formación y perfeccionamiento de técnicos, profesionales, docentes y gestores culturales.

Pese a los avances sigue siendo evidente en lo que respecta al patrimonio audiovisual contar con más y mejor información, un adelanto importante se dio cuando

se votó la ley 18.381, ley de *Acceso a la Información Pública* que obliga a las instituciones a generar soluciones eficientes para hacer accesible el patrimonio que custodian y cumplir de este modo las responsabilidades públicas que les han sido conferidas ante la ciudadanía.

4.7 Situación de la colección Film Still en el marco de la legalidad uruguaya.

En la actualidad Uruguay, y más concretamente la colección Film Still, cuenta con un gran deber en materia de conservación del patrimonio audiovisual (la mayoría de las instituciones que lo alberga no cuentan con depósitos climatizados), en gran medida por la falta de recursos humanos y económicos.

La colección Film Still tiene una gran deuda acerca de la profesionalización específica en esta materia. Aquellos que se encuentran al frente de los acervos integrados por patrimonio audiovisual provienen de diversos ámbitos tales como: la archivología, la historia, el cine, la arquitectura; lo que no permite responder de manera clara en asuntos relacionados con la conservación y el tratamiento documental de fuentes no tradicionales o producidas más recientemente en el tiempo. Desde nuestra formación tenemos la obligación de mostrar que la profesión tiene y puede aportar conocimientos para amalgamar las distintas visiones que produce el trabajo interdisciplinario.

Capítulo 5



Figura 14 Episode VI Return of the Jedi (1983) Dir. George Lucas Fuente Cine Universitario del Uruguay

5 Imagen fotográfica.

La finalidad de la historia es conocer, analizar y entender los distintos acontecimientos, dándoles valor sin dejar de destacar las personas que nos los han hecho llegar. Paralelamente en el estudio de la imagen fotográfica son los documentalistas quienes deben investigar al autor o productor de la obra, sus intencionalidades y contexto.

El hombre, con la intención de perpetuar su paso por el mundo, ha fijado en imágenes los acontecimientos que hacen parte de su historia, estableciéndolos en un soporte material que a través de un adecuado análisis de su contenido permite transformarlo, en una fuente documental fiable para futuras investigaciones.

5.1 Arqueología de la Imagen.

“Las fotografías no niegan hechos, todo, absolutamente todo sucedió”. (Pedro Martínez, 1994).

Etimológicamente imagen viene del latín *imago*, refiere a una representación visual, la apariencia de un objeto real o imaginario, considerada también como sombra, aparición o fantasma. La raíz *ic* que proviene de la raíz griega *eikón* significa imagen por lo tanto representación icónica. La idea que designa la imagen material.

Según Blanco Arroyo (2012, p.100) desde sus orígenes el estudio de la imagen mostró su complejidad debido en gran parte a las múltiples dimensiones que la conforman. La imagen tuvo lugar mucho antes que la palabra, trascendiendo lo artístico, conceptualizando en lo visual una realidad colectiva.

La imagen nace como una representación de la realidad que posibilita connotaciones mágico-religiosas. Las representaciones de los hombres del paleolítico superior en las distintas cavernas nos muestran la realidad de los animales del período histórico que se estaba viviendo y cómo imaginaban la posibilidad de atrapar

las presas en las salidas de caza. Dejando claro el interés del hombre prehistórico por plasmar en imágenes lo que iba conociendo, interés que ha acompañado al hombre desde que tiene conciencia.

Se entrelaza lo real con lo imaginario, son representaciones de la realidad natural percibida, a su vez tienen una parte imaginaria que es dada por cada receptor. Esta doble acepción de la imagen nos lleva a comprender procesos como el pensamiento, la memoria, la percepción.

Ya desde la antigua Grecia se le atribuye al filósofo y geógrafo Anaximandro el hecho de reflejar las narraciones de los viajeros transcritas en imágenes, uniendo la imagen con la información. Para Melot (2010), “*esta idea supone una innovación intelectual al enlazar la imagen con la información que se tenía del mundo*” (p.27).

Este mismo concepto es alcanzado en la actualidad con la fotografía. Dejando plasmado una doble función: el conocimiento en la imagen y la imagen otorgadora de conocimiento.

La imagen es la representación de objetos o ideas para su elaboración mental, implica procesos internos y subjetivos o externos que necesitan de un soporte para ser materializados. Se pueden representar tanto ideas, sentimientos como objetos.

La representación de la imagen tiene origen en la necesidad del hombre de perpetuar la memoria, de fijar el instante en un soporte material que perdure y enfrente el paso del tiempo.

El *élan vital*⁹ que permite la evolución y el desarrollo, ha seguido con la conceptualización de la imagen en los diferentes momentos históricos marcando su preponderancia en la vida cotidiana. Esta fuerza se ve reflejada en la Edad Media, donde la producción y conceptualización de la imagen estaba principalmente dirigida por la Iglesia en busca de enaltecer el cristianismo, acercándose a la gente a través

⁹ El *élan vital* es una conceptualización de la fuerza vital que permite a todos los organismos vivos adaptarse a las situaciones que la vida les pone en su camino. Carl Rogers se refirió a ella como tendencia actualizante y Ralph Waldo Emerson la denominó fuerza vital. (Alfaro, 2016)

de la Biblia Pauperum o la Biblia de los Pobres siendo la imagen la encargada de cumplir con la finalidad de informar al pueblo.

En este caso la imagen aparece con una finalidad didáctica ya que principalmente la sociedad es analfabeta. Mostrando la interesante situación de *“ser sociedades alfabetizadas visualmente y analfabetas en cuanto a la palabra escrita”*. (Anderson citado en Alfaro, 2016, p.5)

Es con los adelantos en las ciencias y las tecnologías que vamos a experimentar un cambio en el paradigma imperante, la imprenta de tipos móviles de Gutenberg fue la encargada de fomentar dichos cambios. La palabra empieza a tener más importancia dejando a la imagen supeditada a la misma. La fiel reproducción de los textos sin alteraciones ni matices hace que la palabra escrita adquiera mayor peso que la imagen, cambiando la manera en que la información llega a la sociedad.

Alfaro (2016) la palabra en los impresos es para leer y entender, la imagen se convierte en una parte de ese texto que sirve para reafirmar a través de la vista. El cambio está dado en que las sociedades se transforman en alfabetizadas a través de la palabra y cada vez más analfabetas de la imagen porque la ven supeditada a lo escrito. (p.6)

Debido a que la imagen quedó supeditada a la palabra en los textos, comienza a ser apreciada en otros órdenes a través de los grabados y la pintura pasando a ser destinada a otros sectores de la sociedad. Hasta que se produjo un resurgir de la imagen con el acercamiento de la información a la sociedad en forma de reproducciones en carteles y propagandas que orientan la forma de ver de los transeúntes.

Cuando nos enfrentamos al concepto de imagen desde diferentes miradas como representación, sombra, copia, representación icónica, fuente de información; podemos recurrir a una clasificación que clarifique dicho concepto. La clasificación que realiza Jiménez Segura (2003, p 276) de las imágenes abarca varios puntos interesantes:

1. Las imágenes ópticas son aquellas donde la imagen se forma por medios naturales aplicando las leyes físicas, los rayos de luz parten del objeto y llegan a una superficie reflejante donde aparece la figura del objeto.
2. Las sombras, una silueta obtenida de la deformación del objeto originario.
3. Las imágenes mentales como representaciones conceptuales del objeto que se hace el sujeto. Donde el sujeto imagina lo que ve, de aquí la idea de los fantasmas.
4. Imágenes como representación material del objeto, que encontramos en variados soportes tales como pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, etcétera.

Una imagen puede ser la representación real o la idea de un objeto, o ambas a la vez. Esta clasificación contribuye a mostrar el debate que se plantea sobre el valor como fuente informativa que trae consigo la imagen, olvidando que en muchas ocasiones es la única fuente que registra información.

Para García Urbano (2016, p. 58) el estudio de la imagen es una tarea pendiente de las Ciencias Sociales, que serían las encargadas de entender la trascendencia de la imagen como fenómeno social.

Debido a la poca importancia que se le daba a su estudio fue relegada, llevando adelante dicho estudio a través de métodos indirectos, implicando la presencia de otras ciencias.

La imagen suscitará un proceso derivado de la contemplación, para Lizarazo estos procesos tienen una importancia trascendental porque implican la estructura cognitiva individual y el contexto colectivo en que se mira ya que toda mirada implica una actividad selectiva. Todo momento histórico nos ayuda y enseña a mirar de cierta manera, la realidad permeada por criterios sociales varía según el momento y el periodo. Las imágenes pertenecen a un mundo social e histórico. (Lizarazo citado por García Urbano, 2016, p.59-60)

Michel Melot (2010, p.12) habla de la dualidad histórica presente en la imagen, donde se puede hacer una lectura entre la *analogía*, (representación sensitiva de lo que ella representa), y el *código* entendido éste como la representación o la asociación cognitiva que se encuentran en constante lucha a lo largo de la historia de la imagen.

Con la conformación de las sociedades occidentales en el siglo XX y la marcada presencia de la imagen se ha producido un redescubrimiento de esta como fuente documental. Hecho que produjo la caída del paradigma imperante, que marcaba la imagen supeditada a la escritura, estableciéndose como nuevo paradigma una igualdad entre la imagen y la palabra escrita.

Desde nuestra profesión nos encontramos con la necesidad de tener presente esa doble lectura que trae consigo la imagen y marcar la importancia del análisis y tratamiento de la misma como documento. En nuestra formación el estudio de la imagen como fuente documental se ha encontrado muy supeditada al documento escrito, como ha sucedido en todas las disciplinas. Es necesario el diálogo entre las diferentes disciplinas para ayudar al rescate de la memoria y maximizar la información que nos ofrece la imagen, en especial la fotografía que tiene un contenido posible de ser analizada como documento.

El ser humano percibe, crea y consume imágenes que son registradas y reproducidas. Uno de los medios que permitió la creación y reproducción masiva de imágenes ha sido la fotografía. En la actualidad la producción de imágenes fotográficas se ha vuelto cada día más intensa, así como el poder que ellas tienen sobre nuestras vidas.

Todavía coexisten las imágenes alojadas en soportes analógicos y digitales pero la transición de una modalidad hacia la otra avanza a pasos agigantados, teniendo que tener en consideración la rápida obsolescencia de los medios de almacenamiento, conservación y reproducción de las imágenes fotográficas.

Otra problemática que ha cobrado relevancia en la actualidad tiene que ver con cuánto de nuestra realidad percibimos a través de un filtro, ya sea de la pantalla de

nuestro computador, celular o cámara fotográfica. Lo que abre el debate sobre si se está reproduciendo la realidad física o creando una realidad virtual. Estas imágenes que circulan en la red y que pueden referenciar el modo en que vemos y nos relacionamos con el mundo muchas veces no tienen una referencia real o son manipuladas perdiendo todo rastro del original.

Más allá de los cambios producidos por los avances tecnológicos, sigue siendo determinante a la hora de hacer una lectura de las imágenes fotográficas la influencia del contexto social, político y cultural. Desentrañar, leer una fotografía, comprende no solo las significaciones que el autor explicita, también lo que revela de una época, un grupo social.

En nuestra disciplina comprende el planteo de nuevos desafíos en el tratamiento y análisis de contenido de estos documentos en busca de que se constituyan en fuente de información fidedigna.

Por lo que el estudio de la imagen y en nuestro caso de la imagen fotográfica y las correspondencias con su contexto social y cultural se realiza con la intención de indagar en la conceptualización de la fotografía como fuente de información.

5.2 Documentación fotográfica.

¿Es que acaso parecería que la fotografía no ha adquirido la importancia necesaria para ser considerada un documento preponderante?

Cuando comenzamos a trabajar en el estudio de esta tipología documental desde el área de la bibliotecología (colección Film Still), parecería que debemos justificar el considerar a la fotografía como un documento con tanta relevancia como el texto.

Es por eso por lo que nos vemos en la necesidad de realizar algunas aclaraciones previas para poder llegar a comprender el estudio que estamos desarrollando.

En particular nuestro acercamiento a este tipo de documento se dio por medio de la intervención en la colección de fotografías de cine a través del estudio de sus

particularidades identificamos el género específico al que pertenecen denominado *Film Still*, y desde allí comenzamos su análisis y tratamiento, pero este recorrido puede ser extrapolado a cualquier otro documento fotográfico.

A lo largo de la investigación que realizamos de la colección, nos encontramos con una cantidad de similitudes en cuanto a las dificultades para su tratamiento documental, así como a diferentes problemas para identificar a la fotografía dentro del campo de la documentación.

La fotografía cuenta de otra manera los procesos a través de los cuales se llevaron adelante los cambios que se dieron en la humanidad, lo hace desde una mirada igualmente clara y selectiva porque responde a los intereses de cada momento.

Intentaremos presentar una mirada de la fotografía dada por algunos referentes en los diferentes campos que abordan el tema de la fotografía como documento.

El rescate de la memoria colectiva en palabras de Boris Kossoy (2001) es una idea que siempre desde un punto de vista histórico está presente. Desde siempre hemos estudiado a la historia graficándola en una línea temporal que se representaría como una acumulación de acontecimientos sostenidos por los documentos escritos. En el caso de la documentación fotográfica vemos como esa línea longitudinal es atravesada transversalmente por la fotografía, memoria misma de los acontecimientos del pasado.

A la hora de leer las fotografías no se debe perder el momento histórico en que ocurrieron, responden a un período social donde se manifiestan hechos y parámetros culturales entendibles para quienes las ven, convirtiéndose así en fuentes de conocimiento, sin perder de vista las intencionalidades de quienes quieren acercarnos a ellas.

Desde su nacimiento se ha visualizado la fotografía muy ligada a su contenido artístico, dejando atrás su contenido informativo que la atraviesa y convierte en una

fuente documental para las distintas áreas del conocimiento. Expresa la relación mutua entre las expresiones artísticas y la sociedad.

Autores como Dubois (2015) desde una visión semiótica y Sontag (2006) con una perspectiva sociológica, nos hablan de la fotografía y como permite fijar imágenes de fragmentos del pasado, sin dejar de reconocer que son un acto arbitrario y selectivo. La fotografía no tiene significación en sí misma, el sentido se lo dan aquellos que se la disputan y utilizan, acumulando diversos contrastes sentidos y funciones.

En palabras de Susan Sontag (2006) en su libro *Sobre la fotografía*, en su primer ensayo denominado *La caverna de Platón*, plantea que casi todo ha sido fotografiado, creándose un inventario de la realidad hecho de imágenes. Esa selección de fragmentos del mundo se convierte en un dispositivo de memoria que permite almacenar parte de la historia de algo o alguien permitiendo conservarlo y reproducirlo para la posteridad.

Coleccionar fotografías es como seleccionar el mundo en pedazos. La autora cuenta cómo la imagen fotográfica se convierte en un relato de la historia personal y familiar, en un rito familiar y social y en un elemento de control de los estados modernos. Barthes, Benjamin y Sontag han ofrecido una mirada epistemológica sobre la fotografía como fuente de información, creadora y portadora de conocimiento que incide en los cambios de patrones sociales (De las Heras, 2013).

Barthes (1990) en su obra *La cámara lúcida* nos plantea que la fotografía permite la reproducción mecánica de aquello que solo sucedió una vez, remitiéndose al momento preciso en que ocurrió el acontecimiento retratado. Esto mismo nos ocurrió siglos atrás cuando con el nacimiento de la imprenta de Gutenberg, pudimos acceder a la reproducción mecánica y sistemática de los textos sin alteraciones.

Gisèle Freund (2017), desde su obra *La fotografía como documento social*, define la fotografía como “...medio de expresión característico de una sociedad basada en la civilización tecnológica ... su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior la dota de un carácter documental” (p. 10).

Desde su nacimiento hasta la actualidad la fotografía ha formado parte de diversas actividades y disciplinas, siendo parte de la vida cotidiana. La producen y utilizan todas las clases sociales, desde el obrero al científico, el estudiante al industrial. De ahí su alto contenido social y político. *“...más que cualquier otro medio, la fotografía es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social”*. (Freud, 2017, p.10)

La fotografía deja constancia de los acontecimientos sociales, culturales y políticos, se convierte en una prueba de lo acontecido y de alguna forma refleja los cambios en la sociedad. Es también una herramienta usada muchas veces para mostrar los intereses que quiere destacar cada clase social. Es la propia sociedad la que la construye y determina su importancia como documento social.

Para Sánchez Vigil (2014), *“el universo de la fotografía comprende tantas visiones como miradas”* (p.27), tornándose imprescindible un adecuado análisis y tratamiento documental de las mismas.

Analizar el contenido del documento fotográfico posibilita el acceso a la información y es fundamental para cualquier investigación. Sánchez Vigil (2012), *“...un trabajo detectivesco en el que la mirada del documentalista es un filtro a través del que se obtienen palabras claves o descriptores”* (p.30).

La fotografía abre variados campos de investigación, la época donde fue realizada, el entorno donde surgió, el autor, el tipo de material con que fue realizada, el análisis propio de su contenido. Su utilización, con fines publicitarios, testimoniales, informativos, culturales, artísticos.

La fotografía cobra relevancia como documentación histórica, instrumento de conocimiento de la época y sociedad en la que nació. En la actualidad el documento fotográfico tiene mayor impacto, pese a ello la fotografía ha sido poco valorada como documento desde nuestra área, tendiendo al desconocimiento de su tratamiento por lo tanto perdiendo su valor informativo.

5.3 Evolución del documento fotográfico.

La fotografía se vio durante mucho tiempo como un complemento del texto y no como fuente de conocimiento.

En los albores del siglo XX esto podía ser así porque no se había dado el boom explosivo de la fotografía, pero a finales de siglo no podíamos seguir en esta postura, comenzando a confluír miradas desde otras ciencias, Román Gubern (1994, p.1), considera que los seres humanos somos animales visuales que percibimos el mundo siempre desde una perspectiva óptica, convirtiendo a las imágenes en un fenómeno socialmente masivo.

Desde su invención se pensó su utilización para reproducir la realidad, los pioneros en patentar este descubrimiento y dejarlo liberado al público fueron los franceses, quienes en 1851 lanzaron una campaña fotográfica para tomar imágenes de sus monumentos en distintas zonas de su geografía. Muchos de estos monumentos fueron posteriormente destruidos debido a la sucesión de guerras sufridas en su territorio, convirtiendo a estas fotografías en los únicos documentos que acreditaban su existencia.

Otro de los aspectos que comenzaron a destacar de este documento es su utilización para plasmar un suceso, dar noticia de un hecho. Estaríamos en presencia de una mirada distinta ligada a lo periodístico.

Si bien en el siglo XIX los diarios y revistas poseían imágenes adjuntadas a sus textos estas eran xilografías que ayudaban a reducir los costos pero con muy escasa calidad, hecho que cambia en el siglo XX con los avances y reducción de costos en tiempo y materiales fotográficos.

Las fotos periodísticas por excelencia fueron las fotografías de guerra, hallando en muchas de ellas documentos valiosos.

Ejemplo de ello son las imágenes de la primera guerra fotografiada que fue la Guerra de Crimea, si bien el periodista enviado tenía ciertas restricciones impuestas por la Corona Británica como la orden de no fotografiar muertos, estos documentos ya nos dejaban ver la vida de los campamentos de guerra y las baterías armamentistas; mostrando una realidad que, aunque sesgada es algo que no había sido publicado antes.

Un país que creció bajo los auspicios de la fotografía fue los Estados Unidos, donde la diversidad de tomas captadas en la Guerra de Secesión, la llamada conquista del oeste con el sistema de ferrocarriles y los retratos de los pueblos indígenas, documentaron estos mojones de su historia que actualmente se muestran en diferentes museos.

Una cara novedosa de esta tipología documental es la fotografía de corte social donde el fotógrafo Lewis Hine muestra otra faceta de la realidad que se vivía al evidenciar problemáticas económicas y humanas del mundo, las imágenes de la Gran Depresión, el trabajo infantil donde aparecen niños que salen de las minas de carbón, en fábricas de algodón o en los campos donde realizan los mismos trabajos que los adultos pero con una paga mucho menor. Estas realidades instantáneas llegan al público a través de los diarios y revistas plasmando momentos que no se querían ver.

Demostrando el interés en la fotografía como medio para documentar la realidad, el gobierno norteamericano contrató a un grupo de fotógrafos para capturar imágenes que evidenciaron el estado de varios sectores del país tras la crisis económica del 29.

Años después un nuevo estilo de periodismo surgió basado en el reportaje fotográfico donde la información estaba transmitida casi exclusivamente por la imagen, el caso paradigmático fue la reconocida revista LIFE que marcó una época con sus iconoclastas portadas que imponen el tema de la noticia del momento.

Reflejando las grandes figuras y acontecimientos del siglo XX, poniendo en portada estrellas de cine, presidentes y acontecimientos como el alunizaje de Armstrong en el año 1969.

La historia del último tercio del siglo XIX hasta nuestros días podría explicarse en fotografías.

Como hemos visto desde el inicio el desarrollo de la fotografía en sus diferentes vertientes ha documentado los acontecimientos que fueron claves para el desarrollo de la sociedad. Sin la constatación gráfica de muchas noticias y acontecimientos que marcaron la historia de la humanidad se habrían cuestionado muchos de los hechos acaecidos.

El ser humano quiere conocer su historia para ello se vale de documentos textuales, desde la invención de la fotografía el suceso histórico es también documentado por la imagen fotográfica.

En la actualidad con la amplia intervención de los medios digitales y las TIC en nuestras vidas, la imagen fotográfica pese a serlo desde su creación, es más que nunca un lenguaje que se encuentra presente en todas nuestras actividades.

5.3.1 Deconstruir el término documento fotográfico enfocados en la Ciencia de la Información.

La fotografía, ayer, hoy y mañana, seguirá persiguiendo el anhelo de mostrar lo que fuimos y el deseo de que lleguen a comprender lo que somos.
(Boadas, 2016, p. 34)

Esta indagación teórica nos conduce hacia una conceptualización de la fotografía en el mundo documental.

La fotografía estudiada como documento, contiene un mensaje, es fuente de información. Proporciona datos sociales, históricos, culturales que permiten la representación de ciertos aspectos del tiempo en que se produjeron.

Existencia determinativa de la imagen que va construyendo parte de los relatos de nuestra vida y sociedad.

Por lo que se ha convertido en un fenómeno que marca con su impronta los procesos de construcción vivencial de las sociedades así como de las estructuras sociales. (Alfaro, 2016)

Todo lo cual hace que nos replanteemos de qué manera se miran esas imágenes y que lectura y análisis se puede hacer de las mismas.

La lectura de la imagen y la imagen fotográfica por las particularidades que presenta ha jugado como un elemento límite, que propone nuevos desafíos en la construcción de teoría dentro del campo bibliotecológico. Problematizar su lectura hace a su construcción como objeto de estudio dentro de la disciplina.

Desde la bibliotecología se ha estudiado la imagen como información registrada, nuestra disciplina ha sido construida en base a la descripción mayoritariamente del escrito. Esto hace que se pierdan otros aspectos que la hacen muy diferente y tendiendo a que las imágenes sigan siendo vistas y no leídas.

La convicción de que las imágenes recrean la realidad hace que la manera que se describe la información sea desde la superficialidad de las mismas. Se hace necesario leerlas y no solo verlas.

La naturaleza reproductiva de la imagen nos aproxima a la creación fotográfica, lo que permite la reproducción masiva de imágenes. Que trae consigo problemas como el tema del original y sus copias entre otros desafíos a la hora del análisis y la lectura de la imagen fotográfica para el profesional de la documentación.

La centralidad del material escrito en nuestra disciplina hace que los sistemas de catalogación y clasificación que diseñamos sean pensados para ellos. Los otros objetos límites que plantean incertidumbre como la lectura de la imagen se le aplican parámetros de descripción iguales al escrito. Dejando muchas veces de lado las características específicas de la imagen.

Como reacción a esto hace bastante tiempo ha surgido el trabajo de los documentalistas que han integrado al trabajo propio de la disciplina en el análisis de la imagen, el trabajo interdisciplinar con especialistas en historia del arte, psicología, sociología, comunicación. Se han abocado al estudio de métodos de lectura de la imagen para analizar el origen, los usos, el contexto. Sumado a la metodología documental permite un mayor conocimiento de las imágenes.

El impreso-centrismo que aún sigue imperando en la investigación bibliotecológica para García Urbano (2016, p.56) hace que el estudio de la imagen con sus complejidades sea un desafío aún mayor. Nuestro material de estudio por años ha sido el documento escrito, los sistemas (de clasificación y organización del conocimiento) desarrollados para extraer información y dar acceso a la misma fueron pensados mayoritariamente para el libro.

Trabajar con la imagen genera incertidumbres ya que se expresan y tienen múltiples dimensiones, lo tangible e intangible, lo artístico, científico, público, particular, cuentan una historia y forman parte de la historia. Por lo que debemos incorporar conocimientos sobre ella generados por otras disciplinas en un trabajo interdisciplinar que nos lleve a crear marcos de estudio dentro de nuestra disciplina.

Si bien ya desde la conformación de la bibliotecología como ciencia, uno de sus principales exponentes Paul Otlet (2007), incluye a la fotografía como documento, al utilizar el término libro (biblio, documento o gramma) referido a: "*...comprende no sólo el libro propiamente dicho, manuscrito o impreso, sino las revistas, los periódicos, los escritos y las reproducciones gráficas de cualquier especie, dibujos, grabados, cartas, esquemas, diagramas, fotografías, etcétera*" (p.9), esto no ha significado que los estudios que se han realizado de la misma le den la importancia necesaria.

López Yepes (1995), define documento: "*los signos y los soportes (los documentos en definitiva) son el objeto propio de la Documentación, que deben ser estudiados en todos sus aspectos, como las interrelaciones entre ideas, palabras e imágenes...*" (p. 79). Teniendo en cuenta esta definición estaríamos en presencia de un documento cuando hablamos de fotografía porque en ella se encuentran las dos partes constitutivas de la definición: el soporte y la información.

El uso de la fotografía como recurso de información histórica, social y científica, la ha convertido en parte esencial de la documentación. La relación entre información y fotografía no se basa sólo en el peso ilustrativo de la imagen sino en los procesos cognitivos que la misma despierta en quien la observe. Es importante resaltar su valor como documento independiente.

Sagredo Fernández e Izquierdo Arroyo (1983): *“Documentar es la acción que se nos aparece como: ofrecer a una persona (peticionario), el contenido analizado de un documento o complejo documental, con el propósito de que, por su parte, base y fundamente nuevos documentos”* (p.174).

Aunque el autor de la fotografía no tenga la intención de informar con esa imagen, la misma contiene un lenguaje a decodificar por el receptor interesado y la profundización de su análisis tanto técnico como de contenido marcará la diferencia en cuanto a su valor como fuente de información.

5.4 La fotografía *Film Still* como documento patrimonial.

Como ya venimos investigando el tema de la fotografía presenta grandes complejidades a la hora de comprenderlas como documentos patrimoniales, no sólo por sus características constitutivas sino también en cuanto a la temática por ellas tratadas. Esto es aún más complejo en el caso de las fotografías referidas a las artes y en especial las que se dedican al séptimo arte.

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. (Kossov 2001, p.23)

En este caso trataremos un género fotográfico específico, constituido por la fotografía *Film Still* que son fotografías de escenas de películas de cine. Son documentos que muestran la realidad tal cual se vivió, y desde una perspectiva totalmente centrífuga del espectador y del director. Es una representación de la misma sometida a las reglas del cine, pero a la vez escapando dentro de ella. Una historia que se cuenta sin quererse contar.

Enfocándonos en el género que nos atañe, la *Film Still*, continente información social e histórica, sobre un lugar, refleja usos, costumbres, acontecimientos de un momento de la sociedad, personajes, género fílmico, vestimenta, poses, figuras. Cada uno de estos aspectos puede ser información importante para los usuarios y es tarea del profesional no dejarse llevar por la primera información que desprende la imagen sino indagar en el contexto consultando otras fuentes documentales que provean información sobre la misma. La *Film Still* es un documento visual, cuyo origen viene de la industria cinematográfica, presenta un rico contenido informativo sobre los procesos de realización de las películas en los sets de filmación.

Sin embargo, muy poca literatura parece existir sobre *Film Still* y en el caso iberoamericano es aún menor. Quizá esto halla su razón en un desconocimiento histórico del valor de este tipo de fotografía como uno de los pilares más importantes en el desarrollo y documentación del cine.

Blanchard, (1930, p.12), ya comentaba desde los inicios del séptimo arte, sobre la falta de reconocimiento hacia este género fotográfico:

Sólo en los años recientes, la fotografía de la *producción still*, ha sido reconocida con igual importancia que la producción propiamente dicha. Después de todo, una still, vista en las revistas y diarios o exhibidas en los lobbies de los teatros y cines, es casi el único criterio por el que el público puede juzgar los méritos visuales de la producción.



Figura 15 Ejemplo de una Still como publicidad en una ventanilla de cine. Fuente Sony Picture Entertainment

Hay que señalar que las películas presentan una desventaja respecto de las fotografías, una película no puede existir sin una pantalla donde reproducirla, mientras que las Stills dan visibilidad a la película.

La denominación *Film Still* nace en el cine de los Estados Unidos en la década de 1910 como fotografías que eran sacadas en los sets de filmación de acuerdo a procedimientos complicados, por medio de los cuales se procedía a capturar a través de la cámara fija ciertas escenas de las películas.

Formalizada en los años 20 la *Film Still* supone la fotografía diaria tomada durante o finalizada la filmación de una escena, es una captura independiente a las tomadas por la cámara de filmación, convirtiéndose en la imagen utilizada para la comercialización y marketing del film. Publicados meses antes del estreno o lanzamiento de la película, distribuidas en periódicos, prensa especializada, así como en halls y antesalas de salas de cine.

Archer y Freyer (1928) sintetizan cuatro funciones que cumplía la fotografía Film Still: *publicitario* (en revistas y diarios, lobbies y halls de cines y teatros); *marketing* (clave en las estrategias de venta de las películas a los teatros y cines de la época a través del portfolio de *stills* de las mismas); *referencial* (usadas durante la producción de la película para mantener coherencia y cohesión estética entre los departamentos de maquillaje, vestuario, iluminación,); *trick photography* o “trucos fotográficos” (uso de stills como ‘engaño’ visual por ejemplo utilizados como *background image* mientras se anunciaban los créditos de la película)

La *Film Still* tiene como finalidad presentar a través de imágenes el argumento de la película generando un estímulo único en el público, esta exhibición permitía una idea más acertada de la trama del film complementando los inputs publicitarios.

Las fotografías exhibidas en los lobbies contaban con un tamaño estándar distintivo de 8 x 12 pulgadas (20 x 30 cms.), en general estaban expuestas en forma horizontal y el papel fotográfico era de buen gramaje. Estas fotografías se destacan por estar impresas en blanco y negro, en especial las de los años 20 al 50, debido a que las fotografías color eran muy caras y no tenían una buena definición, hecho que llamaba mucho la atención en especial con las películas filmadas en color pero publicitadas en imágenes blanco y negro.

Este sistema publicitario da cuenta del acercamiento entre estas fotografías y el público, daban visibilidad a la película, proveían de información sobre lo que elegirían ver, una especie de tráiler actual. Nos cuentan sobre el valor visual y crítico que estas fotografías tenían sobre el público y su relación con el cine.

La calidad de la *Film Still* era clave en el momento de la selección de fotografías que componían el portfolio de marketing de la película en el que se apoyaban los cines y teatros para su compra y eventual exhibición.

De los aspectos menos apreciados y vistos es el denominado fotografía referencial que tienen como finalidad el mantener la estética y coherencia de las escenas que se filman en días distintos, permitiendo replicar maquillaje, escenografía, posturas de los personajes, vestimenta, iluminación. Para ello en los cortes entre escenas se requiere que los actores mantengan sus posiciones, para tomar las fotografías de toda la situación lo que provocaba inconvenientes y demoras. Por lo que al fotógrafo *stillman* se lo considera un estorbo y su función no era apreciada.

El valor estético de la composición de la *Film Still* contribuyó al desarrollo del sistema de estrellas hollywoodense (*starsystem*). Desde este punto a partir de los años 20 el rol del fotógrafo Still se evidenció como imprescindible para la rentabilidad de la película, actrices como Rita Hayworth, Greta Garbo o Katherine Hepburn reconocían y valoraban la identidad y autoría de los stillman George Hurrell (1904 -

1992) y Clarence Bull (1896 - 1979), entre otros, a quienes le deben la posibilidad de que su imagen se reprodujera más allá del film en sí mismo.

Estos *stillmen* dieron origen a la denominada “foto clave”, fotografías que se han vuelto más famosas que la película misma como el caso del *El gran Dictador*, donde es la fotografía la que se ha fijado en la memoria colectiva del público más fuerte aún que la propia película.

Es a partir de los años 60 que se comienza a advertir un cambio a nivel conceptual y técnico en la *Film Still* debido a los avances en las tecnologías y a los cambios que se dan en los medios fílmicos, así como su acercamiento al público a través de otros medios.

El concepto tradicional de la *Film Still* es cada vez menos usual, lo que ha permitido, por otra parte, mayor creatividad en este tipo de imágenes. Y no solo ello, sino que el espectador acude a la red en busca de estas imágenes en forma activa, por lo tanto, la página web de la película se ha convertido en otro de los principales canales en los que se exponen estas imágenes. (Virue Escalera, 2012, p. 114)

En la era de la información se ha masificado el uso de la imagen para comunicar, la *Film Still*, que en sus inicios cumplían con una finalidad publicitaria son imágenes que dan testimonio o documentan momentos icónicos que han transmitido las películas, repercutiendo en el imaginario colectivo de la sociedad.

Así como las películas reflejan intereses, estéticas, intencionalidades de quienes las realizan, la *Film Still* también lo hacen. Por lo que sería de gran interés el análisis de esos documentos ya que darían cuenta de los valores e intereses del público.

Román Gubern ha planteado que la *Film Still* tiene un valor evocativo, pero además permite sustentar hipótesis, verificar datos, hacer inferencias y desmentir tópicos, y agrega: “al igual que el paleontólogo que hace inferencias a partir del hueso procedente de un pasado remoto, el estudioso del cine tiene que valerse a veces de fotos para establecer antecedentes o procedencias estilísticas, para formular hipótesis globales” (Gubern citado en Tuñón, 2002, p.36-37)

5.5. Stillman.

¿En qué consiste la labor de un *stillman*?

Las fotografías *Film Still* son tomadas en los sets de filmación por el *stillman*, quien es el fotógrafo contratado por las compañías cinematográficas para trabajar en sus departamentos de publicidad con el fin de dejar un registro visual de la filmación para realizar el marketing.

Generalmente se consideraban a los *stillmen* como personajes indeseados por la función que debían de cumplir ya que eran los encargados de retratar todos los acontecimientos que ocurrían en el set de filmación. En algunos casos debían de hacer repetir las escenas que podían llegar a ser las más emblemáticas y destacadas para ser vistas en las *stills*, en otras oportunidades hacían sesiones de fotografías en días diferentes para que los actores posaran en alguna escena que podía ser extra o no, aparecer en la verdadera filmación pero que sí se podía desprender de la imaginación del fotógrafo.

En la época que va desde 1920 a 1950 con el gran auge de las producciones cinematográficas estadounidenses y la creación publicitaria de las grandes estrellas, el fotógrafo *stillman* y la *Film Still* se convierten en elementos claves para publicitar estas producciones y personalidades.

Era importante la capacidad del *stillman* de capturar ese momento o ese gesto en una foto que pudiese promocionar el argumento del film o a los personajes, logrando la conexión del público con los mismos.

Muchos de estos fotógrafos son reconocidos como artistas en su campo al nivel de los cineastas con los que trabajan. Representan lo mejor en fotos fijas y muchos directores y estrellas se los disputan. Son personajes discretos, reconocidos por su excelencia artística y por su eficiencia. Algunos directores los quieren porque saben que pueden dar a sus ideas la mejor expresión en foto fija.

Deben tener un profundo conocimiento de la fotografía para poder mejorar la imagen en el menor tiempo posible, estar listos para tomar la foto en el momento preciso, muchas veces tiene que seguir un solo *stillman* el ritmo de trabajo de diez cámaras de filmación. La parte más importante de esta tarea es que el *stillman* tiene que tener bien definida la idea de lo que se quiere contar con cada toma. Por lo que es importante la conexión con el director de la película, el conocimiento del guion y el trabajo en conjunto. La *Film Still* deben ser atractivas y al mismo tiempo contar una historia.

En un acercamiento a la labor actual del stillman nos basamos en la entrevista dada por Aidan Monaghan¹⁰, fotógrafo de películas como *The Shore* un cortometraje ganador del Oscar de la Academia.

Es un reconocido fotógrafo especializado en fotografías de paisajes y monumentos, características que fueron muy útiles a la hora de la realización del film. Como un destacado artista en estas áreas, a la hora de ponerse de acuerdo con el director de la película y con los demás compañeros aporta una visión distinta.

Para este *stillman* es importante antes de comenzar a rodar mantener una charla con el director para tomar conocimiento de lo que se quiere destacar de la película, leer el guion, llegar a acuerdos y ultimar detalles. Hay que tener presente que las bases de todos los guiones son estables, pero se pueden generar cambios a lo largo del rodaje.

Para Aidan es importante que el *stillman* esté siempre presente en todo el rodaje pero que pase lo más desapercibido posible, es por esto que muchas veces en el plató trata de usar cámaras que sean insonoras para no interrumpir el flujo de la escena.

También tiene que estar atento todo el tiempo porque se pueden dar oportunidades que no se ven reflejadas en la película y serían lo que se denomina

¹⁰ Entrevista a Fotógrafo Film Stills Aidan Monaghan
https://www.youtube.com/watch?v=845_Sd7UUQ8&ab_channel=Adorama

el *backstage* donde se puede captar al director dando algunas recomendaciones a los actores o fijando una escena. Momentos que muchas veces se convierten en icónicos, pero requieren que el fotógrafo esté permanentemente cargando la cámara fotográfica para sacar el mejor partido posible porque una vez pasados esos momentos no se van a volver a repetir.



Figura 16 Muestra al Dir. Luchino Visconti dando indicaciones en un rodaje. Fuente Cine Universitario del Uruguay

Aidan marca tres aspectos a su entender que son claves para el trabajo de un *stillman*, en primer lugar la idea que se tiene desde la lectura del guion y que desearía resaltar para hacer más destacables las fotografías, aunada a la visión que quiere destacar el director del film.

Un segundo aspecto es el documentar todo lo ocurrido detrás de escena que consiste en capturas de puesta en escena de lo que se está filmando, así como mostrar a los actores en espera entre escena y escena.

El tercer aspecto es la elección de los momentos que se van a querer destacar para ser parte de los posters publicitarios, ellos tienen que ser elegidos a lo largo de la filmación reflejando en una sola fotografía la trama de la película así como los personajes que la componen, esta última parte se realiza generalmente en estudios de filmación en condiciones más ideales.



Figura 17 Toma de exteriores de *Visiteurs du soir* del Dir. Marcel Carne. Fuente Cine Universitario del Uruguay.

Pese a que algunos nombres de fotógrafos de este estilo adquirieron reconocimiento, la mayoría fueron y son ignorados en el reconocimiento de sus créditos no solo artísticos sino también en sus derechos de autor. Una gran parte de la fotografía *Film Still* carece de autoría o de información suficiente para conocer quién fue su autor, hecho que comprobamos en nuestra investigación con la colección.

Consecuentemente, problemas relacionados a derechos de autor y copyright surgen inmediatamente en la conversación. Honathaner, (2001) evidencia que hasta 1989 la *Film Still* nunca fue controlada en cuanto a *copyright*, ya que el propósito de las mismas era opuesto a la normativa, por lo que la mayoría de las fotos permanecen en dominio público, no por decisión normativa, sino por la naturaleza propia del género fotográfico.

Interesante resulta el artículo de Mackenzie (1934), que reivindica el rol del *stillman*, "*la calidad de un set de stills, sean buenas o malas, son recordadas mucho tiempo después de que las condiciones en las que fueron tomadas son olvidadas*", aun después del paso del tiempo la fotografía sigue estando presente y viva.

6 Conclusiones.

Buscando responder a los objetivos planteados en nuestro trabajo nos encontramos con una problemática común a todos los trabajos analizados, en cuanto al escaso abordaje que hace la bibliografía referente a la fotografía como documento patrimonial.

Si bien se han realizado estudios sobre la fotografía, la mayoría se enfocan en su dimensión artística y no tanto en cuanto a documento histórico trascendental para la sociedad.

El mundo actual es un mundo de imágenes fotográficas, estamos sumergidos en ellas y siempre contamos con tecnologías que usamos para retratar parte de nuestra realidad, esto nos permite ver, pero no observar. Observar implica detenernos a analizar lo que estamos viendo y considerar su contenido.

- Consideramos que la **revisión bibliográfica** nos ha dado una **herramienta teórica sólida** para dimensionar a la *Film Still* como documento a investigar tan importante como la fotografía o el documento escrito. Aun presentando numerosas dificultades ya que siempre la hemos encontrado supeditada a la fotografía en general y a la escritura. Revalorizar la fotografía como fuente documental es algo que se está analizando en los últimos años y hemos verificado de suma urgencia en nuestra experiencia con la colección Film Still del Cine Universitario.

Fuimos constatando que pese a los avances en la investigación del documento fotográfico aún queda un largo camino para poder cambiar esta coyuntura.

Las fotografías están pasando por un largo proceso para que se las considere un documento confiable de nuestra historia, esto mayormente se debe a que la misma siempre plantea una multiplicidad de lecturas de lo que

se ve (lo denotado) de lo que se puede analizar de la misma (lo que connota). Implica la mirada que quiso reflejar el autor, la mirada de quien la ve y la mirada de quien la analiza. Lo que trae presente a la hora de investigar este documento una mayor complejidad ya que se encuentra presente la subjetividad del investigador.

En el ámbito internacional y específicamente en nuestro país la dispersión de la documentación fotográfica y el desconocimiento de la realidad de las instituciones que las albergan se ha dado por la ausencia de organismos especializados, centralizadores y generadores de políticas en materia de gestión del patrimonio fotográfico.

Un análisis de la cuestión Iberoamericana muestra que todos los países presentan situaciones parecidas en cuanto a la dispersión, poco conocimiento de las colecciones, normalización y visibilidad de las mismas. A pesar de que en España se han producido grandes avances en el tratamiento del tema que han repercutido favorablemente en Latinoamérica, falta mucho por hacer. Se hace necesaria una revisión global de la situación con el fin de establecer objetivos y criterios de trabajo sobre el documento fotográfico y su valor patrimonial.

La dispersión de la fotografía en instituciones tanto públicas como privadas a lo largo de nuestro país, ha generado la necesidad de ponerlas al descubierto, a través de instancias de investigación que pongan hincapié en esta problemática. Emulando lo realizado en Europa con el proyecto Europeana Photography.

- Desde nuestra **profesión** debemos dejar de lado el centralismo del documento escrito para abrirnos a la investigación de la fotografía como fuente documental por sí misma. Dando importancia a todos los documentos fotográficos que puedan esclarecer y propiciar estudios de nuestro pasado, analizando los mismos desde diferentes disciplinas ayudando a mostrar una visión

globalizada y novedosa de nuestra memoria. Esto permitiría una mayor interrelación de nuestra disciplina con otras de carácter social.

Entendemos que estas colecciones de documentos fotográficos poseen un contenido informacional a ser tratado y que aportan elementos de análisis para la reconstrucción de la memoria histórica de la sociedad.

Planteamos nuestro lugar en el desarrollo de estas colecciones, aportando desde nuestra disciplina en el trabajo en conjunto con otras disciplinas que enriquezcan la tarea. Poner en juego **nuestro rol como profesionales de la información** fuera de las paredes de una biblioteca y del documento textual.

Los bibliotecólogos podemos y debemos participar en diversos proyectos que convergen con otras disciplinas aportando en la búsqueda de información, en investigación generando marcos teóricos que den sustento al documento fotográfico como bien cultural y en la gestión de planes culturales ya que esto no es ajeno a nuestra disciplina, y así queda registrado en **nuestro trabajo en colección Film Still**.

- En nuestra investigación creemos haber **brindado herramientas** para tratar la **Film Still como documento patrimonial**. Todo documento fotográfico se constituye en un bien patrimonial cuando representa rasgos identificatorios de una comunidad. Por lo que entendemos importante revalorizar, visibilizar e integrarlo en la vida social y económica como factor de desarrollo. El documento fotográfico patrimonial contribuye a difundir la memoria, siendo necesario crear recursos atractivos que permitan el acceso y difusión al mismo.

Desde el momento en que comenzamos a tomar contacto con las fotografías en especial del género *Film Still* nos fuimos planteando diferentes preguntas en cuanto a su constitución y valor como documento patrimonial. Esto nos llevó a analizar diferentes documentos y leyes que nos fueron mostrando como eran consideradas las mismas en nuestro país.

Uruguay se encuentra suscrito a convenios internacionales que incluyen la fotografía como documento patrimonial, si bien las leyes nacionales no han acompañado dichos cambios (a nuestro entender, una falta de resolución oficial al respecto). Consideramos importante ahondar en la problemática de la ausencia de leyes a nivel nacional, referentes a la generación de políticas públicas para la preservación y consolidación de las colecciones fotográficas.

- Creemos haber vivido la fotografía *Film Still* no solo como documento que constituye un acervo (Cine Universitario), sino como **patrimonio cultural susceptible de ser gestionado** y valioso por su función histórica para públicos y consumo cinematográfico (influencia en procesos formativos de los individuos, informarse por medio de la recreación). También creemos en la necesidad de potenciar la reconstrucción de una memoria fílmica que podría iniciarse a partir del estudio de estas fotografías. Por medio de ellas se podría investigar sobre diversos aspectos, como la conformación de su comunidad, las preferencias de consumo, las políticas y cómo las mismas repercuten en los acontecimientos sociales.

En el caso de la colección *Film Still* del Cine Universitario, su adecuada gestión podría aportar a contar sobre los contactos que poseía la institución en determinados momentos, los gustos y preferencias de sus socios, las distintas corrientes cinematográficas que se consumían, reflejar los distintos temas de interés y la conformación de públicos según la época.

Pero esta es una historia corta y muy fragmentada, nos faltaría otra parte. Por ejemplo, conocer porque una institución dedicada al cine decidió guardar y preservar esta información adquirida sumada a la que llegó por donaciones desde otras instituciones. Es esta mezcla de historias las que nos pueden acercar a definir el material que posee como parte importante del patrimonio de la Institución.

Durante la carrera tratamos la información con el fin de que llegue a los usuarios, ya que la información posee valor económico, social y cultural.

Gestionamos la información en un proyecto cultural con el fin de difundirla, hacerla accesible.

El paradigma social de la información en donde el individuo es lo que nos ocupa, sumado a la avalancha de cambios tecnológicos, nos hace reflexionar sobre las diversas maneras en las que podríamos informarnos e intervenir en la sociedad.

Las nuevas formas de buscar, encontrar y hacer uso de la información pueden ser vehículos para el placer de contemplar las fotografías, evocando películas, directores, actores, acontecimientos y lugares. En definitiva, instantáneas de vida registrada, historia que nos sentimos preparadas para gestionar.

Referencias bibliográficas.

Alfaro López, H. (2016). Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico. En: Alfaro López, H., Raya Alonso, G., (Coords.) *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología*. (pp. 1- 30) México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información. Disponible en: https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/L94/2/hacia_construccion_imagen_lectura2.pdf

Alvarado, L; García, M. (2008). Características más relevantes del paradigma socio-crítico: su aplicación en investigaciones de educación ambiental y de enseñanza de las ciencias realizadas en el Doctorado de Educación del Instituto Pedagógico de Caracas Sapiens. *Revista Universitaria de Investigación*, 9 (2) 187-202. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/410/41011837011.pdf>

Amieva, M. (2012). Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Revista Cine Documental*, (6). Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html

Archer, F.R. y Fryer, E. (1928). Still photography in motion picture work. *Transactions of the Society of Motion Picture Engineering*, 12/33, 167-172.

Arrejuría Herrera, M. E., Bonino, M. E., Cicero, A., Rampa, D., Rodriguez, D. y Trujillo, N. (2020). Fotografía Film Still: el Cine Universitario visto a través de su acervo fotográfico. *Informatio. Revista Del Instituto De Información De La Facultad De Información Y Comunicación*, 25/1, 157-182. Disponible en: <https://doi.org/10.35643/Info.25.1.7>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós

Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Buenos Aires: Paidós.

Benjamin, W. (1937). El arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, (edición de 1989)

Blanchard, W. (1930). Making Stills Tell a Story. *American Cinematographer*, 5, pp.12-13.

Blanco Arroyo, M.A. (2012). Evolución y proceso de la imagen hacia lo fotográfico. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/99039/Mar%C3%ADa%20Antonia%20Blanco%20Arroyo.%20Evolucion_Y_Proceso.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Blanco Pardo, I. (2008). La planificación de la gestión cultural. De las necesidades socioculturales a la organización de actividades. *La biblioteca, espacio de cultura y participación* 13-46. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/15472/1/La%20biblioteca%20espacio%20de%20cultura%20y%20participacion.pdf#page=14>

Boadas i Raset, J. (2014). Patrimonio fotográfico. Propuesta para una gestión eficaz. En: Olivera Zaldua, M, Salvador Benítez, A. (eds.), *Del artefacto mágico al píxel. Estudios de fotografía*. (pp. 17-26). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación. Disponible en: https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-07-24-Del%20artefacto%20ma%CC%81gico%20al%20pixel_standard.pdf

Bustamante, E., (Coord.) (2003). Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital. Gedisa: Barcelona

Bustamante Ramírez, E. (2017). Las industrias culturales y creativas. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 18, 89-117. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6267480>

Bustelo, C, Amarilla, RI. (2001). Gestión del conocimiento y gestión de la información. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 8 (34), 226–230.

Capurro, R., (2007). Epistemología y ciencia de la información. *Enl@ce:Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*. 4 (1), (ene.-abr.): 11-29. Disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1690-75152007000100002&script=sci_arttext&tlng=en

Caridad, M., Henández Pérez, T., Rodríguez Mateos, D., Pérez Lorenzo, B. (2011). *Documentación Audiovisual: nuevas tendencias en el entorno digital*. Madrid: Síntesis.

Decreto ley N°154/004. Reglamentación de la ley sobre derechos de autor y derechos conexos. (2004). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/154-2004>

Decreto N°191/018. Modificación del decreto 257/012 que crea la comisión interministerial de apoyo al tango. (2018). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/decretos/191-2018>

Decreto N° 257/012. Creación de la comisión interministerial de apoyo al tango. (2012). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/decretos/257-2012/>

Decreto ley N° 355/012 Reglamentación de la regulación de la actividad archivística, creando el sistema nacional de archivos (2012). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/355-2012/14>

Duarte, D. (2014). ¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010). *IMAGOFAGIA. Revista de la asociación Argentina de estudios de cine y audiovisual*. 10. 1-25. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/611/521>

Dubois, Philippe. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.

Eco, U. (1981). *Apocalípticos e integrados*. Lumen: Barcelona.

Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Urbano, L. (2016). Trayectorias de la imagen: propuesta de lectura desde una perspectiva histórica. En: Alfaro Lopez, H., Raya Alonso, G., (Coords.) *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en Bibliotecología*. (pp.51-68). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/CL162/1/04_hacia_construccion_i_magen_lectura_leonor_García_urbano.pdf

Gauthier, Ch. (1999). *La passion du cinéma. Cinéphiles, cène-clubs et salles spécialisées*. París: École Nationale des Chartes

Gubern, R. (1994) *Las huellas del film en La imagen congelada*. Madrid, Fundación Mapre pp 14-18. p. 16.

De las Heras, B. (2013). *El testimonio de las imágenes: fotografía e historia*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/301357440_Fotografia_e_Historia_El_testimonio_de_las_imagenes

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. México D.F: McGraw Hill. Disponible en: <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>

Herrera Garrido, R. (2015). *Conservación y restauración*. En: Salvador Benítez, A. (coord.) *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión* pp. 51- 80

Honathaner, E. L. (2001). *The complete Film Production handbook*. Ne: Focal Press.

IFLA (2002). *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos* Marzo de 2002. IFLA. Ministerio de cultura de España. Disponible en: <https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/preservation-and-conservation/publications/digitization-projects-guidelines-es.pdf>

IFLA. (2017). *Preservación del patrimonio cultural: Guía de la IFLA*.

Disponible en: <https://www.ifla.org/files/assets/hq/topics/cultural-heritage/documents/preserving-cultural-heritage-es.pdf>

Jiménez Segura, J. (2003). *El valor informativo de la imagen como fuente documental*. En: V *Encontre d'Historiadors de la Comunicació. Aportacions de la comunicació a la comprensió i construcció de la història del segle XX. La comunicació audiovisual en la història* (pp. 275-289). Disponible en:

<https://idus.us.es/handle/11441/38460>

Kossov, Boris. (2001). Fotografía e Historia. Buenos Aires: La marca.

Kuhn, T. (2006) *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ley N° 9739. Ley de derechos de autor. (1937). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/9739-1937>

Ley N° 14040. Creación de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación. (1971). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/14040-1971>

Ley N° 16905 Interés nacional- Musica. (1998). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/leyes/16905-1998>

Ley N° 17616. Ley de protección a la propiedad intelectual. (2003) Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17616-2003>

Ley N° 17805 Protección a la propiedad intelectual (2004). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17805-2004>

Ley N° 18035 Aprobación de acuerdo internacional. Patrimonio cultural inmaterial. (2006). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18035-2006>

Ley N° 18107 (2007). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/18107-2007/1>

Ley N° 18220. Sistema Nacional de Archivos. Conservación y Organización del Patrimonio Documental de la Nación. (2007). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18220-2007/5>

Ley N° 18284. Creación del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay y del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual. (2008). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>

Ley N° 18381. Ley sobre Derecho de Acceso a la Información Pública. (2008). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18381-2008>

Ley N° 19307. Ley de medios. Regulación de la prestación de servicios de radio, televisión y otros servicios de comunicación audiovisual. (2014). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19307-2014>

Ley N° 19857. Modificación a la ley de derechos de autor, extendiendo el plazo previsto a setenta años. Ley de protección a la propiedad intelectual. (2019). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19857-2019>

López Yepes, J., García, J. (1993) ¿Qué es Documentación? Madrid: Síntesis.

López Yepes, J. (1995) *La documentación como disciplina. Teoría e Historia*. Segunda edición actualizada y ampliada. Madrid: EUNSA.

López Yepes, J. (2004). *Diccionario enciclopédico de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Síntesis.

MacKenzie, D. (1934). The life of a Stillman. *The International Photographer*, 5/12, 22.

Martínez de Souza, J. (2004). Diccionario de bibliología y ciencias afines. (3ª ed.) Gijón: Trea.

Martínez López, P. (1994). Santa Cruz de Lorica. Siglo XX: Historia visual. Santa Cruz de Lorica: Alcaldía de Santa Cruz de Lorica.

Melot, M. (2010). Breve historia de la imagen, Traducción del francés de María Condor, Madrid, Siruela.

Mendicoa, G. (2003). Sobre tesis y tesinas: lecciones de enseñanza-aprendizaje (1a.ed.). Buenos Aires: Espacio.

Miranda, F.; Vicci, G.; Marroig, S. (2011). Fotografía y teatro. Digitalización del acervo fotográfico del Teatro Solís. Miranda, F.; Vicci, G.; Marroig, S.(comp). En: *Cité Solís* (pp. 9-25). Montevideo. Udelar. Disponible en: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/4544/1/IENBA_Vicci_webO.pdf

Naciones Unidas (1948). *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Disponible en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Olmos, H. (2008). *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Disponible en: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/88>

Otlet, P. (2007) El tratado de documentación. El libro sobre el libro: teoría y práctica. Ayuso García, M.D. (trad.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 20.

Paranaguá, P. A. (1998). Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective. *Nuevo Texto Crítico*,11 (21/22),31-44. doi:10.1353/ntc.1998.0003.

Pineda, J.M. (2000). El rol del bibliotecólogo en la sociedad de la información. *Biblios* 2(6), (oct. - dic.): 1-6. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16106402>

Ponjuán, G. (2004). *Gestión de información: dimensiones e implementación para el éxito organizacional*. Rosario: Nuevo Parhadigma, 214 p.

Proyecto de Ley 2581/2017. Patrimonio Cultural del Estado. Promoción. Protección. Sistema Nacional. (2017). Disponible en: <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/ficha-asunto/137367>

Proyecto de ley (2017). Sistema nacional de protección y promoción del patrimonio cultural del Estado. Disponible en: https://medios.presidencia.gub.uy/legal/2017/proyectos/10/mec_91.pdf

Resolución N° 414/010 Patrimonio cultural- Arte del payador, candombe, murga, canción, tango, milonga oriental. (2010). Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/414-2010>

Sagredo Fernández, F., Izquierdo Arroyo, J. M. (1983) Concepción lógico-lingüística de la documentación. Madrid, Ibercom-Red Comnet de la Unesco, p. 174

Salvador Benítez, A. (2005). Los archivos y el patrimonio fotográfico: estrategias de gestión y difusión cultural. En: Terceras Jornadas: I. Imagen, documentación y tecnología. pp.47 - 58. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8993/archivos_salvador_IDT_2005.pdf

Salvador Benítez, A. (coord.) (2015). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Madrid: Ediciones Trea.

Sánchez Vigil, J. M. (1996). La documentación fotográfica. *Revista General de Información y documentación*, 6 (1) 161-194. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=169962>

Sánchez Vigil, J.M. (2012). La fotografía patrimonio e investigación. *Artigrama*, 27, pp. 25-35. Disponible en: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/27/2monografico/02.pdf>

Sánchez Vigil, J. M. (2014). Documentación fotográfica: visión internacional. En: Olivera Zaldua, M.; Salvador Benitez, A. (Eds). *Del Artefacto Mágico al Pixel: Estudios de fotografía* (pp. 27-38). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación. Disponible en: https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-07-24-Del%20artefacto%20ma%CC%81gico%20al%20pixel_standard.pdf

Sánchez Vigil, J.M. (2015). Rentabilidad de las colecciones y fondos fotográficos. En: Salvador Benítez, A. (coord.) *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión* (pp. 125- 147).

Sontang, S. (2006) Sobre la fotografía. México: Alfaguara.

Stolovich, L.; Lescano, G.; Mourelle, J. (1997). *La cultura da trabajo: entre la creación y el negocio, economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo: Fin de siglo

Tuñón, J. (2002). Entre fotos te veas: del cine al still. Luna Córnea 24, pp 32– 39
México Cinema.CONACULTA: México D.F

UNESCO (1982). Conferencia mundial sobre las políticas culturales: informe final.
Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa

UNESCO. (2002). *Memoria del mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. Disponible en:
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125637_spa

UNESCO (2012). Cultura y nuestros derechos culturales. Disponible en:
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000228345>

UNESCO. (2014). Patrimonio. En: *INDICADORES UNESCO DE CULTURA PARA EL DESARROLLO*. 132-140. Disponible en:
<https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

Virué Escalera, L. (2012). La fotografía fija en los Abrazos rotos: categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar. *Fotocinema* , (5), 112-145. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4147468.pdf>

Vogel, H. (1994). *Entertainment Industry Economics*. Cambridge University Press: Cambridge (primera edición 1986).

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Bibliografía consultada.

Aguilera, J. C. R., & Zaldua, M. O. (Eds.). (2016). Documentación fotográfica: retos, perspectivas y proyectos de investigación. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Alfaro Lopez, H.; Raya Alonso, G. (Coords.). (2016). Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información. Disponible en: https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/L94/2/hacia_construccion_imagen_lectura2.pdf

Amat, N. (1975). Informe sobre la documentación. IV Congreso Nacional de Archivos y V Congreso Nacional de Bibliotecas, Ponencias, comunicaciones y crónicas. Barcelona, Madrid. *Boletín de ANABAD*, (ene.-jun.) 229-234.

Australian Government. Screen Australia (n.d.) Working with a unit photographer. Disponible es: <https://www.screenaustralia.gov.au/getmedia/ace92e94-89d6-4e28-82b5-27d05a5306bb/Working-with-a-unit-photographer.pdf?ext=.pdf>

Ávila, J. (2012). Max Horkheimer: Teoría tradicional y teoría crítica. La singularidad epistemológica para la transformación de la sociedad. *Estudios de Filosofía*, 1(10), 73-87 Disponible en: <https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2015/11/teoria-tradicional-y-teoria-critica.pdf>

Amieva, M. (2020) Modelos cineclubistas latinoamericanos. *Revista Encuentros Latinoamericanos, segunda época*. 4 (2). 69-95. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/874>

Bailac, M; Catalá, M. (2003). El documentalista audiovisual. En: *El Profesional de la Información*, 12 (6), pp. 486 a 488. Disponible en: <http://profesionaldelainformacion.com/contenidos/2003/noviembre/12.pdf>

Barizzoni, L. (2020) El misterio de Vivian Maier, “La niñera” fotógrafa. En: *Ciclo de fotos históricas*. Disponible en: <https://delsol.uy/notoquennada/leobarizzoni/el-misterio-de-vivian-maier-la-ninera-fotografa>

Bernardo, M. S. di (2013). Antropología de la imagen. Rol político y memoria histórica. Revista Lindes n°6 mayo 2013 Bs.As. Estudios sociales del arte y la cultura.
http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_dibenardo.pdf

Boadas, J., Casellas, Ll. E. y Suquet, M.A. (2001). Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas. Girona: CCG ediciones.

Boadas i Raset, J.(2016).Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafíos y oportunidades. Disponible en:
https://www.girona.cat/sgdap/docs/IPCE_article_JBoadas.pdf

Briceño Linares, Y. (2010). La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 16(3), (sep.-dic.), 55-71. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/pdf/177/17731133004.pdf>

Broitman, A.(2014) Aprender mirando. Los cineclubs y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta. En: Toma Uno, 3 pp.233- 245. Disponible en: <http://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/09/Broitman-Aprender-mirando.pdf>

Broitman, A. I., & Eseverri, M. (2018). Renovación y actualidad del cineclubismo en la Ciudad de Buenos Aires. *LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, (19), 164-180. Disponible en: : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6570877.pdf>

Burch, S.(2005). Sociedad de la información Sociedad del conocimiento. En: Ambrosi, A.; Peugeot, V.; Pimienta, D.,Palabras en juego: enfoques multiculturales sobre las sociedades de la información. Disponible en: <http://vecam.org/article518.html>

Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Bustamante Ramírez, E. (2017). Las industrias culturales y creativas. Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio, 18, 89-117. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6267480>

Cabrales Hernández, G.; Linares Columbié, R. (2005). Origen y formación de la Ciencia de la Información (1895 - 1962). *Biblios* 6(21,22), (ene. - ago.): 84 - 98. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/161/16102207.pdf>

Caldera Serrano, J. (2015). Production Research: el nuevo rol profesional para nuevos tiempos en la gestión de la información audiovisual. En: *Investigación bibliotecológica* 29 (66). Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2015000200079

Caulfield, D. (2011). Entrevista con John Maloof: Descubriendo a Vivian Maier. *Lomography*. Disponible en: <https://www.lomography.es/magazine/66742-entrevista-con-john-maloof-descubriendo-a-vivian-maier>

Colorado Nates, O. (2019). Vivian Maier la desconocida más famosa del mundo. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2019/11/09/vivian-maier-la-desconocida-mas-famosa-del-mundo/>

Costa, J., Scavino, C. (2009). Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo Editor.

Chalmers, A. (2010). Las teorías como estructuras. 1 Los paradigmas de Kuhn. En Chalmers, A., *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* (pp.110-134) México, España: Siglo Veintiuno.

Chávez Montejó, Y.; Pérez Sousa, H. (2013). Gestión documental, Gestión de información y gestión del conocimiento: nociones e interrelaciones. *Biblioteca Anales de investigación*, 8/(8/9), 222-227. Disponible en: <http://revistas.bnjm.cu/index.php/BAI/article/view/287> .

Dorado Santana, Y.; Hernández Galán, I. (2015) Patrimonio documental, memoria e identidad: una mirada desde las Ciencias de la Información. *Ciencias de la Información* 46, (2), 29-34 Instituto de Información Científica y Tecnológica de La Habana, Cuba. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181441052006>

Escorcía Cardona, V. (2008). Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico. *Luciérnaga Comunicación*, 1(1), 14-29. Disponible en: <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/907>

Espinosa, Y. (2021). Historia de la Fotografía: un recorrido por los principales referentes fotográficos y su influencia posterior. Disponible en: https://www.academia.edu/34888403/Historia_de_la_Fotograf%C3%ADa_un_recorrido_por_los_principales_referentes_fotogr%C3%A1ficos_y_su_influencia_posterio

Federación colombiana de cine clubes y la comisión de cine clubes (1982) .Grupo de Trabajo de Bogotá. *Propuesta al Ministerio de Comunicaciones, sobre la reglamentación de Cine Clubes, cinematecas y otros organismos similares*. Santafé de Bogotá, febrero 19 de 1982.

Film Stills – Fotografías entre Publicidad, Arte y Cine. (2016). Disponible en: <https://loupiosity.com/2016/11/albertina-film-stills-exhibition/>

Fotografía Europea. Disponible en : <https://www.digitalmeetsculture.net/heritage-showcases/europeana-photography/europeana-photography-project-presentation/>

García Cárceles, M.Á. (2015). *Herramientas de control del patrimonio fotográfico* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/52695>

García García, J.L. (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad*. Universidad Complutense. 27. 9-20. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/38819323.pdf>

Gomery, D.(2004). The Images in Our Minds: Film Stills and Cinema History. *The Princeton University Library Chronicle*, 65(3), 502–520. <https://doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.65.3.0502>

Gómez Hernández J.A. (1996) La profesión bibliotecaria. En: *Manual de biblioteconomía*. 77-90 Disponible en: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47563/2/Profesion_Bibliotecario_Gomez_1996.pdf

Gorosito Lopez, A.; Szafran Maiche, P. (2010). Gestión de recursos culturales en bibliotecas comunitarias: una propuesta de servicio. Serie Bibliotecología y Gestión de Información. 55, 1-37 Disponible en: http://eprints.rclis.org/14369/1/Serie_N%C2%BA_55-_Abril_2010_Gesti%C3%B3n_de_recursos_culturales.pdf

Grigoletto, M.C.; Murguía, E. I. (2009). O documento e seu valor patrimonial. Os processos de tombamento do museu histórico e pedagógico “Prudente de Moraes” En: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciencia da Informacao*. 10, João Pessoa. Disponible en: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/686?show=full>

Guixà, R. (2005). Nacimiento de la fotografía en su contexto epistemológico. Por una teoría de la fotografía como conocimiento. Disponible en: <http://www.arquitecturadelastransferencias.net/images/artes-visuales/quixa-nacimiento.pdf>

INFOCO Portal de instituciones con fondos y colecciones fotográficas en España y Latinoamérica. (2015). Disponible en: <http://www.infocos.es/index.shtml>

Intendencia Municipal de Montevideo. *Teatro Solís*. Disponible en: <https://www.teatrosolis.org.uy/home>

Keldjian, J., Cirio, A.L. Wschebo, I. (2011). *Primer Informe: Consultoría ICAU sobre Patrimonio Audiovisual en Uruguay*. Red de Investigaciones y Acciones para la Conservación del Patrimonio Audiovisual. Disponible en: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/4713/3/mecweb/primer-informe-consultoria-patrimonio?3colid=3881&breadid=null>

Klijn, E. (Ed.) (2003). *SEPIADES Recommendations for cataloguing photographic collections*. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access. Disponible en: https://www.ica.org/sites/default/files/WG_2003_PAAG_SEPIADES-Cataloguing-photographic-collections_EN.pdf

Kossov, Boris. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La marca.

Kuhn, T. (2006) *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lara López, E. L. (2005) La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de antropología experimental* 5 Texto 10 <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>

López, F. D. La fotografía: imagen que media. Disponible en: https://www.academia.edu/4686301/LA_FOTOGRAFIA_IMAGEN_QUE_MEDIA._O_SCAR_MUNOS_ADRIANO_RIOS_SOSSA

Ley N° 15964. Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. (1988). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/15964-1988>

Marquez, T. (1998). Tecnologías, democracias y placer. El rol de los nuevos mediadores electrónicos. *Género y comunicación* 2(9), (nov. - ene.) Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n9/rol.htm>

Martinell Sampere, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro. *Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación*. Disponible en: https://oibc.oei.es/uploads/attachments/75/La_Gestion_Cultural_-_Singularidad_profesional_y_perspectivas_de_futuro.pdf

México. (1982). *Declaración de México sobre políticas culturales*. Conferencia mundial sobre políticas culturales. México D. F. Disponible en: http://diversidadaudiovisual.org/wp-content/uploads/2013/10/mexico_sp.pdf

Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. *Biblioteca Digital Europea*. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/cooperacion/promocion-exterior/la-cultura-en-europa/biblioteca-digital-europea.html>

Miñones Crespo, R.(1999). El exceso o sobrecarga de información en la sociedad de la información.1057-1062. Disponible en: https://scholar.google.com.uy/scholar?cluster=1210589417349722416&hl=es&as_sd t=0,5&as_vis=1

Moreno, O. (2010). (Coord.). *Artes e industrias culturales: debates contemporáneos en Argentina*. Caseros, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Museo Nacional de Colombia (2016) Memorias XIX Catedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: ¡Ojos abiertos, oídos despiertos! Patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico. Disponible en: https://museonacional.gov.co/Publicaciones/Documents/Catedra-XIX_OjosAbiertos.pdf

Olivera, M.; Sánchez Vigil, J. M.; Marcos Recio, J. C. (2013). Proyecto Infoco para la creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas en España, Portugal e Iberoamérica. *Ibersid*. 7 117-122. Disponible en: <https://ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/4094/3753>

Olivera Zaldúa, M.; Salvador Benitez, A. (Eds). *Del Artefacto Mágico al Pixel: Estudios de fotografía*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación. Disponible en: https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-07-24-Del%20artefacto%20ma%CC%81gico%20al%20pixel_standard.pdf

Pérez Winter, Cecilia. (2019). La fotografía en los procesos de activación, resignificación y gestión patrimonial: Los casos de Exaltación de la Cruz y San Andrés

de Giles, municipios de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. *Sofía Austral* , (23), 129-151. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052019000100129>

Prada Madrid, E. (2004). El profesional de la información y su nuevo rol. *Revista digital de la información* Disponible en: [http://www.sociedadelainformacion.com/9/profesional de la informaci.htm](http://www.sociedadelainformacion.com/9/profesional_de_la_informaci.htm)

Prats, L. (2000). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos De antropología Social*, 11. 115-136. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4709>

Rendón Rojas, M.A. (1998). El papel del profesional de la información en el acceso y uso de la información documental. *La información en el inicio de la era electrónica: Información, sociedad y tecnología*. 2. 241-271. <https://brapci.inf.br/index.php/article/view/0000005036>

Rendón -Rojas, M. A. (2008). La ciencia de la información en el contexto de las ciencias sociales y humanas. Ontología, epistemología, metodología e interdisciplina. *Investigación Bibliotecológica*, 22 (44) : 65-76. Disponible en: <http://rev-ib.unam.mx/ib/index.php/ib/article/view/4141/3675>

Salvador Benítez, A, Ruiz Rodríguez, A. (2006). *Archivos fotográficos pautas para su integración en el entorno digital*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Salvador Benítez, A. (2016). Portal de información infoco: revelando el patrimonio fotográfico de España, Portugal e Iberoamérica. En: Rivera, J., Olivera, M. (coord). *Documentación fotográfica. Retos, perspectivas y proyectos de investigación*. 116 - 125. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://www.academia.edu/39407803/Documentaci%C3%B3n_fotogr%C3%A1fica_Retos_perspectivas_y_proyectos_de_investigaci%C3%B3n

Salvador Benítez, A. (coord.) (2015). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Madrid: Ediciones Trea.

Sánchez-Torres, J. M.; González-Zabala, M.P.; Sánchez Muñoz, M.P. (2012). La Sociedad de la Información: Génesis, Iniciativas, Concepto y su Relación con Las TIC. *Revista UIS Ingenierías*, 11(1), (ene.-jun.), 113-129. Universidad Industrial de Santander. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5537/553756873001.pdf>

Sánchez Vigil, J. M. (2006). El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones. Gijón: Trea, 404.

Tratado de Lisboa [en línea]. Disponible en: http://europa.eu/lisbon_treaty/full_text/index_es.htm

UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural*. París, 17 de octubre de 2003. Disponible en: <https://ich.unesco.org/doc/src/01852-ES.pdf>

UNESCO. (2020). Diálogo sobre el patrimonio audiovisual: riesgos y estrategias. Disponible en: <https://es.unesco.org/news/dialogos-patrimonio-audiovisual-riesgos-y-estrategias>

Vega Almeida, R; Fernandez Molina, J; Linares, R. (2009). Coordinadas paradigmáticas, históricas y epistemológicas de la Ciencia de la Información: una sistematización. *Information Research*. 14 (2). Disponible en: <http://informationr.net/ir/14-2/paper399.html>