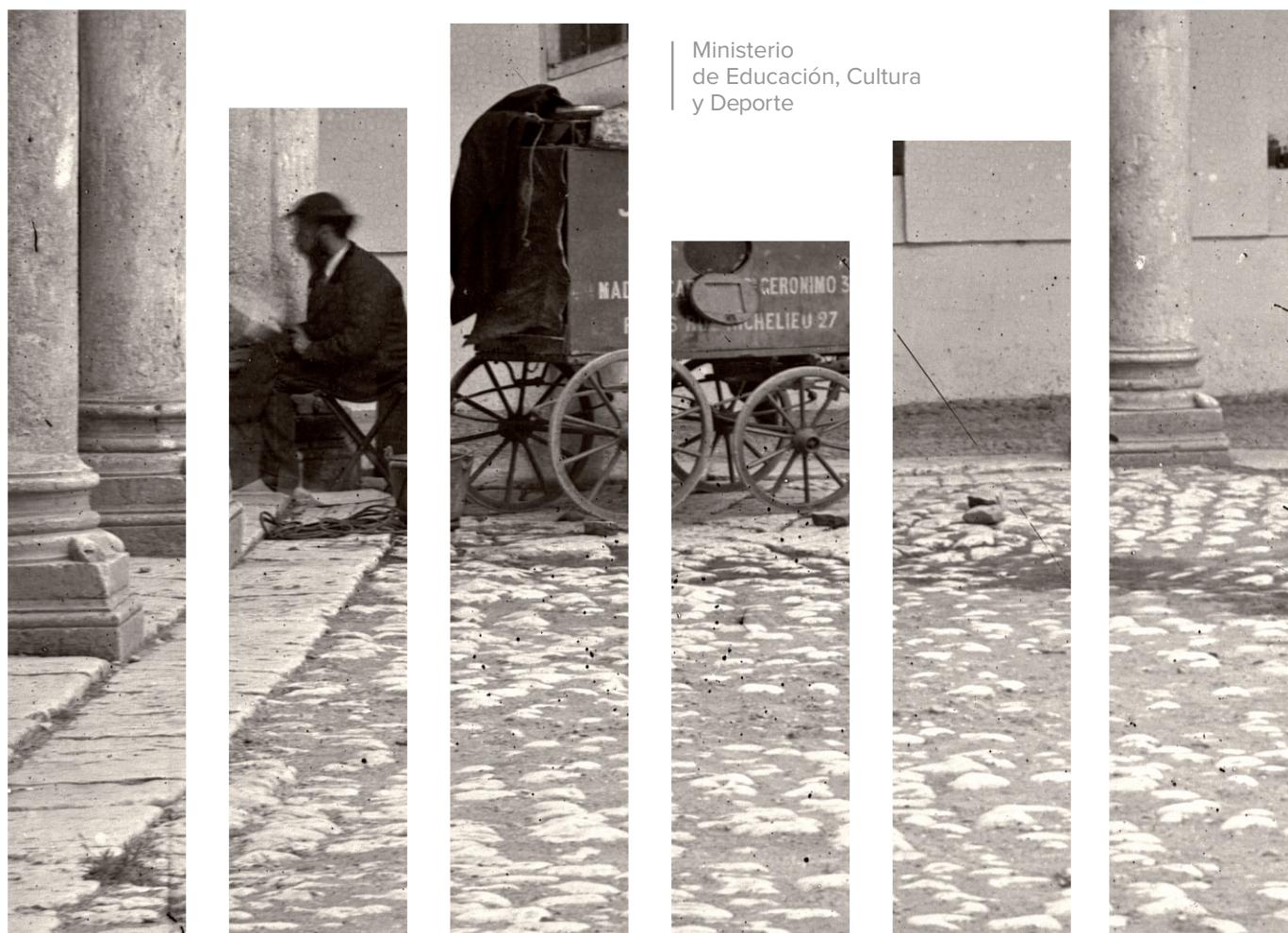




PLAN NACIONAL DE

CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO



Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2015

Coordinación de la publicación:
Alejandro Carrión Gútiez

Consejo editorial del IPCE:

Isabel Argerich Fernández
Alejandro Carrión Gútiez
Rosa Chumillas Zamora
Soledad Díaz Martínez
Adolfo García García
Carlos Jiménez Cuenca
Lorenzo Martín Sánchez
Alfonso Muñoz Cosme
José Vicente Navarro Gascón
Carmen Pérez de Andrés
María Pía Timón Tiemblo



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

En memoria de Ángel Fuentes, figura de referencia en el mundo de la fotografía –conservador, restaurador y profesor de varias generaciones de aficionados y profesionales– pero sobre todo compañero y amigo.

Ángel nos dejó en junio pasado pero su recuerdo nos ha acompañado en el camino y su huella quedó marcada en nuestro ánimo e impresa en este documento.

1. Aspectos básicos

1.1. Introducción

Los Planes Nacionales son instrumentos de gestión de bienes culturales que, partiendo del conocimiento exhaustivo de los mismos, permiten el desarrollo de proyectos destinados a su investigación, conservación y disfrute público. Se trata de un conjunto de herramientas de planificación estratégica, desarrollado por la Administración General del Estado en colaboración con las Comunidades Autónomas y sólidamente cimentado sobre el establecimiento de criterios y metodologías de actuación específica.

Nacidos en los años 80 del siglo xx en virtud de las necesidades especiales de conservación de los conjuntos catedralicios, los planes nacionales, con el Plan Nacional de Catedrales como pionero, han supuesto la ejecución por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de más un millar de proyectos de investigación, conservación, restauración y difusión del patrimonio cultural de España. Estos proyectos, realizados en continua cooperación con las administraciones autonómicas y locales competentes en materia de cultura, han garantizado la preservación de un alto número de bienes culturales de diversa naturaleza: arquitectura defensiva, industrial, catedralicia, paisajes culturales, etc.

Transcurridas más de dos décadas desde su creación, los Planes Nacionales se convirtieron en 2010 en el epicentro de un nuevo proyecto teórico-metodológico que ha tenido como objetivos fundamentales la revisión de los planes creados hasta ese momento y la elaboración de planes nuevos que respondan a las actuales necesidades en el área de la gestión del Patrimonio Cultural. En el marco de este proyecto, que ha supuesto la reconsideración de objetivos, criterios y metodología para los Planes Nacionales de Catedrales, Arquitectura Defensiva, Patrimonio Industrial, Paisaje Cultural y Monasterios y Conventos, así como el establecimiento de estos parámetros para materias tales como Conservación Preventiva, Investigación en Patrimonio, Patrimonio Inmaterial, Educación Patrimonial y Patrimonio del siglo xx, el presente Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico pone punto y final a esta compleja tarea. Una labor en la que han participado técnicos especialistas en las diferentes facetas de la gestión de los bienes culturales tanto del ámbito estatal, a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, como del autonómico, mediante la colaboración de un nutrido grupo de representantes de las Direcciones Generales de Patrimonio de las Comunidades Autónomas. Todos estos profesionales, constituidos en Comisiones específicas para cada Plan Nacional, han recibido el apoyo de numerosos especialistas independientes, del sector universitario o del mundo de la investigación a través del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como de asociaciones y fundaciones relacionadas con el marco competencial de los planes.

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, concebido bajo la premisa de la dispersión de buena parte de los fondos que lo integran y de la necesidad de arbitrar mecanismos y sistemas que faciliten su preservación y difusión, se presenta como marco de definición de estructuras de trabajo eficaces para la investigación, conservación y disfrute público de este patrimonio. Estructuras o métodos preparados para que cada institución los adapte y aplique en función de sus necesidades y circunstancias, según el contexto cambiante de la visión de la fotografía en el siglo xxi.

Se trata de poner de manifiesto las necesidades y carencias en la gestión del patrimonio fotográfico español y de establecer un consenso entre las distintas administraciones e instituciones públicas y privadas que lo custodian para garantizar su conocimiento, preservación y puesta en valor.

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico se plantea por tanto, al igual que el resto de planes nacionales desarrollados por el IPCE en los últimos años como una herramienta para la gestión y coordinación de estrategias y el impulso de acciones y proyectos que supongan aportaciones relevantes en su marco de actuación.

1.1.1. Características de la fotografía

La fotografía, como técnica que surge en el seno de la cultura contemporánea, se encuentra íntimamente vinculada a dos características esenciales de esta cultura: su condición de sociedad industrial y su cada vez más acusado carácter de sociedad de consumo.

En el marco de la sociedad industrial la técnica fotográfica experimenta, desde sus inicios en el siglo xix, una constante, rápida y progresivamente acelerada transformación tecnológica, con descubrimientos científicos y mejoras técnicas que se suceden y superponen: desde el daguerrotípico al talbotípico, el cianotípico, el papel de albúmina, el colodión húmedo, el gelatino-bromuro, las películas plásticas de acetatos, las placas autocromas, etc., hasta las unidades fotosensibles de la tecnología digital, que empiezan a desarrollarse a finales del siglo xx.



Construcción del Puente de los Franceses en Madrid, hacia 1860. Foto: C. Clifford. Fototeca IPCE



Vista panorámica de Ávila, entre 1880 y 1886. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

En el marco de la sociedad de consumo todos estos avances tecnológicos propician una rápida popularización de fotografía. La cámara fotográfica nació como una costosa novedad técnica solo asequible, en principio, a profesionales y élites. No obstante, su manejo era relativamente sencillo –sobre todo en comparación con disciplinas artísticas como la pintura o el dibujo y su resultado–, la copia fotográfica pronto se puso al alcance del ciudadano medio a través de postales y retratos de estudio. Esta popularización del medio fotográfico fue desarrollándose y acen-tuándose a lo largo del tiempo y favoreció la producción de millones de fotografías cargadas de valor patrimonial, cuya conservación y salvaguarda atañe a toda la sociedad.

En la actualidad, las imágenes fotográficas son objeto de consumo cotidiano, masivo y habitualmente intrascendente, y su creación y difusión está al alcance inmediato de cualquiera a través de dispositivos tan comunes como el teléfono móvil.

En este contexto, antes de entrar en el estado de la cuestión es preciso plantear unas consideraciones previas:

- La fotografía nace como técnica artesanal y se desarrolla como industria, dando lugar en último término a productos industriales destinados al consumo popular. Aunque ya los primeros fotógrafos mostraron interés por la perdurabilidad de sus obras, lo cierto es que el material fotográfico no estaba diseñado para permanecer a través de la historia y su preservación exige la concienciación y empeño de sus depositarios.
- El objeto fotográfico puede ser considerado como obra artística, documento histórico o ambas cosas, dependiendo de criterios no siempre coincidentes y que han ido variando a lo largo del tiempo.

En el primer caso, las características de la concepción contemporánea del arte y, sobre todo, las particularidades técnicas del medio fotográfico –con una tecnología cada vez más accesible que va restando importancia a la pericia del fotógrafo–, convierten en especialmente ambiguos los criterios estéticos para la valoración artística de la fotografía. Como objeto histórico por su parte, la fotografía adquiere un valor progresivo con el paso del tiempo, en cuanto evidencia y enriquece el conocimiento de realidades históricas que en muchos casos se han perdido.

Pero además la fotografía puede constituir en sí misma una antigüedad histórica. No solamente su resultado final, la copia fotográfica, sino también el negativo, la cámara, la ampliadora, el laboratorio fotográfico, etc., que se transforman en objetos de valor cultural tanto más apreciables cuanta más y más valiosa información aportan acerca del tiempo de su fabricación y uso.

– Una última consideración surge quizás hoy con mayor evidencia que nunca a causa de la irrupción en nuestra sociedad de la tecnología digital; se trata de la cuestión sobre “original” y “copia”. La fotografía, en efecto, es a la vez:

- Una imagen; es decir, un objeto inmaterial meramente visual. La pantalla de un ordenador o de un teléfono muestra “fotografías” pero no muestra, por ejemplo, “pinturas” en el mismo sentido. Es decir, una persona puede ver desde su ordenador una o muchas “reproducciones de *Las Meninas*, algunas de ellas de excelente calidad, pero si quiere ver *Las Meninas* debe ir al Museo del Prado. En cambio, si se trata de ver la fotografía *Muerte de un miliciano*, de Robert Capa, no es preciso ir a ningún museo, archivo o biblioteca, pues la imagen se encontrará fácilmente en Internet y podrá verse en la pantalla del ordenador de la misma manera (quizás mejor, con mayor exactitud) que lo estaba en cada uno de los originales de la revista *Life* de 1937.
- Un objeto material, tangible, resultado final de un triple proceso de toma, fijación y tratamiento de la imagen negativa, y fijación de la imagen en la copia positiva. La copia positiva es el resultado final e intencional del fotógrafo; la “fotografía” por excelencia.

Desde sus orígenes, la fotografía es un medio pensado para emitir multiplicidad de “copias” de “una imagen” fotográfica, y el valor de la copia está en relación directa (además de con la calidad de la toma realizada por el fotógrafo) con la fidelidad a la imagen conseguida y capturada en el negativo (procesos de tratamiento posterior del negativo y de revelado del positivo). Pero el valor está también en relación, además de otras consideraciones, con la cantidad y calidad de ejemplares de la misma imagen que puedan encontrarse actualmente: si se trata de un *vintage*, una copia de época, una copia numerada por el fotógrafo, etc. A día de hoy, todas estas consideraciones son aplicables también a las fotografías realizadas con tecnología digital.

Cerramos este apartado con un reconocimiento a la labor de los fotógrafos, cuyo esfuerzo y capacidad de creación han propiciado la existencia de obras y colecciones de enorme valor patrimonial. Como se ha mencionado ya, la fotografía se ha ido introduciendo en todas y cada una de las facetas del conocimiento humano, generalizándose su uso, como forma de comunicación y medio de expresión artística, a medida que los avances tecnológicos facilitaban el empleo de cámaras y equipos. Así, muchas fotografías tomadas de manera espontánea en el entorno familiar han acabado formando parte de nuestro patrimonio común. Pero además de la labor de los fotógrafos aficionados, es obligado recordar la valiosa aportación de los profesionales que han desarrollado su carrera a lo largo de la historia y han enriquecido con sus obras el patrimonio cultural de nuestro país. Sin ellos y sus creaciones, este plan no tendría objeto.

1.1.2. Identificación de riesgos

Los riesgos que afectan al patrimonio fotográfico vienen marcados por la necesidad de atender múltiples frentes de actuación.

Uno de los más significativos es el que parte del concepto “sostenibilidad”, sobre todo en relación con los procesos para la correcta conservación del material fotográfico a corto, medio y largo plazo.

Es evidente que los esfuerzos para la preservación de fondos o colecciones de fotografía han de estar diseñados para su durabilidad en el tiempo. Pero conjugar sostenibilidad y perdurabilidad, teniendo en cuenta la precaria situación económica y de recursos que sufren en la actualidad muchas instituciones culturales en España, junto con la vertiginosa evolución tecnológica que rápidamente transforma en obsoletas las aplicaciones informáticas, no resulta una tarea fácil y ha de implicar un cambio de estrategia con respecto a las fórmulas utilizadas hasta la fecha.

Se impone trabajar con una planificación suficientemente flexible que, en la medida de lo posible, ayude a evitar el riesgo de falta de continuidad en las políticas institucionales de conservación de patrimonio fotográfico. Así, la conservación de grandes volúmenes de objetos fotográficos implicará la toma de decisiones comprometidas que prioricen necesidades en función de la relevancia y características de los fondos y de la misión de los centros que los custodian.

Por otra parte, la propia naturaleza del lenguaje visual de la fotografía, directo y universal, contrasta con la necesidad de articular soluciones interoperables en los múltiples sistemas de gestión documental utilizados por las diversas instituciones.

En el siglo xxi, la interoperabilidad se enmarca dentro de las aplicaciones de recuperación e intercambio de información en la red. Y el riesgo en este campo viene determinado por la, todavía, carencia de consenso en la aplicación de uno u otro protocolo de descripción. Es vital para la visibilidad del patrimonio fotográfico que los sistemas de descripción y difusión utilizados para publicar imágenes digitales en Internet sean compatibles con los requisitos de buscadores y recolectores.

En este apartado existe también el riesgo de no llegar a recuperar colecciones enteras de fotografía por la falta de consistencia en la descripción de determinados campos sobre los que se realizan las búsquedas. Esta inconsistencia viene marcada con frecuencia por la inadecuación de los sistemas de descripción a las realidades del medio fotográfico, por la falta de consenso en la utilización de ciertas terminologías descriptivas, o por la necesidad de que el personal encargado de la catalogación de fotografía amplíe sus conocimientos sobre la materia.

Por tanto, puede afirmarse que para evitar los riesgos en la gestión documental del patrimonio fotográfico se necesita sistematizar protocolos, adecuándolos a las nuevas tecnologías, y programar una formación especializada para los profesionales del medio.

En cuanto a los riesgos derivados de la divulgación del patrimonio fotográfico, se relacionan en general con los siguientes factores: la diversidad de sistemas de catalogación y gestión, el imperativo de conciliar los derechos de autor y propiedad intelectual con las necesidades de explotación cultural de las imágenes, y las carencias educativas de la sociedad española en el ámbito de la cultura visual. Si se actúa, como ya se ha mencionado, en la mejora y adaptación de los sistemas de gestión, promoviendo una legislación acorde con los derechos y obligaciones de creadores y gestores de patrimonio fotográfico y, sobre todo, ampliando las políticas de educación visual, muchos de estos riesgos podrán minimizarse.

En otro orden de cosas, para ampliar la protección y salvaguarda del patrimonio fotográfico es preciso atender a lo que se ha venido a denominar “patrimonio fotográfico oculto”. En los últimos años se han hecho esfuerzos, con mejor o peor resultado, para que los ciudadanos pongan a disposición de la sociedad colecciones o archivos fotográficos almacenados en sus hogares y frecuentemente ignorados en armarios o trasteros. Estos proyectos han propiciado que las familias empiecen a valorar las imágenes que guardaban sus abuelos, y que familiares de fotógrafos o aficionados al medio busquen apoyo institucional para la recuperación de aquellas colecciones a las que finalmente se ha ido dando valor.

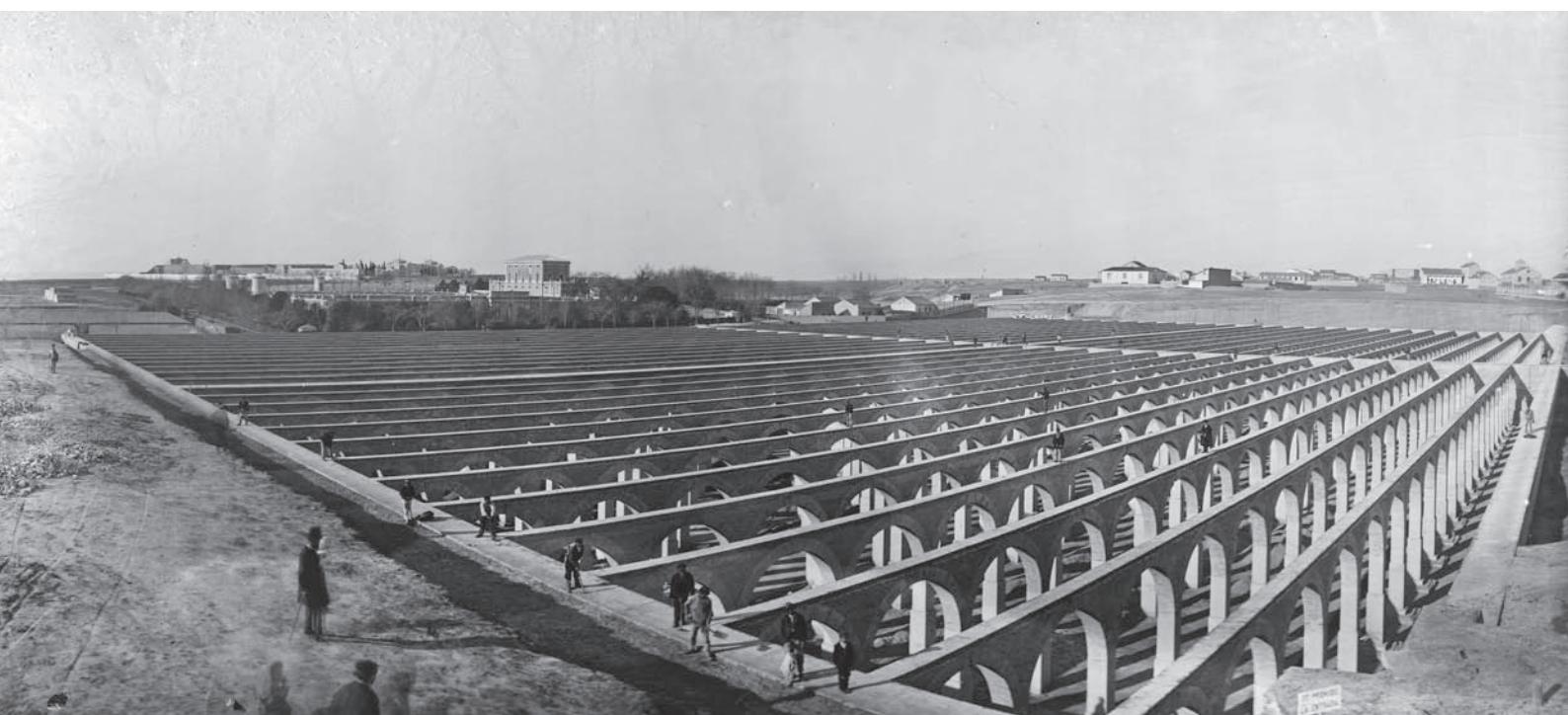
No obstante, la puesta a disposición de este patrimonio oculto se encuentra a menudo con obstáculos como la ausencia de una legislación apropiada para la dación, compra o donación, o la falta de recursos en las instituciones de acogida para poder atender donaciones de colecciones fotográficas con unas mínimas garantías.

Estas trabas pueden poner en riesgo de pérdida colecciones de fotografía de gran valor patrimonial, por lo que se impone buscar soluciones, tanto de la mano de cambios legales y administrativos, como a través de la optimización de los programas y planes de gestión de las instituciones y de la articulación de sistemas de colaboración y asesoramiento.

Las carencias formativas de los profesionales encargados de la custodia y gestión del patrimonio fotográfico son otro de los riesgos a considerar en el ámbito de la preservación de la fotografía. Por una parte, salvo contadas excepciones, apenas existen programas para la formación de técnicos especializados en patrimonio fotográfico. Es más, a nivel administrativo la figura del conservador de patrimonio fotográfico no está contemplada, lo que supone no sólo un agravio comparativo con otras especialidades, sino un vacío respecto a la formación o méritos que pueden o deben exigirse a estos profesionales.

Finalmente, ya se ha mencionado el riesgo que conllevan para el patrimonio fotográfico las carencias educativas en el ámbito del lenguaje visual, carencias que se arrastran en nuestra sociedad desde la enseñanza primaria y que provocan falta de valoración social y desapego hacia una tipología patrimonial que enriquece la identidad y la memoria colectiva.

Evitar el riesgo que implica el desconocimiento del patrimonio fotográfico supone actuar a largo plazo, activando políticas educativas, creando programas especializados y desarrollando herramientas que faciliten la difusión del conocimiento en esta materia. Una sociedad con una amplia cultura visual será una sociedad más inteligente y capaz en el mundo del siglo xxi.



Construcción del Segundo Depósito de Aguas del Canal del Lozoya o Canal de Isabel II, en Madrid, hacia el año 1874. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

1.2. Estado de la cuestión

1.2.1. Conservación y preservación digital

En primer lugar conviene establecer la diferencia existente entre restauración y conservación.

Restauración es el uso de protocolos de intervención directa sobre el patrimonio para eliminar o limitar las alteraciones producidas por las patologías que puedan afectar a su integridad conceptual, material o intelectual.

Conservación es el conjunto de planteamientos intelectuales, intervenciones y técnicas que tiene por objeto extender la esperanza de vida del patrimonio cultural. Dicho conjunto de estrategias puede ser aplicado para evitar, mediante protocolos de conservación preventiva, que las pautas de deterioro físico, químico o biológico surjan y prosperen.

La conservación-restauración, en contraposición con la reparación, es una actividad científica sometida al control de códigos deontológicos profesionales.

Antecedentes históricos

Desde los inicios de la fotografía, la inestabilidad físico-química de los procesos fue una preocupación constante de los operadores, que veían cómo los registros perdían densidad, amarilleaban o se desvanecían. Por todo ello, los primeros intentos de restaurar fotografías fueron llevados a cabo en los estudios y por los propios fotógrafos.

La publicación *The Daguerreian journal: devoted to the Daguerreian and photogenic art (1850-1870)* –más tarde editado bajo el nombre *Humphrey's journal* o *The photographic and fine art journal*, publicado y dirigido por Henry Hunt Snelling (1851-1860)– incluye en sus páginas numerosos artículos relacionados con las múltiples teorías sobre el origen de los distintos deterioros que degradaban los originales de cámara.

En 1855 la Royal Photographic Society fundó la Anti-Fading Commission (Comité Anti-Desvanecimiento), que centró sus trabajos en la investigación y búsqueda de los mecanismos que atacaban la estructura de la plata fotolítica en los procedimientos de ennegrecimiento directo.

Tanto los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por esta comisión como los contenidos de los artículos de las revistas mencionadas sorprenden por su rigor y sus acertadas consideraciones. Desafortunadamente, la ausencia de una documentación individualizada de aquellos trabajos de restauración ha limitado seriamente la investigación, ya que lo que encontramos son, con frecuencia, solo las conclusiones.

Cuando la producción de materiales fungibles quedó a cargo de la industria, los fotógrafos abandonaron las técnicas pre-industriales y perdieron el conocimiento de la mayoría de los procedimientos fotográficos previos, por lo que dejaron de tener la requerida competencia para intervenir sobre aquellos repertorios. Hay que tener en cuenta que en la práctica de la fotografía es común que cada nueva técnica suponga el abandono de las anteriores. Así como es impensable que el uso de materiales acrílicos en la pintura derivara en el abandono y la pérdida del temple, el óleo o la acuarela, en la fotografía es una constante.



Retrato al daguerrotipo de una bailarina bolera, con castañuelas, hacia el año 1850. Foto: Fototeca del IPCE

A partir del momento en que los fotógrafos perdieron el conocimiento de la mayoría de las técnicas y, con ello, competencias en la intervención de los originales, las labores de reparación fueron obviadas o llevadas a cabo por coleccionistas, libreros y marchantes, que aplicaron tratamientos con fines fundamentalmente cosméticos, y que, con demasiada frecuencia, lejos de paliar los daños extendieron las patologías y redujeron la esperanza de vida del patrimonio fotográfico.

Durante las primeras décadas del siglo XX la protección de las distintas formas patrimoniales empieza a ser objeto de la consideración de gobiernos y estudiosos, especialmente con la creación de la Oficina Internacional de los Museos, que dependía de la Sociedad de Naciones. Son programadas reuniones internacionales que empiezan a establecer las bases éticas, técnicas y científicas de la conservación y de la restauración, como la “Carta de Atenas” en 1931.

La destrucción del patrimonio cultural europeo durante la II Guerra Mundial obligó a realizar una inmensa labor de reconstrucción y restauración de bienes inmuebles. Resultó evidente la necesidad de introducir criterios científicos para la conservación de estos bienes. Dichos criterios se materializaron en nuevos documentos como la “Carta de Venecia” en 1964 y la “Carta del restauro” de 1972, que sirvieron para definir y asentar la estrategia y tácticas para conocer y conservar la materialidad del patrimonio cultural, así como para reconocer su contribución a la historia de la humanidad.

En 1950 se funda el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, IIC; en 1958 se crea el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, auspiciado por la UNESCO y, a partir de la década de 1960, un rosario de instituciones, centros y asociaciones se extienden por Europa y América con el objetivo de garantizar la permanencia de los bienes culturales.

En la misma época, se crea en España el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) que incluye una sección dedicada a documentos gráficos y estampas con el objetivo de la salvaguarda, conservación y restauración de este tipo de obras. Los responsables de cada sección son enviados al extranjero para ampliar y actualizar su formación.

Con la creación del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC) en 1985 –una vez culminado el proceso de transferencias a las autonomías de las competencias en materia de cultura– se unifican los diferentes centros y servicios dedicados a la conservación, trasladándose todos ellos a la actual sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) en la madrileña Ciudad Universitaria.

Pese a la creación de estos organismos, la conservación-restauración de fotografía fue abordada desde los planteamientos de otras especialidades con puntos comunes; principalmente desde la de papel, especialidad en la que la compatibilidad química de los tratamientos con la complejidad de las estructuras morfológicas de la fotografía no fue siempre bien entendida. A ello se añade el hecho de que en general la sociedad ha asociado la fotografía solamente con lo representado en ella, obviando su complejidad morfológica y las diferencias entre los distintos procedimientos empleados para su obtención. Por tanto, esta idea simplificada sobre la fotografía y la materialidad de los objetos fotográficos, que con frecuencia ha encontrado eco en nuestro país, afecta también directamente a los conceptos aplicados para su custodia y conservación.

La conservación de colecciones fotográficas es una ciencia de reciente desarrollo. Sirva como ejemplo que en el primer museo dedicado exclusivamente a la difusión de la fotografía, el International Museum of Photography at George Eastman House (IMP/GEH), Rochester (NY), creado en 1949 y ubicado en la que fuera mansión del fundador y propietario de la Compañía Kodak,

George Eastman, no se consideró oportuno organizar un laboratorio para la conservación de la colección del museo hasta 1975.

Unos años después, en 1978, se funda el Image Permanence Institute (IPI), adscrito al Rochester Institute of Technology (RIT), dedicado a la preservación del patrimonio cultural sobre soporte fotográfico. En 1983 se constituye el Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris y mientras, la escuela de conservación Alemana y la Academia danesa de Bellas Artes difunden en Europa los incipientes conocimientos del medio.

A principios de la década de 1980 se inicia la organización del campo profesional presidido por la ciencia y la deontología. En 1980 Kodak edita *Preservation of photographs* y la empresa Light Impressions publica el libro de James M. Reilly *The albumen salted paper book: the history and practice of photographic printing 1840-1895*. En 1984, la Direction des affaires culturelles de la ville de Paris edita el libro *Les papiers salés: altération et restauration des premières photographies sur papier*, de Anne Cartier Bresson. En 1984, y desde el Canadian Conservation Institute, CCI, Klaus B. Hendriks publica *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*, y en noviembre de ese mismo año se celebra en París el coloquio *Conservation et restauration du patrimoine photographique*, tercer evento internacional en su género y el primero en abordar en profundidad la especificidad del patrimonio fotográfico.

A partir de este momento se dispara el interés por la conservación de la fotografía y la especialidad se abre paso en planes de formación de escuelas y en grupos de trabajo de institutos y asociaciones profesionales.

En 1985, Kodak edita el libro de Georges Eaton *Conservation of photographs* y en 1986 *Care and identification of 19th-century photographic prints*, de James M. Reilly, que habría de significar un cambio en el entendimiento e identificación de los materiales fotográficos de copia. También en 1986 se forma el Photographic Materials Group dentro del American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, AIC. Una iniciativa tan fructífera que en la actualidad existe un grupo de trabajo de materiales fotográficos en casi todos los estamentos profesionales.

En 1990, Bertrand Lavedrine publica el libro *La conservation des photographies* y en 1993 aparece *The permanence and care of color photographs: traditional and digital color prints, color negatives, slides, and motion pictures* de Henry Wilhelm, con la contribución de Carol Brower.

Es decir, en poco más de una década, la literatura editada para el entendimiento de los mecanismos que rigen la conservación de la fotografía consolida la capacidad científica de la especialidad.



Santillana del Mar (Santander), vista de la población con un grupo de personas con cámaras posando, hacia 1915. Foto: Conde de Polentinos, Fototeca IPCE, Archivo Conde de Polentinos



Vista de la zona ya excavada de la Acrópolis del Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel) con la proyección de la sombra del fotógrafo en primer término, entre 1919 y 1936. Foto: Juan Cabré, Fototeca IPCE, Archivo Cabré

Contexto nacional

Conservación-restauración de fotografía en España

El interés por la conservación y la restauración de fotografía en España se inicia a mediados de la década de 1980 y presenta un perfil de dientes de sierra donde la información fotográfica y la materialidad del patrimonio no siempre son coincidentes.

En 1981, Lee Fontanella publica *la Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. En la primera edición de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO, que tuvo lugar en 1982, la galería Redor acudió con un fondo de autores constituido solo por fotógrafos. En 1985 se llevan a cabo en Madrid, auspiciadas por el Ministerio de Cultura, las *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía*. Estas jornadas tenían por objeto la exposición de las diferentes acciones llevadas a cabo en los territorios del estado para estudiar y difundir la evolución de la fotografía en España.

La iniciativa, especialmente por su falta de continuidad, no llegó a cubrir las expectativas generadas en un campo que presentaba a la vez una intensa actividad y una significativa divergencia de criterios. Sin embargo, sí supuso una llamada de atención sobre el estado de la conservación de la fotografía en nuestro país, sobre las evidentes carencias que se podían detectar a nivel de formación en la materia y sobre la ausencia de una metodología adecuada para atender el valioso e ingente patrimonio fotográfico guardado en instituciones públicas y privadas.

En 1986, se celebra en Sevilla el Primer Congreso de Historia de la Fotografía en España donde, pese a ser la autoría de los registros el foco de atención de las ponencias, la permanencia de las imágenes despierta un incipiente interés. En 1989, y coincidiendo con el 150 aniversario del nacimiento de la fotografía, se llevan a cabo multitud de exposiciones y se publican numerosos catálogos y libros que transitan por siglo y medio de práctica fotográfica en los diversos territorios del Estado. Destacan, dentro de la programación de ARCO, las conferencias dedicadas a la preservación de la fotografía.

La Biblioteca Nacional dio un paso adelante con la edición, también en 1989, del volumen *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, obra de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz en la que se identificaban las diversas técnicas utilizadas por los fotógrafos y se prestaba atención al estado de los fondos en custodia; este trabajo supuso el inicio de un cambio de paradigma. Ese mismo año se inicia la relación entre profesionales españoles e instituciones de Estados Unidos y Centroeuropa que dirigían sus esfuerzos hacia la disciplina de la conservación-restauración y que contribuyeron significativamente a la implantación y desarrollo del campo profesional en nuestro país. Expertos y técnicos españoles se trasladan a instituciones de prestigio como el International Museum at the George Eastman House y el Image Permanence Institute en Rochester, la Mellon Foundation en Nueva York, el ARCP de París, o la Academia de Bellas Artes de Dinamarca.

Fruto de esta colaboración internacional surgen iniciativas de formación teórico-práctica como los Seminarios Internacionales de Conservación *Huesca Imagen*, organizados por Ángel Fuentes entre 1995 y 1998 y dedicados a la preservación de las colecciones fotográficas tanto desde un punto de vista general como desde una óptica más especializada centrada en materiales de copia en B/N, negativos fotográficos y positivos directos de cámara.

Por otra parte, el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), dependiente del Ayuntamiento de Girona, inició en 1990 sus *Jornades Imatge y Recerca* y desde entonces se han realizado 12 convocatorias con carácter bienal. Las jornadas conllevan, junto con las presentaciones y conferencias, la realización de talleres y la publicación de las actas, por lo que constituyen una contribución de primer orden para el estudio y difusión del binomio fotografía y archivo.

En 1993, la Diputación provincial de Huelva dedica las Segundas Jornadas Archivísticas del Foro Iberoamericano de La Rábida a *La fotografía como fuente de información*, publicando también sus actas con señaladas intervenciones. En 1996 se forma el Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation), con un grupo de materiales fotográficos ya desde su fundación. Un año después, en 1997, se lleva a cabo en Madrid el I Debate Nacional sobre Fotografía organizado por el Ministerio de Cultura aunque, desafortunadamente, esta iniciativa no tuvo la requerida continuidad.

Finalmente, ya en este siglo, la Universidad Carlos III pone en marcha en 2001 las Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología, y en 2002 la Fundación COF organiza en San Sebastián las jornadas Perspectivas Actuales en la Conservación-Restauración de Materiales Fotográficos. Casi diez años después, con la contribución del Ministerio de Cultura, se celebra en La Casa de la Imagen de Logroño la Conferencia Internacional *Fotoconservación 2011 “30 años de ciencia en la conservación de fotografía”*, dedicada a revisar las luces y sombras en la reciente historia de esta disciplina, con una amplia participación de especialistas nacionales e internacionales. Finalmente la Fundación MAPFRE, mediante el grupo de investigación del LEMFC (Laboratorio para el Estudio de los Materiales Fotográficos Contemporáneos) de la Universidad Politécnica de Valencia, organiza desde 2012 las Jornadas sobre Conservación Preventiva de Fotografía Contemporánea y Soportes Electrónicos con periodicidad anual.



Puerta de Santa María (Burgos), 1920. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

Perspectiva archivística de la conservación del patrimonio fotográfico

La difusión de los principios que rigen la conservación de fotografía desde los archivos es un capítulo relevante. Pese a la paradójica ausencia de materias específicas en los planes de formación de archiveros y documentalistas, la necesidad de formación en materia de gestión y conservación de archivos fotográficos ha sido patente desde la década de los 80 del siglo pasado. Las características propias de las instituciones archivísticas y el volumen creciente de repertorios fotográficos que han ido llegando a los archivos, han provocado que desde asociaciones de archiveros se hayan tratado de suplir las deficiencias con actuaciones formativas auspiciadas desde dichos marcos profesionales.

A la estela de las ya citadas jornadas del CRDI, diversos archivos y asociaciones profesionales de archiveros fueron programando cursos y conferencias con el objeto de completar la formación en la materia de estos profesionales. Entre ellos mencionamos el programado en 1995 por Patrimonio Nacional “Técnicas de clasificación y protección de repertorios fotográficos” para formar a los documentalistas involucrados en la puesta en valor de la colección de Palacio Real. Otros centros, como la Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC, Las Palmas de Gran Canaria), la Fototeca de Huesca, el Museo Etnológico de Ribadavia (Ouren-

se), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (Pamplona) o el Institut d'Estudis Fotografics de Catalunya IEFC (Barcelona), han realizado desde finales del siglo xx múltiples proyectos de conservación de sus fondos fotográficos, y han programado ciclos de cursos y seminarios específicos sobre conservación de fotografía, para complementar la formación específica de los técnicos encargados de desarrollar dichos proyectos.

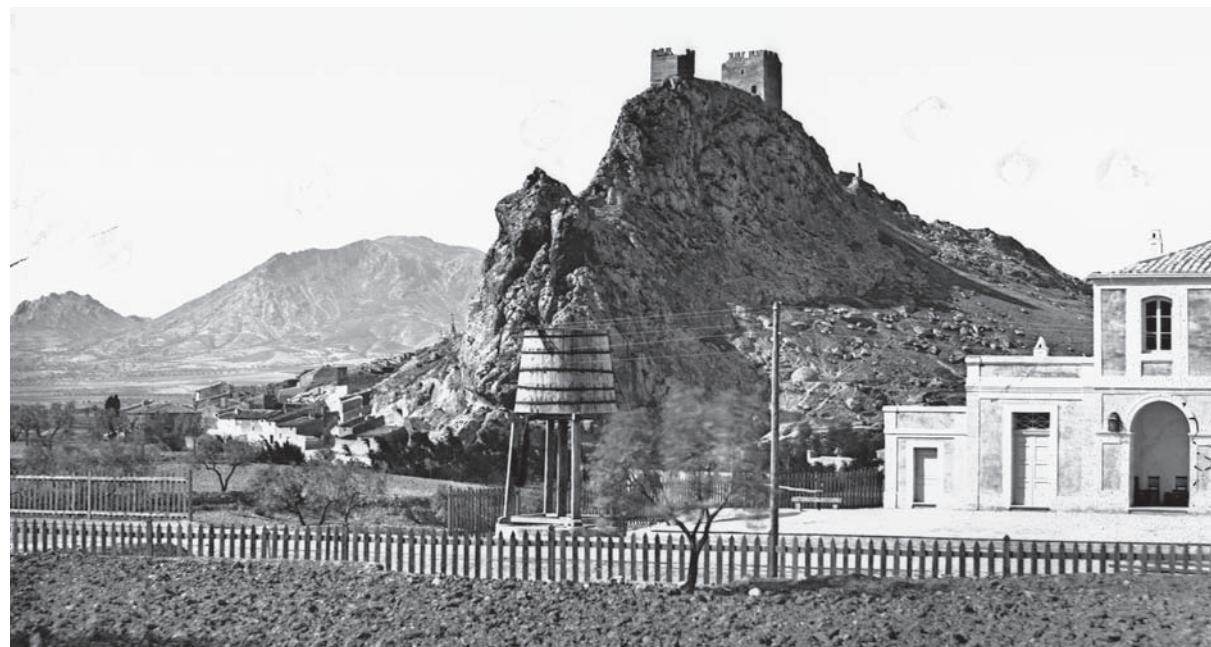
La Sociedad de Amigos del Museo Nacional de Ciencias Naturales (SAM, Madrid), la Asociación Española de Documentación Científica (SEDIC, Madrid), el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH, Sevilla), el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE, Madrid) o, más recientemente, Estudios de Conservación y Restauración Artística (ECRA, Madrid), han realizado también cursos especializados en conservación de patrimonio fotográfico.

En la actualidad, la mejora en la conservación y accesibilidad de muchas colecciones y fondos de fotografía presentes en archivos y bibliotecas es muy significativa. 20 años de formación han ayudado al entendimiento del medio fotográfico y a la mejora de los sistemas de gestión y conservación, pero además, han servido para que técnicos y profesionales puedan detectar con mayor precisión las lagunas y carencias del patrimonio fotográfico que custodian.

Las necesidades actuales en materia de conservación de patrimonio fotográfico en los archivos, una vez entendida la materia prima con la que se ha de trabajar, se fundamentan en la necesidad de abordar programas de trabajo masivo, dado el altísimo volumen de patrimonio fotográfico que se custodia en este tipo de instituciones, y en la necesidad de buscar fórmulas de trabajo organizadas en programas a corto, medio y largo plazo.

Los ejercicios de priorización, coordinación y organización de acciones encaminadas a la salvaguarda del patrimonio constituyen los nuevos retos que las instituciones archivísticas deben afrontar para poder ser eficaces en sus cometidos.

Actualmente es frecuente que los archivos desarrollem programadas de digitalización de fondos fotográficos, con vistas a su preservación y difusión. Estos programas parten del compromiso de



Estación de Sax (Alicante), 1858. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

minimizar la manipulación de los originales, escaneándolos una sola vez para obtener una copia “máster” destinada a la conservación, y por tanto en alta resolución y formato sin comprimir. A partir de este máster pueden realizarse todas las copias necesarias en formatos comprimidos y resoluciones variables, disponibles para su uso habitual y difusión en Internet (catálogos web, redes sociales, etc.).

Conservación de fotografía y universidad

En los últimos años, la conservación de materiales fotográficos se ha ido incluyendo como disciplina en el currículo de títulos otorgados por distintas universidades.

En el año 2003 se puso en marcha un máster de Conservación de Patrimonio Cultural de la Universidad Ibero-Americana de la Rábida, Huelva. En 2005 la Universitat Autònoma de Barcelona y la Escuela Superior d'Arxivística i Gestió de Documents (ESAGED) programó un Postgrau de Gestió de Documents Fotogràfics en colaboración con la Associació d'Arxivers de Catalunya (AAC), el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC) y el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI).

Ya en 2012, la Escuela Superior de Archivística y Gestión de Documentos (ESAGED), el Centro de Investigación y Difusión de la Imagen (CRDI), la Asociación de Archiveros-Gestores de Documentos de Cataluña (AAC) y el Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña (IEFC) incluyen, también en el marco de la Universitat Autònoma de Barcelona, la primera edición del Postgrado online de Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos.

La conservación de fotografías como asignatura está presente en otros másters, como el Máster en Fotografía de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), y en algunas escuelas de restauración, como por ejemplo la de Madrid. Desde su fundación en 2006, el Laboratorio para



Carnavales, Madrid, 1915. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

el Estudio del Comportamiento de los Materiales Fotográficos Contemporáneos (lemfc) de la Universitat Politècnica de València, imparte anualmente un seminario sobre *Conservación preventiva de fotografías*.

Museos y centros de arte

En el ámbito de los museos y centros de arte conviene diferenciar entre las características del conjunto museístico general y las de los centros de arte contemporáneo de reciente creación. En la mayoría de los museos las fotografías tienen la consideración de fondo museográfico (obra de arte) o fondo documental (relacionado con la historia del museo, sus colecciones o sus actividades). Muchas de las fotografías que componen el fondo documental de los museos han adquirido con el tiempo valor histórico y/o se ha replanteado el nivel artístico de la producción de determinados fotógrafos profesionales. En consecuencia, algunos de los fondos de estos museos han pasado a ser catalogados como obra de arte.

Respecto a la catalogación de los fondos fotográficos en los museos, la Administración general del Estado se ha dotado de una herramienta de catalogación unificada, DOMUS. Este sistema de gestión documental contempla las dos especificidades la de la catalogación: como fondo museográfico –obra de arte– o como fondo documental. Contiene campos específicos para la catalogación y campos controlados por tesauros para la definición tanto del tipo de fotografía, como de las materias/sopores y técnicas relacionadas con el material fotográfico. A ello suma la posibilidad de catalogar no solo el objeto, sino también la documentación gráfica existente en la institución y su fuente, sea ésta analógica o digital.

En relación con los espacios para la conservación y difusión de las obras de arte más recientes, desde finales de los 80 del siglo xx se han ido creando en el estado español multitud de centros de arte contemporáneo, hasta el punto de que prácticamente cada provincia española tiene el suyo propio. En la mayoría de los casos, la adquisición de fotografía y la exposición de obra fotográfica ha sido una constante en este tipo de centros.

Tenemos así el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Centro de Arte 2 de Mayo, el Centro de Arte Tomás y Valiente, el Centro de Arte de Alcobendas, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, el Artium en Euskadi, Guggenheim en Bilbao, CAC en Málaga, CAAC en Sevilla, Fundación Telefónica, Caixa Forum, Centro de Arte Caja de Burgos, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear en Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, Patio Herreriano en Valladolid, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) de la Región de Murcia, Museo Colecciones ICO, Fundación MAPFRE, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, etc.

Como ya se ha comentado, el carácter y la tipología de las colecciones de fotografía determinan las acciones necesarias para su correcta conservación. La mayoría de estos centros de arte custodian un volumen de fotografías que ronda los mil objetos, una cantidad muy inferior a la custodiada en los espacios de carácter archivístico o bibliotecario.

Por otra parte, el concepto “arte contemporáneo” aplicado a estas instituciones determina la tipología del patrimonio fotográfico depositado en ellas, constituido generalmente por obras realizadas a partir del último tercio del siglo xx. Tanto el marco temporal como el carácter artístico que se atribuye a las fotografías en estos centros, delimitan también sus variables morfológicas –se trata en general de piezas de medio y gran formato– e implican que su uso

y explotación cultural están limitados por los derechos de autor y derechos de exposición que caracterizan a las obras de arte.

Estas observaciones pueden ayudar a entender las actuaciones en conservación desarrolladas por este tipo de instituciones sobre el patrimonio fotográfico. Al tratarse de centros de reciente creación, la mayoría han sido dotados de almacenes y silos acondicionados para la preservación de obras de arte. Aunque estos espacios están dotados de sistemas de climatización y control, los parámetros empleados son los generales para obras de arte, ya que las colecciones de fotografía comparten espacio con otros tipos de obras. Respecto a la preservación digital, la digitalización de las colecciones de fotografía en los museos se realiza en dos direcciones distintas. Por un lado, prácticamente el 100 % de las colecciones están digitalizadas en baja resolución como registro para los procesos de catalogación. Por otro, muchas de las obras fotográficas tienen su reproducción digital en alta resolución como medida de reproducción –cuasi facsímil– en caso de que la obra se deteriore, siempre y cuando el autor/a esté de acuerdo con esta política. A esto se suma el hecho de que, en muchas ocasiones, se solicita a los autores una segunda copia de su obra fotográfica. Estas medidas de prevención indican la escasa confianza de las instituciones respecto a la estabilidad y durabilidad de la fotografía que custodian. Siempre ha supuesto un reto conjugar los derechos de explotación cultural con las necesidades de conservación del patrimonio.

En cuanto a las estrategias de conservación llevadas a cabo por los museos y centros de arte, sean éstos del tipo que sean, suelen basarse en actuaciones de preservación o de conservación preventiva. No se debe olvidar que el valor económico que se otorga la fotografía “de autor” es generalmente alto, y existe por tanto una gran preocupación por su preservación.

Sin embargo, aunque las instituciones públicas de mayor entidad cuentan con laboratorios de conservación y restauración, las fotografías son atendidas por profesionales especializados en otro tipo de obras. Hasta la fecha apenas hay entidades que cuenten con especialistas en conservación de fotografía para dedicarse a este tipo de patrimonio. En cuanto al resto de instituciones, lo normal es subcontratar estos servicios a empresas especializadas.

En esta línea, se observa en ocasiones una llamativa ausencia de informes sobre las condiciones mínimas para la correcta conservación de las obras fotográficas cedidas a terceros para exposiciones temporales. Afortunadamente se trata de un hecho cada vez menos frecuente y la mayoría de las instituciones acompañan la obra prestada con documentos que informan sobre las condiciones generales y particulares de conservación. También empieza a ser común el préstamo de facsímiles en lugar de piezas originales cuando, por las características de la exposición o por la falta de condiciones adecuadas en las salas en las que ésta va a tener lugar, se considera aconsejable.

Centros especializados en fotografía

Otro grupo de instituciones que custodian patrimonio fotográfico son las relacionadas exclusivamente con la fotografía, tanto en su aproximación histórica como artística. Algunos de estos centros son: la Fundación Fotocolectania en Barcelona, el PhotoMuseum de Zarautz, el Centro Andaluz de la Fotografía (CAF, Almería), el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), la Fototeca de Huesca, el Centro de Tecnología de la Imagen (CTI, Málaga), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (Pamplona), el Institut d'Estudis Fotografics de Catalunya (IEFC, Barcelona), el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), el Centro de la Imagen de la Diputación de Girona (INSPAI), el Centro Nacional de Fotografía de Torrelavega, y el Centro de Fotografía de Tenerife, integrado actualmente en el TEA.



Puente del Cabriel, en la carretera de Madrid a Valencia, 1867. Foto: J. Martínez Sánchez, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

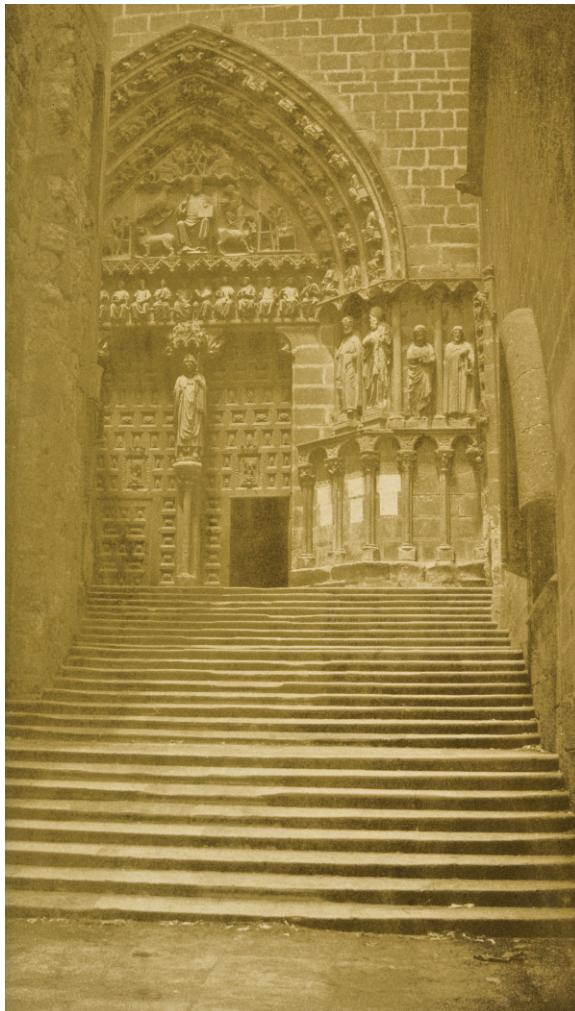
Todos ellos son centros dedicados exclusivamente al patrimonio fotográfico, a diferencia de archivos, museos o bibliotecas que custodian fotografía junto a otro tipo de patrimonio. Como grupo de instituciones representa un conjunto muy heterogéneo en el que las políticas institucionales, la tipología del patrimonio fotográfico que custodian, el volumen de las colecciones y los recursos humanos, económicos y de infraestructuras son muy diferentes.

Podría decirse que su única característica común es su dedicación exclusiva al patrimonio fotográfico. Curiosamente, la iniciativa de creación de este tipo de centros parte de una aproximación autonómica o local hacia la fotografía. No en vano, estos centros han ido surgiendo a partir de la década de los noventa del siglo pasado, cuando las autonomías y los gobiernos locales habían asentado ya sus bases y miraban a la fotografía como un elemento diferenciador de su propia idiosincrasia.

Por lo general, los volúmenes de patrimonio que custodian no son excesivamente altos, pero sí considerables comparados con los centros de arte. Al tratarse de instituciones tan dispares, los volúmenes varían entre algunos cientos de miles y varios miles de objetos fotográficos. Algunos centros cuentan con espacios específicos para el almacenamiento de fotografía, aunque hay notables diferencias en cuanto a capacidad e infraestructura.



Iglesia de Santo Tomé, en Toledo, viéndose a la izquierda el carro laboratorio de Laurent. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci



Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos, parcialmente oculta por un muro del antiguo Palacio Arzobispal, en el año 1852. Calotipo de F. A. Oppenheim, Fototeca IPCE

Las tipologías de objetos fotográficos que custodian son también muy diversas. En muchas ocasiones han ido creando sus colecciones a partir de la adquisición, mediante compra o donación, de colecciones completas de fotografías en las que los originales abarcan grandes intervalos de tiempo.

Una de las actividades que se realizan con mayor dedicación en estas instituciones es la digitalización de colecciones, tanto para el acceso como para la preservación. Cada centro ajusta sus protocolos de digitalización a los recursos de que dispone y apenas hay pautas comunes en los procesos de conversión digital. Lo mismo ocurre con la gestión documental de las colecciones.

En cuanto a las actividades para la conservación, suelen estar vinculadas directamente con los procesos de digitalización. En ocasiones se limitan a la realización de una simple limpieza de las fotografías antes de recolocarlas en sus depósitos. Muchas veces, estos trabajos están realizados por personal no experto, o incluso se subcontrata a empresas de restauración que no cuentan con especialistas en restauración de fotografía. Este es un aspecto aún no resuelto, pese a que cada vez se cuenta en España con más profesionales plenamente formados en materia de restauración de fotografía.

En este sentido, no deja de ser curioso observar que, aunque en la mayoría de estos espacios se ha ido creando una dinámica que permite atender al patrimonio fotográfico con ciertas garantías, solo uno de ellos contempla el contar en su plantilla con un conservador de fotografía especializado que atienda las colecciones de forma continua y a tiempo completo.

La digitalización del patrimonio fotográfico

Las denominadas nuevas tecnologías han abierto un campo extraordinariamente amplio para la conservación, conocimiento, difusión e investigación del patrimonio cultural, y específicamente del fotográfico. Las escasas dos décadas transcurridas desde los comienzos de la implantación de la tecnología digital, han supuesto un avance muy considerable en este terreno. Aunque es imposible resumir todas las acciones sobre digitalización de patrimonio fotográfico realizadas en el estado español hasta la fecha, intentaremos mencionar los casos más significativos.

Los Archivos Estatales vienen desarrollando con éxito labores de digitalización de fondos fotográficos como estrategia para garantizar la preservación y difusión de sus colecciones, especialmente desde la década de los 90. De hecho, uno de los primeros programas de digitalización llevados a cabo en nuestro país fue el realizado sobre el Archivo de Indias, en un proyecto de colaboración entre entidades privadas (IBM, El Corte Inglés) y el Ministerio de Cultura que se inició en 1986 y continúa aún en activo.

La iniciativa tuvo tal repercusión que marcó un camino a seguir para muchas instituciones. Desde entonces, los planes de digitalización se han convertido en una actividad prioritaria y continua para toda entidad que custodia patrimonio fotográfico, hasta el punto de que la recuperación de fondos fotográficos se identifica, a menudo en exclusiva, con su digitalización. Y, sin embargo, la recuperación de este tipo de materiales incluye todo un proceso de tratamiento que pasa por el acondicionamiento y descripción de los soportes originales y debe culminar en iniciativas que faciliten la difusión, no solo de las imágenes, sino de los objetos y procedimientos que han hecho posible su creación y permanencia.

La digitalización es, por supuesto, parte de este proceso, pero debe planificarse cuidadosamente y atenerse a unos protocolos mínimos con parámetros establecidos en función del volumen y relevancia de los objetos a digitalizar, de su formato, procedimiento fotográfico, estado de conservación, etc. La ausencia de criterios comunes y la disparidad de las políticas institucionales, con proyectos impulsados frecuentemente por intereses circunstanciales, han provocado la caducidad prematura de muchos de los esfuerzos realizados para la digitalización del patrimonio fotográfico. A esto ha contribuido el hecho de que los diversos planes de digitalización se han ido elaborando de acuerdo a unas tecnologías en constante evolución y, sobre todo, sin contar con una colaboración previa entre informáticos, digitalizadores e instituciones depositarias de fondos.

En resumen, parece imprescindible que, partiendo de pautas y estándares internacionales ya publicados y accesibles en el ámbito profesional, las instituciones hagan un esfuerzo por adecuar los proyectos de digitalización de sus fondos fotográficos a la realidad del patrimonio que custodian y de sus expectativas de conservación y difusión. Y esto en concordancia no solo con criterios técnicos, sino también con los principios éticos comprendidos en el concepto de patrimonio.

Respecto a las pautas recomendadas desde instituciones internacionales para la digitalización de imágenes, si bien no aluden exclusivamente a la fotografía cabe citar proyectos de ámbito internacional como interPARES, cuyo propósito ha sido el desarrollo del conocimiento metodológico y teórico para la conservación permanente de documentos electrónicos, además del desarrollo



Escenas vascongadas. Mujer con cesto en la cabeza en el muelle. Foto: Aurelio de Polentinos. Fototeca IPCE, Archivo Conde de Polentinos

de modelos, estrategias y estándares prácticos¹. Otros documentos de especial relevancia son las “Recomendaciones de la comisión de 27 de octubre de 2011 sobre la digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y conservación digital” (2011/711/UE)² y el manual de preservación digital elaborado por The Digital Preservation Coalition en 2008³. Asimismo, son cita obligada las directrices que, a petición de la UNESCO, elaboró la IFLA en 2002 en colaboración con el ICA (International Council on Archives). Estas directrices fueron traducidas en su momento por el Grupo de Trabajo de Colecciones Digitales de las Comunidades Autónomas y el Ministerio de Cultura, y han sido actualizadas en 2014 con varios apéndices de especial utilidad⁴.

A partir de aquí, diversas autonomías han creado planes específicos que, desafortunadamente, no siempre coinciden en los procedimientos de actuación que proponen. Como esfuerzos notables de normalización podemos citar el *Plan Director de digitalización, preservación y difusión del Patrimonio Cultural Vasco*, las *Pautas para la digitalización en Andalucía*, o las recomendaciones para los planes de digitalización elaborados por el Archivo General de Castilla y León⁵.

Las primeras directrices de digitalización partieron de bibliotecas y archivos y se centraron en su inicio en libros y documentos, dejando de lado la fotografía. Este hecho ha favorecido la divergencia de criterios, ya que el patrimonio fotográfico presenta la especial dificultad de que, a diferencia de los libros y documentos impresos, su digitalización no es un acto mecánico. Las

¹ <http://www.interpares.org>. Uno de los logros del proyecto interPARES es la elaboración de un vocabulario normalizado de preservación digital, cuya versión en castellano puede consultarse en http://cuib.unam.mx/archivistica/mex_glosario_interpares_total0112.pdf

² <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32011H0711&from=EN>

³ <http://www.dpconline.org/component/finder/search?q=handbook>

⁴ *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos*: <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/handle/10421/3342>

⁵ http://www.aefp.org.es/NS/Documentos/Guias-Manuales/JCYLRecomendaciones_Digitalizacion_Archivos2011.pdf

fotografías necesitan de un conocimiento específico para su correcta interpretación. El tono, el contraste y el cromatismo, son características intrínsecas del medio, por lo que analizarlas y comprender cómo se manifiestan estas características en una tipología fotográfica concreta es fundamental para poder realizar un trabajo de digitalización acertado. Por ejemplo, la digitalización de una placa de vidrio negativa deberá estar acompañada del conocimiento específico sobre la gama tonal y el rango de contraste de la tecnología de la época en la que se creó, para que ésta pueda ser traducida y ajustada a los nuevos sistemas digitales y así poder ver la copia positiva de esa placa negativa con los tonos, contrastes y matices correspondientes a su naturaleza histórica.

Por otra parte, la experiencia generada en las últimas décadas indica la necesidad de introducir ciertos protocolos de control de calidad durante los procesos de digitalización. Estos controles parten de la toma de datos precisos en relación a la calidad que los equipos pueden llegar a proporcionar, más allá del número de megapíxeles que son capaces de capturar. La medición del rendimiento en función del ruido, el rango dinámico, la nitidez, la definición, la precisión en la reproducción del color, etc., junto al análisis de la necesaria reinterpretación para ajustar la realidad material del objeto fotográfico a la realidad inmaterial del código binario generado tras su digitalización, forman parte de las necesarias pautas de trabajo exigibles en la actualidad.

Otro tema a destacar en relación con la digitalización de patrimonio fotográfico en España, es la necesidad de que el equipo técnico encargado del trabajo disponga del conocimiento apropiado para poder hacer un balance acertado entre el respeto a la integridad del original, la recuperación de matices en originales en mal estado, y la utilización de técnicas de maquillaje y retoque, sin que supongan alteraciones significativas de los valores naturales de dichas fotografías y se pueda diferenciar claramente la digitalización de la “recreación digital”⁶.

Se constata por tanto la importancia de consensuar un protocolo de digitalización que establezca unos requisitos concretos en cuanto a resoluciones mínimas, formatos de preservación e intercambio⁷, soportes de almacenamiento⁸ y servidores⁹ y metadatos necesarios¹⁰, sin perder de vista que la digitalización forma parte de las acciones establecidas por la ciencia de la conservación para la correcta custodia y preservación de las colecciones fotográficas. Este protocolo tendrá en cuenta tanto las indicaciones del Comité de sabios, como las directrices de la CE al respecto: http://euro-pa.eu/rapid/press-release_IP-11-17_es.htm.

⁶ Término acuñado por Miguel B. Márquez en “Restauración digital de la fotografía: un concepto erróneo”, en *Ámbitos*, n.º especial 9-10, 2.º semestre 2002-año 2003 (pp. 313-319), p. 318.

⁷ Los formatos de preservación e intercambio reconocidos y utilizados ampliamente (BMP, GIF, TIFF, JPEG, PDF, SVG, PNG o RAW) están reconocidos en la “Guía de aplicación de la Norma Técnica de Interoperabilidad de catálogo de estándares” (http://administracionelectronica.gob.es/pae_Home/pae_Estrategias/interoperabilidad-inicio/normas-tecnicas-interoperabilidad.html#DIGITALIZACIONDOCUMENTOS)

⁸ Se desaconseja la utilización de soportes de almacenamiento como los discos ópticos (CD, DVD), por su escasa durabilidad, prefiriéndose el uso de cintas magnéticas LTO y el volcado en servidores (http://www.aefp.org.es/NS/Documentos/Guias-Manuales/JCYLRecomendaciones_Digitalizacion_Archivos2011.pdf)

⁹ El almacenamiento es, quizás, una de las mayores preocupaciones a la hora de establecer planes y proyectos de digitalización. La digitalización de fotografías genera ficheros de gran tamaño, cuyo almacenamiento, gestión y recuperación resulta problemático. Es por tanto fundamental que las instituciones custodias de fondos fotográficos tengan en cuenta el espacio de almacenamiento virtual que puede requerir la digitalización de cada fondo, y dispongan de un software de gestión eficaz para su manejo.

¹⁰ Guía de aplicación de la Norma Técnica de Interoperabilidad de Digitalización de Documentos (http://administracionelectronica.gob.es/pae_Home/pae_Estrategias/interoperabilidad-inicio/normas-tecnicas-interoperabilidad.html#DIGITALIZACIONDOCUMENTOS)

Conclusiones sobre el estado actual del patrimonio fotográfico en el ámbito de la conservación

Como puede deducirse de lo expuesto, desde sus incipientes comienzos en la década de 1980 se ha avanzado considerablemente en España en algunos de los aspectos que engloba la conservación del patrimonio fotográfico: se cuenta con abundante bibliografía y con profesionales preparados, y son frecuentes las jornadas y reuniones específicas que favorecen el intercambio de experiencias.

Puede apreciarse también que, tras 30 años de estudios, de desarrollo metodológico y de la puesta en práctica de planes de conservación preventiva, los criterios científicos que deben aplicarse para garantizar la permanencia de las colecciones y/o fondos fotográficos y aquéllos que garantizan su accesibilidad sin mermar el grado de protección, están claramente establecidos.

Sin embargo, pese a que hemos conseguido logros medibles en el campo profesional, y manejamos y compartimos la misma información y criterios que las asociaciones internacionales en otros aspectos, las carencias son todavía notorias.

Podemos destacar las siguientes:

- Se arrastra una evidente dificultad para entender que la conservación y custodia del patrimonio fotográfico deben llevarse a cabo sobre su estructura material, y no sobre otros criterios intelectuales como la autoría, escuelas o movimientos plásticos, que son complementarios.



Puerto de Barcelona, 1925. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich



SEGOVIA._1303._La casa de los picos . J.Laurent y Cia Madrid.
Es propiedad Déposé.

Casa de los Picos, en Segovia, entre los años 1870 y 1872. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

- Existen también problemas para diferenciar la información fotográfica de la fotografía en sí. Ello es especialmente evidente en las modificaciones que se llevan a cabo sobre la información fotográfica digitalizada donde, en aras de la legibilidad, se recurre a intervenciones que alejan la información fotográfica de la identidad del registro en sí. Cuando se procede a la conversión digital de fotografía físico-química, los ficheros obtenidos contienen mera información fotográfica; la carga patrimonial reside en la materia del patrimonio, es decir en los registros. Se hace así necesario establecer una clara diferenciación entre la fotografía digital, es decir, la realizada mediante cámaras fotográficas digitales; la fotografía digitalizada, resultante de la digitalización de una fotografía analógica y la recreación digital o restauración virtual de una fotografía digitalizada.
- Se debe ser consciente de que los originales bajo custodia en instituciones de la memoria –museos, archivos de titularidad municipal, autonómica o nacional– están descritos y gestionados mediante protocolos dirigidos al acceso y recuperación de los originales, pero no están protegidos por planes de conservación específicos e implantados de manera nacional y coherente.
- En muchos casos, los planes de formación de las escuelas de archivística, biblioteconomía y documentación, así como los de conservación y restauración de bienes culturales, carecen de una formación orientada específicamente a la custodia y explotación cultural del patrimonio sobre soporte fotográfico. Este vacío curricular debilita su capacidad de contribuir de manera eficaz en la conservación de los repertorios.
- Pese a los diferentes intentos de redactar *libros blancos* sobre fotografía, lo cierto es que se carece de un censo o mapa nacional que recoja de manera operativa el patrimonio fotográfico que poseemos, cuál es su estado de conservación y las necesidades que presenta¹¹. Esto es un verdadero lastre para la puesta en marcha de cualquier herramienta que pretenda tener un alcance global.

Además de estas carencias generales sobre el estado de conservación del patrimonio fotográfico se detectan otras debilidades:

- El inmenso volumen del patrimonio fotográfico nacional no está cuantificado.
- Un número muy amplio de instituciones, con características, necesidades y recursos muy dispares, albergan colecciones de fotografía como una parte más del patrimonio que custodian.
- La mayoría de los esfuerzos en conservación han sido realizados de forma independiente y cada institución ha actuado según sus necesidades. Al principio se buscó la ayuda de profesionales en conservación de material gráfico –que no fotográfico–, aunque actualmente hay una tendencia a consultar con expertos en fotografía. Aún queda, sin embargo, mucho camino por recorrer.
- Gran parte del presupuesto asignado a la conservación de fotografía se ha invertido en digitalización, dejando en un segundo plano la preservación de los objetos fotográficos. En muchos casos, y aprovechando los programas de escaneo, se han comprado materiales de protección directa y se han guardado los originales en sobres y cajas, pero sin atender

¹¹ El Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica, promovido por Archivos Estatales, es un buen proyecto en este sentido ya que abarca también fondos fotográficos, aunque se limita al ámbito archivístico.



Fachada de la casa mudéjar de la Cuesta de Aldana, Cáceres, fotógrafo con la cámara. Hacia 1915. Foto: Conde de Polentinos, Fototeca IPCE, Archivo Conde de Polentinos

a la realización de otro tipo de intervenciones sobre los objetos. De hecho, la mayoría de los trabajos de restauración se han ejecutado después de que se haya producido algún daño sobre los originales.

- Los criterios utilizados en los trabajos de digitalización han sido y siguen siendo absolutamente dispares, desde el seguimiento escrupuloso de normativas internacionales al uso indiscriminado de escáneres sin atención a pautas de calidad. En este sentido, los programas de digitalización masiva que se vienen desarrollando desde los años 90 han provocado la existencia de miles de terabites de información que en muchos casos no sirve para el propósito con el que se generó.
- A pesar de que los espacios de almacenamiento y los controles sobre ellos han ido mejorando notablemente en los últimos años, los depósitos se encuentran a menudo en condiciones poco apropiadas.
- Muy pocas de entre las instituciones que custodian fotografía cuentan en su plantilla con expertos en la materia, por lo que el personal a cargo de estas colecciones se ve con frecuencia obligado a formarse sobre la marcha de forma casi autodidacta.
- El flujo de información y la colaboración inter-institucional apenas existen en el campo de la fotografía, y los centros, al menos a nivel oficial, raramente comentan sus proyectos en conservación, custodia y digitalización de colecciones con otros organismos de carácter similar que hayan ejecutado proyectos parecidos y que puedan por tanto asesorarles.
- La mayoría de las instituciones no tienen establecida una política concreta sobre la custodia y difusión de su patrimonio fotográfico, de forma que la carencia de planes de actuación a corto y medio plazo es una constante. Tampoco desde la esfera política y administrativa se han diseñado planes, estrategias o programas específicos para este tipo de patrimonio.
- El sentido que otorga el conjunto de la sociedad a la fotografía suele estar limitado por el reconocimiento y la interpretación de la imagen representada. Todavía no se ha llegado a transmitir el sentido completo, material (objeto) e inmaterial (imagen), inherente al patrimonio fotográfico. Esta aproximación parcial provoca el desapego social hacia los esfuerzos profesionales y económicos para la recuperación y conservación de dicho patrimonio.

1.2.2. Descripción de fondos y colecciones

Introducción

Históricamente, las colecciones fotográficas se encuentran depositadas en instituciones de diversos tipos que describen y procesan la información de forma diferente: archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación, fototecas, dependencias administrativas y, con frecuencia, entidades públicas o privadas pertenecientes a distintos sectores de actividad.

El grado y la forma de descripción de estas colecciones varían enormemente en función de la política y recursos de los centros de los que dependen. Así, los grandes archivos, bibliotecas y museos suelen catalogar el material fotográfico como parte de sus colecciones, siguiendo el formato de descripción aplicado al resto de sus fondos (ISAD(G), ISBD, Domus, etc.), mientras en las instituciones más pequeñas o en centros cuya principal función no se relaciona con la preservación y tratamiento de la documentación, la situación de las colecciones fotográficas suele ser más precaria: desde la ausencia total de datos de inventario en el peor de los casos, a la existencia de descripciones guardadas en procesadores de texto, hojas de cálculo o bases de datos genéricas con campos no normalizados.

Dada la vertiginosa evolución del entorno web y la creciente importancia de conceptos como la accesibilidad y la interoperabilidad, quizás lo que urge plantear es, más que la conveniencia de utilizar uno u otro estándar de catalogación como formato de entrada de datos, las opciones más eficaces para obtener formatos de salida que resulten en metadatos recolectables por buscadores y por tanto en catálogos “transparentes”.

Teniendo en cuenta esta situación, se pueden plantear dos necesidades básicas:

- Cómo tratar las colecciones sin catalogar o con un mínimo nivel de descripción.
- Cómo tratar las colecciones ya catalogadas en formatos normalizados, de forma que sus datos puedan publicarse y compartirse en proyectos colectivos y formar parte de iniciativas internacionales como Europeana.

En ambos casos, el camino a seguir parece pasar por la utilización de sistemas de catalogación que permitan la emisión directa de registros en formato OAI-DC, recogidos en repositorios “recolectables” por vía OAI-PMH¹². En esencia, un repositorio OAI-PMH permite la recolección de metadatos por parte de buscadores web. Es decir, una fotografía de Clifford incluida en el catálogo de una biblioteca sin repositorio OAI-PMH solo podrá encontrarse mediante búsqueda en el propio catálogo, mientras que la misma fotografía incluida en un repositorio OAI-PMH podrá aparecer en los resultados de los buscadores de Internet. Evidentemente, esta última opción multiplica el impacto y utilidad pública de las colecciones. No obstante, aunque la iniciativa OAI comenzó a gestarse en 1999, su consolidación es relativamente reciente y los sistemas de catalogación utilizados en la mayoría de las instituciones no contemplan la posibilidad de conversión automática de metadatos al formato OAI-DC.

¹² Como se explica más adelante, OAI-PMH (Open Archives Initiative-Protocol for Metadata Harvesting) es un protocolo de ficheros abiertos que se utiliza para la transmisión de metadatos en Internet. Los metadatos a transmitir vía OAI-PMH deben codificarse en Dublin Core sin calificar (OAI-DC), a fin de minimizar los problemas derivados de las conversiones entre múltiples formatos. Como formato común de intercambio y normalización, OAI-DC permite la descripción de datos multidisciplinares de forma sencilla y efectiva. En breve estará disponible la traducción al español de OAIS (Open Archival Information System), modelo de referencia en el ámbito de la preservación digital que, adaptado por ISO en la norma 14721, pretende facilitar la preservación a largo plazo de los objetos digitales.

Es decir, una gran parte de los archivos, bibliotecas y museos con colecciones fotográficas ya catalogadas y clasificadas según estándares, se enfrentan ahora al reto de reconvertir esos estándares a partir de programas informáticos no diseñados para ello. En este contexto, la colaboración entre los gestores de las colecciones y los propietarios de sus sistemas informáticos es crucial, porque en algunos casos la opción menos costosa será la incorporación de una interfaz OAI-PMH mediante un desarrollo informático *ad hoc*, que exigirá la elaboración de mapeos o tablas de equivalencia de campos con Dublin Core (existen múltiples ejemplos ya disponibles en la Library of Congress, Europeana, etc.), mientras que en otros quizá resulte más funcional plantear directamente un cambio de sistema.

Este estado de la cuestión no es, por supuesto, exclusivo de las colecciones fotográficas, sino que afecta también a los objetos digitales relacionados con fondos bibliográficos y documentales.

En síntesis, se pueden sugerir los siguientes requisitos básicos para un sistema de catalogación de imágenes:

- Catalogación en línea.
- Conversión automática de datos a formato OAI-DC.
- Existencia de un visor que permita aumentar el tamaño de las imágenes en pantalla.
- Existencia de un repositorio OAI.



Campanero de la Iglesia de San Gil, en Burgos, al fondo la Catedral de Burgos, hacia el año 1925, Foto: Eustasio Villanueva, Fototeca IPCE, Archivo Villanueva

Instituciones con fondos y colecciones fotográficas en España

La elaboración de un censo o directorio de centros que albergan fondos y colecciones fotográficas en España es una tarea que excede sin duda las posibilidades y objetivos de este estado de la cuestión, pero que debería ser abordada desde las administraciones competentes para servir como punto de partida a cualquier iniciativa de calado a nivel nacional. Esta demanda viene siendo reivindicada durante los últimos años desde distintos ámbitos¹³, por considerar que la existencia de un censo actualizado de centros y colecciones, a la manera de los disponibles en otros países de nuestro entorno, es una premisa básica para impulsar el conocimiento y visibilidad del patrimonio fotográfico español.

Nos limitaremos aquí por tanto a destacar los principales recursos de información y estudios sectoriales sobre la materia, apuntando como una de las líneas de desarrollo de este Plan la necesidad de llevar a cabo la identificación de los centros, fondos y colecciones fotográficas existentes actualmente en nuestro país, a partir de unos datos mínimos acordados.

Existen diversos proyectos, tanto a nivel nacional como autonómico, que pretenden llenar este vacío informativo. A nivel estatal, el primero de ellos es el directorio de fondos y colecciones de fotografía en España, *dFoto*, que viene desarrollando desde 2010 la Universidad Politécnica de Valencia. Más reciente y ambicioso, aunque al parecer no ha pasado de la fase de diseño, es el proyecto *InFoco*¹⁴, auspiciado por la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid y que pretende la creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas en España, Portugal e Iberoamérica.

En el ámbito archivístico estatal, la base de datos del *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica*, mantenida por el Centro de Información Documental de Archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, contiene un total de 107 centros archivísticos de todo tipo que declaran contar con fondos fotográficos (ver Anexo 5.2). Precisamente los archivos estatales cuentan con un importantísimo patrimonio fotográfico así como los museos estatales (ver Anexos 5.3 y 5.4).

Otras grandes colecciones de fotografía histórica pueden encontrarse tanto en la Biblioteca Nacional¹⁵ como en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, sin olvidar las del Palacio Real-Patrimonio Nacional. Por su parte, el Ministerio de Defensa cuenta con importantes fondos fotográficos pertenecientes a los tres Ejércitos y repartidos entre museos, bibliotecas, archivos y otros organismos¹⁶, entre los que destacan una docena de centros.

Por lo que se refiere al panorama autonómico, Cataluña es la comunidad que más ha avanzado en esta línea desde la década de los ochenta del siglo pasado. En 1996 se presentó el “Libro blanco”¹⁷ sobre el tema y dos años más tarde se realizó el primer inventario de archivos fotográficos.

¹³ Véase, entre otros, Maria-Josep Mulet: “El acceso a la información sobre patrimonio fotográfico en el estado español”, *Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, n.º 5 (2007), pp. 57-72.

¹⁴ Olivera, María; Sánchez Vigil, Juan Miguel; Marcos Recio, Juan Carlos: “Proyecto Infoco para la creación de un censo-guía de fondos y colecciones fotográficas en España, Portugal e Iberoamérica”, *Ibersid. Revista de Sistemas de Información y Documentación*, 7 (2013), pp. 117-122.

¹⁵ Gerardo Kurtz e Isabel Ortega: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989, e Isabel Ortega. “Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional”, en *Imatge i recerca. Ponències, experiències i comunicacions*. VII Jornades Antoni Varés, Girona, Ajuntament de Girona, 2002, pàgs. 133-149.

¹⁶ El Ministerio ha editado diversas publicaciones en relación con sus fondos fotográficos, destacando *Ejército y fotografía: crónica en blanco y negro (1850-1930)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2007.

¹⁷ Cristina Zeich (coord.): *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*, Barcelona, 1996.

ficos en línea¹⁸. Más recientemente (2011), el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts encargó el informe *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña*¹⁹, que actualiza los datos existentes.

También se ha progresado bastante en los ámbitos insulares. Para las Islas Baleares existe una guía de centros y colecciones fotográficas y cinematográficas²⁰, mientras que en Canarias se acaba de presentar la guía-inventario de los fondos existentes en el archipiélago²¹.

En Navarra se realizó en 2005 un primer estado de la cuestión²², mientras que en el País Vasco se presentó dos años más tarde el proyecto *Isurkide*, dirigido por el Photomuseum de Zarautz para la creación de una base de datos sobre la fotografía en Euskadi.

La Comunidad de Madrid cuenta con una reciente tesis doctoral sobre las colecciones fotográficas en el Archivo y la Biblioteca Regionales²³. Algo similar ocurre con Galicia, donde existe una primera evaluación de los fondos custodiados en el Archivo del Reino²⁴. Una somera información sobre los centros y fondos más significativos tanto de Castilla-La Mancha como de la Región de Murcia se ofrece en el Anexo 5.5 a este documento. Para el resto de Comunidades Autónomas, por lo general se dispone de pocos datos o la información se encuentra más dispersa.

Por lo que se refiere a los archivos universitarios, agrupados en la Conferencia de Rectores de Universidades Españolas, al menos 35 de un total de 53 conservan fondos fotográficos según los últimos datos disponibles (2012).

Más fragmentaria resulta la información sobre centros y colecciones fotográficas privadas, algunas tan importantes como las de grandes empresas y corporaciones que, además de sus propios fondos patrimoniales (Iberdrola, Telefónica, etc.), cuentan a veces con colecciones de fotografía de autor²⁵ (Telefónica, MAPFRE, Juan March, etc.). También son de especial interés los archivos de agencias de prensa y fotografía (EFE, Europa Press, Cover), de medios de comunicación (destacan los de Prensa Española, que contiene los del diario ABC y el Semanario Blanco y Negro,

¹⁸ Albert Blanch (coord.): *Arxius fotogràfics de Catalunya. Inventari d'arxius fotogràfics públics i privats de Catalunya*, Barcelona, Azimut, 1998.

¹⁹ También interesa el trabajo de Laia Fox: "Patrimonio fotográfico de Catalunya en la red", *El profesional de la información*, vol. 20, n.º 4, 2011 (Ejemplar dedicado a: Fotografía y bancos de imágenes).

²⁰ Catalina Aguiló y Maria-Josep Mulet: *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears (1840-1967)*, Palma, 2004. Información de la segunda fase de actualización de la guía en María-Josep Mulet y Catalina Aguiló: "Instrumentos de difusión del patrimonio. La guía de archivos fotográficos de las Baleares", en *Actas de las Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología celebradas del 3 al 5 de julio de 2006 en la Universidad Carlos III de Madrid*, Madrid, 2007, pp. 69-77.

²¹ Carmelo Vega (dir.): *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*, Fundación general de la Universidad de La Laguna, 2014.

²² Carlos Cánovas: "Las colecciones fotográficas en Navarra", en *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum Argazki Euskal Museoa, 2005, pp. 16-26.

²³ Noelia Rodríguez Rey: *Fondos y colecciones fotográficos del Archivo y Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid: descripción y análisis*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

²⁴ Gabriel Quiroga Barro: "Fondos y Colecciones fotográficas en el Archivo del Reino de Galicia: Adquisición, tratamiento y difusión", en *¿Qué hacemos con las fotografías en los Archivos?: Experiencias de trabajo en descripción, informatización y difusión Web*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2005.

²⁵ Un acercamiento a las colecciones de fotografía contemporánea en España, en Cristina Zelich: "Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 9, 2008 (Ejemplar dedicado a: La fotografía y el museo), pp. 42-49.



Curso de fotografía en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, 2013. Foto: Fototeca IPCE



Cajas originales del archivo Conde de Polentinos (entre 1892 y 1930). Foto: Archivo IPCE

y los de La Vanguardia o El País), de editoriales (Espasa-Calpe, con la colección de su famoso *Diccionario encyclopédico*), o de antiguas editoras de fototipia (Thomas o Roisin, en su mayor parte en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), centros como el Instituto Amatller de Arte Hispánico (que incluye, entre otros, el Archivo Mas), empresas de fotografía aérea, etc.

Estándares y modelos de descripción de fotografía usados en instituciones españolas. Otros modelos descriptivos y de intercambio

La situación descriptiva de las colecciones fotográficas en España es irregular y ha dependido, en última instancia, de la disponibilidad de personal especializado en las instituciones culturales y de los recursos asignados para la automatización de los instrumentos descriptivos. Hay todo un abanico de posibilidades, desde la “no visibilidad” de las fotografías por falta de una política de descripción y conservación, hasta la descripción pormenorizada de todas y cada una de las fotografías de los distintos fondos y colecciones custodiados en un centro, pasando por la mera identificación de las principales colecciones.

Pero lo realmente significativo es comprobar que, al igual que sucede con el resto de los llamados “materiales especiales” (mapas, planos, dibujos, grabaciones sonoras y audiovisuales, etc.), las fotografías han sido tratadas y descritas dependiendo no tanto de las especificidades de los objetos fotográficos sino de la naturaleza del centro donde se conservan: bibliotecas, archivos, museos, centros de documentación, unidades administrativas, colecciones privadas, etc.²⁶.

Por tanto, una misma fotografía puede ser descrita de forma diferente en función de que se le asigne un estándar descriptivo u otro, propio del centro en el que se ubique. Circunstancia que se ve amplificada por las especiales características de la información iconográfica de las fotografías, que se describen a partir de la lectura que de su contenido hace el centro catalogador y en función de las necesidades de éste, pero frecuentemente sin tener en cuenta la intencionalidad con la que las realizó su autor o las encargó determinada persona física o jurídica.

²⁶ Al respecto interesa el trabajo de Jesús Robledano Arillo y Montserrat Canela Garayo: “Estándares para la descripción de fotografía”, *Revista d’arxius*, n.º 6 (2007), pp. 149-188.

Hay que tener en cuenta que una buena catalogación es premisa básica para la conservación, ya que evita la manipulación innecesaria de los originales y permite consultas más precisas. Prescindiendo de modelos descriptivos no normalizados ni interconectados, creados *ad hoc* por determinadas instituciones, nos centraremos en los estándares más universales y su aplicación a las fotografías.

Así, las colecciones fotográficas custodiadas en bibliotecas estarán descritas en el estándar ISBD²⁷, establecido en la década de los 70 del siglo xx, y en el formato de intercambio MARC21²⁸. El formato MARC se suele presentar en versión web como un lenguaje de marcado tipo XML²⁹, a través de un servicio web compatible, entre otros, con el protocolo de intercambio OAI-PMH. Las ISBD, y su versión nacional de *Reglas de Catalogación de bibliotecas españolas*, cuentan además con sendos capítulos para la descripción de materiales gráficos no proyectables y proyectables, entre los que se incluye a los distintos formatos fotográficos (positivos, diapositivas, estereografías, etc.). Las reglas de catalogación están pensadas sobre todo para materiales librarios, por lo que los campos del formato deben adecuarse a las necesidades de descripción de los materiales fotográficos, respetando su naturaleza específica y estableciendo criterios para la adaptación de los niveles de descripción a las necesidades de los distintos materiales, al volumen de éstos en la institución y a los objetivos marcados.

Por su parte, los fondos fotográficos conservados en archivos suelen estar descritos a partir del más reciente estándar descriptivo ISAD(G)³⁰, aprobado definitivamente en el año 2000 y que ya en su primera versión incluyó ejemplos de descripción de conjuntos fotográficos. La norma cuenta con su correspondiente formato de intercambio, el EAD³¹, que en su versión 2002 ya emplea XML.

En España contamos, afortunadamente, con varias aplicaciones del estándar ISAD(G) a la descripción de fotografías. Así, en el año 2001, el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de Girona publica un *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas* en el que se desarrolla un modelo descriptivo a partir de la norma internacional³² y, en 2006, la segunda edición del *Manual de descripción multinivel*, elaborado por la Junta de Castilla y León, aporta convenciones específicas para fotografías. La última aportación, por el momento, es el pequeño manual *Documentación fotográfica*, editado por Juan Miguel Sánchez Vigil y Antonia Salvador³³.

Por su parte, los Archivos Estatales cuentan con unas detalladas directrices para la descripción fotográfica, basadas en ISAD(G) y en el resto de normas y formatos de intercambio archivísticos (ISAAR-CPF, ISDIAH, EAS, EAC) y utilizadas en el portal PARES (ver Anexo 5.7).

Entre ambos tipos de estándares, perfectamente válidos, existen algunas diferencias. La más relevante es que ISBD se orienta preferentemente a la descripción de material individualizado o de publicaciones seriadas, si bien es cierto que el formato MARC21 permite también la catalogación a distintos niveles. Por su parte, el estándar ISAD(G) se organiza como una herramienta descriptiva en la que el llamado “multinivel” aporta una información jerárquica que permite elegir el

²⁷ International Standard Bibliographic Description (Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada).

²⁸ Machine Readable Cataloging (Catalogación legible por máquina).

²⁹ eXtensible Markup Language (Lenguaje de marcas extensibles).

³⁰ General International Standard Archival Description (Norma Internacional General de Descripción Archivística).

³¹ Encoded Archival Description (Descripción Archivística Codificada).

³² Boadas, Joan; Casellas Serra, Lluís-Esteve; Suquet, M. Àngels: *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI), Ajuntament de Girona, 2001.

³³ Sánchez Vigil, Juan Miguel y Salvador Benítez, Antonia: *Documentación fotográfica*, Barcelona, UOC, 2013.



TORTOSA_1095._Vista general de Tortosa.

J. Laurent y Cia Madrid.
Es propiedad.
Deposé.

Vista general de Tortosa (Tarragona), entre 1880 y 1886. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

nivel de descripción deseado y ponerlo en relación con el registro descriptivo inmediatamente superior, inferior o colateral. Es decir, sirve para describir tanto fondos como colecciones fotográficas, reportajes o unidades fotográficas simples de forma interrelacionada. Al mismo tiempo, la norma ISAAR(CPF)³⁴ y su estándar de intercambio EAC-CPF³⁵ ofrecen información relevante sobre el contexto de creación del documento fotográfico, es decir, sobre sus autores, productores o custodios.

Los museos cuentan con un estándar descriptivo para sus colecciones, el CIDOC CRM³⁶, cuya primera edición presentó el Consejo Internacional de Museos, ICOM, en 1999 y que actualmente es una norma ISO (21127:2006). Más recientemente, el propio ICOM ha desarrollado un esquema de recolección en XML para la descripción y difusión de colecciones museográficas, denominado LIDO³⁷.

No obstante, la disparidad existente entre las instituciones museísticas implicadas en la catalogación de fotografía a nivel nacional, y el lastre que supone la tradicional resistencia a la normalización documental en los museos, han provocado que no existan modelos descriptivos comúnmente aceptados, siendo lo más frecuente que cada institución desarrolle un modelo propio basado en campos generalmente aceptados (el más extendido en el ámbito de los museos es Dublin Core).

³⁴ International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families (Norma Internacional sobre los Registros de Autoridad de Archivos relativos a Instituciones, Personas y Familias).

³⁵ Encoded Archival Context for Corporate Bodies, Persons and Families (Contexto Archivístico Codificado- Instituciones, Personas y Familias).

³⁶ Conceptual Reference Model (Modelo de Referencia Conceptual).

³⁷ Lightweight Information Describing Objects.

La principal característica que muestran los modelos descriptivos utilizados en museos es la consideración del material fotográfico como fondo museográfico, por lo que tienden a individualizarse todos aquellos aspectos que distinguen un objeto de otro, incluso cuando ambos comparten las mismas características técnicas y el contenido icónico. Estos modelos de datos incorporan, junto a aspectos meramente descriptivos, campos relacionados con la existencia material del objeto (materia, dimensiones, estado de conservación y tratamientos recibidos) y otra información referida a su gestión (exposiciones en las que ha participado el fondo o bibliografía en la que se cita), poniendo en relación al objeto con el contexto de la colección mediante la creación de conjuntos o asociaciones.

Dada la heterogeneidad de las colecciones de los museos y las fronteras difusas que a veces parecen dividir los fondos que tradicionalmente se han considerado de bibliotecas, archivos y museos, el Sistema Integrado de Documentación Museográfica DOMUS³⁸, desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y por el que se catalogan en la actualidad más de 170 colecciones de instituciones museísticas en España, trató de solventar el problema derivado de la consideración de algunos materiales que eran ejemplares únicos como fondos museográficos, y creó una categoría denominada Fondos Documentales. Bajo este epígrafe se catalogan cartas, dibujos, memorias de excavación, carnets de baile, grabados, agendas... y fotografías. Obviamente, la tipología del museo determina en muchos casos la inclusión de la fotografía en una categoría u otra: una fotografía de Ortiz Echagüe de la serie *Tipos y Trajes* podría considerarse un Fondo Documental en el Museo del Traje o bien un Fondo Museográfico en el Museo Etnológico de Ribadavia. En cualquier caso, la consideración de la fotografía como Fondo Documental no supone una merma en el control y detalle de su catalogación, ya que ambas bases de datos comparten la mayoría de los campos de información.

En el ámbito nacional, aunque con vocación internacional, existen otros modelos de representación del Patrimonio Cultural, como CHARM³⁹, desarrollado por el Instituto de Ciencias del Patrimonio (INCIPIT), del CSIC. Por último, un ejemplo de modelo descriptivo para fotografías propuesto para centros de documentación en España es el sistema Photon⁴⁰, ideado por Manuel Blázquez Ochando y que plantea un esquema de catalogación único a partir de elementos de los estándares bibliotecarios y archivísticos, así como de Dublin Core y el esquema de metadatos fotográficos incrustados EXIF.

A nivel europeo es de destacar la iniciativa SEPIADES⁴¹ como parte del proyecto SEPIA⁴², mantenido por la Comisión Europea para Preservación y Acceso (ECPA) con la colaboración de destacadas instituciones como la Biblioteca Nacional de España. SEPIADES establece 21 campos de información y recomienda la descripción multinivel de las colecciones fotográficas que ya planteaban las normas archivísticas, aunque también opta por la descripción de la escena representada en la fotografía (la “imagen visual” en su terminología), independientemente del “formato” utilizado para denotar las diferentes manifestaciones de esta escena representada (diapositiva, impresión, archivo digital, negativo...). Es decir, se decanta por la imagen captada en lugar de por el objeto fotográfico material.

³⁸ AA. VV.: *Normalización documental de museos*, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

³⁹ Cultural Heritage Abstract Reference Model.

⁴⁰ Blázquez-Ochando, Manuel: “Desarrollo de un sistema de catalogación y gestión de fotografías: Photon = Development of a system for cataloging and managing photos: Photon”. *Scire*, 2012, vol. 18, n.º 2, pp. 103-112. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/19106/1/ibersid2012-manuel-blazquez-ochando.pdf>

⁴¹ SEPIA Data Element Set: recommendations for cataloguing photographic collections, Amsterdam, Comisión Europea, 2003.

⁴² Safeguarding European Photographic Images for Access.

Finalmente, hacemos una breve referencia a algunos de los modelos de metadatos existentes en el entorno de la fotografía digital. En primer lugar EXIF⁴³, utilizado por la mayoría de las cámaras digitales en la actualidad y presente también en otros dispositivos como teléfonos, tabletas, etc., y, en el ámbito del fotoperiodismo, el formato IPTC *headers*, usado para la descripción e intercambio de información entre agencias de prensa.

Equivalencias entre los distintos estándares descriptivos y formatos de intercambio

Ante esta diversidad de normas de descripción del patrimonio cultural se viene planteando la necesidad de contar con modelos de datos interoperables entre las distintas disciplinas y aplicaciones, a fin de facilitar su intercambio y difusión a través de plataformas en Internet.

El estándar mínimo más exitoso es el Dublin Core Metadata Element Set (Dublin Core o DC): un vocabulario básico de 15 elementos o propiedades utilizado para el intercambio de todo tipo de recursos de información, y que hace referencia tanto al contenido como a la propiedad intelectual y a elementos formales. DC ha contado con una amplia difusión como parte del Protocolo de la Iniciativa de Archivos Abiertos para la Recolección de Metadados (OAI-PMH) y ha sido ratificado como norma ISO en 2009 (15836:2009).

En relación con la descripción de fotografía, las recomendaciones SEPIADES contienen un capítulo titulado “Interoperability. Dublin Core as exchange format for photography”, que parte del análisis de distintas aplicaciones de este estándar como formato de intercambio de descripciones fotográficas. En el mismo se propone un mapeo o equivalencia entre los elementos de DC y los propuestos por SEPIA.

Existen numerosos ejemplos de equivalencias entre los campos descriptivos de los diversos estándares y formatos de intercambio y OAI-DC. Como muestra citaremos el proyecto ICA-AtoM del Consejo Internacional de Archivos, que puede servir como guía para la implementación de Dublin Core cualificado en las distintas instituciones con colecciones fotográficas⁴⁴. El problema que se plantea es cómo reducir a los 15 elementos de este estándar las complejas y ricas descripciones de objetos fotográficos con que, en ocasiones, cuentan estos centros. Una alternativa a valorar es tomar como estándares los establecidos por Europeana: ESE⁴⁵, modelo de metadatos que partiendo de DC ha establecido un total de 37 elementos descriptivos, o su posterior evolución, EDM⁴⁶, basado en el paradigma de datos enlazados propuesto por la web semántica.

⁴³ Exchangeable Image File Format.

⁴⁴ La página del proyecto ICA-AtoM ofrece un útil cuadro de equivalencias entre campos de diversos modelos de descripción documental y de intercambio (ISAD(G), RDA, RDA2, EAD, MARC21, DC, MODS, CDWA): [https://www.ica-atom.org/doc/Crosswalks:_ISAD\(G\)](https://www.ica-atom.org/doc/Crosswalks:_ISAD(G))

⁴⁵ Europeana Semantic Elements.

⁴⁶ Europeana Data Model. Puede ser útil para una toma de contacto con este ámbito el trabajo de Xavier Agenjo y Francisca Hernández Carrascal: “Los modelos de datos en la perspectiva de Europeana, la DPLA y RDA”, Boletín de ANABAD, LXIII-3 (2013), pp. 17-32.



Fuente de las Ranas en los Jardines de La Granja (Segovia), hacia 1930. Foto: António Passaporte, Fototeca IPCE, Archivo Loty

Uso de metadatos para intercambio de descripciones de fotografías y para la conservación y difusión de imágenes digitales

En el mundo de información global que constituye Internet, cada día es más importante el uso de esquemas normalizados de metadatos para el intercambio, difusión y conservación de objetos digitales. Entre los distintos modelos destacan los siguientes⁴⁷:

- OIA-PHM (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting)⁴⁸ es un protocolo usado para comunicar y recolectar metadatos en repositorios abiertos, lo que permite, entre otras ventajas, la visibilidad de los registros descriptivos a través de buscadores convencionales en Internet.
- METS (Metadata Encoding and Transmission Standard) es un modelo de metadatos en XML ideado para la gestión de los objetos en una biblioteca digital y para el intercambio de este tipo de objetos entre distintos repositorios. Es compatible con estándares como MARC, EAD o Dublin Core, entre otros, y cuenta con un esquema específico para los derechos de propiedad intelectual: METSRights.
- En relación con el anterior, PREMIS (Preservation Metadata: Implementation Strategies) es un modelo de metadatos que recoge información sobre la captura y características de las copias digitales para su preservación futura.

En España, estos modelos de metadatos están presentes en diversas bibliotecas y repositorios digitales, principalmente en los incluidos dentro del agregador Hispana del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Desde el año 2009, el ministerio viene otorgando ayudas anuales para la creación y transformación de recursos digitales (entre los que se incluyen colecciones fotográficas), así como para su preservación y difusión mediante repositorios basados en el protocolo OAI-PMH. Todos los proyectos subvencionados, tanto públicos como privados, deben ajustarse a este protocolo y cumplir con sus estándares. Por su parte, el Portal de Archivos Estatales (PARES) está implementando el modelo METS.

También los repositorios institucionales de las bibliotecas universitarias y, en algún caso, los archivos universitarios, cumplen al menos el protocolo OIA-PMH⁴⁹, con o sin objetos digitales asociados⁵⁰.

Algunas de las colecciones fotográficas incluidas en repositorios que cumplen estos estándares se citan más adelante, en el apartado dedicado a *Principales repositorios y sitios web nacionales*.

⁴⁷ Para una visión de conjunto de los principales modelos de metadatos relacionados con la difusión de contenidos patrimoniales, véase la información a este respecto que ofrece la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁸ Protocolo de la iniciativa de archivos abiertos para la recolección de metadatos.

⁴⁹ Directorio de repositorios institucionales de la Red de Bibliotecas Universitarias.

⁵⁰ Aunque en su mayor parte se han centrado en revistas científicas (*e-Prints*), también han desarrollado una línea de trabajo patrimonial que ha dado como resultado un *Catálogo de iniciativas de digitalización de patrimonio documental en bibliotecas universitarias y científicas* (noviembre de 2013), aunque la fotografía no aparece reflejada en el mismo.



Puerta de la taberna, Arenas de San Pedro (Ávila), 1920.
Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich



Grupo de mujeres y niños en una calle de Forcinos (Asturias), hacia 1928. Foto: António Passaporte, Fototeca IPCE, Archivo Loty

Aplicaciones informáticas comerciales y de software libre: ventajas e inconvenientes

El actual panorama de escasez de recursos económicos plantea enormes retos a las instituciones a la hora de decidir la adquisición, mantenimiento o desarrollo de aplicaciones que cumplan las expectativas de gestión y difusión de sus colecciones. La evolución de los programas de software libre o de código abierto amplía el abanico de opciones, pero antes de tomar decisiones hay que tener en cuenta que libre no equivale a gratuito y que este tipo de software exige normalmente un desarrollo y mantenimiento que puede llegar a ser bastante oneroso⁵¹.

En los últimos años, *DSpace*, desarrollado inicialmente como herramienta de gestión y difusión de publicaciones científicas, ha destacado como repositorio institucional de código abierto para colecciones digitales. Existen algunos ejemplos de su uso en el ámbito de la fotografía, especialmente en Latinoamérica (Costa Rica, Ecuador, México o Brasil), pero en España parece que se ha generalizado especialmente como repositorio documental de instituciones y universidades, con apenas incidencia en la difusión de colecciones fotográficas.

La iniciativa del Consejo Internacional de Archivos de desarrollar un software libre para la descripción de fotografía ha dado como resultado el programa *ICA-Atom*, que además de los estándares de descripción archivística es compatible con RDA, Dublin Core, MODS y PREMIS.

⁵¹ Puede verse un estado de la cuestión en el trabajo de Jesús Navas Millán y Antonio Ángel Ruiz Rodríguez: "Análisis y recomendaciones sobre software para archivos de imágenes", *El profesional de la información*, vol. 20, n.º 4, 2011 (Ejemplar dedicado a: Fotografía y bancos de imágenes), pp. 474-481.

En España su implementación es limitada por ahora, aunque ya se ha aplicado a la gestión, digitalización y difusión web de los fondos fotográficos del Archivo Regional de Madrid y de las colecciones del Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga (proyecto *Albúmina*, aún en fase de desarrollo).

Otro programa de código abierto, ideado como repositorio web de colecciones digitales de patrimonio cultural, es *Omeka*, desarrollado en 2008 por la Universidad George Mason (Virginia, Estados Unidos), que cumple el protocolo OAI-PMH, es compatible con otros modelos de intercambio (DC, EAD, CSV) y permite además la creación de exposiciones virtuales (es utilizado para tal fin, por ejemplo, por Europeana).

En el ámbito de las bibliotecas por su parte, IFLA (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios e Instituciones) ha desarrollado el programa de gestión de bibliotecas de código abierto *Koha*, compatible con OAI-PMH. A partir del mismo, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desarrolló la versión *Koha-Kobli*, que ya funciona en algunos de los centros de la red de Bibliotecas de la Administración General del Estado (BAGE). Asimismo, el consorcio bibliotecario mundial OCLC ha desarrollado *OAIcat*, software de fuente abierta para la implantación de repositorios OAI. Como ya se ha mencionado anteriormente, el problema fundamental de los sistemas de código abierto es el coste y dificultad de sus desarrollos y actualizaciones, por lo que conviene solicitar asesoramiento técnico antes de decidirse por una solución de este tipo.

Principales repositorios y sitios web nacionales (o con fondos españoles) con registros descriptivos y/o imágenes de fotografías accesibles

En este punto se pretende destacar, sin ánimo de exhaustividad, colecciones fotográficas significativas cuyas descripciones, y en su caso reproducciones digitales, se encuentran accesibles en línea. Por razones prácticas se excluyen expresamente los bancos de imágenes, las webs comerciales de fotografía y las redes sociales del tipo Instagram, Picasa, Panoramio o Flickr, si bien esta última cuenta con un interesante apartado, “The Commons”, donde diversas entidades culturales de todo el mundo –ninguna española por el momento– difunden fotografías de sus colecciones libres de derechos.

Entre las iniciativas institucionales a nivel estatal resulta de especial interés la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, cuyo catálogo en línea ofrece acceso a cerca de 135 000 fotografías de contenido patrimonial, localizables por título, fecha, materia, localidad, etc.

En el ámbito de los museos, el portal CER.ES (Colecciones en Red: red digital de colecciones de museos de España), da acceso a casi 15 000 fotografías e incluye en su base de datos el campo objeto/documento, que admite búsquedas por varios términos fotográficos.

Por su parte, el Portal de Archivos Españoles (PARES) da acceso a un gran número de imágenes procedentes de los archivos estatales (ver anexos 5.2 y 5.3) mientras que numerosos archivos de ámbito autonómico o local permiten en sus sitios web la consulta de descripciones de fotografías, así como la visualización de sus reproducciones digitales. A modo de ejemplo pueden citarse algunos archivos autonómicos (Cataluña, Madrid, Murcia⁵²), municipales (Córdoba, Giro-

⁵² Dentro del portal del Proyecto Carmesi (Catálogo de Archivos de la Región de Murcia en la Sociedad de la Información) se tiene acceso a un total de 29 522 fotografías digitalizadas, pertenecientes a once fondos del Archivo General de la Región de Murcia, así como a 2672 de copias digitales de la iniciativa “Álbum Familiar” de la localidad de San Javier. Al mismo tiempo, a través del buscador de la web del Archivo General de la Región de Murcia se puede acceder a unos 11 000 registros descriptivos y/o imágenes de fotografías de sus fondos.

na, Toledo, Barcelona, Granada, Málaga, Arganda del Rey, Alcoy...), de diputaciones (Gipuzkoa, Guadalajara, Huesca, Vitoria) o de universidades (Navarra, Granada).

A nivel internacional, el Portal Europeo de Archivos, que incluye actualmente 866 instituciones archivísticas pertenecientes a 32 países europeos, contiene bajo el término “photo” casi 50 000 registros, aunque solo unos 1200 se corresponden con fotografías y llevan una imagen digital asociada. Buscando por el término “foto” se recuperan unos 130 000 resultados, de los cuales algo más de 6950 se refieren a documentos gráficos y contienen efectivamente copias digitales de fotografías. Entre esas imágenes, 2312 pertenecen a centros españoles, en su mayor parte (1924) al Archivo Municipal de Arganda y el resto a archivos estatales.

Finalmente, una búsqueda en el Directorio de colecciones digitales de Hispana a partir del término “fotograf*”, devuelve poco más de 70 resultados, entre los que solo once (marcados con el icono de Open Access en el listado) cumplen con el protocolo OAI. Entre ellos, el Archivo de la imagen de Castilla-La Mancha, la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca Virtual de Defensa, las Colecciones Digitales del Instituto Cervantes, el DARA de Aragón o el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

El creciente interés generado por la fotografía ha dado lugar a la implementación de un canal específico para la difusión de imágenes históricas en Europeana: el proyecto Europeana Photography⁵³, que cuenta actualmente con unas 225 000 fotografías. Entre sus proveedores españoles destacan la Generalitat de Catalunya (Arxiu Nacional de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museu d'Arqueología de Catalunya) y el CRDI: Centro de Recerca i Difusió de la Imatge, del Ayuntamiento de Girona.

Vinculado asimismo a Europeana se encuentra el portal Europhoto, en el que una decena de agencias de prensa europeas ha puesto en la web más de 910 000 fotografías periodísticas desde finales del siglo XIX a 1990, entre ellas la española EFE, que aporta casi 119 000 imágenes.

Identificación de listados nacionales e internacionales (tesauros, listas de materias, etc.) sobre técnicas, procedimientos y géneros fotográficos

Los lenguajes controlados y de indexación, tanto precoordinados (clasificaciones, listas de encabezamiento de materias) como postcoordinados (tesauros) son herramientas muy útiles para la creación de puntos de acceso y la recuperación de información, tanto del contenido iconográfico como de los aspectos formales de la fotografía. Existen multitud de instrumentos de este tipo, especialmente en lo que se refiere a bancos comerciales de imágenes que combinan lenguajes controlados con palabras clave, e incluso tonos de color o formas para la recuperación⁵⁴.

A nivel nacional existen herramientas genéricas de este tipo, elaboradas y mantenidas por instituciones culturales como el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico cuyo tesoro (TPHA) cuenta con un pequeño apartado dedicado a las técnicas fotográficas⁵⁵.

⁵³ European ancient photographic vintage repositories of digitized pictures of historical quality.

⁵⁴ Para una visión reciente de estos aspectos resulta útil el trabajo de Juan Alonso Fernández: *Digitalización, catalogación y recuperación de información en los archivos fotográficos: un estado de la cuestión*, II Premi del Col·legi Oficial de Bibliotecaris i Documentalistes de Catalunya al millor treball acadèmic, Barcelona, 2008.

⁵⁵ Los principales términos relacionados con la fotografía se encuentran en la siguiente jerarquía “Acontecimientos. Actividades. Procesos. Técnicas > Técnica > Técnica de representación gráfica * > Registro de imágenes > Técnica fotográfica”.

Por su parte, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte tiene publicados en línea, dentro del proyecto CER.ES –Colecciones en red de museos– una serie de tesoros entre los que se incluyen algunos títulos con términos relevantes en el campo de la fotografía: el *Diccionario de materias y técnicas* (2008), con definiciones de soportes fotográficos, y el *Tesauro y diccionario de objetos asociados a la expresión artística* (2013), de Isabel Trinidad Lafuente, que contempla accesorios, aparatos ópticos, cámaras, objetivos y soportes, así como tipos de fotografía según contenido.

En la misma línea, un ejemplo de lenguaje precoordinado útil para la indización de fotografía es el *Listado de autoridades de la Biblioteca Nacional de España*, que contiene una sub-lista de términos fotográficos, tanto de materia como de género-forma, así como términos para procedimientos, géneros y otra información fotográfica de interés.

Por lo que se refiere a tesoros específicos dedicados a fotografía destaca en primer lugar el Tesauro *BIMA* (Base de imagen)⁵⁶, nombre que se le da a la base de datos documental de imágenes del Ayuntamiento de Barcelona. Más recientemente se ha publicado el avance de un tesauro elaborado a partir de los géneros fotográficos⁵⁷.

Otras organizaciones, como el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de Girona o los Archivos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ver Anexo 5.7) han optado por elaborar y mantener sus propios vocabularios controlados para procedimientos, patologías, soportes, formatos, géneros, etc.

A nivel internacional los tesoros para recursos gráficos –entre ellos la fotografía– más reconocidos y utilizados son los siguientes:

- Library of Congress: : *Thesaurus for graphic materials I: Subject Terms (TGM I)* y *Thesaurus for graphic materials: Genre and Physical Characteristic Terms (TGMII)*.
- Getty Research Institute: *Art & architecture thesaurus (AAT)*.
- *Tesauro de arte & arquitectura*. Traducción del AAT realizada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de Chile.
- Biblioteca Nacional de Francia: *Thésaurus iconographique: système descriptif des représentations*. François Garnier (París, 1984)⁵⁸.

Un ejemplo de lista de encabezamiento de materias es el elaborado por la Sección de Bibliotecas de Arte de IFLA, *Multilingual glossary for art librarians*, que aunque no es específico para fotografías incluye bastantes entradas relacionadas con la materia. Por su parte, la web de *Iconclass*, mantenida por el RKD (Instituto Holandés de Historia del Arte) ofrece un sistema de clasificación jerárquico de materias para arte e iconografía, que incluye un apartado específico (el 48C61) dedicado a la fotografía.

⁵⁶ Sílvia Domènech: *Tesaure BIMA*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal de Barcelona, 1997, 127 pp.

⁵⁷ Miguel García Cáceres y M.ª José Rodríguez Molina: “Elaboración de tesoros para fotografía basados en géneros fotográficos”, *Boletín ANABAD*. LXIV-1 (2014), pp. 87-100.

⁵⁸ Utilizado, por ejemplo, para la indexación de las bases de datos Joconde (Catálogo de colecciones de los museos de Francia): http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr.



Fotografías de la Fototeca del IPCE. Foto: Fototeca IPCE

Conclusiones sobre el estado actual del patrimonio fotográfico en el ámbito de la descripción de colecciones

A la vista del panorama nacional por lo que se refiere a la descripción de los fondos y colecciones fotográficas se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- Falta de información actualizada, accesible y centralizada sobre la localización y el estado de descripción de las numerosas colecciones fotográficas del país, salvo excepciones referidas a Comunidades Autónomas concretas.
- Diversidad de estándares descriptivos en función de la naturaleza de los centros que albergan colecciones fotográficas, con frecuente carencia de descripciones normalizadas.
- Escasa utilización de modelos de metadatos, como OAI-PMH, que permitan el intercambio y difusión de descripciones e imágenes.
- Variedad de aplicaciones informáticas, tanto comerciales como de código abierto, con funcionalidades de gestión muy diversas.
- Escasez y dispersión de páginas web o repositorios digitales con registros descriptivos y reproducciones de fotografías accesibles en línea, lo que va en detrimento de la visibilidad de los fondos y dificulta su consulta.
- Multitud de herramientas de indización de distinta naturaleza y especificidad, pero con pocos desarrollos específicos para la descripción de fotografías.

En definitiva, dispersión de la información o ausencia de la misma, falta de homogeneidad descriptiva, escasa implantación de formatos de intercambio y dificultades en general para la localización y recuperación de registros e imágenes.

1.2.3. Uso y difusión

Introducción

La misión de las instituciones gestoras de patrimonio cultural que custodian patrimonio fotográfico no se limita a la ordenación, conservación y catalogación de sus fondos; también es imprescindible que den a conocer y hagan accesibles sus contenidos a investigadores, creadores de obras derivadas (Industrias Creativas y Culturales, ICC) y a ciudadanos interesados en el patrimonio cultural.

Actualmente, estas entidades llevan a cabo su función de “uso y difusión” con grandes diferencias en materia de consulta, acceso, uso autorizado (privado/público) y reutilización en obra derivada, ya sea sin ánimo de lucro o con fines comerciales.

Así, mientras instituciones como la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos ofrecen reproducciones de la mayoría de sus fondos fotográficos sin apenas restricciones de uso, otras bibliotecas, archivos y museos de todo el mundo⁵⁹ plantean limitaciones a la reutilización de sus imágenes, que van desde el cobro de diversas tarifas de uso y reproducción a restricciones concretas para fines comerciales o venales.

En general, existen dos corrientes de opinión respecto al uso y difusión de los objetos digitales producidos y gestionados por las administraciones públicas: por un lado la que aboga por la gratuidad de acceso y uso a todos los fondos y, por otro, la que defiende el cobro de unos precios mínimos que permitan atender al pago de costes marginales y derechos de autor, cuando proceda, y garantizar un mínimo retorno económico sobre la inversión realizada.

La primera corriente está representada por diversos grupos de usuarios (industrias culturales y creativas, investigadores y particulares) y cuenta con el apoyo de iniciativas como Europeana, que, enmarcada en la Agenda Digital Europea, fomenta la liberación de contenidos culturales y el uso generalizado de la licencia *Creative Commons CC0 1.0 Universal* (libre de derechos de explotación).

La segunda corriente proviene también de la UE, fundamentalmente de entidades gestoras de fondos fotográficos que, además de verse en la obligación de atender al complejo tema de los derechos de autor, deben tener en cuenta los recursos invertidos para la puesta a disposición pública de estos fondos (costes de adquisición, preservación, almacenamiento, digitalización, etc.).

Entre ambas corrientes, la realidad impone generalmente un camino intermedio, ya que aun logrando aunar voluntades para liberar las fotografías pertenecientes al dominio público, su reproducción podrá seguir requiriendo contraprestaciones económicas. Es el caso de archivos, bibliotecas y museos estatales, donde la reproducción de imágenes está sujeta al pago de un precio estipulado en la Orden de Precios Públicos del Ministerio de Cultura, que es de obligado cumplimiento para las instituciones dependientes (Orden CUL/1077/2011 de 25 de abril). Este escenario es similar en las CCAA, que en general aplican diversas tasas y precios públicos para la cesión de copias e imágenes digitales.

En este sentido, la normativa europea y su traspaso a la normativa estatal⁶⁰, a pesar de fomentar que los organismos del sector público puedan autorizar la reutilización de documentos sin condiciones, con las mínimas restricciones posibles y mediante el uso de licencias abiertas, establecen excepciones respecto a bibliotecas, museos y archivos. Así, se permite a estas instituciones cobrar por los costes de conservación de datos y adquisición de derechos, además de añadir un margen de beneficio razonable y diferenciar las tarifas en función de que los fines de reutilización sean o no lucrativos y teniendo en cuenta los precios aplicados por el sector privado para la reutilización de documentos idénticos o similares⁶¹.

⁵⁹ Siguiendo en el ámbito estadounidense, el *Metropolitan Museum* por ejemplo establece limitaciones para la utilización comercial de sus fotografías y dispone de un baremo de tarifas que varía en función de los usos requeridos: <http://www.metmuseum.org/research/image-resources/image-request-form>

⁶⁰ Directiva 2013/37/UE sobre reutilización de la información del sector público, del Parlamento Europeo y Directrices sobre las licencias normalizadas recomendadas, los conjuntos de datos y el cobro por la reutilización de contenidos.

⁶¹ Considerando 23 de la mencionada Directiva.



Calle de la Luna, Madrid, 1914. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich



Mendigo, Segovia, 1924. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

Considerando todo lo anterior, puede concluirse que es necesario realizar por parte de las instituciones culturales un esfuerzo de análisis, normalización y ponderación a la hora de aplicar tarifas que regulen el uso de objetos fotográficos por parte de terceros, distinguiendo si los fines son lucrativos o no, si lo solicitado está ya digitalizado, si existen derechos de propiedad intelectual, etc. Se trata de ir instaurando un cambio de mentalidad que favorezca la reutilización de contenidos, y de diseñar estrategias factibles y por fases que permitan poner a disposición del ciudadano los objetos fotográficos en formato digital y promover su reutilización.

Plataformas y soluciones informáticas utilizadas en archivos fotográficos

La oferta de aplicaciones informáticas comerciales y de software libre para la gestión de colecciones fotográficas en archivos, bibliotecas y museos ya ha sido objeto de análisis en el capítulo sobre “Descripción de fondos y colecciones”.

Una de las dificultades que presentan los actuales sistemas de gestión es que, salvo contadas excepciones, no disponen de aplicaciones que aborden de forma integral tanto la descripción como la publicación en red, por lo que aún es habitual la utilización de sistemas tradicionales de bases de datos que no están vinculados a los visores en línea. Esto obliga a actualizar contenidos periódicamente de forma manual, lo que multiplica esfuerzos y aumenta los márgenes de error.

En materia de plataformas integrales, la BNE por ejemplo utiliza una combinación de aplicaciones: Digitool (comercial) y Apache SOLR (código abierto). Entre las entidades que usan aplicaciones desarrolladas con software de código abierto, se encuentra el Ateneo de Madrid⁶² con ICA-AtoM. La empresa que ha desarrollado ICA-AtoM ofrece una versión más avanzada también en código abierto⁶³.

⁶² <http://archivo.ateneodemadrid.es/>

⁶³ Plataforma “Access to memory” de Artefactual: <https://www.accessmemoria.org/es/>. Se puede ver una instalación piloto en: http://atom.i2basque.es/index.php?sf_culture=es

La Diputación Foral de Guipúzcoa ha desarrollado una plataforma de código abierto denominada GuregiPuzkoa, que permite a los usuarios aportar información y subir imágenes y cuenta con una API para acceder a los contenidos desde otros programas.

Respecto a la Unión Europea, el proyecto Europeana reúne en su plataforma más de 36 millones de objetos digitales provenientes de archivos, bibliotecas y museos europeos, entre los que más de 23 millones son imágenes (fotografías, grabados, carteles, etc.). Se trata de un “catálogo de catálogos” que se alimenta exclusivamente de los metadatos de cada entidad o proveedor, manteniendo los objetos digitales en sus catálogos originales. La iniciativa se apoya en una red de “agregadores” distribuidos por países, aunque existen también agregadores temáticos como Europeana Photography o Europeana Fashion. En el caso español el agregador es HISPANA, con más de 5 millones de objetos digitales provenientes de más de 200 repositorios (archivos, bibliotecas, museos y otras instituciones culturales).

En la actualidad, Europeana está evolucionando desde el modelo de descripción ESE (Europeana Semantic Elements), basado en Dublin Core, hacia el modelo EDM (Europeana Data Model), con estructura de datos enlazados. Esta evolución está en línea con las iniciativas “Linked Open Data” (LOD) que promocionan el intercambio y la reutilización de objetos digitales y las descripciones enriquecidas con tecnologías de web semántica.

Existen también plataformas especializadas para ortofotos (fotos aéreas verticales), que incorporan funcionalidades GIS (Sistemas de Información Geográfica). Las ortofotos son muy valiosas para los investigadores en materia de gestión de territorio, patrimonio industrial y cualquier tipo de trabajos basados en información relacionada con el terreno y los objetos que lo ocupan. Éste es el caso del Instituto Geográfico Nacional (IGN), que tiene en su “Fototeca virtual” las ortofotos del vuelo americano de 1956-57 y las de la empresa CETFA (Ruiz de Alda) de la cuenca del Segura (1929-30).

Metadatos

Los metadatos de las imágenes se almacenan habitualmente como registros en una base de datos independiente. También pueden acompañar al fichero digital, ya sea como información incrustada o como fichero adjunto (sidecar). Existen estándares internacionales bien reconocidos: EXIF, IPTC, DICOM, XMP, etc., entre los que el más versátil es XMP⁶⁴, basado en el lenguaje de metadatos XML. Creado por Adobe para la captura, preservación e intercambio de metadatos en distintos medios digitales y flujos de trabajo, fue adoptado por ISO en 2012⁶⁵.

Los instrumentos actuales de captura y digitalización, ya sean escáneres o cámaras digitales, incorporan metadatos incrustados al fichero de imagen. Algunos de ellos pueden estar predefinidos (autor, propiedad intelectual, marca y modelo del dispositivo) y otros corresponden a las características de la imagen digital (formato y compresión, tamaño y resolución, fecha y hora, localización geográfica). Es importante tener en cuenta esta circunstancia y agregar los metadatos a la imagen en las nuevas obras y digitalizaciones siempre que sea posible. La *Guía de aplicación de la norma técnica de interoperabilidad de digitalización de documentos*, editada en 2011 por la Dirección General para el Impulso de la Administración Electrónica (MPT), ofrece pautas en este sentido. No obstante, a día de hoy son muy pocos los archivos digitales que distribuyen fotografías con metadatos incrustados⁶⁶.

⁶⁴ eXtensible Metadata Platform

⁶⁵ XMP becomes an ISO standard

⁶⁶ Como ejemplo, el Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, en su Cartoteca Digital, proporciona metadatos junto con las imágenes en un fichero aparte (fichero “sidecar”).

Oferta de imágenes digitales, visibilidad y políticas de uso

La calidad de las imágenes digitales y las políticas de uso que se aplican en las plataformas y catálogos en línea son muy desiguales. Como ejemplo de buenas prácticas en el acceso y utilización de fondos de titularidad pública puede mencionarse la colección “Prints & Photographs” de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Casi todas las imágenes de su fondo histórico se pueden descargar en alta resolución, sin marcas de agua y sin restricciones de uso. No obstante, la biblioteca advierte que algunas fotografías pueden estar sujetas a copyright y señala que es el propio usuario el que debe informarse sobre los derechos relativos a las imágenes que no incluyen una declaración expresa en esta materia (http://www.loc.gov/rr/print/195_copr.html).

La situación en Europa puede resumirse a partir de los datos del portal Europeana, que proporciona una interesante visión general sobre la oferta de imágenes digitales y las políticas de uso en el ámbito de la UE, basándose en información de copyright ofrecida generalmente a través de licencias *Creative Commons*:

Uso de Fotografías en Europeana. Datos obtenidos a 2/02/2015

Condiciones de uso	N.º de imágenes	Datos de copyright	% total
CCO	169 574	Sin derechos reservados / sin restricciones	0,73
CC BY	855 360	Sin restricciones	3,69
En dominio público	1 862 032	Sin restricciones	8,02
Acceso libre, sin reutilización	11 430 470	No reutilización	49,26
CC BY-SA	1 992 032	Se permite uso comercial y derivados, siempre que la distribución se haga con una licencia igual a la de la obra original.	8,58
CC BY-NC-ND	2 502 889	No comercial no derivados	10,79
CC BY-NC-SA	1 479 343	No comercial	6,38
CC BY-NC	395 253	No comercial	1,70
CC BY-ND	64 522	No derivados	0,28
Sujeto a precio, sin reutilización	1 214 854		5,24
Acceso restringido / derechos reservados	877 991		3,78
Copyright desconocido	359 558		1,55
Fuera de copyright-No uso comercial	319		0,00
Obra huérfana	1		0,00
Total Fotografías:	23 204 198		
Uso sin restricciones	12 %		
Uso con restricciones	88 %		



Imagen de rayos X en el IPCE, 2012. Foto: Archivo IPCE

Los datos muestran que, a pesar de que Europeana se plantea como prioridad para 2015 la reutilización de contenidos, y como reto para el año 2020 que todos sus materiales sean libremente accesibles para ser reutilizados⁶⁷, la situación actual aún dista mucho de estos objetivos. Y esto es así tanto desde el punto de vista de las restricciones de uso como desde la perspectiva de la calidad y resolución de las imágenes, ya que incluso las que se ofrecen sin restricciones se presentan, en muchos casos, con resoluciones demasiado bajas para permitir su reutilización en publicaciones, exposiciones, etc.

Con respecto a la situación en nuestro país, no obstante las ya mencionadas diferencias en materia de acceso y uso de imágenes, es preciso reconocer que las administraciones públicas –tanto a nivel estatal como autonómico y local– han realizado un enorme esfuerzo durante los últimos años para poner a disposición de los ciudadanos sus recursos culturales en formato digital.

– Administración del Estado:

En la actualidad, las plataformas y catálogos digitales de la Administración General del Estado ofrecen acceso y descarga gratuita, generalmente en resolución media (jpg de entre 200 y 350 kb), a millones de objetos digitales integrantes del patrimonio documental español, incluidos libros, artículos de revista, imágenes de antigüedades y obras de arte, documentos de archivo y fotografías. A pesar del acceso y descarga gratuitos, todas estas instituciones cobran precios públicos en concepto de reproducción de imágenes en alta resolución, de acuerdo con la Orden CUL/1077/2011.

⁶⁷ A goal for Europeana.

Las plataformas o catálogos más destacados, tanto en lo que respecta al volumen como a la relevancia de sus colecciones fotográficas, son las siguientes:

- PARES (Portal de Archivos Españoles): ofrece acceso a más de 33 millones de imágenes provenientes de archivos estatales, incluyendo documentos de archivo y fotografías.
- Fototeca del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España): acceso a 143 000 fotografías de temática patrimonial.
- CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos de España): acceso a 159 000 objetos digitales provenientes de museos estatales, entre los que se incluyen más de 16 000 fotografías de temática patrimonial.
- Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico (BVPB): catálogo colectivo con acceso a cerca de 70 000 objetos digitales provenientes de las bibliotecas del Estado, incluyendo 14 222 fotografías con resoluciones y restricciones de uso variables en función de las condiciones establecidas por las entidades gestoras.
- Biblioteca Digital Hispánica (BNE): acceso a 5936 documentos fotográficos (aunque en algunos casos se trata de álbumes con varias imágenes), descargables sin restricciones –excepto para uso comercial– en alta resolución y formato pdf.

– Comunidades Autónomas:

Las Comunidades Autónomas han realizado también un esfuerzo considerable para el tratamiento y puesta a disposición pública de sus colecciones fotográficas, que ha resultado en la creación de numerosos portales y catálogos en línea. Entre los más significativos pueden citarse:

- Ayuntamiento de Girona: proporciona acceso a 382 000 fotografías antiguas y modernas, en formato png y con resolución media-baja.
- Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha: acceso a 25 353 fotografías, tanto de carácter histórico como contemporáneo. Se ofrecen en su mayoría en formato gif y baja resolución y en algunos casos no se permite la descarga.
- Gureguipuzkoa: acceso sin restricciones a un número indeterminado de imágenes en resolución media (entre 200 y 800 kb).
- “Memoria Digital”: bajo esta denominación genérica se han creado varios portales autonómicos con diversas condiciones de acceso y uso. Entre ellos:
 - Memoria Digital de Canarias: acceso sin restricciones a unas 36 000 imágenes en alta resolución sobre patrimonio canario.
 - Memoria Digital de Catalunya: acceso sin restricciones a 33 623 fotografías en baja resolución (menos de 100 kb) sobre patrimonio catalán.
 - Memoria Digital de Asturias: acceso CC 3.0 no comercial a imágenes cedidas por ciudadanos y ofrecidas generalmente en baja resolución (jpg de unos 100 kb).

Un breve análisis de este panorama sitúa a los proyectos de la Biblioteca Digital Hispánica⁶⁸ y la Memoria Digital de Canarias⁶⁹ como iniciativas modélicas en cuanto a la calidad de las imágenes ofrecidas y sus condiciones de uso. Se trata en ambos casos de catálogos de creación relativamente reciente y volumen limitado, lo que ha facilitado el uso de plataformas innovadoras con funcionalidades que no estaban accesibles en su momento a plataformas como PARES o CER.ES, desarrolladas en los años 90 del siglo pasado. Entre estas nuevas funcionalidades destaca la apertura de los catálogos a la participación ciudadana mediante la posibilidad de calificar las imágenes, compartirlas en redes sociales y agregar etiquetas o comentarios.

Sensibilización social sobre la importancia del patrimonio fotográfico

El patrimonio fotográfico apela directamente al sentimiento de identidad de los pueblos e individuos y despierta de forma natural el interés de los ciudadanos. Las numerosas iniciativas públicas, privadas o de particulares que tienen por objeto recopilar los fondos fotográficos relacionados con una determinada localidad o temática vienen a confirmar este hecho.

Aunque el interés general ha dado lugar en ocasiones a proyectos y publicaciones notables, se observa con frecuencia una carencia de rigor técnico en la descripción de fondos y colecciones, que, por la propia naturaleza de las iniciativas, suele atenerse a las imágenes digitalizadas sin atender a las fotografías originales y a su contexto. A pesar de estas deficiencias es imprescindible alentar el impulso ciudadano que, en último término, permite la difusión de valiosas colecciones inéditas que están en manos de particulares.

Entre los proyectos de recuperación y recopilación de patrimonio fotográfico que cuentan con colaboración ciudadana directa mediante la aportación de imágenes y colecciones se pueden destacar:

- Los proyectos dirigidos a la ciudadanía, modelo “álbum familiar”: Caja Madrid (cinco ediciones desde 2002), Gran Canaria (2007), Región de Murcia (2008).
- Los proyectos con fondos de instituciones, como el ya mencionado modelo “Memoria digital”: Asturias, Cataluña, Elche, Madrid, Murcia, Canarias, Lanzarote, etc.
- Proyectos municipales con distintos tipos de promotores, que aparecen en cualquier localidad de nuestra geografía.

Este interés ciudadano por la fotografía se manifiesta también en redes sociales como Facebook⁷⁰, Pinterest, Instagram, etc., en grupos de interés como la fotografía de temática minera⁷¹ y en las distintas “localpedias”⁷², organizadas en ocasiones de forma anárquica, aunque no es raro encontrar contribuciones de expertos que aportan datos sobre las imágenes mostradas.

⁶⁸ <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispánica/Inicio/>

⁶⁹ <http://mdc.ulpgc.es/>

⁷⁰ Ver San Sebastián desaparecida y Cantabria y Santander en el recuerdo y otras colecciones similares.

⁷¹ Archivo Histórico Minero, con 11 000 imágenes online.

⁷² Archivo Fotográfico Arjia: exposiciones y familias.



Caballos junto al Acueducto de Segovia, entre 1927 y 1936. Foto: António Passaporte, Fototeca IPCE, Archivo Loty

Actividades de comunicación pública: exposiciones, festivales, publicaciones

En este apartado del estado de la cuestión se apuntan algunos casos significativos sobre la reutilización de contenidos custodiados en archivos fotográficos públicos y privados. Esta reutilización genera una actividad económica que se refleja en obras derivadas en distintos formatos (exposiciones, publicaciones, reportajes), facilitando la labor de creadores, artistas, industrias y servicios que recurren al patrimonio fotográfico para desarrollar su actividad.

Exposiciones

Como breve recorrido histórico comenzaremos refiriéndonos al final de la década de los 70 y principio de los 80 del siglo pasado, cuando empiezan a aflorar las galerías privadas de fotografía que programan exposiciones de forma regular con relativo éxito. Pero el principal cauce de divulgación de la fotografía, ya en estos años, son las exposiciones institucionales.

Sin pretender ser exhaustivos es de destacar el interés de las primeras exposiciones fotográficas que se celebran en el recién creado Centro Nacional de Exposiciones, que tuvo su sede en la Biblioteca Nacional de España al inicio de los años 80. El centro combinaba exposiciones de arte contemporáneo que incluían obra fotográfica, con muestras de la fotografía realizada en el primer tercio del siglo xx (*Imágenes de la Arcadia; Idas y caos*, etc.).

Estas iniciativas generaron un nuevo interés por la fotografía y pronto la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia incluyó en su programación una serie de exposiciones de fotógrafos relevantes como Walker Evans, Robert Frank, Lissette Model, August Sander, etc.

En Madrid, el Círculo de Bellas Artes dedicó la sala Minerva a exposiciones de jóvenes fotógrafos entre los años 1982 y 1996, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realizó en 1991 el proyecto *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990*, que planteaba una revisión del panorama nacional a partir de la obra de 50 fotógrafos.

Finalmente, en el ámbito privado, destaca la aportación del historiador Publio López Mondéjar, que a finales de los años 80 comienza el proyecto *Las fuentes de la memoria* poniendo en valor la obra de importantes fotógrafos desconocidos o inéditos.

En la actualidad se programan en nuestro país numerosas exposiciones fotográficas, con fondos procedentes tanto de colecciones institucionales como de fotógrafos profesionales y de archivos privados. Solo en Madrid se pueden contabilizar habitualmente entre 30 y 50 muestras simultáneas⁷³, quizá favorecidas por el hecho de que, por la naturaleza de los objetos empleados, la organización de exposiciones fotográficas resulta en general más sencilla y económica que la de muestras que implican otro tipo de obras.

Las exposiciones suelen incluir la publicación de catálogos por lo que, a la vez que despiertan interés por sí mismas, contribuyen a difundir géneros y autores. Dada la dispersión del patrimonio fotográfico en nuestro país este tipo de actividades son, probablemente, uno de los primeros mecanismos de aproximación a estos fondos por parte de los usuarios y un excelente medio de difusión y sensibilización social sobre el valor de la fotografía.

⁷³ Exposiciones de fotografía en Madrid: <http://kedin.es/madrid/fotografia.html>

Festivales

Con la mirada puesta en los *Les rencontres d’Arlès* y el *Mois de la photo à Paris*, nacen en España una serie de festivales de fotografía que estimulan el interés por este soporte artístico en nuestro país. Casi todos los festivales incluyen en su programación la recuperación de alguno de los primeros fotógrafos, y las galerías de arte contemporáneo programan exposiciones de fotografía coincidiendo con las fechas de los eventos, lo que genera un clima de interés en torno al hecho fotográfico.

El primer festival de este tipo fue la Primavera Fotogràfica de Catalunya, que celebró su primera edición en 1982 y siguió en activo hasta 2004 programando con periodicidad bienal exposiciones, concursos, jornadas, foros, etc. Además de las exposiciones dedicadas a fotógrafos contemporáneos, el certamen llevó a cabo una importante labor de recuperación de los fotógrafos de finales del siglo xix y principios del xx, labor que continuaron más adelante otras iniciativas.

Entre los festivales más importantes en la actualidad cabe destacar las Jornadas Universitarias de Fotografía en Madrid, la Bienal de Fotografía de Vigo, los Fotoencuentros de Murcia, el Festival de Fotografía de Guadalajara, las Jornades Fotogràfiques a València, Tarazona Foto, Huesca Imagen, Visiona, Imago y, para terminar, PhotoEspaña, una de las iniciativas más exitosas, que se celebra anualmente en Madrid y cuenta con subsedes en otras ciudades españolas y europeas.

Publicaciones

Una proporción significativa de los libros publicados en materia de fotografía utiliza contenidos procedentes de archivos fotográficos. El modelo de “álbum geográfico descriptivo”, con grabados o fotografías, se mantiene en vigor desde mediados del siglo xix.

Los libros de historia de la fotografía son otro ejemplo de reutilización de contenidos de archivos, así como los que se basan en la recuperación de fotografía histórica local. En esta línea, empiezan a ser comunes las iniciativas orientadas hacia el rescate del patrimonio fotográfico de una localidad, a partir de fondos de particulares a los que se solicita contribuir con sus imágenes para publicaciones impresas o en Internet.

La tendencia más reciente es la publicación de libros de fotografía financiados por “crowdfunding”. Es frecuente encontrar en estas plataformas propuestas de publicaciones con fotografía de autor o con fotografía histórica. Un buen ejemplo es el título “Toledo olvidado” 1 y 2, en Verkami⁷⁴.

Los premios convocados por PHotoEspaña para “los mejores libros de fotografía del año” han reunido una selección de un centenar de libros nacionales e internacionales especializados en fotografía. Las publicaciones, escogidas entre todas las presentadas a los premios, pueden considerarse una cata significativa de la producción editorial⁷⁵.

Mención aparte merecen los diccionarios de fotografía y fotógrafos, como el *Diccionario de fotógrafos españoles*⁷⁶ o el reciente *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. El primero, patrocinado por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, contiene voces e

⁷⁴ <http://www.verkami.com>

⁷⁵ PHotoEspaña, Los mejores libros de fotografía del año.

⁷⁶ <http://www.mcu.es/promoArte/Novedades/DiccionarioFotografosEsp.html>

imágenes del siglo XIX al XXI de fotógrafos con obra significativa realizada en España. El segundo es una obra editada en 2013 por el Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia y que sus autores –M. J. Rodríguez Molina, J. R. Sanchís– han elaborado a partir de la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales.

Nuevas estrategias de difusión

La visibilidad que proporciona Internet a todo tipo de recursos culturales y la popularización del uso de redes sociales no solo han ampliado el porcentaje de participación ciudadana en todos los ámbitos de la cultura sino también la demanda de esa participación.

Las plataformas y catálogos específicos para la consulta de imágenes en línea deben prepararse para responder a la demanda surgida, adaptando sus funcionalidades y planificando nuevas estrategias de difusión de colecciones que, a la vez que permitan la colaboración ciudadana, ayuden a precisar y enriquecer la descripción de las imágenes.

Ya se han mencionado las funcionalidades que incorporan algunas instituciones en sus catálogos para facilitar el uso de objetos digitales en blogs y redes sociales, como la BNE a través de la Biblioteca Digital Hispánica y la Diputación Foral de Guipúzcoa con Guregipuzkoa.



Altamira. Proceso de macrofotogrametría. Foto: José Luis Lerma

Pero los nuevos medios permiten además otras estrategias de difusión, como la creación de exposiciones virtuales⁷⁷ y micrositios temáticos en las webs institucionales y la utilización de blogs y redes sociales –Facebook, Twitter, Flickr, Instagram, Pinterest, Tumblr, etc.– para generar, compartir y difundir información y colecciones.

Las administraciones públicas constituyen el entorno óptimo para poner en práctica estas nuevas estrategias, que exigen la puesta al día tanto de las aplicaciones de gestión de imágenes como de los conocimientos técnicos del personal responsable de las colecciones.

El proceso está ya en marcha, con iniciativas y proyectos en diversas fases de desarrollo en casi todos los ámbitos institucionales (archivos, bibliotecas, museos y otros centros gestores de patrimonio fotográfico).

En el contexto de los museos se pueden destacar, como botón de muestra, dos iniciativas de difusión en redes sociales: la participación del Museo del Traje en European Fashion, con la exhibición de una selección de colecciones en Pinterest y Tumblr⁷⁸, y la participación en Pinterest de los Museos de Andalucía, con su serie de “Colecciones y espacios singulares”⁷⁹.

Por su parte, la Subdirección General de los Archivos Estatales comenzó una línea de difusión activa en redes sociales en mayo de 2014, centrada en los contenidos de PARES. Disponen de cuentas en Facebook y Twitter e incorporan contenidos archivísticos en el Canal de Cultura de *Youtube*. Además forman parte de @SinergiaALA, red de difusión simultánea entre las comunidades archivísticas de España, Portugal y nueve países iberoamericanos, desde la que se fomenta la participación de los archivos en redes sociales.

Respecto a la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, participa en redes sociales desde principios de 2011, a través de un perfil en Facebook que cuenta con más de 18 000 seguidores y otro en Twitter con más de 7500. En ambos perfiles se incorporan periódicamente noticias y actualizaciones sobre los fondos incorporados al catálogo web de la Fototeca del Patrimonio. En todos los casos, la publicación de colecciones fotográficas en línea ha supuesto una drástica disminución del número de usuarios presenciales en los centros y un aumento exponencial del número de consultas a los catálogos web. La evolución se aprecia claramente a través una comparativa de los datos de PARES en los últimos 10 años: en 2003 se contabilizaron 231 090 consultas presenciales y 260 000 virtuales, mientras en 2013 las consultas presenciales eran 77 491 frente a más de 23 millones de consultas virtuales. Es decir, la publicación de catálogos virtuales supone un incremento de la rentabilidad e impacto social de las colecciones patrimoniales, ya que permite el ahorro de recursos a administraciones y ciudadanos, a la vez que facilita el libre acceso a fondos y colecciones.

Finalmente, es de destacar una iniciativa de Archivos Estatales que conecta la fotografía patrimonial con la telefonía móvil. Se trata de una aplicación para dispositivos móviles que permite la visualización de fotografías en un mapa, la navegación entre ellas y el acceso a la información disponible en las fichas descriptivas de PARES. El proyecto está en fase de prototipo y, de momento, se ha trabajado con fotografías conservadas en el fondo del Patronato Nacional de Turismo custodiado en el Archivo General de la Administración.

⁷⁷ Ejemplo de la exposición sobre la fotógrafa Kati Horna, organizada por la Subdirección General de Archivos Estatales: <http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati/index.html>

⁷⁸ <https://www.pinterest.com/eurfashion/curation-jewellery-ii/>

⁷⁹ <https://www.pinterest.com/museosandalucia/colecciones-y-espacios-singulares/>



Cámara minutera, Asociación de Estudios Melillenses, Melilla, 2013. Foto: Archivo IPCE

Nuevos retos: la reutilización de la información de las administraciones públicas

Una reciente comunicación de la UE considera que “la contribución del patrimonio cultural al crecimiento económico y la cohesión social está infravalorada”⁸⁰ y aboga por un enfoque integrado para hacer este patrimonio ampliamente accesible y reutilizable y para que actúe como catalizador de la economía (ICC –Industrias Creativas y Culturales–, turismo, etc.).

Otro documento sobre la “Agenda digital europea” destaca que la digitalización del patrimonio cultural proporciona ventajas competitivas a las citadas ICC, que ya generan un 4 % del PIB⁸¹. También indica que la accesibilidad online permite desarrollar nuevos productos y servicios en áreas como el turismo, la educación, la arquitectura, el diseño, los juegos o la publicidad.

Para facilitar el uso de las creaciones en dominio público, se han desarrollado unos prototipos de “calculadoras” que proporcionan una primera impresión sobre el estado de las obras desde el punto de vista de los derechos de propiedad intelectual. En noviembre de 2013 el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia encargó a la Open Knowledge Foundation (OKF) la elaboración de una “calculadora de dominio público”⁸², con el objetivo de proporcionar al sector cultural una herramienta para conocer el estatus jurídico de una obra con la información que figura en sus metadatos.

⁸⁰ Towards an integrated approach to cultural heritage for Europe.

⁸¹ The Digital Agenda Toolbox, página 48.

⁸² Le calculateur du domaine public français.

Globalmente, la corriente a favor de la liberación de contenidos culturales es un movimiento que adquiere cada vez más fuerza y que va encontrando eco en los archivos de titularidad pública gracias al apoyo de reconocidas organizaciones y proyectos internacionales:

- Open Knowledge Foundation.
- Wikimedia Commons.
- Open GLAM (financiado por la UE).
- Flickr The Commons.
- Europeana Public Domain Charter.

Respecto a las barreras que limitan el uso de contenidos, la primera se encuentra en la legislación vigente sobre propiedad intelectual que, aun teniendo en cuenta la normativa común de la UE, presenta variaciones entre unos países y otros.

Es habitual encontrar trabas y dificultades para la reutilización de objetos digitales, incluso para usos de docencia e investigación. Los trámites requeridos para esta reutilización, materializados en forma de autorizaciones, tasas y precios públicos, pueden variar considerablemente para un mismo objeto entre entidades que en ocasiones dependen del mismo organismo. Las discrepancias en costes y plazos y la carencia, en algunos casos, de precios reducidos para usos culturales, desmotivan la utilización de imágenes patrimoniales, sobre todo por parte de investigadores y docentes.

Algunas entidades han entendido que la manera más eficaz de aumentar la visibilidad del patrimonio que custodian y ampliar la rentabilidad económica y social de todo el esfuerzo dedicado a su preservación pasa por fomentar su utilización. Por eso es cada vez más frecuente encontrar contenidos libres de restricciones, incluso para la reutilización en cualquier tipo de obra derivada, ya sea comercial o sin ánimo de lucro.

Este es el caso de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, interesada en que sus fondos tengan una buena visibilidad y sean ampliamente conocidos, divulgados y reutilizados. Así, además de facilitar el acceso libre y gratuito a sus imágenes a través de su catálogo en línea, en el año 2008 publicó en *Flickr The Commons* parte de sus colecciones. Esta iniciativa ha sido seguida posteriormente por archivos y bibliotecas de diversos países, entre los que no se encuentra ninguna entidad española⁸³.

Por su parte, Europeana se encarga de promover la visibilidad y reutilización del patrimonio cultural mediante acuerdos de intercambio de metadatos⁸⁴. En 2011 publicó el “libro blanco” titulado *El caso de la lechera amarilla*, poniendo como ejemplo la difusión masiva de una imagen defectuosa para analizar la estrategia Open Data y el “modelo de negocio” de las entidades culturales. El libro llega a la conclusión de que, aunque es preciso analizar cada caso, la liberación de contenidos es una iniciativa que incrementa la visibilidad del patrimonio fotográfico y tiene más ventajas que inconvenientes, por lo que recomienda su generalización.

La asociación Wikimedia España, capítulo oficial de *Wikimedia Foundation*, se posiciona también a favor de la visibilidad y reutilización de los fondos fotográficos. Su misión principal es obtener imágenes para Wikipedia libres de derechos de uso. Para ello, participa en la organización de concursos internacionales como:

- WLM 2013 (Wiki Loves Monuments), fotografías de Bienes de Interés Cultural.

⁸³ Entidades en Flickr The Commons.

⁸⁴ Acuerdo Europeana-Universidad de Oviedo.

- WLA 2010 (Wiki Loves Arts), con Foconorte, fotografías de fondos de museos.

La línea iniciada por Wikimedia en 2014 pretende la liberación al dominio público del patrimonio fotográfico. En junio de este año ya se anunció un primer acuerdo de colaboración⁸⁵ y existen conversaciones con diversas entidades (archivos, museos, etc.) para alcanzar acuerdos similares. En 2012 ya se iniciaron negociaciones con la BNE, con la intención de liberar contenidos de la Biblioteca Digital Hispánica bajo CC-BY-SA 3.0, retirando la cláusula NC (no comercial) de los contenidos que se hubieran publicado con anterioridad.

En conclusión, las tendencias actuales en lo que se refiere a visibilidad, uso y reutilización de contenidos digitales proponen a las entidades gestoras (archivos, bibliotecas, museos y otros organismos culturales) el cambio desde el modelo tradicional “centrado en la institución” a un nuevo modelo más abierto y colaborativo “centrado en el usuario”. Se consideran buenas prácticas las dirigidas a facilitar al máximo el uso del patrimonio fotográfico a los colectivos interesados: investigadores, ciudadanos, e industrias creativas y culturales, favoreciendo la visibilidad y reutilización de las colecciones.

Conclusiones. Hacia un cambio de modelo: de la institución al ciudadano

La Ley de Patrimonio declara en su preámbulo que su objetivo último es el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico, a fin de que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. No podemos encontrar términos más adecuados para expresar la importancia otorgada al uso y difusión de los bienes culturales.

La Directiva 2013/37/UE sobre reutilización de la información del sector público, del Parlamento Europeo⁸⁶, y las Directrices sobre las licencias normalizadas recomendadas, los conjuntos de datos y el cobro por la reutilización de contenidos⁸⁷ recientemente publicadas, pretenden que los organismos del sector público puedan autorizar la reutilización de documentos sin condiciones, con las mínimas restricciones posibles y fomentando el uso de licencias abiertas.

Limitan las eventuales tarifas a los costes marginales, excluyendo de esta obligación a “bibliotecas (incluidas las universitarias), museos y archivos”, que pueden incluir los costes de conservación de los datos y los de adquisición de derechos, junto con un margen de beneficio razonable.

En el caso de distribución por vía electrónica (descarga) de documentos o archivos digitales, la ley considera que los costes de explotación medios de una base de datos son bajos y no dejan de disminuir, por lo que podría recomendarse la gratuitad de este servicio.

En España, salvo contadas excepciones, los fondos documentales y fotográficos de las entidades del sector público se ofrecen sin licencias abiertas y sujetos a diversas órdenes de tasas y precios públicos, que convendría homogeneizar.

Así, las diversas administraciones deberían plantearse la ponderación en el cobro de costes, junto con acciones para la mejora de la accesibilidad al patrimonio fotográfico por parte de todos los ciudadanos, realizando un renovado esfuerzo institucional para facilitar su difusión.

⁸⁵ Wikimedia España y Numismática Pliego.

⁸⁶ <https://www.boe.es/doue/2013/175/L00001-00008.pdf>

⁸⁷ [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52014XC0724\(01\)&from=EN](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52014XC0724(01)&from=EN)

Como práctica razonable, ya generalizada en otros países, se plantea la progresiva liberación de los contenidos en dominio público, es decir, de las fotografías históricas ya digitalizadas, que podrían ponerse a disposición pública en Internet en alta resolución mediante licencia CCBY, siguiendo el modelo de iniciativas como la Biblioteca Digital Hispánica. En resumen, se propone un cambio del actual modelo “centrado en la institución” a un nuevo modelo “centrado en el ciudadano”.

1.2.4. Formación

Introducción

La formación en el campo de la fotografía en España continúa siendo, a pesar de los casi 175 años transcurridos desde que Luis Aragó presentó el invento en la Academia de las Ciencias, de escasa presencia en los planes de estudios oficiales del Estado Español.

La fotografía tuvo en sus inicios un marcado carácter *amateur* y el adiestramiento en sus técnicas se distinguió, hasta los años 70 del siglo xx, por sus connotaciones autodidactas. Esta característica supuso siempre un cierto estancamiento en cuanto a la investigación, y le confirió a la fotografía de la época un marcado carácter mimético en lo referente a temas y estilos, dado que, no solo se trasmisían las técnicas sino también los motivos a fotografiar.

A partir de los años 30, los recién fundados *foto-clubs* pronto asumirían las tareas de formación de sus asociados. La característica principal de esta formación se basaba en contenidos tecnológicos y de adiestramiento en el funcionamiento de las cámaras y los procesos químicos para el procesado de películas y copias.



Familia Cencerrado, fotógrafos ambulantes de Urda, en La Puebla de Almoradiel. 1912. La Puebla de Almoradiel (Toledo).
Foto: Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, Fondo los Legados de la Tierra

En los años 70 aparecen escuelas y centros privados especializados en la enseñanza de la fotografía que, aunque estaban centrados en las técnicas y procesos, pronto evolucionaron hacia una formación más abierta e introdujeron contenidos de historia de la fotografía. El caso más importante fue el Centre Internacional de Fotografía de Barcelona (CIFB) fundado en 1978, que recogía experiencias anteriores desarrolladas en Barcelona y seguía las pautas marcadas por el International Center of Photography de New York. El CIFB albergó una sala de exposiciones y una escuela de fotografía que, a pesar de la manifiesta tendencia documentalista de sus profesores, se inclinaba por una noción de la fotografía más creativa. El CIFB se fundamentaba en la concepción de la fotografía como un arte popular y de comunicación de masas y tenía como objetivo la formación de fotógrafos tanto profesionales como creativos.

Con similares planteamientos surgieron en España a finales de los años 70 y principios de los 80 otras experiencias como el Fotocentro en Madrid, Spectrum en Zaragoza o Visor en Valencia, que propugnaron un cambio en la concepción de la fotografía. Esta tendencia, marcada por la formación no reglada en fotografía, continuó ampliándose durante las últimas décadas del siglo xx con certámenes como TarazonaFoto o la Primavera Fotográfica de Cataluña, a la que siguió PhotoEspaña. En casos puntuales se apoyó también la creación de espacios públicos dedicados a la divulgación y la formación en fotografía, como por ejemplo el Centro Andaluz de la Fotografía, fundado en 1994.

Por otra parte, los temas relativos a la enseñanza de la fotografía en nuestro país, en cualquiera de los niveles educativos, han sido y continúan siendo una de las grandes ausencias en los programas de estudios oficiales. Partiendo de la importancia que dicha formación comporta, tanto para entender e intentar modificar pautas sociales como para la comprensión de nuestro pasado o, incluso, como soporte de creación, las reivindicaciones sobre su inclusión en los diferentes programas educativos tuvieron cierto eco en un determinado momento pero no llegaron a conseguir resultados a medio plazo.

Ahora, con la redacción del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, surge de nuevo la ocasión de promover la inclusión de estas materias en los planes de estudios, a fin de conseguir generar una estructura de adquisición de conocimientos adaptada a dos objetivos básicos: por un lado la formación en la comprensión y entendimiento del medio fotográfico en su conjunto y, por otro, la formación para la correcta custodia, salvaguarda y conservación de este patrimonio.

En relación con el primer objetivo, el primer aspecto a considerar en cualquiera de las fases de aprendizaje del proceso educativo es la educación de la mirada, dado que la mayoría de la ciudadanía se vuelve consumidora irreflexiva de imágenes –tanto artísticas como informativas o publicitarias– si el aprendizaje no se realiza en el momento adecuado, es decir, durante la educación secundaria obligatoria.

Respecto al segundo objetivo, partimos de una situación de carencia: la formación en el campo de la conservación del patrimonio fotográfico en nuestro país es prácticamente inexistente, con la consecuencia de que los escasos profesionales en ejercicio en este ámbito son autodidactas o se han ido formando en centros extranjeros. Este hecho, junto con la falta de concienciación sobre la importancia de la fotografía, ha provocado la desaparición de gran cantidad de archivos fotográficos a lo largo del siglo xx.

Es necesario recordar sin embargo que, desde la década de los 90 del siglo pasado, el desarrollo de congresos, conferencias y talleres para formar en el entendimiento de la fotografía desde una perspectiva de custodia y conservación ha seguido una línea ascendente. Asimismo, los profesionales formados en el extranjero llevan años dedicando tiempo y esfuerzo a divulgar los conocimientos adquiridos, gracias a lo cual se están realizando en la actualidad talleres formativos, congresos y conferencias específicos con continuidad, aunque siempre desde la formación no reglada.

Paralelamente se aprecia un aumento de la demanda de formación reglada en conservación de patrimonio fotográfico, tanto por parte de profesionales en activo como de estudiantes de grados formativos en conservación.

En casos puntuales como en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya o la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), se están desarrollando programas de posgrado que intentan cubrir esta carencia formativa. No obstante, hay iniciativas que no han llegado a ver la luz, como el Máster Universitario en Gestión y Preservación Fotográfica que pretendió sacar adelante la Universidad Camilo José Cela.

Con este resumen se pretende poner de manifiesto la necesidad de ampliar el esfuerzo formativo en el ámbito fotográfico a todos los niveles, a fin de que se equilibre desde la base la percepción que tiene la sociedad sobre la fotografía y se comprendan, además, las necesidades específicas del medio como patrimonio.

Fotografía e imagen en los diferentes niveles educativos

La enseñanza de la fotografía en estudios no reglados. Centros privados, cursos y talleres

Desde el nacimiento de la fotografía hasta bien entrado el siglo XX, los fotógrafos profesionales españoles, los retratistas célebres que regentaban los estudios en las ciudades y, más aún, los de los pueblos, no tenían la más mínima formación cultural y técnica. En muy contadas ocasiones –algunos que procedían del mundo de la pintura y las bellas artes en los inicios del daguerrotipo y otros como el diplomático Christian Franzen o Antonio Cánovas “Kaulak”, sobrino de Cánovas del Castillo–, los fotógrafos se integraron en las élites culturales del país, por mucho que algunos, como Eusebio Juliá y Manuel Company fuesen conocidos y respetados por su trabajo. Con honrosas excepciones, la mayoría de los profesionales de los días de la Restauración y la Regencia, en la frontera entre los siglos XIX y XX, apenas superaban las bases técnicas y teóricas de los que les habían precedido. Al propio Kaulak debemos esta descripción de la formación profesional y artística de los miembros de aquellas generaciones de fotógrafos:

“Ante el rótulo de –Se necesita aprendiz– surgía un chico que lo mismo servía para fotógrafo que para zapatero, dependiente de comercio o cochero de punto.

Una vez aceptado, al aprendiz se le enseñaba el barrido de la galería o el lavado del laboratorio.

En el segundo curso, el chico sabía de oídas pronunciar hiposulfito, albúmina, nitrato de plata y otros vocablos técnicos (...)

Al tercer año, la curiosidad les hacía enfocar y manejar obturadores y abrir y cerrar los chasis.

Al cuarto curso, el maestro les enseñaba a que se cortara los dedos con el vidrio de las placas.

Y, he aquí cómo, mancebos de 12 a 15 años aprendían y aprenden la profesión fotográfica.

Muchos no saben escribir, pero enfocan, disparan, revelan y son, en suma, fotógrafos”⁸⁸.

⁸⁸ Cánovas del Castillo (Kaulak): “La Fotografía Moderna”, Madrid, 1912.



Arranque del Puente Colgante de San Francisco, durante el Sitio de Bilbao del año 1874, Foto: C. Monney, Fototeca IPCE

Durante años, España careció absolutamente de centros de enseñanza de la fotografía. Lo normal era que los profesionales aprendiesen el oficio ingresando como aprendices y chicos para todo en los viejos estudios. Una costumbre que se mantuvo hasta los años del franquismo.

Cuenta Carvajal que su padre, cuando trataba de buscarle un oficio cuando era un niño de 12 años, le encontró un hueco en el estudio de Santos Yubero como “recadero, limpiador del estudio y chico del magnesio”. Así aprendió el oficio, igual que lo habían hecho antes que él “todos los profesionales que en España han sido⁸⁹.

Las escuelas y/o academias de fotografía eran algo extravagante o, más aún, inexistente. Solo los aficionados contaban con el aprendizaje que les ofrecían las Sociedades Fotográficas, a las que se debe que la fotografía haya existido en aquellos años oscuros, a la manera de los monasterios en los oscuros años de la Edad Media.

En el ámbito de la enseñanza fotográfica hubo que esperar a principios de los años setenta para que se creasen las primeras secciones de Cine, Fotografía y Vídeo en las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Barcelona, ciudades a las que se fueron sumando tímidamente otras localidades.

⁸⁹ “Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de la vida española (1925-1975)”, Publio López Mondéjar, Lunwerg, Madrid, 2010.

Paralelamente, se creaban centros privados de enseñanza de fotografía, como la Escuela de Fotografía Grisart (Barcelona, 1985) en la que dieron clase algunos grandes fotógrafos de la época; la Escuela de Altos Estudios de la Imagen y el Diseño (Barcelona, 1982), el Centre Internacional de Fotografía de Barcelona (1973), Visor Centre Fotografic (Valencia, 1982), Taller Fotográfico Spectrum (Zaragoza, 1977). Todos ellos herederos de los pioneros: el Institut d'Estudis Fotogràfics de Barcelona (1972), el PhotoCentro de Madrid (1974), la escuela Flash de Fotografía y Video y el CEV.

De estos centros, el más importante y el de existencia más larga es sin duda el Institut d'Estudis Fotogràfics, que también ha creado un importante archivo con diversas colecciones de placas de vidrio de fotógrafos de la talla de Alejandro y Camilo Merletti. En la actualidad, la actividad docente del Institut se mantiene viva con matrículas que llegan hasta los 500 alumnos por año.

Sin embargo, la Photoescuela de Madrid pronto desapareció. A partir de los años ochenta, el número de escuelas se multiplicó y no hubo ciudad española sin una escuela fotográfica o un taller de enseñanza técnica, además de la enseñanza impartida en las facultades de Bellas Artes. En Madrid se crea en 1988 la escuela EFTI, referente de un nuevo estilo de formación fotográfica privada, ya que no se limita al campo de la enseñanza sino que crea talleres de posgrado y una sala estable de exposiciones, así como una especie de club donde los alumnos y ex-alumnos intercambian opiniones y experiencias.

Actualmente hay estupendas escuelas privadas (Blasco 19, Lens, Man Ray, etc.), y un nuevo concepto de enseñanza fotográfica (Blank Paper) donde, aparte de la formación clásica, se enseña a los futuros artistas-fotógrafos a presentar y justificar su trabajo.

En Barcelona, el IDEP, dirigido por Manel Úbeda, y la escuela GrisArt, dirigida por Antonio Corral, son los centros privados de referencia, con una enseñanza de alta calidad y un gran profesorado.

En Valencia aparecen Efedepfoto y Espai d'Art Fotografic. En Sevilla, El Fotómata, Cobertura Photo y la Fundación Valentín de Madariaga, que organiza un “Curso de especialización en fotografía contemporánea” dirigido por Eduardo Acosta.

La imagen en las enseñanzas medias y FP

Como ya se ha mencionado en la introducción, la enseñanza de fotografía en los ciclos formativos medios en nuestro país ha sido, y es aún, muy escasa. A finales de los años 80 del siglo xx se realizaron varios intentos de educación en fotografía en institutos de enseñanza secundaria. En un principio se dotó a los centros que lo reclamaban con partidas presupuestarias que podían dedicar a cursos extraescolares, y algunos de ellos optaron por la educación en fotografía. Posteriormente se intentó formalizar este tipo de formación y se incluyeron dentro de los programas de educación en artes plásticas temarios relacionados con la fotografía. Sin embargo, la formación en fotografía siempre ha estado ligada a la enseñanza media como actividad extraescolar, fuera del currículo docente reglado.

Ya en el cambio de siglo, se llevaron a cabo investigaciones como la realizada por María del Carmen Moreno Saéz⁹⁰ sobre la implantación de los estudios de fotografía en la educación juvenil española. En ese momento de cambio tecnológico, para la sociedad y para el medio fotográfico,

⁹⁰ Moreno, María del Carmen: “Sobre la fotografía en la E.S.O.”, en Arte, *Individuo y Sociedad* 13, Madrid, 2001, pp. 203-209.

se constató que no todos los institutos contaban con laboratorios de fotografía y, los que sí lo tenían, lo mantenían en un flagrante desuso.

Este tipo de estudios dio paso a programas externos de formación en fotografía para jóvenes españoles, como por ejemplo el proyecto FOCUS, desarrollado en la Comunidad de Madrid. Estos proyectos intentaban cubrir la falta de conocimientos tanto de los profesores de instituto como de sus alumnos. Tuvieron cierta repercusión durante unos años, pero no lograron cubrir la necesidad de alfabetización visual tan apremiante en nuestro país.

En la actualidad, la situación no ha cambiado mucho, sobre todo teniendo en cuenta que los programas formativos oficiales consideran que la formación en fotografía está suficientemente cubierta con los distintos módulos de especialidad creados en el ámbito de la Formación Profesional. Esto constituye un error, máxime cuando los propios módulos se han ido quedando obsoletos. El plan formativo que puede consultarse en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, incluye las siguientes asignaturas: Revelado de soportes fotosensibles; Positivado, ampliación y acabados; Tratamiento de imágenes fotográficas por procedimientos digitales; Administración, gestión y comercialización en una pequeña empresa; Procesos de imagen fotográfica; Formación y Orientación laboral. Todo ello con el objetivo de cubrir unas salidas profesionales concretas, a saber: Técnico de procesado de soportes fotosensibles en color y blanco y negro; Técnico de positivado en color, blanco y negro y ampliación; Técnico de tratamiento de imágenes; Técnico de laboratorio de imagen.

El colofón final indica que “el entorno profesional y de trabajo se sitúa en el área de laboratorio de imagen”.

Encontramos así que la formación profesional en España trata a la fotografía desde perspectivas laborales que ya no son demandadas por la sociedad, como el “técnico de procesado de soportes fotosensibles”. Pero sobre todo, enfoca la formación en fotografía desde un punto de vista exclusivamente técnico, dejando de lado consideraciones históricas, sociales y comunicativas.

Esta breve aproximación a la formación en fotografía en el ámbito de las enseñanzas medias deja patente la necesidad de cubrir, mediante una programación razonada y coherente, la carencia de nuestros jóvenes, y por tanto de toda la sociedad, en el entendimiento y comprensión del medio fotográfico.

Escuelas de arte y de conservación

Los ciclos superiores de fotografía impartidos en las Escuelas de Arte han tomado un gran protagonismo en últimos años, dado que son los únicos estudios oficiales que existen en nuestro país. Aunque sus programas y contenidos varían según escuela y comunidad, su enfoque tiene generalmente una orientación profesional, estando ausentes las asignaturas sobre historia, teoría o conservación. Entre las escuelas más destacadas están las de Huesca, Valencia, Alcoy, Murcia y Pontevedra.

En las escuelas superiores de conservación y restauración de bienes culturales la carencia de formación en conservación de fotografía ha sido y es aún significativa, a pesar de que desde hace algún tiempo se ha intentado abordar curricularmente esta materia. Por ejemplo, en la Escuela de Conservación de Madrid se han incluido recientemente, en su especialidad en conservación de documento gráfico, las asignaturas “Evolución e identificación de los procesos y materiales fotográficos y audiovisuales” en el tercer año, y “Conservación y restauración de obra gráfica y fotográfica” en el cuarto. Asimismo, en la Escuela Superior de Arte de Asturias, en el cuarto curso

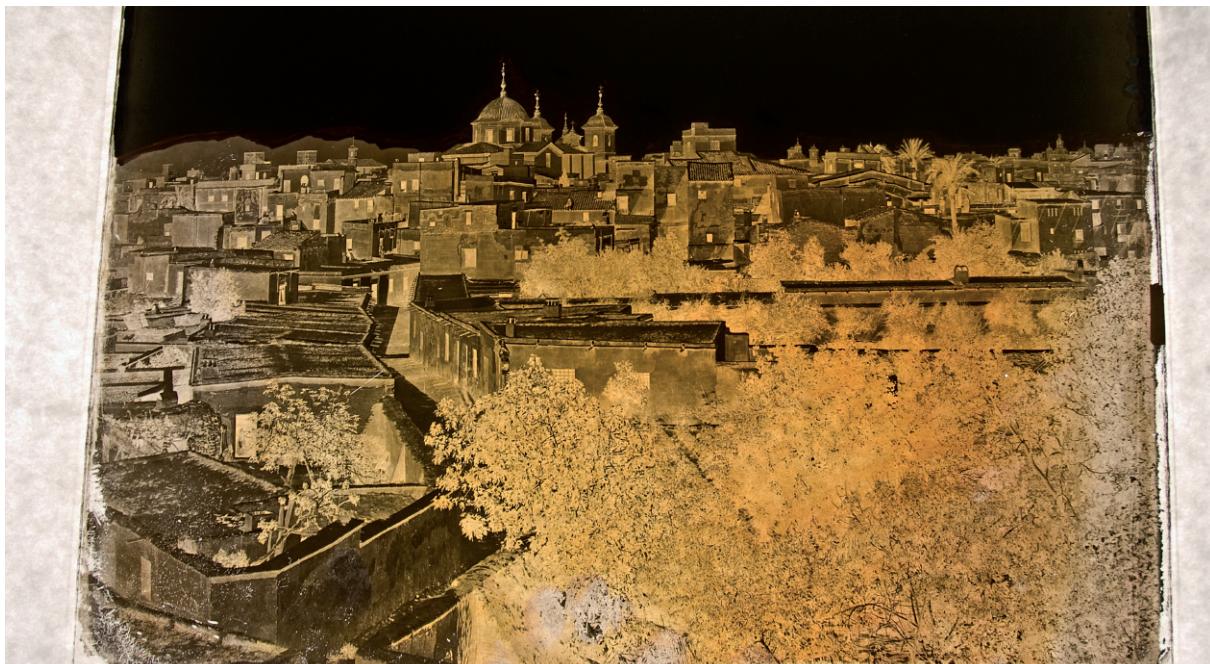
de su programa de conservación y restauración de documento gráfico, se incluye la asignatura “Conservación y restauración de documento gráfico, material fotográfico y audiovisual”.

Estos espacios curriculares indican que todavía se confunde conservación de documento gráfico con la especialidad en conservación de fotografía, y muestran la falta de entendimiento social sobre la realidad del patrimonio fotográfico. Este hecho implica un grave problema metodológico a la hora de afrontar programas de conservación y restauración en Instituciones que subcontratan con empresas especializadas en documento gráfico la ejecución de restauraciones e intervenciones sobre el patrimonio fotográfico que custodian. En consecuencia, muchos de estos trabajos de conservación no acaban de aportar las soluciones que se demandan por la simple carencia de conocimientos específicos del personal ejecutor de las intervenciones.

Para mejorar esta situación habría que conseguir un cambio de actitud con respecto al conocimiento que se difunde desde las escuelas superiores de conservación y restauración de bienes culturales en relación a los repertorios fotográficos.



Court of lions, in the Alhambra. Positivo de Laurent realizado hacia 1867. Está incluido en un álbum de coleccionista perteneciente a Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci



Panorámica de Murcia, detalle, entre 1870 y 1871. Foto: Julio Ainaud, Fototeca del IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

Fotografía e imagen en la universidad

En 1979, las Escuelas de Bellas Artes se convierten en Facultades de Bellas Artes y pasan a tener la consideración de estudios universitarios. En el primer plan de estudios y en su reforma de 1982, la fotografía entra a formar parte del nuevo programa de estudios. Esta circunstancia fue utilizada para que en algunas facultades, por presión del colectivo de fotógrafos, más conscientes de la importancia que esta forma de expresión artística tenía en Europa y Estados Unidos, se procurara el ingreso como profesores de destacados autores y profesionales del momento. No obstante, ni entonces ni en la actualidad existió la posibilidad de crear departamentos de fotografía, quedando dicho profesorado adscrito a los diferentes departamentos que conforman la estructura de las facultades. Esta situación imposibilitó cualquier atisbo de crecimiento y planificación para la enseñanza de la fotografía.

La presencia de asignaturas de fotografía, en cualquiera de sus vertientes y especialidades, es muy exigua, tanto en lo que afecta a los estudios de Bellas artes e Historia del Arte como a los de Comunicación Audiovisual, Periodismo o Conservación y restauración.

La situación actual es que apenas existen asignaturas sobre fotografía en las universidades españolas y son prácticamente nulas las enfocadas a la formación en conservación de soportes fotográficos. Pero además, uno de los principales problemas para el control del patrimonio fotográfico sigue siendo la carencia de estudios y conocimientos específicos dentro de las ciencias documentales para la gestión de un material tan complejo como la fotografía. La falta de conocimientos en la gestión de materiales fotográficos se revela como la causa principal del estado de abandono en el que se encuentra la fotografía en muchos de los centros encargados de su custodia.

En el eje central de esta problemática se encuentra la dificultad de aplicación de los estándares, ya se trate de estándares descriptivos (ISAD(G), ISBD, etc.) o de intercambio (DC, EAD) a las necesidades específicas del material fotográfico.

Universidades con asignaturas de fotografía en España

Actualmente, estando implantados exclusivamente los grados que emanan de la aplicación del plan Bolonia, la docencia en fotografía en las universidades españolas está presente en los grados de Bellas Artes, Arte y Diseño, en algunos casos como asignatura optativa y obligatoria en otros. Sin embargo, esto no significa que ocupe un lugar destacado en el programa de estos estudios, puesto que se le asignan muchos menos créditos que a las asignaturas tradicionales de pintura, escultura o dibujo.

Sin pretender la exhaustividad, un breve repaso por la oferta de contenidos sobre fotografía que se imparten en las universidades de diversas Comunidades Autónomas aporta datos reveladores.

- Andalucía

La Facultad de Bellas Artes de Granada ofrece una asignatura troncal sobre fotografía en primer curso y una optativa de Fotografía creativa en cuarto curso.

- Aragón

El grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza incluye una asignatura obligatoria sobre Historia de la fotografía.

- Baleares (Illes)

La Facultad de la Universidad de La Laguna ofrece dos asignaturas obligatorias, una de fotografía y otra de Fotografía y video. Además existe un Aula de crítica fotográfica.

- Castilla-La Mancha

El grado en Bellas Artes de la UCLM incluye varias asignaturas sobre Historia de la fotografía: Historia de la Fotografía I y II (obligatorias) e Historia de la fotografía impresa (opcional).

- Castilla y León

La oferta de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca se concreta en dos asignaturas obligatorias (Fotografía I y II) y dos optativas.

- Cataluña

En el grado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona existe una asignatura obligatoria de Laboratorio de fotografía y dos asignaturas optativas en los cursos 3.^º y 4.^º, una sobre procesos documentales y otra denominada Fotografía.

- Comunitat Valenciana

En el Grado en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia existen seis asignaturas dedicadas en exclusiva al medio fotográfico, todas ellas de carácter optativo: Procedimientos fotográficos, Fotografía y procesos gráficos, Imagen-foto y comunicación gráfica, La fotografía en el arte contemporáneo, Dirección de fotografía y Fotografía y pintura.

En esta universidad se imparte desde el año 2004 un Máster en fotografía, Arte y Técnica. En la actualidad es un título propio de 90 créditos, con un título de Especialista Universitario en Fotografía y Arte y otro de Especialista Universitario en Fotografía Profesional.

- Extremadura

La Universidad de Extremadura imparte la asignatura obligatoria “Historia, teoría y técnica de la fotografía” y la asignatura optativa “Taller de fotografía” en el Grado de Comunicación Audiovisual. En el antiguo plan de estudios se incluía también una asignatura de Historia de la Fotografía en el Programa de Doctorado del Departamento de Historia del Arte. En el ámbito extracurricular, el Secretariado de Actividades Culturales de la UEx organiza anualmente Aulas de Fotografía en las sedes de Cáceres y Badajoz.

- Galicia

La Facultad de Bellas Artes de Pontevedra oferta un par de asignaturas sobre fotografía: Técnicas fotográficas (obligatoria) y Proyectos fotográficos (optativa), aunque parece que se complementan con las asignaturas de medios audiovisuales.

- Madrid

En la Universidad Complutense hay una asignatura obligatoria de Fotografía básica en el grado de Conservación y Restauración.

En el grado de Bellas Artes existe una materia troncal con el título “Fundamentos de la imagen fotográfica” y además se ofrecen como optativas las asignaturas: Lenguajes y procesos fotográficos, Tecnologías fotosensibles aplicadas a la estampa y Producción artística.

- Murcia

El Grado en Historia del Arte de la Universidad de Murcia ofrece una asignatura optativa sobre Historia de la Fotografía, además de contar con un *Laboratorio de Fotografía* dedicado a la foto-historia, desde donde se organizan cursos y talleres de formación

Si se reorienta la perspectiva y se contemplan solo asignaturas sobre conservación de materiales fotográficos, la relación se reduce drásticamente.

En la Universitat Autònoma de Barcelona se impulsó en diferentes momentos, en colaboración con diversas instituciones, el posgrado Gestió de documents fotogràfics, y en la Universitat Politècnica de València existe un módulo dedicado a la Conservación de soportes fotográficos dentro del Máster en Fotografía.

También en la UPV se ha incluido recientemente una signatura sobre materiales fotográficos como parte del Máster en Conservación del patrimonio y, desde el Laboratorio para el estudio de los materiales fotográficos contemporáneos, se imparte cada curso un seminario sobre conservación de fotografía.

Finalmente, los programas de grado en Fotografía se imparten casi exclusivamente en universidades y centros privados.

Una excepción es la Universidad Politécnica de Catalunya, que ofrece en su centro de Terrassa un Grado en Fotografía y creación digital.

En Barcelona la oferta se concreta en el IDEP, con un programa de grado en fotografía adscrito a la Universitat Abat Oliba CEU, y en Elisava, con un programa de Máster en Fotografía y Diseño adscrito a la Universitat Pompeu Fabra.

En Madrid, la Universidad Europea y PhotoEspaña imparten un programa de máster, y la Escuela TAI ofrece una titulación de grado en combinación con la Universidad Rey Juan Carlos.

Investigación y publicaciones docentes

Consecuentemente con la situación descrita para las universidades españolas en lo referente a la inclusión de asignaturas de fotografía en los planes de estudios, la investigación en este campo es muy escasa.

Desde el año 1978 que existe el programa TESEO del Ministerio de Educación para el registro de tesis doctorales, son escasamente unas 200 las tesis doctorales inscritas en las que el tema tratado es la fotografía en cualquiera de sus vertientes. Comparado con las demás áreas de conocimiento del ministerio esta cifra es meramente testimonial, aunque es importante destacar que algunas de estas investigaciones han cristalizado en publicaciones de interés⁹¹.

La Universitat Politècnica de València, desde el Máster en Fotografía, inició en el año 2004 un laboratorio de investigación (Laboratorio para el Estudio de los Materiales Fotográficos Contemporáneos, LEMFC) que ha desarrollado varios programas de investigación y ha participado como socio en diferentes proyectos europeos. Actualmente se trabaja en el proyecto europeo Daguerreobase y en el proyecto propio dFoto.

También debemos considerar los trabajos realizados por grupos de investigación como el de la Universidad de La Laguna, dirigido por Carmelo Vega, la Universitat de les Illes Balears, dirigido por M.^a Josep Mulet y la Universidad Complutense de Madrid, con Juan Miguel Sánchez Vigil. Todos ellos en el campo del patrimonio fotográfico español.

En resumen, la investigación en el campo de la fotografía se ha realizado en general fuera del ámbito universitario y por ello alejada con frecuencia del rigor científico. Son incontables las publicaciones de carácter local, provincial, autonómico o nacional dedicadas a temas fotográficos, por lo que queda pendiente una labor de recopilación en este terreno.

Por el contrario, hay pocas tesis publicadas que tengan como objeto central la fotografía. Entre ellas cabría destacar la de Enric Mira, que vio la luz en forma de libro bajo el título “La vanguardia fotográfica de los años setenta en España”, la de Laura Terré, “AFAL 1956/1963: historia del grupo fotográfico”, y la de Rebeca Romero-Escrivá, “Literatura y fotografía: las dos mitades de Jacob Riis”.

Contexto internacional

Principales referentes: Europa, USA y Latinoamérica

Sin necesidad de una investigación exhaustiva podemos afirmar que, en el ámbito de la formación fotográfica, España se encuentra a años luz de las realidades de otros países de nuestro entorno.

Possiblemente el que dispone de una oferta de formación más completa es Reino Unido, que en la actualidad cuenta con más de 120 programas de grado en sus diferentes universidades y aproximadamente unos 30 programas de máster. Entre ellos, algunos de gran reconocimiento internacional como el del Royal College. Entre los centros más importantes se encuentran: Westminster, Saint Martins, Fahan, Royal College, Brighton, Sunderland y Goldsmiths.

⁹¹ Enric Mira: “Nueva Lente y las vanguardias fotográficas de los 70 en España”.

Laura Terre: “Historia del grupo fotográfico AFAL. 1956-1963”.

M.^a Dolors Tapias: “Xavier Miserachs”.

Rebeca Romero-Escrivá: “Literatura y fotografía: las dos mitades de Jacob Riis”.

A esto hay que añadir que las universidades inglesas pueden contar con artistas de renombre como profesores invitados, independientemente de su nacionalidad, lo que eleva el nivel y prestigio de sus programas.

Francia cuenta desde hace años con la École Nationale Supérieure de la Photographie de Arles, escuela que funciona desde los años 90 con un buen nivel de resultados. Además en las Escuelas de Bellas Artes, sobre todo en la de París, imparten docencia los teóricos más prestigiosos del país y algunos de los artistas más destacados.

París cuenta también con el Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris (ARCP), con profesores como Ana Cartier- Bresson o Bertrand Lavédrine y un programa de estudios de grado.

Uno de los programas de máster de mayor prestigio en Europa lo ofrece Finlandia en la Altoo University. Solo se admiten 12 alumnos por curso y existe una excelente plantilla de profesorado dedicada por completo a los alumnos del máster. Las facultades de Bellas Artes ofrecen además una gran variedad de asignaturas optativas sobre fotografía y existe también un grado específico en esta materia.

En Suecia se imparte desde 2010, en la Mittuniversitetet de Sundsvall, un máster en fotoperiodismo creado por el fotógrafo documentalista americano John Kimmich y la periodista sueca María Nilsson.

No obstante, el país que mayor oferta presenta en materia de formación fotográfica, tanto en estudios reglados como en formación complementaria, es Estados Unidos. Además de multitud de planes de estudios en diversas universidades y centros como el ICP de New York, la práctica totalidad de universidades americanas ofrecen asignaturas optativas de fotografía, sea cual sea la tipología de estudios.

Asimismo, el interés general por la preservación de la fotografía hace que fundaciones como la Mellon Fundation o la Getty Fundation concedan regularmente becas para estudios en conservación.

Mención especial merecen el International Museum of Photography at the George Eastman House y el Image Permanence Institute del Rochester Institute of Technology (IPIRIT), ambos en Rochester (NY), así como, en Canadá, el Canadian Conservation Institute (CCI).

En el ámbito de América Latina los programas de estudios específicos sobre fotografía son en general inexistentes, tanto a nivel de grado como de máster, aunque en alguna facultad de Bellas Artes, sobre todo en México, existe una interesante oferta de asignaturas sobre fotografía, con particular relevancia de las de carácter técnico. La Escuela de Conservación y Restauración de la UNAM es una excepción, ya que cuenta con una especialización en fotografía.

Conclusiones sobre el estado actual del patrimonio fotográfico en el ámbito de la formación

La enseñanza de la fotografía en los programas de educación secundaria, universidades e incluso cursos de posgrado, es de escasa presencia y calidad y prácticamente se limita a las antiguas Escuelas de Artes y Oficios, algunos módulos de Imagen y Sonido en Formación Profesional y unas cuantas Facultades de Bellas Artes. Las asignaturas sobre fotografía apenas existen en los estudios de Conservación y Restauración y todo queda en manos de academias y escuelas privadas, que imparten una docencia estrictamente basada en la enseñanza técnica y con total ausencia de nociones sobre historia y teoría de la fotografía.

Una parte muy importante de la investigación en el campo de la fotografía se ha desarrollado al margen de la universidad, auspiciada por instituciones privadas y al amparo de diferentes festivales o eventos fotográficos. El escaso interés por la fotografía en la universidad y la marginalidad a la que fue sometida como soporte de creación hasta mitad de los años 90 del siglo xx, provocó que los mismos fotógrafos se aventuraran a cubrir aquellas facetas que los profesionales de diferentes campos no asumían. Así, los fotógrafos realizaron el papel de críticos, comisarios, galeristas e investigadores. Una gran parte del patrimonio fotográfico conocido en la actualidad se debe a las actuaciones de diferentes fotógrafos e instituciones que potenciaron su divulgación. A modo de ejemplo los trabajos, entre otros, de Lee Fontanella, Joan Fontcuberta, Cristina Zelich, Publio López Mondéjar, Pep Benlloch, Josep Vicent Monzó, Valentín Vallhonrat, Rafael Levenfeld, Juan Naranjo, Manuel Sendón, José Luis Suárez, Alejandro Castellote, Paco Salinas, etc.

La amplitud y repercusión de los objetivos de este Plan en el ámbito de la formación en fotografía debería ser aplicable a la totalidad del currículo educativo y contar con un enfoque diferente en función de las necesidades y niveles a los que se refiera dicha formación, a fin de cubrir las carencias detectadas y promover el conocimiento y valoración social del patrimonio fotográfico.



Fachada del Teatro Real, Madrid, hacia 1901. Foto: Mariano Moreno, Fototeca IPCE, Archivo Moreno

1.2.5. Política de adquisiciones

Contexto internacional

Las formas de adquisición de patrimonio fotográfico a nivel internacional son similares a las vigentes en España, aunque existen grandes diferencias en materia de incentivos fiscales y medidas similares para el fomento del coleccionismo y las donaciones.

Los países con mayor número de transacciones de obra fotográfica son Reino Unido, Francia y Estados Unidos.

Reino Unido

Acapara la mayoría del mercado de la Unión Europea en relación a obras fotográficas. Cuenta con una fuerte tradición de coleccionismo y con una gran concienciación ciudadana sobre la importancia del arte y su titularidad estatal para el beneficio y disfrute de todos.

A diferencia de otros países europeos, Reino Unido no tiene un órgano central que ordene las políticas de adquisiciones de instituciones museísticas y fondos de arte públicos. Tanto el Gobierno como el *Arts Council England* tienen sus propias colecciones que gestionan y amplían a su criterio, sin vinculación entre ellas.

Como particularidad de financiación, es destacable la perfecta convivencia entre contribución pública y privada para la adquisición de patrimonio artístico. El sistema público se apoya en organismos sin ánimo de lucro, “charities”, que captan y recaudan fondos para la conservación y compra de obras de arte, haciendo partícipes a los ciudadanos de la importancia de sus aportaciones económicas. Como ejemplo cabe destacar la *Art Fund*, que desde su creación en 1907 no recibe ningún tipo de ayuda pública y actualmente destina un 4 % de su recaudación a los ámbitos del video y la fotografía. Sus principales líneas de actuación son:

- Adquisiciones.
- Gestión de donaciones.
- Ayudas a proyectos de comisariado.
- Itinerancias expositivas.
- Premio al museo del año.

En cuanto a la fiscalidad de las obras de arte, no están sujetas a impuestos de donación ni de exportación y el impuesto de importación es del 5 %. Durante unos años (1995-1997) el gobierno negoció un régimen transitorio con un tipo reducido al 2,5 %, aplicable a las importaciones de bienes usados, objetos de arte, antigüedades y objetos de colección.

El país cuenta también con una favorable Ley de mecenazgo, que permite que tanto empresas como particulares puedan desgravarse del impuesto de sociedades o de la declaración de la renta las donaciones dirigidas a financiar actividades artísticas, siempre y cuando estas actividades no tengan como objetivo producir ingresos directos al donante. Las deducciones pueden llegar hasta un 70 %.

Francia

En Francia, la responsabilidad sobre la adquisición de obras de arte es del Estado. La Dirección General de Museos se encarga de incrementar las colecciones públicas, gestionar las donaciones y repartirlas entre los museos.

Las principales ventajas fiscales para las obras de arte son:

- Cuentan con un IVA muy bajo en comparación con otros países europeos (un 10 %).
- Los impuestos de donación y sucesión no tienen un régimen especial, pero las antigüedades y los objetos de arte o de colección están exentos del impuesto sobre el patrimonio. El impuesto de importación es del 5,5 % y el de exportación del 4,5 %, para obras de valor superior a 5000 €.
- Mecenazgo

La Ley francesa de mecenazgo de 2003⁹² creó un departamento específico dentro del Ministerio de Cultura, la “Mission du mécénat”, cuyos objetivos se centran en el impulso y desarrollo de círculos de mecenas y donantes y en la promoción de proyectos.

Las empresas se benefician de una deducción en su cuota del 60 % de las donaciones realizadas a favor, entre otros, de entidades con fines de interés general, asociaciones culturales, museos, fundaciones de empresas etc. Una desgravación fiscal del 60 % sobre el capital aportado, que en el caso de particulares es del 66 % y puede llegar al 75 %.

Estados Unidos

Sus museos fueron los primeros en adquirir obra fotográfica a principios del siglo xx y crear departamentos especializados.

Su Ley de mecenazgo cuenta con una larga trayectoria desde 1917 con la “War Revenue Act”. Es el país con mayor volumen de donaciones. Las desgravaciones pueden llegar al 100 %, de forma que los donantes pueden beneficiarse de forma íntegra de los incentivos de mecenazgo. El concepto de filantropía se estudia en las universidades y las donaciones son motivo de orgullo social: “American Top Donors”.

No existen impuestos de importación y el impuesto de exportación varía según la obra y su cotización en el mercado.

Contexto nacional

Normativa general

- LPHE 16/85, del 25 de junio.
- R. D. 111/86 de Desarrollo parcial de la Ley.
- Ley 49/2002 de Mecenazgo y 50/2002 de Fundaciones.
- Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Contratos del Sector Público.

No existen condiciones específicas para la adquisición de fondos fotográficos dentro de los bienes que componen el Patrimonio Histórico Español, siendo aplicable a estos bienes la misma normativa que al resto. Dado que el desarrollo legislativo propio de cada Comunidad Autónoma

⁹² LOI N.º 2003-2007 du 1r aout 2003 relative au mécénat, aux associations et aux foundations.

en materia de adquisición de bienes culturales deriva en casi todos los casos de la normativa estatal, tampoco en las leyes autonómicas se encuentran referencias concretas a la fotografía.

Como todo gasto público, la adquisición de fondos fotográficos se regula según la legislación vigente y su gestión está sujeta a revisión y control por parte de diversos organismos como la Intervención Delegada de Hacienda o la Abogacía del Estado. Todas las ofertas o propuestas de adquisición pasan por la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, órgano colegiado que, salvo que exista una entidad similar en la Comunidad Autónoma correspondiente, decide en último término sobre la idoneidad de las adquisiciones.

Criterios de adquisición

El artículo 46 de la CE establece como obligación del Estado la conservación y protección de nuestro patrimonio, así como el incremento del mismo. Por ello, la recuperación y salvaguarda de este patrimonio deben ser criterios prioritarios a la hora de plantear adquisiciones de bienes.

Por otro lado, las instituciones públicas incorporan bienes culturales a sus colecciones estables siguiendo las pautas de sus correspondientes planes de incremento de colecciones. La política de adquisiciones de un museo debe cubrir vacíos en la colección o enriquecerla, pero siempre teniendo en cuenta la misión y situación geográfica de la institución y las características principales tanto de sus propios fondos como de las colecciones de los museos de su entorno. La limitación de espacio en los museos incrementa la importancia de seleccionar las obras adquiridas en función de su relevancia y representatividad dentro de la colección.

Otro aspecto importante a la hora de adquirir fotografía es la consideración de los derechos de propiedad intelectual derivados de las obras, así como la valoración de qué es lo que se está comprando realmente: solo el positivo, el negativo con derecho a positivar, el derecho de reproducción o de exhibición, etc. Los términos de uso y los derechos de propiedad intelectual que se adquieren con los bienes deberían figurar claramente en los contratos, a fin de evitar adquisiciones de obras que, en última instancia, no pueden hacerse públicas.

Bienes que se adquieren

En un periodo de tiempo relativamente corto, la fotografía ha pasado de ser entendida como un mero documento gráfico a apreciarse como disciplina artística. Este cambio, que empezó a producirse hacia de la década de los 70 del siglo pasado, trajo consigo el nacimiento de un mercado que hasta entonces apenas existía y la formación de colecciones fotográficas tanto a nivel público (colección fotográfica del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, entre numerosos ejemplos) como privado (colección Mur de fotografía).

Habría que hacer aquí una distinción entre la obra que se adquiere para colecciones públicas por el interés concreto de una institución, por ejemplo un positivo de gran valor documental o artístico que sale en subasta y, por otro, la adquisición de archivos fotográficos de gran volumen, provenientes por ejemplo de una donación. Estos dos supuestos pueden necesitar un tratamiento diferente una vez que los fondos ingresan en las colecciones.

En todo caso, antes de realizar una compra o aceptar una donación es imprescindible valorar si la institución que va a recibirla cuenta con suficientes recursos humanos, técnicos y económicos para llevar a cabo su gestión de forma adecuada.



Revisión y reparación de tapices antes de guardarlos en las torres de Serrano, entre 1936 y 1939. Fototeca IPCE, Archivo Vaamonde

Formas de adquisición

Existen diversas vías para el enriquecimiento del patrimonio histórico a través de la adquisición de bienes culturales:

1. Compra mediante el ejercicio de derechos de adquisición preferente:
 - a. Tanteo.
 - b. Retracto.
 - c. Oferta de venta irrevocable.
2. Ofertas de venta directa.
3. Adquisiciones en subastas extranjeras.
4. Dación en pago de impuestos.
5. Donaciones.
6. Depósitos (se incorporan en este apartado a pesar de que no constituyen una forma de adquisición de fondos, sino una forma de ingreso).

1. Derechos de adquisición preferente

a. Derecho de tanteo

*Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, artículo 38.1 y 38.2
Real Decreto 111/1986, arts. 40 y 41 y 43*

El tanteo es un derecho de adquisición preferente que se puede ejercitar tanto en la enajenación de bienes culturales entre particulares como en la venta de todo tipo de bienes pertenecientes al patrimonio histórico-artístico español en subasta pública.

Tienen competencia para el ejercicio de este derecho todas las Administraciones en idénticos términos. Sin embargo, el Estado tiene preferencia sobre los demás siempre que trate de adquirir bienes muebles para un museo, archivo o biblioteca de titularidad estatal.

Tanteo entre particulares: Este derecho se puede ejercitar en el momento en el que se vaya a producir la venta entre particulares de un Bien de Interés Cultural (BIC) o de un bien incluido en el Inventario General de Bienes Muebles o que tenga incoado expediente de declaración de BIC.

Al no existir fotografías incluidas en estos inventarios, no es un procedimiento habitual de adquisición de fondos fotográficos.

Tanteo en subasta pública: Este modo de adquisición se ha popularizado en los últimos años y las casas de subastas han ido incluyendo cada vez más obra fotográfica en sus catálogos. Tanto es así que muchas de ellas organizan sesiones monográficas sobre fotografía (Soler y Llach en Barcelona) e incluso han aparecido salas especializadas en estos bienes, como la Sala Juan Naranjo.

Se aprecia también un aumento en el número de solicitudes de asistencia a subastas para la adquisición de fotografía y, a pesar de la considerable disminución del presupuesto para adquisiciones de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, motivada por la crisis económica, se ha podido ejercer el derecho de tanteo sobre bastantes obras y colecciones gracias al precio relativamente asequible de la fotografía en comparación con otros bienes culturales.

En el año 2013, de 49 expedientes de solicitud de asistencia a subastas recibidos en la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, 5 de ellos fueron de fotografía, habiéndose tramitado otros 6 expedientes en los cuatro primeros meses de 2014 (tanto con presupuestos de la Dirección General como de otros organismos).

b. Derecho de retracto

*Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, arts. 38.3; y 38.4
Real Decreto 111/1986, Artículo 42*

El retracto se puede ejercitar cuando no ha sido correctamente comunicada una compraventa entre particulares de un Bien de Interés Cultural, un bien inventariado que tenga incoado expediente de declaración de BIC o cuando no se ha

comunicado la venta de bienes pertenecientes al patrimonio histórico español en subasta pública.

Esta forma de adquisición no es frecuente y hasta ahora no se ha adquirido obra fotográfica por esta vía.

c. Oferta de venta irrevocable

Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, arts. 32.2, 33 y 50

La presentación ante el Ministerio de Cultura de una solicitud de exportación temporal con posibilidad de venta o de exportación definitiva se considera, según la normativa, oferta de venta irrevocable a favor de la Administración General del Estado, siendo el precio de la misma el valor señalado en la solicitud de exportación.

En general, las solicitudes de exportación de fotografías con intención de venta en el extranjero son casi inexistentes, por lo que este modo de adquisición no es habitual.

2. Ofertas de venta directa

Las instituciones públicas que custodian archivos fotográficos reciben con relativa frecuencia ofertas de venta de fotografía por parte de particulares y entidades privadas.

Estas ofertas pasan a conocimiento de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español que, previa solicitud de informes a expertos, dictamina si los bienes ofertados interesan o no al Estado para formar parte de sus colecciones y si el precio fijado por el propietario es adecuado. Si finalmente se lleva a cabo la adquisición, la Junta decide la institución a la que serán asignados los bienes.

En el año 2013 se adquirió por esta vía el Archivo fotográfico de Ramón Ventura, ofertado al Estado por sus herederos. El archivo, subtitulado “Arte, antigüedades y patrimonio en España, 1995-2000” y constituido por más de 35 000 originales fotográficos, fue asignado a la Fototeca del IPCE por su especialización temática. La colección planteaba el inconveniente de carecer de un mínimo inventario que facilitara la identificación y catalogación de las imágenes, pero se adquirió en cualquier caso por su singularidad e interés, asegurando la propiedad de los derechos de explotación.

La Subdirección General de Archivos Estatales también ha visto aumentar las ofertas de venta directa en los últimos años, destacando las adquisiciones del Archivo Fotográfico Bernardo Alonso Villarejo en 2010 y del Archivo Fotográfico Martín Martínez en 2011.

Mención especial merece la adquisición en 2009 del Archivo Agustín Centelles, ofertado por sus herederos y asignado al Centro Documental de la Memoria Histórica. Este fondo incluye aproximadamente 12 000 negativos y 928 placas de vidrio, junto con los derechos de explotación de todos ellos. La adquisición se completó en 2013 con la compra por oferta de venta directa del archivo fotográfico del fondo publicitario que perteneció al mismo fotógrafo, integrado por 1857 negativos.

3. Adquisiciones en subastas extranjeras

En el caso de adquisiciones de Bienes Culturales en subastas públicas en el extranjero, el Estado no posee ningún derecho de adquisición preferente.

4. Dación en pago de impuestos

Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, arts. 73 y 74

El pago de cualquier deuda tributaria podrá realizarse con la entrega de bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico Español inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural e incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles.

En el año 2010 se intentó adquirir por dación en pago de impuestos una parte del archivo fotográfico (fondo publicitario) de Agustín Centelles. Esta adquisición por dación no fue aceptada y finalmente el archivo se adquirió en 2013 por oferta de venta directa.

En 2014 ha sido aceptada la dación en pago de impuestos de dos fotografías realizadas por Humberto Rivas en los años 80, por la cual se adquieren estos bienes culturales en pago de una deuda tributaria. Dichas fotografías han quedado adscritas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

5. Donaciones de Bienes Culturales

Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, Artículo 70.2

RD 111/1986, Artículo 62.3

Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo.

Ley 26/2014, de 27 de noviembre, del impuesto sobre el IRPF

Ley 27/2014, de 27 de noviembre, del Impuesto sobre Sociedades

La ley establece que las donaciones que se realicen en favor del Estado y demás entes públicos de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, o bien que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles, tendrán una serie de beneficios fiscales.

La reforma fiscal de 2014 contempla incentivos al mecenazgo que entran en vigor a partir del 1 de enero de 2015 y pueden resumirse en:

- IRPF: se incrementan los porcentajes de deducción general del 25 al 30 %, con efectos desde el ejercicio 2016 (transitoriamente se aplicará durante 2015 un 27,5 % de deducción).
- Micromecenazgo: se establecen dos tramos de deducción en el IRPF para favorecer estas iniciativas. En los primeros 150 euros se aplica un tipo del 75 % y en los restantes un tipo general del 30 %. Además, para aquellas aportaciones que, realizadas a favor de un mismo beneficiario, permanezcan durante 3 o más ejercicios consecutivos por igual o superior cuantía a la del ejercicio anterior, se aplicará un 5 % adicional hasta situarse en un 35 %. Transitoriamente, el tipo de deducción en este tramo para el ejercicio 2015 será del 32,5 %.

- Impuesto de Sociedades: se favorece la fidelización del inversor en Cultura, ya que supone para los beneficiarios una bonificación adicional de 5 puntos; es decir, en 2016 hasta un 40 % sobre la bonificación ordinaria en este impuesto, que actualmente es del 35 %.

En el caso de los archivos fotográficos es especialmente importante la valoración de las ofertas de donación, a fin de evitar el ingreso en las instituciones públicas de grandes volúmenes de fondos sin particular interés. No obstante, las donaciones representan en general una inestimable vía de adquisición que permite la entrada en el Estado de excelentes colecciones. Sirva como ejemplo el Archivo Fotográfico Conde de Polentinos, integrado por más de 10 000 placas de vidrio con imágenes excepcionales sobre la España de finales del siglo xix y principios del xx. El archivo fue donado al Estado en 2008 por los herederos del fotógrafo y asignado al Instituto del Patrimonio Cultural de España.

6. Depósitos y comodatos

Según los artículos 1741 a 1752 del Código Civil, el comodato es un contrato mediante el cual una parte entrega a otra un bien no fungible para su uso y disfrute, con la obligación de devolverlo. Se trata por tanto de una especie de depósito o préstamo, de carácter esencialmente gratuito aunque conlleva obligaciones por ambas partes.

Como forma de ingreso de obras fotográficas en las colecciones estatales, el comodato puede ser problemático si no se fijan bien las condiciones y no se valoran adecuadamente los gastos que conlleva su gestión. No debe olvidarse que se trata de un depósito cedido con la posibilidad “*de servirse o usar de la cosa depositada*” (Art. 1768 del Código Civil) y que este uso de las obras en comodato puede llegar a requerir importantes recursos humanos y económicos para las tareas de conservación, catalogación, difusión, etc.

A menudo no se han tenido en cuenta estos factores a la hora de aceptar obras en comodato, superando en ocasiones la capacidad de la institución para gestionar estos bienes.

En otros casos se da la circunstancia de que los propietarios retiran el comodato antes de lo previsto (la temporalidad debe venir estipulada en el contrato, en términos prorrogables), causando un grave perjuicio a la institución, que no ha tenido tiempo de “rentabilizar” las posibles inversiones realizadas.

Instituciones que adquieren obra fotográfica

1. Administración Central:
 - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con sus direcciones generales.
 - Otros ministerios.
 - Organismos autónomos: INAEM, ICAA, etc.
2. Administraciones autonómicas:
 - Consejerías de cultura.
 - Organismos autónomos.
3. Otras administraciones:
 - Ayuntamientos, Diputaciones, Cortes, etc.

4. Fundaciones y asociaciones culturales.
5. Entidades privadas.

En lo que se refiere a las Comunidades Autónomas puede decirse que, al igual que se ha comentado respecto a la Administración General del Estado, no existe una regulación concreta para la adquisición de fondo fotográfico.

Algunas autonomías como Cataluña, Murcia o Andalucía, cuentan con órganos específicos como comisiones o comités de adquisición o valoración (en general centrados en bienes muebles), pero los informes de estos órganos no siempre son preceptivos o vinculantes.

Es de destacar la iniciativa de algunas Comunidades Autónomas que, como la Comunidad Foral de Navarra, se adelantaron a la reforma estatal de incentivos fiscales y mecenazgo promulgando leyes autonómicas. Es el caso de la “Ley Foral 8/2014, de 16 de mayo, reguladora del mecenazgo cultural y de sus incentivos fiscales en la Comunidad Foral de Navarra”.

En cuanto a los bienes adquiridos, gran parte de los archivos fotográficos integrados en las colecciones autonómicas proceden de donaciones de fotógrafos o de sus herederos. También es habitual la adquisición de fotografía a través de la convocatoria de concursos donde las obras ganadoras pasan a formar parte de las colecciones de las instituciones convocantes.

Si nos fijamos en la tipología de los fondos, la mayoría de las Comunidades Autónomas se han orientado hacia la creación de colecciones fotográficas de arte contemporáneo, configurándose como clientes potenciales para este mercado.

Así, la Junta de Andalucía lleva desde 1986 realizando adquisiciones de obra fotográfica con destino a su fototeca y cuenta con una colección de cerca de 800 000 imágenes. Esta valiosa colección se ha formado reuniendo en la Fototeca diversos archivos fotográficos con un contenido iconográfico común, especializado en Bienes Culturales muebles e inmuebles del Patrimonio Histórico Español.

Por otro lado, la Junta de Extremadura compró en 2005 el Archivo Happening Vostell, depositado en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres y que integra unas 30 000 fotografías tomadas entre 1950 y 1998 para ilustrar la vida y obra de Wolf Vostell, así como los movimientos artísticos *happening* y *fluxus*.

A pesar de los ejemplos citados, se percibe un desinterés general por parte de las instituciones en cuanto a la adquisición de fondo fotográfico, agravado en los últimos años por la crisis económica.

Adquisiciones en el sector privado

No debe olvidarse que el mercado lo conforma también el sector privado: fundaciones, empresas, coleccionistas, etc. Las adquisiciones de estas entidades y particulares aportan un punto de vista diferente, al conjugar el afán de coleccionismo con la inversión económica. Siempre ha habido interesados en inversiones en obras de arte pero especialmente desde finales de los 90 se ha notado un auge creciente en el sector privado.

Un caso de obligada mención es el de las cajas de ahorro e instituciones bancarias regionales, que han participado económicamente en la adquisición de archivos fotográficos que documentan el patrimonio inmaterial de esa región (caso de la adquisición del “Archivo Dolhagaray” en el País Vasco).



Mendigando junto a la catedral de Barcelona, hacia el año 1872. Foto: Julio Ainaud, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

Conclusiones sobre el estado actual del patrimonio fotográfico respecto a la política de adquisiciones

- El artículo 44 de la Constitución Española establece como obligación del Estado la conservación y protección de nuestro patrimonio cultural, así como el incremento del mismo. La recuperación y salvaguarda del patrimonio deben ser por tanto criterios prioritarios a la hora de plantear las adquisiciones de cualquier tipo de bienes culturales, incluyendo la fotografía.
- No existen condiciones específicas para la adquisición de fondos fotográficos dentro de los bienes que componen el Patrimonio Histórico Español, siendo aplicables a estos bienes la misma normativa que al resto y los mismos modos de adquisición.
- Dado que todos los niveles de la administración pública –estatal, autonómico y local– están en mayor o menor medida implicados en la adquisición de patrimonio fotográfico, es imprescindible promover la coordinación entre las diversas administraciones, a fin de diseñar una política de adquisiciones coherente y evitar problemas como la duplicidad de colecciones.
- Sería deseable desarrollar, por parte de las administraciones públicas y en general de todos los centros gestores de colecciones, criterios homogéneos de evaluación que permitan valorar el interés de una obra o archivo fotográfico antes de proceder a su adquisición, teniendo en cuenta factores como la viabilidad de su gestión, conservación, documentación y difusión.
- En cuanto al sector privado, se ha observado un auge de las adquisiciones de obra fotográfica desde finales de los años 90, aunque éste no alcanza la importancia otorgada a la fotografía en otros países de nuestro entorno.
- A pesar de las novedades introducidas en la reforma fiscal de 2014 para favorecer el patrocinio y la donación de bienes culturales, España sigue necesitando incentivos que favorezcan el colecciónismo fotográfico y las donaciones para ponerse al nivel de los países más proactivos en este ámbito.

1.2.6. Propiedad intelectual

Normativa en materia de propiedad intelectual aplicada a la fotografía.

Contexto internacional

La protección del derecho de autor en el plano internacional nació a mediados del siglo XIX bajo la forma de tratados bilaterales que:

- Preveían un reconocimiento mutuo de derechos.
- No tenían un alcance general.
- No se inspiraban en un modelo uniforme.

La necesidad de un régimen uniforme dio lugar a la formulación y adopción, el 9 de septiembre de 1886, del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.

- Es el tratado internacional más antiguo en el campo del derecho de autor.
- Está abierto a todos los estados.
- La revisiones en su texto original, con el objeto de mejorar el sistema internacional de protección previsto, recoger la aparición de nuevas técnicas, reconocimiento de nuevos derechos, etc., han sido las siguientes:
 - Revisión de Berlín (1908).
 - Revisión de Roma (1928).
 - Revisión de Bruselas (1948).
 - Revisión de Estocolmo (1967).
 - Revisión de París (1971).
 - Modificación de 1979 (únicamente cambia el sistema de presupuesto de la Unión de Berna, que pasa a ser bienal).
- Los países que han ratificado o se han adherido al Convenio forman una unión para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas, denominada Unión de Berna.
- Objeto (Preámbulo): “Proteger del modo más eficaz y uniforme posible los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas”.
- Se basa en tres principios fundamentales:
 - Principio del “trato nacional”.
 - Principio de la “protección automática”.
 - Principio de la “independencia de la protección”.

Las obras creadas en uno de los Estados miembros se benefician en todo otro Estado miembro de la misma protección que este último acuerde a las obras de sus ciudadanos. El trato nacional no está subordinado a formalidad alguna; la protección se acuerda automáticamente. El goce y ejercicio de los derechos conferidos son independientes de la existencia de una protección en el país de origen de la obra.

- Enuncia derechos mínimos:
 - Reconoce derechos exclusivos concernientes a la utilización de las obras
 - Reconoce determinados derechos morales que deben ser respetados
 - El periodo de protección debe, como mínimo, abarcar la vida del autor más 50 años después de su muerte.

Obras fotográficas: Artículo 2. 1: “Los términos ‘obras literarias y artísticas’ comprende... las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía”. Por lo tanto, el fotógrafo y su obra son equiparables a los demás creadores, tanto a lo que se refiere al reconocimiento de su derecho de autor, en su doble vertiente moral y patrimonial como al régimen de explotación de su obra por parte de terceros.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), es el organismo administrador del tratado.

- Los instrumentos de adhesión o de ratificación al Convenio de Berna deben ser depositados ante el Director General de la OMPI.
- Adhesión al Convenio de Berna administrada por la OMPI (Partes contratantes: 167).

Universalidad del Convenio de Berna ya que países de todos los continentes son parte del tratado. Conformación de la Unión para la protección de autores de obras literarias y artísticas. Protección, condicionada al cumplimiento de la legislación del país donde se vaya a presentar la obra. Se considera país de origen de una obra el lugar donde se publique por primera vez y, en caso de una obra inédita, el país de nacimiento del autor. Se gozará del convenio sin distinción de nacionalidad. Todos los estados miembros de la UE son parte contratante del Convenio de Berna.

- Parte contratante: España.
- Otros tratados administrados por la OMPI.
- De relevancia es el Tratado de la OMPI sobre derechos de autor de 1996 (WIPO Copyright Treaty), que ha sido suscrito por la Comunidad Europea y sus Estados miembros, y los Agreed statements concerning the WIPO Copyright 1996.

La Convención Universal sobre el Derecho de Autor de 1952 (*Universal Copyright Convention*), revisada igualmente en París en 1971, es otro tratado internacional en el ámbito del derecho de autor, administrado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). España figura entre los países contratantes.

También es obligado citar el Acuerdo de 1994 sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio (Agreement on trade-related aspects of intellectual property rights), administrado por la Organización Mundial de Comercio.

La Unión Europea forma parte de este acuerdo y España aparece también como parte contratante. Introduce la normativa sobre propiedad intelectual en el sistema internacional de comercio.

Veremos que el comercio interno y externo es un punto estratégico para la UE a la hora de abordar una normativa europea sobre derechos de autor.

Contexto europeo

Tratado de la Unión (TIFUE)

Existen tensiones subyacentes entre integración económico-funcional e integración cultural.

El Artículo 167 del Título XIII, dedicado genéricamente a la cultura, pone de relieve el patrimonio cultural común, pero teniendo en cuenta otras disposiciones del tratado a fin de respetar y fomentar la diversidad de culturas.

En realidad el Artículo 167 establece los límites de acción de la UE en el ámbito cultural y ejerce una función de salvaguarda para contener las posibles acciones comunitarias en dicho sector.



Retrato escultórico de Berta Singerman, obra de Francisco Pérez Mateo, hacia 1930. Foto: Vicente Moreno, Fototeca IPCE, Archivo Moreno



Cabeza de la estatua de Lope, situada en el Pórtico de la Biblioteca Nacional, que fue lanzada a gran distancia por la explosión de un obús, Madrid, 20 de junio de 1937. Fichero Fotográfico de la Junta de Incautación, IPCE. Foto: Aurelio Pérez "Rioja", IPCE

Pero la Comisión Europea ha hecho ver que las cuestiones que plantea la sociedad de la información no son abstractas sino de tipo técnico-jurídico (la principal desventaja de Europa reside en la fragmentación de sus diferentes mercados y en la ausencia de grandes enlaces interoperables) y de tipo económico-político. Desde la óptica del derecho comunitario europeo es urgente la implantación de un nuevo sistema de normas sobre los derechos de propiedad intelectual. Es decir, la consecución de un proyecto normativo de carácter global que permita crear un gran mercado cultural comunitario e imbricar dicho mercado en el mapa del comercio mundial.

Hay dos líneas de actuación que se desarrollan de forma paralela en el seno de la UE:

- *Propuesta de Decisión relativa a la adhesión de los Estados miembros al Convenio de Berna (versión de 1971) y a la Convención Internacional de Roma de derechos afines (1961)*, sin intromisión directa de la UE en aspectos territoriales de la cultura. La posterior labor comunitaria vendría apuntalada sobre estos dos textos fundamentales del derecho internacional privado.
- Con base jurídica en el Artículo 114 (anterior Art. 95), se constituye un instrumento particularmente adaptado para la realización del mercado interior, pues habilita a la Comunidad Europea (CE) para tomar las medidas necesarias relativas a la aproximación de las disposiciones legislativas, administrativas y reglamentarias, con el fin de eliminar impedimentos a la libertad de circulación de mercancías y servicios. En esta línea está la Directiva conocida como InfoSoc Directive, de armonización parcial de la protección a los derechos de autor en la sociedad de la información. Unas reglas que adquirirán a posteriori una auténtica dimensión global al ser complementadas mediante la ratificación por parte de la CE de los tratados de la OMPI sobre protección del derecho de autor en Internet y sobre derechos afines.

Esta propuesta representa solo una solución de compromiso respecto a unos derechos cuya competencia a nivel legislativo estará compartida por la CE y los ordenamientos estatales. Sin embargo, el principio de territorialidad vendrá siempre acotado por las condiciones de la excepción a la libre circulación y al principio de unidad de mercado.

El principio de territorialidad también ha sido limitado por el Tribunal de Justicia, ya que son totalmente inoperantes en las relaciones intracomunitarias las excepciones al principio de igualdad de trato previstas en los tratados internacionales que permiten a un Estado no conceder a los titulares de otro Estado miembro una protección igual a la que otorga a sus ciudadanos.

Directivas europeas

- Directiva N.º 92/100/CEE del Consejo, de 19 de noviembre de 1992, sobre Derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual.

Texto actualizado y refundido en la Directiva 2006/115/CE.

- Directiva del Consejo N.º 93/98/CEE de 29 de octubre de 1993, sobre Armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines.

Texto actualizado y refundido en la Directiva 2006/116/CE.

Artículo 1. Duración de los derechos de autor. Las fotografías que sean creaciones intelectuales propias del autor, protegidas durante la vida del autor y 70 años después de su muerte.

Artículo 6. Protección de fotografía: “Las fotografías que constituyan originales en el sentido de que sean creaciones intelectuales propias del autor serán protegidas con arreglo al artículo 1. No se aplicará ningún otro criterio para determinar su derecho a la protección. Los Estados Miembros podrán establecer la protección de las demás fotografías”.

Considerando 16: “La protección de las fotografías en los Estados Miembros es objeto de diversos regímenes. Una obra fotográfica con arreglo al Convenio de Berna debe considerarse original si constituye una creación intelectual del autor que refleja su personalidad, sin que se tome en consideración ningún otro criterio tal como mérito o finalidad. La protección de las demás fotografías debe dejarse a la legislación nacional.

Artículo 7. Protección frente a terceros países:

Como se puede observar se incluye el concepto de mera fotografía, cuya regulación se deja a la legislación de los diferentes Estados Miembros. Las fotografías originales, entendidas como creaciones intelectuales propias del autor, son protegidas con arreglo al Artículo 1. El concepto de “originalidad”, surge como concepto clave para determinar si una obra fotográfica es una creación intelectual o una mera fotografía. Para delimitar este aspecto no se puede aplicar ningún otro criterio, tampoco el de mérito o finalidad.

- Directiva 2001/29/CE, de 22 de mayo de 2001 (InfoSoc Directive), relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información.

Es un hito importante porque, además de tratar de armonizar la regulación de los derechos de autor y derechos afines, da respuesta a los cambios y transformaciones que dichos derechos han sufrido ante el continuo avance de la tecnología que afecta directamente a la forma de explotación de las obras. Ofrece seguridad jurídica a los titulares de derechos de autor en el entorno digital. Coincide con las líneas de desarrollo del Tratado de la OMPI de 1996. Promueve nuevas formas de explotación de contenidos que afectan al correcto funcionamiento del mercado interior de la UE. Se abordan medidas de seguridad tecnológicas que garanticen su funcionamiento y un marco jurídico supranacional que obligue al respeto de las mismas. Se centra no tanto en los derechos morales de autor, como en los derechos de explotación (reproducción, comunicación pública y distribución), añadiendo un nuevo concepto, el de “puesta a disposición del público”, e incluyéndolo entre las acepciones del derecho de comunicación pública con la especial característica de la interactividad. Se establece una lista de limitaciones y excepciones en la protección de los derechos de autor que los Estados miembros podrán introducir en sus legislaciones de manera voluntaria (Art. 5). Es obligatoria la excepción que permite realizar reproducciones técnicas transitorias en el ámbito digital (Art. 5.1). A las bibliotecas, museos, archivos y otros centros culturales, les son de aplicación las excepciones recogidas en el Artículo 5.2.c) y 5.3. n), amparadas en el Considerando 34, relativo a fines educativos, científicos, etc. La Directiva, por tanto, establece un marco para que los centros culturales públicos puedan reproducir analógica y digitalmente con la finalidad de facilitar la investigación y posibilitar la conservación del patrimonio. La fotografía no es tratada en esta Directiva como obra singular, sino que le es de aplicación lo mismo que a cualquier otra obra sujeta a derechos de autor. Es significativo el hecho de que esta normativa aparezca acompañada de la Propuesta de Decisión del Consejo “relativa a la aprobación en nombre de la Comunidad Europea del Tratado de la OMPI sobre derecho de autor y sobre interpretaciones o ejecuciones y fonogramas”, para dar a la misma cobertura en el plano extraterritorial y dotarla de una dimensión global.

- Directiva 2001/84/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2001, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original.

El “derecho de participación”, recogido en la Directiva, afecta a las fotografías como obras artísticas “siempre que éstas constituyan creaciones ejecutadas por el propio artista o se trate de ejemplares considerados como obras de arte originales”.

- Directiva 2004/48/EC del Parlamento Europeo y del Consejo, de 29 de abril de 2004, relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual.

Su objeto es que el Derecho sustantivo de propiedad intelectual, que forma parte del acervo comunitario, se aplique de manera efectiva en la UE, ya que la tutela de los derechos de propiedad intelectual tiene una importancia capital para el éxito del mercado interior y es necesario normalizar las disparidades existentes entre los regímenes de los Estados miembros. La Directiva se aplica a todas las infracciones de los derechos de propiedad intelectual tal y como están previstos en el derecho comunitario o en el derecho nacional de los Estados miembros y promueve el intercambio de información entre los mismos. En cuanto a la presunción de derecho de autor (Art. 5), se aplica el Artículo 15 del Convenio de Berna, por el que el autor de una obra literaria o artística se considera tal cuando su nombre aparece estampado en la misma. La Directiva se entiende sin perjuicio de las disposiciones particulares establecidas sobre excepciones y limitaciones en el ámbito de los derechos de autor determinados en instrumentos comunitarios y especialmente en la Directiva 2001/29/CE ya citada (concretamente en sus arts. 2 a 6 y 8). Entre las personas legitimadas para solicitar la aplicación de medidas, procedimientos y recursos están los titulares de los derechos, los organismos de gestión de derechos colectivos de propiedad intelectual y los organismos profesionales de defensa.

- Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas.

Se estima necesario establecer un sistema europeo de reconocimiento mutuo de obras huérfanas, consideradas así aquellas que, estando sujetas a derechos de autor, se desconoce el titular(es) de los derechos después de haber llevado a cabo una búsqueda diligente en un Estado miembro, o bien se conoce al titular(es) pero no se logra localizarlo(s). El objetivo de la propuesta es hacer accesible al público obras huérfanas que formen parte de un ámbito determinado y poder promover su digitalización (Agenda Digital Europea). Este ámbito se limita a obras impresas publicadas en forma de libros, periódicos, semanarios, revistas y otros formatos, a las imágenes contenidas en estas obras, que estén en colecciones de bibliotecas de acceso público, establecimientos educativos, museos o archivos, a obras cinematográficas y audiovisuales que formen parte de colecciones de filmotecas y a obras producidas por organismos públicos de radiodifusión contenidas en sus archivos y anteriores a 31 de diciembre de 2002. Se introduce el concepto de búsqueda diligente de los titulares de los derechos en las fuentes pertinentes que cada Estado miembro estime conveniente. Quedan fuera del ámbito de aplicación de la Directiva las obras de artes plásticas, incluyendo las fotografías, a menos que se encuentren incorporadas a libros, periódicos, revistas o similares, que son el principal objeto de la Directiva. Sigue existiendo un vacío legal a la hora de abordar el uso y difusión de la mayor parte de las obras huérfanas, incluidas las fotografías, que se custodian en los Archivos y Museos, buena parte de ellas no impresas o difundidas. La exclusión de las fotografías individuales del ámbito de aplicación de la Directiva puede ser revisada en 2015.

Con el fin de facilitar la aplicación de esta Directiva y articular la denominada búsqueda diligente en el mercado interior europeo, se ha desarrollado un prototipo de base de datos de obras huérfanas (*Orphan Works Database*⁹³), con una interfaz de acceso público que permitirá conocer el estatus de obra huérfana a nivel comunitario.

- Directiva 2013/37/UE, de 26 de junio de 2013, del Parlamento Europeo y del Consejo, por la que se modifica la Directiva 2003/98/CE relativa a la reutilización de la información del sector público.

Uno de los cambios fundamentales de esta Directiva es que amplía el ámbito de aplicación de la reutilización a los documentos respecto de los que las bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos posean derechos de propiedad intelectual y según unas condiciones particulares que quedan recogidas en los capítulos III y IV.

No obstante quedan excluidos expresamente del ámbito de aplicación, los documentos sobre los que existan derechos de propiedad intelectual por parte de terceros (Art. 1. 2 b).

Aunque la exclusión es clara en la Directiva, tiene una evidente repercusión en la actividad de archivos, museos y bibliotecas, incluidas las universitarias, como veremos al analizar la normativa nacional.

⁹³ <https://oami.europa.eu/orphanworks>



Altamira. Toma de imágenes, 2014. Foto: José Vicente Navarro, Archivo IPCE

Comunicaciones, estudios y sentencias

La actuación de la UE se articula, además de por directivas, regulaciones, decisiones, resoluciones, recomendaciones y mandatos, mediante comunicaciones y análisis, consultas públicas y estudios previos a la formulación de los instrumentos normativos citados. En el ámbito que nos ocupa podemos destacar:

- *The contribution of copyright and related rights to the European economy based on data from the year 2000. Final report, 20 October 2003.* Estudio sobre el impacto económico e importancia de los derechos de autor y derechos afines en el mercado de la UE.
- En 2008, la Comisión Europea aprobó el Libro verde Derechos de autor en la economía del conocimiento.

- La segunda parte del libro se refiere a problemas específicos relacionados con las excepciones y limitaciones que afectan especialmente a la difusión de conocimientos, y plantea la conveniencia de que estas excepciones evolucionen en la era de la difusión digital.
- El Libro verde trata de abordar todas estas cuestiones de manera equilibrada, teniendo en cuenta los puntos de vista de los editores, las bibliotecas, los centros educativos, los museos, los archivos, los investigadores, las personas con minusvalías y el público en general.
- Posteriormente, el 19 de octubre de 2009, la Comisión publicó la comunicación titulada Los derechos de autor en la economía del conocimiento, que anunciaba una serie de actuaciones en materia de derechos de propiedad intelectual derivadas de las respuestas a la consulta planteada con motivo del Libro verde. El documento identifica posturas dispares entre las distintas partes interesadas: los archivos, bibliotecas y universidades se muestran favorables a un sistema de excepciones “de interés público” que facilite el acceso a las obras, mientras por su parte los editores, las sociedades de gestión colectiva y otros titulares de derechos, prefieren mantener el statu quo y articular contratos que se adapten a cada caso. La Comisión se comprometía a continuar trabajando para clarificar las implicaciones jurídicas de la digitalización a gran escala. Anunciaba, asimismo, que efectuaría una evaluación de impacto para determinar qué tratamiento dar a las obras huérfanas en la UE y fomentar el reconocimiento mutuo transfronterizo de dichas obras.
- *Study on the application of Directive 2001/29/EC on copyright and related rights in the information society (the ‘InfoSoc Directive’)*, 16-12-2013.
- Estudio sobre las oportunidades de un mercado común digital y el impacto de la InfoSoc Directiva, teniendo en cuenta las recientes decisiones tomadas por el Tribunal de Justicia de la UE y de otros tribunales nacionales desde la implementación de la citada Directiva. Se dedica especial atención a los derechos exclusivos de autor en el ámbito digital y a las excepciones y limitaciones a los mismos a favor de bibliotecas, archivos, iniciativas con fines educativos y científicos, personas con discapacidad, medios de comunicación y contenidos generados por los usuarios (UGS).
- *Assessing the economic impacts of adapting certain limitations and exceptions to copyright and related rights in the EU*, 01-10-2013.
- Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. A single market for intellectual property rights boosting creativity and innovation to provide economic growth, high quality jobs and first class products and services in Europe. Bruselas, 24-5-2011. COM (2011) 287 final.
- *Communication from the Commission. On content in the Digital Single Market*. Bruselas, 18-12-2012. COM(2012) 789 final.
- Otros estudios de interés se pueden consultar en la web de la UE.
- Public consultation on the review of the EU copyright rules.
- Iniciativa especialmente interesante. El periodo de consulta para tratar de armonizar otros aspectos del derecho de autor en el ámbito de la UE finalizó el 5 de marzo de 2014. Hace especial mención a límites y excepciones para el acceso a los contenidos de archivos y bibliotecas (preservación, archivo, digitalización masiva, e-lending, etc.) y

para la enseñanza e investigación. Recordemos que las directivas establecían la posibilidad de fijar límites y excepciones (que en general no eran obligatorios) pero se dejaba su desarrollo optativo a las diferentes normativas de los Estados miembros, lo que ha producido desajustes en su tipificación y aplicación.

- Señalar por su actualidad, el White Paper on EU copyright “A copyright policy for creativity and innovation in the EU”, publicado en junio de 2014. En este borrador se tratan asuntos relacionados con el uso de materiales sujetos a derechos de autor y en el dominio público por parte de instituciones públicas de carácter cultural.

Las sentencias del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, suponen también una orientación importante en la interpretación uniforme que la UE realiza de la normativa, dada su amplitud y complejidad no es objeto de análisis de este documento.

EVA (European Visual Artists)

European Visual Artists (EVA), fundada en 1997, representa los intereses de los organismos de gestión de derechos colectivos de autores de obras de arte. Hay inscritas 25 entidades de gestión europeas. Gestionan los derechos de autor de cerca de 100 000 creadores en los ámbitos de las bellas artes, la ilustración, la fotografía, el diseño, la arquitectura y otras artes visuales. Las entidades de gestión colectivas juegan un importante papel para mantener la diversidad cultural en Europa. Entre sus objetivos se encuentra el proporcionar a los artistas europeos un adecuado reconocimiento moral y financiero. EVA es además entidad observadora en OMPI/WIPO y coopera con este organismo internacional en la tarea de proteger los derechos de autor. La española VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) es miembro activo de EVA.

Contexto nacional

Como hemos visto, independientemente del pertinente y necesario desarrollo normativo supranacional, es imprescindible una legislación nacional apropiada sobre el derecho de autor para que las obras puedan ser protegidas y difundidas. La protección del derecho de autor en el marco de la legislación nacional es el primer requisito a observar para crear las condiciones que permitan a los autores nacionales obtener un beneficio de la utilización de sus obras y poder seguir por tanto creando. La protección de los derechos patrimoniales y morales de los autores es un estímulo imprescindible para la creación.

El artículo 1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (Real Decreto Legislativo 1/1996) –de aquí en adelante TRLPI– señala que “la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor solo por el hecho de su creación”⁹⁴.

El autor –persona natural que crea una obra literaria, artística o científica– tiene, por el simple hecho de crear, una serie de derechos tanto de carácter moral como patrimonial sobre la obra creada.

Los derechos morales (TRLPI, Art. 14) están directamente relacionados con la obra y con su creador; son derechos inalienables e irrenunciables, de manera que el autor nunca puede des-

⁹⁴ Recientemente ha sido publicado en el B.O.E la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. Su entrada en vigor en enero de 2015.

prenderse de ellos. Se reconoce el derecho moral del autor cualquiera que sea su nacionalidad (TRLPI, Art. 163.5). Cuando una obra pasa a dominio público, siempre deberán respetarse los derechos morales de autoría e integridad de la obra, en los términos previstos en los apartados 3.^a y 4.^º del Artículo 14. No se debe olvidar que el título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de ella (TRLPI, Art. 10.2).

Además de los derechos morales, el autor tiene “el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización [...]” (Art. 17). Sin embargo, son derechos independientes entre sí y transmisibles, de manera que el autor puede negociar su explotación con terceros (es por ejemplo el caso de aquellos autores cuyos derechos de explotación están gestionados por entidades de gestión).

En este contexto, los derechos de explotación de las obras fotográficas pueden estar gestionados por:

1. Entidades de gestión: organismos sin ánimo de lucro que tienen por objeto “la gestión de derechos de explotación u otros de carácter patrimonial, por cuenta y en interés de varios autores u otros titulares de derechos de propiedad intelectual”. Hasta la fecha, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha autorizado ocho entidades de gestión. Para el tema que nos ocupa (obra fotográfica) la entidad gestora es VEGAP, que representa mayoritariamente a los titulares de derechos sobre obras fotográficas.
2. El propio autor (si está vivo), sus herederos (transmisión *mortis causa*) o por otros (transmisión *inter vivos*).

Según el TRLPI, los titulares de derechos facilitarán toda la información posible para una correcta gestión de los mismos, de modo que se identifiquen la obra, el autor o cualquier otro derechohabiente, así como las condiciones de utilización de la obra protegida (Art. 162).

En lo que se refiere a la protección de los derechos de autor de obras fotográficas, la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, limita el periodo de duración de los contratos entre los titulares de derechos y las entidades de gestión a un máximo de tres años, renovables por periodos de un año (actualmente son contratos de cinco años renovables indefinidamente⁹⁵).

En su exposición de motivos, la citada ley considera a las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual como una pieza esencial en la protección de los derechos de autor, ya que su fin es la gestión colectiva de derechos de explotación o de otros derechos de carácter patrimonial. La nueva ley, por otra parte, admite problemas en el funcionamiento del modelo y aspira a mejorar el mismo en lo referido a la eficiencia y transparencia del sistema. En este sentido, pretende adoptar, en la propia ley, medidas de control que permitan garantizar la gestión de todos los derechos de los autores y otros titulares de derechos de propiedad intelectual, quedando diferida a una próxima ley la eventual revisión en profundidad del conjunto del sistema.

⁹⁵ La Ley 21/2014 en su artículo 12 recoge: Se modifica el apartado 1 del artículo 153, con la siguiente redacción, suprimiéndose el apartado 2 de dicho artículo: «La gestión de los derechos será encomendada por sus titulares a la entidad de gestión mediante contrato cuya duración no podrá ser superior a tres años renovables por períodos de un año, ni podrá imponer como obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación ni la de la totalidad de la obra o producción futura. Ello sin perjuicio de los derechos contemplados en la presente ley cuya gestión deba ejercerse exclusivamente a través de las entidades de gestión».

Entre las medidas adoptadas se recoge detalladamente el catálogo de obligaciones de las entidades de gestión, con especial atención a la rendición de cuentas para con las Administraciones Públicas, y se establece un cuadro de sanciones e infracciones, exigiendo responsabilidades administrativas a estas entidades por el incumplimiento de sus obligaciones legales. Se plantea, además, una adecuación al marco constitucional de la distribución de competencias entre la Administración General del Estado y las Comunidades Autónomas.

Los derechos de explotación de las fotografías antes de su entrada en el dominio público. Los plazos de protección de las obras fotográficas

Según la disposición transitoria cuarta del TRLPI, los derechos de explotación sobre las fotografías realizadas por los autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987, tendrán la duración prevista en la Ley de 10 de enero de 1879 (Art. 6), es decir, ochenta años a favor de sus herederos o causahabientes, a contar desde la muerte del autor⁹⁶.

Estos derechos, y con la misma duración, son de aplicación también a los autores extranjeros de Estados que hayan suscrito o se hayan adherido al Convenio de Berna, y también a los países miembros de la Unión Europea siempre que ejerçiten dichos derechos ante la jurisdicción española.

En el caso de las fotografías realizadas antes de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 por autores vivos después del 7 de diciembre de 1987, el criterio para determinar la duración de los derechos sobre las obras en estos supuestos transitorios es la fecha de fallecimiento del autor, no la de creación de la obra como se desprende de las disposiciones transitorias de la LPI. Por ello, a las fotografías realizadas antes de 1987 cuyos autores hayan fallecido con posterioridad a 1987 se les aplica el artículo 26 del TRLPI, que fija un plazo de protección de 70 años *post mortem auctoris*. La Disposición Transitoria Primera de los nuevos textos legales fija la irretroactividad de la norma cuando ésta pueda ser perjudicial para los derechos de los autores adquiridos con anterioridad.

En esta línea, a las fotografías realizadas antes de la LPI/1987:

- En el caso de que el autor haya fallecido con anterioridad al 7 de diciembre de 1987 no se les aplica el Artículo 26 de la actual LPI 1/1996 que fija la duración de los derechos de explotación hasta la entrada en el dominio público en setenta años después de la muerte o declaración de fallecimiento del autor.
- No se les aplica la distinción entre fotografías y meras fotografías. Esto no significa que bajo la legislación anterior quede protegido cualquier tipo de fotografía. La Ley de 1879 sólo protege las fotografías originales, es decir, las obras fotográficas, o dicho de otro modo, antes de 1987 no se protegen las meras fotografías.
- Están exentas de cumplir con las formalidades de inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual.

El periodo de vigencia de los derechos de explotación sobre las fotografías realizadas a partir de la entrada en vigor de la LPI/1987, actual LPI 1/1996, difiere en atención a la clasificación de la fotografía en obra fotográfica (art 10.1 h) o en mera fotografía (Art. 128).

⁹⁶ No se exigen formalidades adicionales a la creación del autor, como puede ser la inscripción de la obra en el Registro de Propiedad Intelectual.



Santa María del Naranco, Asturias, 1917. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich



Catedral de Santiago de Compostela, 1930. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

La Ley instaura así una protección dual para la fotografía, en consonancia con la Directiva 1993/98/CEE sobre armonización del plazo de protección del Derecho de autor y determinados afines, y se mantiene en la Directiva 2006/116/CE.

Los derechos de explotación correspondientes a una fotografía original tienen un periodo de vigencia de setenta años después de la muerte de su autor o su declaración de fallecimiento (Art. 26 de la LPI 1/1996 y el Art. 6 de la Ley 3/2008, de 23 de diciembre).

Por su parte, los derechos de explotación reconocidos a una mera fotografía, es decir, a una fotografía considerada no original, tienen un periodo de duración menor: 25 años computados desde el 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción.

Publicación de fotografías inéditas en dominio público

Las fotografías no publicadas de autores identificados y cuyo fallecimiento ha superado el periodo fijado para entrar en el dominio público pueden estar sujetas a un nuevo plazo de protección de 25 años.

Según el Artículo 129 del TRLPI y el correspondiente artículo 4 de la Directiva 93/98 (Luego Directiva 2006/116), si las fotografías son inéditas y son comunicadas lícitamente al público o son publicadas por primera vez, la persona responsable de esta publicación o comunicación pública puede gozar de una protección equivalente a la de los derechos patrimoniales de autor, con un periodo de vigencia de 25 años contados a partir del 1 de enero del año siguiente al de la publicación o comunicación pública. En todo caso, el TRLPI se refiere en este supuesto a “obras”, es

decir, a aquellas fotografías que reúnen el requisito de *originalidad*⁹⁷. El plazo de protección de 25 años para las fotografías inéditas publicadas lícitamente por persona distinta del autor opera sólo sobre las obras fotográficas, no sobre las meras fotografías.

La LPI reconoce al realizador de una “mera fotografía” una posición jurídica de mayor debilidad que al autor de la obra fotográfica. No se le atribuye ningún derecho moral y no protege todos los derechos patrimoniales⁹⁸.

Distinción entre fotografía original y mera fotografía

El elemento clave para esta clasificación reside en el concepto de “originalidad” de la fotografía realizada, por lo que debería ser fundamental establecer criterios claros tanto para los autores como para los custodios y los posibles usuarios de fotografías en el contexto de la sociedad de la información.

Concepto comunitario de originalidad

Como se ha visto anteriormente tanto en la Directiva 1993/98 como en la Directiva 2006/116/CE, el concepto comunitario de originalidad aplicado a las fotografías radica en considerar las obras fotográficas como creaciones intelectuales propias de su autor (Art. 6).

La definición de originalidad se presenta en el considerando 17 (actual considerando 16) de la última directiva en los siguientes términos: “una obra fotográfica con arreglo al Convenio de Berna debe considerarse original si constituye una creación intelectual del autor que refleja su personalidad, sin que se tome en consideración ningún otro criterio tal como mérito o finalidad”.

Es decir, la normativa comunitaria proscribe explícitamente la aplicación de otro criterio que no sea la originalidad para determinar el alcance de los derechos de autor y la protección de las fotografías. El derecho comunitario explícitamente proscribe la utilización de criterios de mérito o finalidad para la apreciación de la originalidad.

Teniendo en cuenta las dificultades de aplicación de este criterio, en muchos casos es el Tribunal de Justicia de la Unión Europea el que debe pronunciarse. El TJUE aplica de manera sistemática el conocido como “Test de la libre elección” (libertad en la forma de expresar ideas y libertad en las decisiones del autor) como criterio estándar de verificación. Se trata de aplicar a las fotografías el concepto comunitario de originalidad, a fin de cumplir con los objetivos perseguidos por el derecho comunitario de armonización de los derechos de autor e impedir posibles distorsiones de la competencia en el mercado interior.

En este sentido, resulta interesante citar la Sentencia del Tribunal de Justicia (Sala Tercera) de 1 de diciembre de 2011 en el Asunto C-145/10, Painer. La sentencia viene a establecer ciertos criterios para diferenciar la fotografía como creación artística protegida como obra intelectual, de lo que se consideran meras fotografías. Los considerandos que pueden reproducirse son los siguientes:

⁹⁷ En lo que se refiere a las obras que se encuentran en dominio público, la Comisión Europea promueve que la digitalización de estas obras no genere nuevos derechos. En este sentido se expresa la recomendación de 27 de noviembre de 2011 sobre digitalización.

⁹⁸ No se le reconoce el derecho del Artículo 21, ni el afamado *droit de suite* del Artículo 24 ni tampoco remuneración compensatoria del Artículo 25.

“87. Por lo que se refiere, en primer lugar, a la cuestión de si las fotografías realistas, especialmente los retratos fotográficos, gozan de la protección de los derechos de autor en virtud del artículo 6 de la Directiva 93/98, es preciso señalar que el Tribunal de Justicia ya ha declarado, en la sentencia de 16 de julio de 2009, Infopaq International (C-5/08, Rec. p. I-6569, apartado 35), que los derechos de autor sólo se aplican a la obra, como una fotografía, que es original en el sentido de creación intelectual atribuida a su autor.

88. Tal como resulta del considerando 17 de la Directiva 93/98, una creación intelectual se atribuye a su autor cuando refleja su personalidad.

89. Pues bien, así sucede cuando el autor ha podido expresar su capacidad creativa al realizar la obra tomando decisiones libres y creativas (véase, a contrario, la sentencia de 4 de octubre de 2011, Football Association Premier League y otros, C-403/08 y C-429/08, Rec. p. I-0000, apartado 98).

90. Respecto de un retrato fotográfico, debe señalarse que el autor podrá tomar sus decisiones libres y creativas de diversas maneras y en diferentes momentos durante su realización.

91. En la fase preparatoria, el autor podrá elegir la escenificación, la pose de la persona que se va a fotografiar o la iluminación. Al hacer el retrato fotográfico, podrá seleccionar el encuadramiento, el enfoque o incluso el ambiente creado. Por último, al obtener copias, el autor podrá elegir, de entre las diversas técnicas de revelado que existen, la que deseé utilizar, y podrá recurrir eventualmente a programas informáticos.

92. Mediante estas diversas opciones, el autor de un retrato fotográfico podrá dejar su «impronta personal» en la obra creada.

93. Por consiguiente, respecto de un retrato fotográfico, el margen del autor para poner en práctica su capacidad creativa no es necesariamente escaso o incluso inexistente.

94. En vista de lo expuesto anteriormente, debe considerarse por tanto que un retrato fotográfico puede ser protegido por derechos de autor, en virtud del artículo 6 de la Directiva 93/98, siempre que sea una creación intelectual del autor que refleje su personalidad y que se manifieste por las decisiones libres y creativas del mismo al realizarlo, lo cual corresponde comprobar al órgano jurisdiccional nacional en cada caso concreto”

Criterio normativo nacional de originalidad de las fotografías

Como se ha mencionado, es a partir de la Ley 22/1987 cuando se introduce por primera vez la distinción entre obras fotográficas y meras fotografías, con importantes repercusiones en el periodo y alcance de la protección reconocida. La normativa comunitaria también hace esta distinción pero deja al ámbito nacional la regulación de las fotografías no consideradas “originales”.

La LPI/1987 estipula en su Artículo 10. 1 h) que “son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: h) las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento analógico a la fotografía”. La protección concedida a las obras fotográficas es inequívoca, si bien está sujeta a que se trate de “creaciones originales”, noción que se configura como concepto jurídico indeterminado cuya

zona de incertidumbre es difícil de delimitar y que deberá por tanto estudiarse caso por caso.

Por otra parte, y según lo dispuesto en el Artículo 128 de la LPI/1987, las fotografías que no reúnan el carácter de originales serán consideradas meras fotografías. Sin embargo, la Ley no aporta criterio alguno que permita esclarecer el contenido de originalidad para la categoría de obra en general y para las obras fotográficas en particular. El texto refundido de la LPI 1/1996 mantiene invariable este artículo y no añade la aclaración aportada por el derecho comunitario al término de originalidad como “creación propia de su autor”, aunque sí se hace esta precisión en normas posteriores para programas de ordenador y bases de datos⁹⁹.

Esta indeterminación ha supuesto que, en algunos casos, el criterio comunitario de originalidad no haya sido claramente interpretado por parte de los órganos jurisdiccionales nacionales. El Tribunal Supremo sigue exigiendo a la originalidad dos preceptos rechazados por las directivas europeas: el criterio de mínima altura creativa y el de novedad, provocando una distorsión en la armonización comunitaria de los derechos de autor.

Es por tanto deseable solucionar la disfunción existente entre el criterio de *originalidad* contemplado en la normativa y jurisprudencia comunitaria y el considerado en la jurisprudencia nacional, ya que una mera fotografía tiene plazos más reducidos para pasar definitivamente al dominio público y, como hemos visto, una protección menor.

A raíz de la Directiva 2001/84/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2001, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original, la trasposición a la normativa española consistió en derogar el Artículo 24¹⁰⁰ sobre *Derecho de participación* del TRLPI, y promulgar la *Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original*. Esta ley incluye novedades en el concepto de obra de arte original, en el que también está comprendida la fotografía:

- En cuanto al contenido del derecho de participación: Artículo 1 “Los autores de obras de arte gráficas o plásticas, tales como los cuadros, collages, pinturas, dibujos, grabados, estampas, litografías, esculturas, tapices, cerámicas, objetos de cristal, fotografías y piezas de videoarte, tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice tras la primera cesión realizada por el autor”.

⁹⁹ Relevantes la Sentencia del Tribunal Supremo de la Sala Primera de 5 de abril de 2011. Pronunciamientos a considerar: “Este Tribunal considera correcta la doctrina aplicada por la resolución recurrida, de modo que, bien la falta de originalidad, o bien la de creatividad, privan a la fotografía de la condición de obra fotográfica (Art. 10.1.h LPI), y consecuentemente de los derechos de autor, y la degradan a la condición de mera fotografía con la protección de propiedad intelectual limitada del Artículo 128 LPI... El criterio expuesto es conforme a la noción de ‘creación original’ del Artículo 10.1 de la LPI, que cabe entender como ‘originalidad creativa’, cuya interpretación, que resulta reforzada por la referencia de la Disposición adicional décima de la Ley de Protección Jurídica del Diseño Industrial, Ley 20/2003, de 7 de julio, ‘a grado de creatividad y de originalidad necesario’ para ser protegido como obra artística, es la posición común de la doctrina, y, además, es especialmente relevante en materia fotográfica para distinguir las creaciones artísticas –obras fotográficas– de las meras fotografías... La creatividad supone la aportación de un esfuerzo intelectual –talento, inteligencia, ingenio, inventiva, o personalidad que convierte a la fotografía en una creación artística o intelectual–. La singularidad no radica en el objeto fotográfico, ni siquiera en la mera corrección técnica, sino en la fotografía misma, en su dimensión creativa”. La distinción entre una obra fotográfica y una mera fotografía deberá realizarse basándose en el requisito de originalidad que exige el Libro I del TRLPI. Dependerá, pues, de que el autor incorpore o no a la obra “el producto de su inteligencia, un hacer de carácter personalísimo que trasciende de la mera reproducción de la imagen”, tal como dice la Sentencia del Tribunal Supremo de 29 de marzo de 1996.

¹⁰⁰ También se derogan los arts. 1 a), 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 del Real Decreto 1434/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual.

- En cuanto al concepto de originalidad: Artículo 1 “Los ejemplares de obras de arte objeto de este derecho que hayan sido realizados por el propio autor o bajo su autoridad se considerarán obras de arte originales. Dichos ejemplares estarán numerados, firmados o debidamente autorizados por el autor”.
- En cuanto a los sujetos de este derecho: Artículo 2 “El derecho de participación se reconoce al autor de la obra y a sus derechohabientes tras la muerte o declaración de fallecimiento”.
- En cuanto a las características de este derecho: Artículo 6 “El derecho de participación es inalienable, irrenunciable, se trasmisitirá únicamente por sucesión mortis causa y se extinguirá transcurridos setenta años a contar desde el 1 de enero del año siguiente a aquel en que se produjo la muerte o la declaración de fallecimiento del autor”.



Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Madrid), 1925.
Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich



Torre Nueva, o Torre inclinada de Zaragoza, hacia el año 1875, que fue derribada en los años 1892-1893, por el Ayuntamiento de Zaragoza. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

Estimamos por tanto que, tras la entrada en vigor de esta Ley, es el autor el que debe documentar que su obra fotográfica es una obra de arte original, aunque el criterio de originalidad será siempre un criterio cualitativo difícil de ponderar, especialmente para las fotografías que se custodian en la actualidad en archivos, bibliotecas y museos.

Obras huérfanas: explotación y uso

Como hemos visto anteriormente la UE, a través de la Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de obras huérfanas, ha visto necesario establecer un sistema europeo de reconocimiento mutuo de obras huérfanas, consideradas así aquellas que, estando sujetas a derechos de autor, se desconoce el titular(es) de los derechos después de haber llevado a cabo una búsqueda diligente en un Estado miembro, o bien se conoce al titular(es) pero no se logra localizarlo(s).

La Directiva 2012/28/UE supone un enfoque diferente, introduciendo en la práctica una excepción al derecho de autor, permitiendo únicamente determinados usos de las obras huérfanas sin finalidad comercial y solo a determinadas instituciones tras la realización de un proceso de búsqueda diligente.

La citada Directiva 2012/28/UE limita su objeto y ámbito de aplicación, según el Artículo 1, a obras impresas publicadas en forma de libros, periódicos, semanarios, revistas y otros formatos, a las imágenes contenidas en estas obras que estén en colecciones de bibliotecas de acceso público, establecimientos educativos, museos o archivos, a obras cinematográficas y audiovisuales que formen parte de colecciones de filmotecas, y a obras producidas por organismos públicos de radiodifusión contenidas en sus archivos y anteriores al 31 de diciembre de 2002.

Además, el Artículo 10 relativo a la cláusula de reexamen establece literalmente que:

“... la Comisión hará un seguimiento permanente del desarrollo (...) y posteriormente con carácter anual, un informe sobre la posible inclusión dentro del ámbito de aplicación de la presente Directiva de editores y obras u otras prestaciones protegidas que actualmente no estén englobados en su ámbito de aplicación, en particular, fotografías y otras imágenes independientes”.

La Directiva 2012/28/UE ha sido incorporada al ordenamiento jurídico español casi íntegramente con la entrada en vigor de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. Dicha transposición por ley necesitará del desarrollo vía Real Decreto de algunas cuestiones, según se prevé en el propio proyecto de reforma.

La Ley 21/2014, de 4 de noviembre, recoge en su artículo primero la introducción en el TRLPI de un nuevo artículo 37 bis, en el que se establece la regulación de las obras huérfanas, derivada de la citada directiva. La transposición de la Directiva ha sido bastante literal en la citada Ley.

El artículo 37 bis, en sus apartados primero, segundo y tercero, define las Obras huérfanas, la posibilidad de que existan varios titulares identificados o localizados y el deber de mención de autor y autorización en el caso de que alguno de los titulares haya sido identificado:

1. Se considerará obra huérfana a la obra cuyos titulares de derechos no están identificados o, de estarlo, no están localizados a pesar de haberse efectuado una previa búsqueda diligente de los mismos.

2. Si existen varios titulares de derechos sobre una misma obra y no todos ellos han sido identificados o, a pesar de haber sido identificados, no han sido localizados tras haber efectuado una búsqueda diligente, la obra se podrá utilizar conforme a la presente ley, sin perjuicio de los derechos de los titulares que hayan sido identificados y localizados y, en su caso, de la necesidad de la correspondiente autorización.
3. Toda utilización de una obra huérfana requerirá la mención de los nombres de los autores y titulares de derechos de propiedad intelectual identificados, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 14.2.º.

De lo establecido, tanto en la Directiva como en la trasposición de la Ley 21/2014 de modificación del TRLPI, se desprende que las fotografías que no estén insertadas o incorporadas a obras citadas en el apartado 4 del artículo 37 bis o no formen parte integral de éstas, no les es de aplicación la Directiva de Obras Huérfanas. La Comisión Europea ha señalado en este punto la complejidad que conlleva realizar una búsqueda diligente de obras plásticas y fotográficas, no existiendo bases de datos específicas que permitan llevar a cabo ese tipo de búsqueda.

4. Los centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como los organismos públicos de radiodifusión, archivos, fonotecas y filmotecas podrán reproducir, a efectos de digitalización, puesta a disposición del público, indexación, catalogación, conservación o restauración, y poner a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i), las siguientes obras huérfanas, siempre que tales actos se lleven a cabo sin ánimo de lucro y con el fin de alcanzar objetivos relacionados con su misión de interés público, en particular la conservación y restauración de las obras que figuren en su colección y la facilitación del acceso a la misma con fines culturales y educativos:
 - a. Obras cinematográficas o audiovisuales, fonogramas y obras publicadas en forma de libros, periódicos, revistas u otro material impreso que figuren en las colecciones de centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como de archivos, fonotecas y filmotecas.
 - b. Obras cinematográficas o audiovisuales y fonogramas producidos por organismos públicos de radiodifusión hasta el 31 de diciembre de 2002 inclusive, y que figuren en sus archivos.

Los beneficiarios de este uso limitado de las obras huérfanas son, por lo tanto centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas, organismos públicos de radiodifusión, archivos, fonotecas y filmotecas que para su puesta a disposición deberán realizar previamente la correspondiente búsqueda diligente que se realizará de buena fe, mediante la consulta de, al menos, las fuentes de información que reglamentariamente se determinen, sin perjuicio de la obligación de consultar fuentes adicionales disponibles en otros países donde haya indicios de la existencia de información pertinente sobre los titulares de derechos.

Por otra parte, en cualquier momento, los titulares de derechos de propiedad intelectual de una obra podrán solicitar al órgano competente que reglamentariamente se determine el fin de su condición de obra huérfana en lo que se refiere a sus derechos y percibir una compensación equitativa por la utilización llevada a cabo conforme a lo dispuesto en el Artículo 37 bis de la Ley 21/2014.

Señalar que nuestra normativa nacional no contempla de manera individualizada las obras huérfanas exentas, ni existe una regulación específica para las mismas, sino que les es de aplicación bien el artículo 10 del TRLPI o bien el artículo 128 del mismo texto refundido, ya sean obras



Tipos de la provincia de Segovia, fotografiados en Madrid en enero de 1878. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci



Proyector de Wunderlich, IPCE. Foto: Fototeca IPCE

fotográficas originales o meras fotografías, riéndose, por lo tanto, por el régimen general de Propiedad Intelectual. Hasta la entrada en el dominio público de una obra huérfana no existe una regulación expresa para su uso y explotación por parte de terceros, excepto para las obras huérfanas recogidas en la Directiva 2012/28/UE ya citada.

De esta manera, las obras que no entran dentro de la regulación de obras huérfanas no podrán ser utilizadas sin autorización previa de los titulares de sus derechos de propiedad intelectual, salvo en aquellos supuestos en los que el uso de la obra pueda ampararse dentro de alguno de los límites legalmente previstos en el Capítulo II del Título III del Libro Primeiro del TRLPI, ya que de lo contrario podrían estarse infringiendo derechos de propiedad intelectual. No obstante, el responsable será, en todo caso, la persona que lleve a cabo las actividades vulneradoras de derechos de propiedad intelectual, tal y como se desprende de lo dispuesto en el Título I del Libro III: “De la protección de los derechos reconocidos en esta Ley” (artículos 138 a 143) del TRLPI.

Por tanto, el problema del uso de las obras huérfanas todavía no ha sido abordado en su totalidad. Los documentos propiamente de archivo que se custodian en los archivos públicos, pero también privados, quedan fuera del ámbito de aplicación de la directiva, ya que la mayor parte de las obras huérfanas que se custodian en los mismos son obras gráficas o escritas no publicadas (fotografías, dibujos, planos, mapas, manuscritos, etc.).

Sólo las bibliotecas en general, y las bibliotecas especializadas de los archivos y museos en particular, contienen obras huérfanas insertas en obras impresas. También, pero en menor medida, pueden aparecer obras impresas incorporadas en algún expediente archivístico, u obras cinematográficas y audiovisuales que hayan podido ser transferidos a los archivos, en cuyo caso sí estarían en el ámbito de aplicación de la Directiva.

Asimismo, queda sin definir claramente si las obras huérfanas están fuera de comercio y su uso solo puede ser con fines culturales, edu-

cativos y de investigación. Tampoco queda definido si las obras huérfanas inéditas pueden ser utilizadas y, en su caso, con qué fines, qué tipo de licencia se puede conceder para autorizar el uso de una obra huérfana y cómo articular la compensación económica (mediante depósito preventivo, contraprestación a la entidad de gestión o compensación en caso de que el titular de los derechos sea identificado y localizado).

Sería deseable, tanto para los responsables de la custodia como para los usuarios e investigadores de la fotografía, que se estableciera una regulación específica –a través de una directiva comunitaria y una normativa nacional– para el uso de las obras huérfanas que se encuentran en archivos, museos y otros centros culturales y que aparecen exentas o independientes, sin formar parte de libros, periódicos, seminarios, revistas u otros formatos. La directiva actual no contempla el uso de este tipo de obras y su trasposición a la legislación nacional tampoco.

Por otra parte, entendemos que al aplicar a las fotografías exentas un procedimiento similar al recogido en la Directiva para las obras huérfanas insertas en libros, periódicos o revistas, se podría avanzar en la identificación o localización de sus titulares y por tanto en el conocimiento sobre las fechas en que esas obras pasarían a dominio público.

Es decir, iniciativas como la obligación de una búsqueda diligente o la inclusión de un compromiso escrito por parte del usuario o solicitante para afrontar el pago de los correspondientes derechos de autor en el momento en que el titular o titulares de los derechos pudieran ser localizados, resultarían medios proactivos para identificar a autores y derechohabientes, logrando así que las obras perdieran su condición de huérfanas.

En este sentido, la Subdirección General de Propiedad Intelectual de la Secretaría de Estado de Cultura está realizando un estudio de derecho comparado para abordar la problemática de las obras huérfanas de un modo conjunto. El ejemplo Canadiense recogido en el Artículo 77 de la *Canadian Copyright Act* puede ser especialmente útil.

Límites y excepciones a la propiedad intelectual

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, muchas de las directivas europeas incluyen la posibilidad de establecer ciertos límites y excepciones a los derechos de autor. Estas excepciones no son obligatorias en el derecho comunitario y su desarrollo y articulación se ha dejado a las normativas de los diferentes Estados miembros.

El TRLPI, en su Capítulo II del Título III, establece los límites a los derechos de propiedad intelectual en nuestro ámbito nacional, si bien estos límites deben interpretarse sin causar un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor y sin detrimento de la explotación normal de las obras a que se refieren.

Especialmente significativos para los centros culturales son los límites establecidos en el Artículo 37 referido a Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en determinados establecimientos.

Los titulares de los derechos de autor no pueden oponerse a las reproducciones de las obras realizadas por museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública, o centros similares integrados en instituciones de carácter cultural o científico, siempre que la reproducción se realice sin ánimo de lucro y con fines exclusivos de investigación o conservación.

Asimismo, tanto las instituciones públicas mencionadas como las entidades de interés general y carácter cultural, científico o educativo sin ánimo de lucro y las instituciones docentes integradas en el sistema educativo español, no precisarán autorización de los titulares de derechos por los préstamos que realicen.

Tampoco se necesita autorización del autor para la comunicación de obras o su puesta a disposición de personas concretas a efectos de investigación, cuando se realice mediante red cerrada e interna a través de terminales especializados instalados a tal efecto.

Dentro de los límites que se establecen en el TRLPI, cabe también destacar el mencionado en su Artículo 40 relativo a la tutela del derecho de acceso a la cultura que se contempla en el Artículo 44 de la Constitución, y lo dispuesto en el Artículo 32 del TRLPI sobre cita e ilustración de la enseñanza, aunque tal utilización solo podrá realizarse cuando se trate de obras ya divulgadas y los fines sean la docencia o la investigación, e indicando siempre la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. Este límite o excepción ha sido ampliado en la reciente Ley 21/2014 ya que no se consideraba suficiente para cubrir las nuevas necesidades cotidianas del entorno educativo, quedando muy por debajo de lo que permitía la Directiva 2001/29/CE.

Especial mención merecen los límites dispuestos en el Artículo 31 bis, relativo a la reproducción, distribución y comunicación de obras ya divulgadas que se realicen en beneficio de personas con discapacidad y siempre que los mismos se realicen sin fines lucrativos, y los contemplados en el Artículo 33 sobre temas de actualidad difundidos por medios de comunicación social. Sin olvidar, por supuesto, el límite de copia privada contemplado en el Artículo 31 del TRLPI.

En el seno de los debates de la UE, los archivos, museos, bibliotecas y universidades se muestran favorables a fomentar en la legislación comunitaria un sistema de excepciones de interés público que facilite el acceso a las obras y a la cultura.

Por lo tanto, existen unos límites y excepciones de acuerdo con criterios de interés público, ausencia de fines lucrativos, facilidad para el acceso a los contenidos de archivos, museos y bibliotecas y para las labores que éstos desarrollan en fomento de la cultura (preservación del patrimonio, archivo, digitalización masiva, e-lending, etc.), ayuda a la enseñanza y la investigación, atención a personas con discapacidad y a medios de comunicación, etc., que se pueden ir consolidando en el derecho comunitario con el consiguiente reflejo o transposición en las normativas de los distintos Estados miembros.

Precisamente el desarrollo optativo de estos límites en las distintas normativas nacionales de la UE, ha producido desajustes en su tipificación y aplicación con el consiguiente perjuicio para el mercado interior de la Unión, que ahora es objeto de debate.

Reutilización de la información del sector público

Como se ha mencionado al analizar el derecho comunitario la Directiva 2013/37/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 26 de junio de 2013 por la que se modifica la Directiva 2003/98/CE relativa a la reutilización de la información del sector público, excluye del ámbito de aplicación la información o los documentos que estén sujetos a derechos de propiedad intelectual por parte de terceros (fotografías, dibujos, mapas y planos, manuscritos, carteles, etc.).

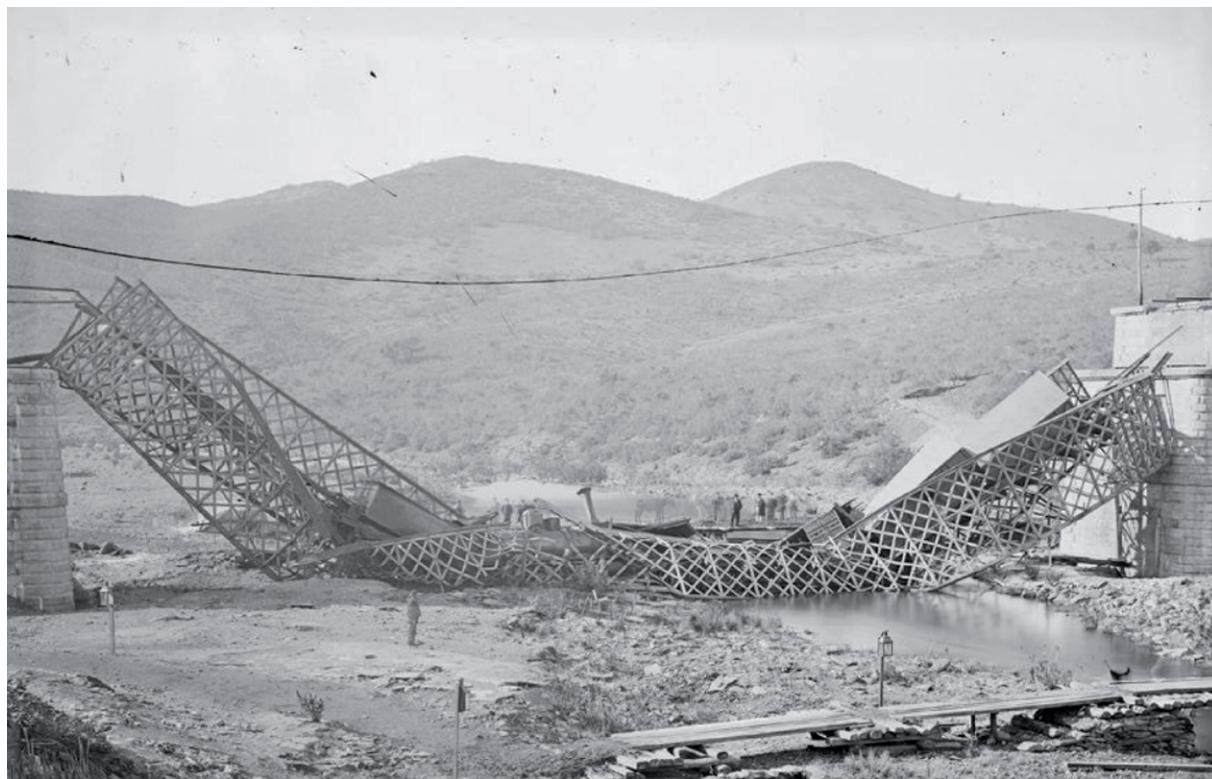
Este aspecto tiene una incidencia clara en los custodios de los recursos y en la gestión y documentación de los derechos de autor, ya que supone por parte de los archivos, museos y bibliotecas, incluidas las universitarias, asumir un gasto adicional de recursos humanos y técnicos para

poder identificar correctamente qué documentos están afectados por este supuesto. Y todo ello en un contexto en el que los fondos y colecciones custodiados en los archivos, bibliotecas y museos ofrecen complejas peculiaridades.

En esta línea, y consciente la Comisión de los problemas derivados de la identificación de los derechos de propiedad intelectual en los archivos, bibliotecas y museos, la propuesta de modificación de la Directiva Europea incluye específicamente la modificación del Artículo 4, apartado 3, que establece que las bibliotecas, los museos y los archivos no están obligados a incluir una referencia a la persona física o jurídica titular de los derechos de propiedad intelectual en el caso de producirse una negativa razonada de reutilización. Esto no es óbice para que pueda ofrecerse esa información en caso de que el titular sea conocido.

No obstante, a nivel europeo, las instituciones culturales, y entre ellos los archivos, han señalado su preocupación por la dificultad de determinar, en relación con los documentos que custodian y que aún se encuentran sujetos a derechos de propiedad intelectual, quién es el titular, con el problema específico y añadido de las obras conocidas como huérfanas.

Es necesario hacer una reflexión sobre el impacto de la reutilización de la información en las instituciones culturales y en la protección de los derechos de autor, y ponderar licencias tipo o licencias específicas en las que la reutilización solo se pueda hacer efectiva una vez que hayan sido abonados por el solicitante, a los titulares de los mismos, los correspondientes derechos de propiedad intelectual (Art. 9 del R. D. 1495/2011; Art. 3.5 de la Orden CUL/1077/2011). Además, deberá constar siempre en la licencia de reutilización que se articule, el respeto también a los derechos morales como, por ejemplo, la mención de autor.



Puente de Vilches destruido por un descarrilamiento, 1874. Foto: J. Laurent, Fototeca IPCE, Archivo Ruiz Vernacci

De reciente aparición es la Comunicación de 24 de julio de 2014 de la Comisión sobre “Directrices sobre las licencias normalizadas recomendadas, los conjuntos de datos y el cobro por la reutilización de los documentos” (2014/240/01), que aporta orientaciones para la trasposición de las directivas de reutilización de forma general y también en relación a la reutilización de contenidos custodiados en archivos, bibliotecas y museos¹⁰¹.

Derecho a la imagen

Una cuestión *ad latere* que puede resultar de interés es la relativa al derecho a la propia imagen que se capta en una fotografía, dado que el derecho a la imagen es un derecho constitucional (fundamental) y que prevalece por tanto sobre los derechos no fundamentales.

El derecho a la imagen está regulado por la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. Tenemos derecho a disponer de la imagen como parte de nuestra personalidad, de modo que de forma genérica están prohibidas la captación, reproducción y publicación de la imagen (reconocible) de una persona, salvo consentimiento expreso. Los consentimientos –de captación, reproducción y publicación– son revocables.

No se requiere consentimiento expreso en los siguientes casos:

- Cuando se trata de personas públicas (por profesión o cargo) en acto público o en lugar abierto al público, como por ejemplo un político en un mitin o en la calle.
- Cuando existe interés informativo, es decir, cuando se trata de información gráfica sobre un hecho o evento en el que la imagen aparece como accesoria, siempre cumpliéndose dos requisitos indispensables: que la información sea veraz (basado en el fundamento de la diligencia) y que la información sea de interés público (afecta a la vida pública: social, política, etc.).
- Cuando se trata de parodias.

En algunos casos concretos sería necesario tener en cuenta también la Ley Orgánica 1/1996, de 15 de enero, de protección jurídica del menor, de modificación parcial del código civil y de la ley de enjuiciamiento civil, ya que en su artículo cuarto se ocupa de la protección de la imagen de los menores: “se considera intromisión ilegítima en el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen del menor, cualquier utilización de su imagen o su nombre en los medios de comunicación que pueda implicar menoscabo de su honra o reputación, o que sea contraria a sus intereses incluso si consta el consentimiento del menor o de sus representantes legales”.

El derecho a la propia imagen de la persona fotografiada debe ser tenido en cuenta por el autor de la fotografía, antes de la ejecución, durante la misma, y después. Sobre el mismo soporte, el fotógrafo ostenta derechos de autor sobre la obra realizada pero el retratado o fotografiado ostenta los derechos de imagen sobre la fotografía. Además, la obra puede pertenecer a un tercero como titular del *corpus mechanicum*.

¹⁰¹ <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52014XC0724%2801%29&from=EN>

Documentación de los derechos de propiedad intelectual

Hay que tener en cuenta que la adquisición del soporte de una obra no equivale a la adquisición de sus derechos de propiedad intelectual, que pueden ser explotados directamente por su autor o incluso cedidos a terceros. Este hecho conlleva la necesidad de documentar quiénes son los titulares/gestores de esos derechos de explotación para solicitarles el permiso que autorice a hacer uso (especialmente de comunicación pública, reproducción, distribución y transformación) de las obras adquiridas.

La documentación de los derechos se refiere a diversos ámbitos y obliga a determinar los siguientes aspectos:

- Quién es el titular de los derechos.
- Cuáles son los usos permitidos de la obra y si éstos están sujetos al pago de una compensación económica al titular de los derechos.
- Ámbito territorial y temporal de aplicación de los derechos. La falta de mención de tiempo limita la trasmisión a 5 años y la indeterminación del ámbito territorial al país en el que se realice la cesión (Art. 43 TRLPI).
- Forma de mención de derechos que debe acompañar siempre la reproducción de la obra, según las indicaciones del titular.

No obstante, el adquiriente de la propiedad del soporte o propietario del original, tiene derecho a la exposición pública de la obra (Art. 56 de la TRLPI).

Una correcta documentación de los derechos de propiedad intelectual debe ocuparse tanto de establecer las condiciones en las que la institución particular que posee una fotografía puede comunicarla y reproducirla como la mención de los derechos morales de propiedad intelectual. En España, la documentación que cada institución mantiene sobre los acuerdos y contratos con los titulares sigue siendo muy desigual, dada la gran disparidad de criterios existentes. Por otra parte, la mención de derechos se sigue haciendo de forma también incontrolada, incluso en aquellos casos en los que existe una entidad de gestión que vela por la adecuada mención de derechos, como es VEGAP.

Por otra parte, las estrictas limitaciones del *copyright* (“todos los derechos reservados”) motivaron la aparición de movimientos internacionales que se han denominado *copyleft*: grupos de licencias que permiten a cada autor controlar y comunicar qué derechos están reservados y cuáles son libres. En los últimos años, dada la disparidad de normativas nacionales, han sido varios los intentos a nivel internacional de crear unas licencias que puedan comunicar al usuario las condiciones de uso a las que está sometida una determinada imagen. Se trata de consensuar un lenguaje común que permita identificar claramente los usos permitidos y las limitaciones de los mismos, siendo el más conocido y extendido el de las licencias *Creative Commons* (CC).

Todas las licencias CC permiten la redistribución no comercial y comprenden la obligación de mencionar al autor. En cuanto al resto de condiciones, las licencias *Creative Commons* se basan en cuatro limitaciones que se utilizan de forma combinada para crear seis tipos de licencias. Cada uno de los elementos va acompañado de unas siglas precedidas por el acrónimo “CC”, y cuya combinación permite reconocer los límites de cada licencia. Las cuatro condiciones son:

- Reconocimiento (*Attribution*) (BY): obliga a mencionar al autor. Forma parte de todas las licencias *Creative Commons*.

- Compartir Igual (*Share Alike*) (SA): permite crear obras derivadas, que deberán quedar bajo la misma licencia en la que está la obra originaria, o una licencia similar (en caso de que la licencia se haya modificado o esté en otra jurisdicción).
- No Comercial (Non-Commercial) (NC): no permite que la obra sea utilizada con fines comerciales.
- Sin Obra Derivada (*No Derivative Works*) (ND), no permite modificar de forma alguna la obra.

Las seis licencias que existen tras la combinación de estas condiciones o limitaciones son (ordenadas de menos a más restrictivas):

- Reconocimiento (CC BY): se trata de la licencia más amplia, permite a otros distribuir, mezclar, ajustar y crear a partir de la obra sujeta a esta licencia, incluso con fines comerciales, siempre que sea reconocida la autoría de la creación original.
- Reconocimiento-Compartir Igual (CC BY-SA): esta licencia permite remezclar, retocar y crear a partir de la obra sujeta a la licencia, incluso con fines comerciales, siempre y cuando se respete la obligación de mencionar al autor. Se exige igualmente que la licencia que se aplique a las obras derivadas tenga las mismas condiciones. Es la licencia que usa Wikipedia, y se recomienda para materiales que incorporen contenidos de Wikipedia y proyectos con licencias similares.
- Reconocimiento-Sin Obra Derivada (CC BY-ND): esta licencia permite la redistribución, comercial o no comercial, siempre y cuando la obra circule íntegra y sin cambios, y se mencione al autor.
- Reconocimiento-No Comercial (CC BY-NC): esta licencia permite distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de la obra sujeta a licencia, pero con fines no comerciales. Se incluye la exigencia de mencionar al autor, pero no la de aplicar licencias similares a la obra resultante.
- Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual (CC BY-NC-SA): esta licencia permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de la obra sujeta a licencia de modo no comercial, siempre y cuando se mencione al autor y se aplique una licencia similar a las obras derivadas.
- Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (CC BY-NC-ND): Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, solo permite la descarga de las obras y que se compartan con otras personas, siempre que se reconozca la autoría, pero no permite la modificación ni el uso comercial.

A estas seis licencias se añade una licencia especial denominada “CC0”, que significa dejar en dominio público la obra. Está recomendada por la UE como instrumento jurídico que permite suspender los derechos de autor e industriales sobre la información del sector público.

Conclusiones sobre el estado de la cuestión del patrimonio fotográfico en materia de propiedad intelectual

- La legislación sobre propiedad intelectual es profusa y compleja. Es de aplicación cierta normativa internacional, comunitaria y nacional, por lo que se requiere una correcta formación de los gestores del patrimonio en lo que se refiere a la legislación aplicable en materia de propiedad intelectual.

- La Unión Europea, mediante la aprobación de sendas directivas, ha realizado una labor esencial de armonización del derecho sustantivo nacional de sus estados miembros en el ámbito de la propiedad intelectual, al considerar esta materia de especial relevancia para el desarrollo del mercado interior europeo. Las directivas constituyen un importante instrumento de homogenización, al ser obligatoria su trasposición a los ordenamientos jurídicos nacionales de los respectivos estados.
- A su vez, se ha impulsado que los estados miembros de la UE se adhieran al Convenio de Berna y al WIPO Copyright Treaty, consolidándose de este modo un marco normativo común.
- Por otra parte, desde la UE se ha tratado de dar respuesta a los cambios y transformaciones que los derechos de autor y derechos afines han sufrido, ante el continuo avance de la tecnología que afecta directamente a la forma de explotación de las obras, para ofrecer seguridad jurídica a los titulares de derechos de autor en el entorno digital.
- No obstante, los derechos de propiedad intelectual representan una competencia legislativa compartida por la UE y por los diferentes ordenamientos estatales. En nuestro ámbito nacional, la reciente aprobación de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, es la norma estatal fundamental para regular los derechos de propiedad intelectual en todo el territorio nacional.
- La Ley 21/2014, que ha entrado en vigor en enero de 2015, traspone recientes directivas europeas e introduce modificaciones sobre el TRLPI con el fin de adaptarse a los cambios sociales, económicos y tecnológicos que se han venido desarrollando en los últimos años y proporcionar instrumentos eficaces que permitan la protección de los derechos legítimos de propiedad intelectual y una oferta legal en el entorno digital.
- Profesionales de los archivos, bibliotecas, museos y otros centros culturales se enfrentan a grandes retos en relación a la identificación de los derechos de autor de sus colecciones, fondos o archivos fotográficos, y es preciso dedicar recursos suficientes para identificar a los autores, determinar los plazos de protección de las obras fotográficas que se custodian y, en su caso, llevar a cabo la pertinente búsqueda diligente para las obras cuyos autores no han sido identificados o localizados. Es decir, urge documentar los derechos de propiedad intelectual de las obras fotográficas custodiadas por las diversas instituciones y establecer relaciones con la entidad de gestión correspondiente (VEGAP).
- Las entidades de gestión, y más concretamente la VEGAP, deben articular nuevos mecanismos de transparencia y rendición de cuentas ante la Administración Pública, para una gestión eficaz de los derechos de los autores y otros titulares de derechos de propiedad intelectual.
- Asimismo, el tratamiento de fondos, colecciones y archivos fotográficos en relación a su uso y posible reutilización debe realizarse sin perjuicio de la defensa de estos derechos de propiedad intelectual, y teniendo en cuenta las peculiaridades y excepciones que, para las bibliotecas, archivos y museos, se contemplan en la Directiva 2013/37/UE y en su transposición a la normativa nacional. Es necesario establecer convenios y licencias de uso como garantía para la protección de los derechos de autor de terceros, así como promover, en su caso, el uso de licencias *Creative Commons* (CC), especialmente para fotografías que estén en el dominio público.
- La normativa nacional, a su vez, debe avanzar y clarificar ciertos aspectos como el de “originalidad”, ajustándolo al concepto comunitario equivalente para facilitar la distinción

entre obra fotográfica y mera fotografía. También habría que fijar criterios consistentes para el uso y explotación de las obras huérfanas, que han quedado fuera de la aplicación de la Directiva 2012/28/UE.

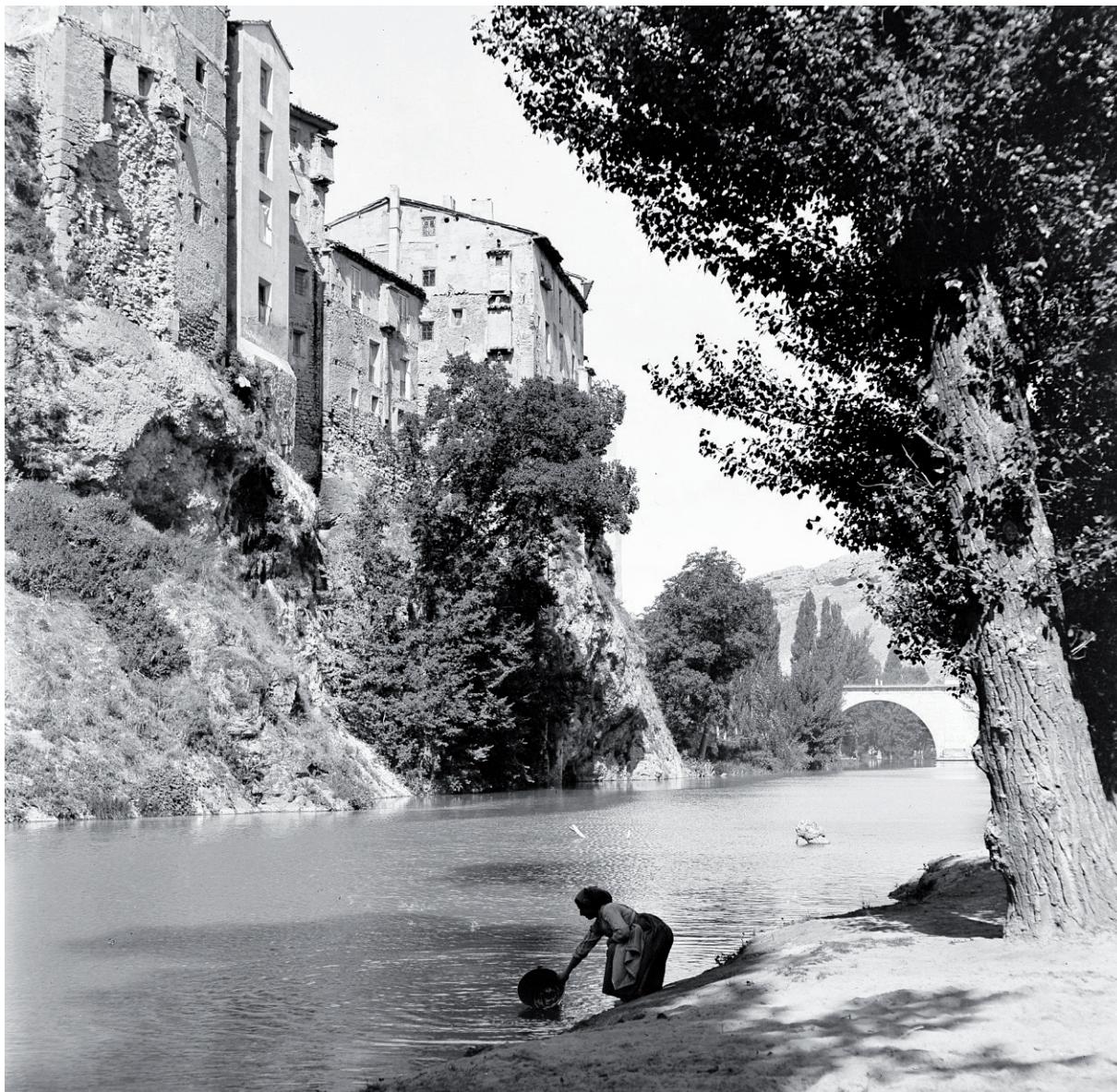
- Por otra parte, los autores deben implicarse activamente para documentar la originalidad y el carácter de obra fotográfica de la fotografía que han creado.
- Finalmente, se debe realizar un esfuerzo comunitario para definir, en todo el ámbito de la UE, excepciones y límites a los derechos de propiedad intelectual que permitan, cuando prime el interés general, facilitar el acceso a las obras culturales (caso de la investigación, la docencia, etc.). Precisamente el desarrollo optativo de estos límites en las distintas normativas nacionales ha producido desajustes en su tipificación y aplicación, con el consiguiente perjuicio para el mercado interior de la UE, que ahora es objeto de debate.

2. Aspectos metodológicos

2.1. Objetivos del Plan

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





Casas sobre las hoces del Río Júcar en Cuenca, 1923. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

2.2. Criterios de actuación

2.2.1. Conservación

Gestión de colecciones

Una buena política de conservación del patrimonio debe incluir como criterio básico la comprensión y valoración de los originales. El conocimiento de los fondos nos orienta sobre el alcance real del valor económico y cultural de los mismos, ayuda a priorizar las actuaciones a seguir en función de la estabilidad de los originales, indica pautas de manipulación, proporciona información para optimizar los sistemas de gestión documental y facilita la toma de decisiones con respecto a protocolos de digitalización. Es decir, entender en profundidad las características materiales e históricas de un determinado fondo es labor imprescindible para facilitar y agilizar todas las acciones de preservación, uso y gestión del mismo.

Asimismo, el correcto mantenimiento de las colecciones a largo plazo es también una cuestión esencial y se deberán tomar las medidas necesarias para garantizarlo, teniendo en cuenta la sostenibilidad en el tiempo. Con este propósito se recomienda la elaboración de un plan de conservación de colecciones, para cuya redacción se tendrá en cuenta a todos los estamentos de la institución implicados en la conservación del patrimonio fotográfico en custodia. El plan de conservación establecerá los niveles y fases de las actuaciones y definirá los aspectos más relevantes a tener en cuenta en el tratamiento de las colecciones de fotografía (condiciones medioambientales y medidas de control, organización del espacio de almacenamiento y tipo de mobiliario, sistemas de protección directa, etc.), así como los criterios para la accesibilidad y difusión de los fondos.

Además es indispensable incorporar, de modo simultáneo a la labor de inventario y catalogación, estructuras de información de metadatos que describan los datos técnicos de las piezas así como los identificativos, iconográficos, de autoría, etc. Se apoyarán por tanto las iniciativas que promuevan proyectos en esta línea.

Tratamiento de originales

El tratamiento de los fondos fotográficos tendrá en cuenta las características materiales de cada tipo de objeto a la hora de establecer los criterios de intervención sobre los mismos, así como sus posibles usos culturales. Se cubren de este modo dos objetivos: por un lado cuidar la integridad de las fotografías y colecciones, y por otro facilitar los trabajos de difusión y acceso, optimizando métodos y recursos.

De igual modo resulta esencial conjugar los intereses de la institución con las necesidades de los materiales fotográficos en función de sus características. Así, las actuaciones para la conservación de un determinado fondo fotográfico deben estar coordinadas en función de las políticas institucionales y de la priorización de necesidades, a fin de facilitar su gestión económica y rentabilizar esfuerzos.

Digitalización y preservación digital

Respecto a la preservación de objetos digitales, ya se trate de fotografías digitales en origen o de imágenes digitalizadas, resulta imprescindible actuar en tres frentes: el tratamiento y conservación de la fotografía nacida digital, la correcta digitalización de fondos fotográficos para garantizar su conservación y difusión, y la gestión eficaz de todo el material que, con mayor o menor acierto, ha sido ya digitalizado.

En el caso de la fotografía digital es conveniente que las instituciones custodias dispongan de formación y recursos suficientes para asumir el ingreso de fondos con metadatos de descripción heterogéneos, diversas resoluciones de captura y diferentes tipos de soportes.

En el proceso de digitalización de fondos y colecciones, las entidades deben contar con directrices eficaces que garanticen la perfecta conservación de los originales y den pautas claras sobre los metadatos necesarios y los formatos de preservación. Además deben disponer de un espacio de almacenamiento adecuado, con condiciones específicas para cada tipo de material.

En relación con el abundante material ya digitalizado de acuerdo a criterios dispares y con tecnología en muchos casos desactualizada u obsoleta, será necesario desarrollar planes de gestión que permitan optimizar el uso de estas imágenes.

La aplicación de estos criterios permitirá la gestión eficaz de los objetos digitales, con vistas no sólo a su conservación sino también a su uso y difusión.



Fotografía de bienes culturales IPCE. Foto: Archivo IPCE



Imagen termográfica del vestíbulo del IPCE, 2013. Foto: Archivo IPCE

2.2.2. Descripción de fondos y colecciones

Metadatos y formatos de descripción

Se recomienda el uso de formatos estandarizados para el inventario y catalogación de fondos fotográficos, de acuerdo con las normas de descripción de contenido existentes en los distintos ámbitos (archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación) y partiendo del principio de que todo lo descrito en estos formatos es válido.

Se aconseja asimismo documentar y mostrar de forma claramente visible, mediante los correspondientes elementos o campos de descripción previstos en las normas nacionales e internacionales, todos los datos vinculados a los derechos de propiedad intelectual de las imágenes: mención de autor, título asignado por el fotógrafo –si lo hubiere– y condiciones de reproducción, uso y explotación de la obra (véase el capítulo de Propiedad Intelectual).

También debe procurarse la unificación y normalización de la descripción en los campos que recogen las características peculiares del material fotográfico, como técnicas y procedimientos por un lado y géneros por otro. Se recomienda acudir a las listas de materia disponibles para la indexación de fotografía y adoptar la que se considere más adecuada en función de la misión, necesidades y objetivos de cada centro.

Metadatos y formatos de intercambio

Con respecto a los objetos digitales como medio para difundir el patrimonio fotográfico, se recomienda proporcionar metadatos incrustados en los ficheros de imagen (EXIF, XMP) y utilizar los formatos de intercambio de información estandarizados en XML (MARCXML, EAD, etc.).

Se aconseja asimismo el uso de modelos de difusión y de recolección de metadatos a partir de “mapeos” entre los diversos estándares, con especial atención a OAI-DC (Open Ar-

chives Initiative-Dublin Core) como esquema básico. En esta línea es cada vez más importante contar con repositorios OAI-PMH que faciliten el uso compartido de datos e incrementen la visibilidad de las colecciones (véase el capítulo dedicado a Uso y difusión).

2.2.3. Uso y difusión

Herramientas y aplicaciones informáticas para el acceso en línea al patrimonio

La difusión a gran escala del patrimonio fotográfico ha comenzado con la “era Internet”. Desde los años 90 del siglo pasado son numerosos los proyectos que se han ido desarrollando para poner a disposición en la web este patrimonio, con especial énfasis en su digitalización y difusión. Algunos de esos primeros esfuerzos quedaron obsoletos y, en la actualidad, los constantes avances tecnológicos están obligando a rediseñar y poner al día herramientas y catálogos que fueron pioneros en su momento.

A la hora de establecer criterios y recomendaciones es necesario por tanto diferenciar entre las plataformas ya en funcionamiento, que exigirán un análisis individualizado para detectar sus méritos y carencias, y los proyectos de nueva creación, que cuentan con la ventaja de disponer de modelos de éxito en los que basar su estrategia.

Respecto a los segundos, en la evaluación de nuevos sistemas para la gestión y difusión de fondos fotográficos se recomienda ajustarse a los siguientes criterios:

- Priorizar el uso de herramientas de código abierto (*open source*), a fin de favorecer tanto el intercambio y reutilización de la información como del propio software de descripción/gestión.
- Exigir un módulo de catalogación en línea, conforme a estándares internacionales de descripción que se apliquen tanto a la descripción de los bienes culturales como del objeto digital que le sirve de soporte.
- Requerir el uso de modelos estándar de difusión y recolección de metadatos, con OAI-DC como propuesta de esquema básico para el acceso a recolectores digitales.
- Disponer de un repositorio OAI-PMH, conectado al módulo de catalogación para asegurar la actualización automática de los metadatos de descripción e intercambio.
Integrar los avisos legales pertinentes para la protección de derechos de terceros.
- Confirmar la implementación de herramientas colaborativas que permitan a los usuarios la aportación de información e imágenes. Asegurarse de que el sistema facilita la eventual migración de datos a otras plataformas.

Actividades de comunicación pública

Se anima a los centros gestores de patrimonio fotográfico, tanto públicos como privados, a promover el conocimiento de sus colecciones mediante iniciativas que combinen estrategias educativas y de difusión:

- Actividades dirigidas (visitas, talleres), orientadas en función del público objetivo (profesionales, grupos de interés, niños, etc.).

- Exposiciones, físicas y virtuales, que contemplen tanto el ámbito fotográfico en sí (historia, fotógrafos, técnicas) como el abanico de temas patrimoniales que abarca la fotografía.
- Publicaciones, tanto de carácter divulgativo como científico o técnico. Campañas de sensibilización en medios de comunicación.
- Iniciativas de comunicación *on line* (webs y redes sociales).
- Apoyo a la creación de obras derivadas.

Acceso y uso de colecciones

Se recomienda a todas las instituciones gestoras de patrimonio, públicas o privadas, seguir impulsando la puesta a disposición de los ciudadanos de contenidos culturales de calidad en Internet, a fin de fomentar la investigación, la cultura y la educación.

Se recomienda asimismo que, tanto desde las administraciones públicas como desde el sector privado, se fomente la reutilización de los contenidos culturales, incluido el patrimonio fotográfico, en apoyo de las Industrias Creativas y Culturales y con respeto al marco jurídico existente.

Las fotografías históricas son muy apreciadas por los ciudadanos, que deben tener acceso al patrimonio fotográfico en las mejores condiciones posibles. Su interés queda demostrado con las respuestas ciudadanas a las iniciativas modelo “Memoria Digital”. Se recomienda reservar recursos para la puesta a disposición pública de las colecciones aún inéditas y mejorar las condiciones de acceso y uso a estos fondos, limitando al máximo las restricciones en el caso de materiales de dominio público.



Retrato de dos personas, una de ellas fotógrafo, junto al Dolmen de corredor de Portillo de las Cortes, en Aguilar de Anguita (Guadalajara), hacia 1912. Foto: Juan Cabré, Fototeca IPCE, Archivo Cabré

2.2.4. Formación

A nivel general, la formación en fotografía debería servir al desarrollo de una progresiva conciencia social sobre el valor del patrimonio fotográfico y su importancia como testimonio histórico-artístico y seña de identidad de pueblos e individuos.

Las actividades formativas deben dirigirse a todos los niveles de la enseñanza, reglada y no reglada, planteando programas adaptados a los diversos públicos y necesidades. Además de las evidentes diferencias entre los contenidos a introducir en cada nivel educativo (enseñanza primaria, secundaria y universitaria), no será lo mismo la formación diseñada para aficionados a la fotografía que la dirigida a profesionales de la fotografía industrial, publicitaria o de moda, la fotografía plástica, la conservación en fotografía o los complementos formativos para el personal de archivos y colecciones.

En primer lugar, la fotografía debe tener un marcado protagonismo en la enseñanza secundaria, no sólo para formar al futuro alumnado universitario sino para contribuir a la educación de una futura ciudadanía crítica, culta, creativa e informada. Además de una preparación concreta en tecnologías de la imagen (ya sea fotografía, vídeo o infografía), en la enseñanza secundaria es preciso apostar por una educación global y competencial sobre el medio fotográfico. Se propone incluir el estudio de herramientas para la toma y difusión de imágenes, junto con asignaturas centradas en la función comunicativa e informativa de la fotografía. Para aunar ambas facetas, se recomienda enseñar Historia de la Fotografía y del Cine, ampliar las materias sociales con contenidos para el análisis y valoración de imágenes, e incluir cursos sobre el arte contemporáneo creado mediante nuevas tecnologías.

La reflexión sobre las redes sociales, la búsqueda de fuentes veraces, el respeto a los derechos de autor y la obligación de citar la autoría en cada imagen, son otros temas sobre los que vendría hacer hincapié en la educación secundaria. Sin olvidarnos de difundir el uso de iniciativas como el *copyleft*, que introduzcan al alumnado en la ética global de compartir. En este sentido, es importante la concienciación del profesorado respecto al cambio experimentado con la revolución de las imágenes tecnológicas en el campo de las artes y las ciencias.

Por su parte, la enseñanza de la fotografía en el ámbito universitario debe evolucionar hacia una formación más extensa que contemple los diferentes agentes implicados en la creación, adquisición, conservación, descripción, uso y difusión de fondos fotográficos, incluyendo cuestiones de propiedad intelectual y análisis de herramientas para la gestión de colecciones digitales.

En cuanto a la formación sobre preservación del patrimonio fotográfico, habrá que potenciar desde las escuelas de conservación el entendimiento sobre el medio fotográfico y sus necesidades específicas. Además se deberá promover, desde los niveles institucionales correspondientes, el reconocimiento a la especialidad en Conservación de Patrimonio Fotográfico.

Por otra parte, la formación de profesionales en activo que tengan responsabilidades en materia de patrimonio fotográfico deberá atender a criterios consensuados para lograr que las instituciones dispongan de técnicos formados en la correcta interpretación de los trabajos a realizar (acondicionamiento, catalogación, digitalización, restauración, etc.) ya sean éstos ejecutados por personal propio o externo.

2.2.5. Política de adquisiciones e incremento de fondos

Con respecto a la Ley de mecenazgo, se aconseja la aproximación a modelos europeos como Francia, Reino Unido, Alemania e Italia.



Curso de fotografía en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, 2014. Foto: Rosa Chumillas. Fototeca IPCE

La incentivación del micromecenazgo, contemplada en la reforma fiscal que entró en vigor el 1 de enero de 2015, es fundamental para que la ciudadanía se implique con el patrimonio mediante pequeñas aportaciones económicas que pueden favorecer nuevas adquisiciones.

Se recomienda homogeneizar los criterios de evaluación de bienes, a fin de facilitar y mejorar las tasaciones antes de proceder a la adquisición de patrimonio fotográfico, sea ésta por compra o por donación (ver Anexo 5.10). Se deben tener en consideración los siguientes aspectos:

- Vinculación a los objetivos e interés de la institución para la que se adquieren los fondos.
- Importancia histórica del objeto fotográfico.
- Información adicional que lleve consigo el fondo (documentación, objetos, etc.) y que pueda contextualizar la colección.
- Representatividad del fondo en la obra del autor.
- Consistencia de la información.
- Riesgo de destrucción o dispersión en caso de descartarse la adquisición.
- Antigüedad.
- Rareza.
- Originalidad.
- Valor simbólico.
- Soporte.
- Cesión de los derechos de autor.
- Obligaciones contractuales.
- Restricciones de uso y reproducción.
- Viabilidad de la gestión (depósito, acondicionamiento, conservación, descripción, difusión, etc.).
- Viabilidad económica de la compra, donación o depósito.

Se anima a apoyar la recuperación del patrimonio fotográfico español que se encuentre en el extranjero y que resulte clave para completar las colecciones existentes, y se potencia su investigación.

Se respalda el fomento de la coordinación y cooperación del Estado con las Comunidades Autónomas. En esta línea, se apoya el desarrollo de órganos colegiados o grupos de trabajo interdisciplinares conforme a la normativa estatal o autonómica, con el fin de valorar, tasar y proceder de acuerdo a la ley en la adquisición de fondos y colecciones fotográficas.

Al articular contratos y acuerdos de compra, donación o depósito se recomienda la correcta documentación de los derechos de autor de los fondos y colecciones de nuevo ingreso (titulares de derechos, usos permitidos de la obra, ámbito territorial y temporal de aplicación de los derechos, mención de derechos que debe acompañar siempre a las reproducciones, etc.).

En el caso de los depósitos se aconseja igualmente la articulación de compromisos claros entre la institución y el depositario.

En general debe fomentarse la transparencia informativa por parte de las Administraciones Públicas en lo que respecta a las compras, donaciones y comodatos de patrimonio fotográfico.

2.2.6. Propiedad intelectual

Para responsables de los Poderes Públicos

La consecución de una buena política en materia de propiedad intelectual debería tener en cuenta las siguientes consideraciones:

- Fomentar el desarrollo de un procedimiento a aplicar en el caso de las obras huérfanas no contempladas en la Directiva 2012/28/UE, con el fin de autorizar los posibles usos de las mismas y favorecer su difusión, conocimiento e investigación. En esta línea se plantean dos retos:
 - Impulsar la cláusula de reexamen contemplada en la citada directiva.
 - Desarrollar sistemas automatizados, en cooperación con las Comunidades Autónomas, para la identificación y control de obras huérfanas no contempladas en la directiva y, en su caso, fijar un procedimiento para autorizar el uso y conocimiento de estas obras, siempre desde un criterio garantista y en beneficio de los posibles titulares de derechos.
- Participar en los estudios europeos relativos a las excepciones y limitaciones de los derechos de autor establecidas en la normativa comunitaria, y fomentar una tipificación y aplicación armonizada en el contexto de la UE. Es necesario adecuar la normativa nacional a los avances normativos que pudieran producirse en este ámbito.
- Armonizar el concepto de originalidad comunitario con el criterio normativo nacional de originalidad de las fotografías, rechazando la utilización de criterios de mérito o finalidad para la apreciación de la condición de originalidad.
- Fomentar la divulgación de la normativa sobre derechos de autor, así como el acceso a los reglamentos y procedimientos seguidos por los centros que custodian obras fotográficas protegidas por los citados derechos, a fin de facilitar su conocimiento e interpretación por parte de profesionales de la fotografía, investigadores y ciudadanos.
- Promover la realización de campañas de sensibilización pública dirigidas a concienciar a la ciudadanía sobre el buen uso de las obras fotográficas y el respeto a los derechos de autor.
- Facilitar, desde las administraciones públicas, listados de fotografías disponibles para su reutilización, incluyendo los avisos legales correspondientes para proteger los derechos de propiedad intelectual que puedan corresponder a terceros.

- Impulsar buenas prácticas y criterios de transparencia para que los derechos de autor gestionados por las entidades de gestión repercutan en los titulares de los mismos (autores y derechohabientes de la obra fotográfica).

Para centros gestores de patrimonio fotográfico, tanto públicos como privados

- Documentar adecuadamente los derechos de autor de los fondos y colecciones que se tienen en custodia y establecer criterios claros sobre los derechos vinculados a adquisiciones de fotografía que puedan realizarse en el futuro.
- En su caso, y en aplicación del artículo 37 bis del TRLPI, será preciso llevar a cabo y documentar una búsqueda diligente con relación a ciertos usos de fotografías consideradas como obras huérfanas e insertas en revistas, periódicos y otras publicaciones.
- Conocer las fechas de entrada en dominio público de los fondos custodiados e informarse sobre la incidencia que las sucesivas leyes de ámbito nacional en materia de propiedad intelectual pueden haber tenido sobre esos plazos.
- Adoptar criterios objetivos y conforme a la ley para identificar las obras fotográficas y diferenciarlas de la “mera fotografía”.
- Realizar un esfuerzo de inversión técnica para apoyar la identificación de los derechos de autor de las fotografías en custodia e informar sobre sus posibilidades de reutilización. En este sentido, se propone fomentar el desarrollo de aplicaciones informáticas que permitan documentar y compartir la información sobre derechos de autor.
- Definir criterios claros por los que solo pueda ser autorizada la reutilización de documentos sujetos a derechos de propiedad intelectual si se dispone de la preceptiva cesión de los derechos de explotación por parte de los titulares de los mismos.
- Establecer convenios y licencias de uso que garanticen la protección de los derechos de terceros. En esta línea, se recomienda la utilización de las licencias *Creative Commons* (CC).
- Colaborar con las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual (VEGAP en el caso de obras fotográficas) para la correcta aplicación de estos derechos en el ámbito de la institución.
- Verificar, en el caso de difusión masiva de imágenes digitalizadas en portales de Internet, si los documentos fotográficos difundidos están protegidos por determinados derechos de autor y proceder, en su caso, conforme a la ley.
- Promover, siempre y especialmente, la protección de los derechos morales del autor cuando se difundan o cedan a terceros colecciones y fondos fotográficos.

Para ciudadanos e investigadores

- Respetar los derechos de propiedad intelectual de los titulares de las fotografías y pagar los correspondientes derechos de explotación en caso de uso o reutilización.
- Respetar los derechos morales de los fotógrafos, aun cuando sus obras hayan pasado a dominio público.

- Informarse sobre el funcionamiento de las entidades de gestión.
- Familiarizarse con la normativa sobre propiedad intelectual, a fin de reconocer los derechos de los autores y poder hacer un uso adecuado de las obras de creación.
- En su caso, documentar la búsqueda diligente que se haya podido realizar en relación a fotografías consideradas como obras huérfanas.

Para autores de fotografía

- Numerar, firmar o autorizar debidamente sus ejemplares fotográficos según lo establecido en el Artículo 1 de la Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación, a fin de que quede claramente documentada la obra fotográfica.
- Proteger a obras y autores de cláusulas abusivas que vulneren los derechos de propiedad intelectual.



Monasterio de Poblet (Tarragona), 1925. Foto: Otto Wunderlich, Fototeca IPCE, Archivo Wunderlich

3. Programas y líneas de actuación

3.1. Líneas de actuación derivadas de los objetivos generales

Promover la elaboración y mantenimiento de un mapa nacional de centros, tanto públicos como privados, que custodian fondos fotográficos

- Establecer, en una plataforma accesible vía web– de nuevo cuño o a partir de alguna de las iniciativas existentes, como el Censo-Guía de Archivos–, un mapa o censo actualizable que recoja información sobre estos centros, incluyendo sus datos de localización y contacto y un resumen de los servicios que prestan.
- Diseñar una plantilla con los datos básicos relativos a los fondos custodiados por cada institución (volumen, fechas, formatos, temáticas principales, estado de descripción, accesibilidad, etc.), que permita una evaluación precisa del estado de la cuestión en nuestro país y ayude a detectar carencias, priorizar actuaciones y definir estrategias de gestión.

Impulsar la creación de un Observatorio de Patrimonio Fotográfico que promueva la articulación de una red de centros de fotografía

La diversidad de fondos e instituciones que custodian patrimonio fotográfico en España y la disparidad de planteamientos con los que se abordan las tareas de gestión, conservación, descripción y difusión de colecciones desde las diferentes entidades, confirman la necesidad de coordinar actuaciones y fomentar la creación de mecanismos que faciliten la colaboración interinstitucional.

Países de nuestro entorno cultural como México, Chile, Brasil o Portugal, cuentan con centros nacionales o redes de centros especializados que pueden servir como ejemplo respecto a la estructura y funcionamiento de iniciativas de cooperación (ver Anexo 5.6). En esta línea se propone por tanto la creación de un Observatorio de Patrimonio Fotográfico que actúe como organismo asesor en todos los ámbitos relacionados con la gestión, conservación y difusión de la fotografía, partiendo de los criterios contemplados en este Plan Nacional.

Aparte de las labores de asesoramiento, el Observatorio se creará con dos misiones fundamentales:

- La articulación de una red de centros gestores de patrimonio fotográfico, determinando su estructura, funciones y servicios.
- La creación de un portal de recursos de información relacionados con el patrimonio fotográfico, con enlaces a centros y catálogos, publicaciones, recursos en línea, etc.

Para llevar a cabo su función este organismo deberá ser dotado de los necesarios recursos técnicos, humanos y económicos.

3.2. Conservación de originales y preservación digital

Gestión de colecciones y conservación de originales

- Difundir la bibliografía existente sobre metodología de identificación de los procesos fotoquímicos vinculados con materiales fotográficos (originales de cámara, negativos y copias). En esta línea, se propone fomentar la investigación sobre procedimientos de identificación de materiales poco estudiados, como gran parte de los empleados a lo largo del siglo xx: papeles de copia, materiales en color, soportes plásticos, rollos flexibles de 35 mm, etc.
- Redactar y difundir un manual de buenas prácticas en el que se establezcan protocolos de manipulación de originales, pautas de revisión de su estado de conservación, niveles de protección, medidas de conservación preventiva y controles medio ambientales requeridos para el almacenaje y exposición temporal de colecciones. Este manual podría adaptarse a partir de publicaciones existentes, ya que se dispone de una amplia bibliografía sobre el tema.
- Promover el desarrollo de proyectos de investigación sobre la evolución histórica de la fotografía y de la técnica fotográfica en España.
- Incentivar el conocimiento de las colecciones y fondos fotográficos existentes en nuestro país, mediante iniciativas de cooperación entre particulares e instituciones.
- Facilitar, a través de programas de cooperación y asesoramiento, la elaboración de planes de conservación de fondos fotográficos en las instituciones que custodian este tipo de colecciones.
- Impulsar el reconocimiento de la conservación de fotografía como especialidad en sí misma, diferenciada de la conservación de material gráfico.
- Promover y facilitar la realización de prácticas en materia de conservación en los diversos centros especializados o de referencia, a fin de completar la formación de los futuros conservadores y el reciclaje del personal en activo.
- Difundir protocolos de actuación para las exposiciones, que contemplen el estado previo de conservación de los objetos fotográficos y definan las condiciones de conservación preventiva más adecuadas para el montaje y embalaje de piezas, así como las medidas medioambientales óptimas y los parámetros de seguimiento.
- Apoyar iniciativas para garantizar la perdurabilidad de las obras de los fotógrafos contemporáneos.

Digitalización y preservación digital

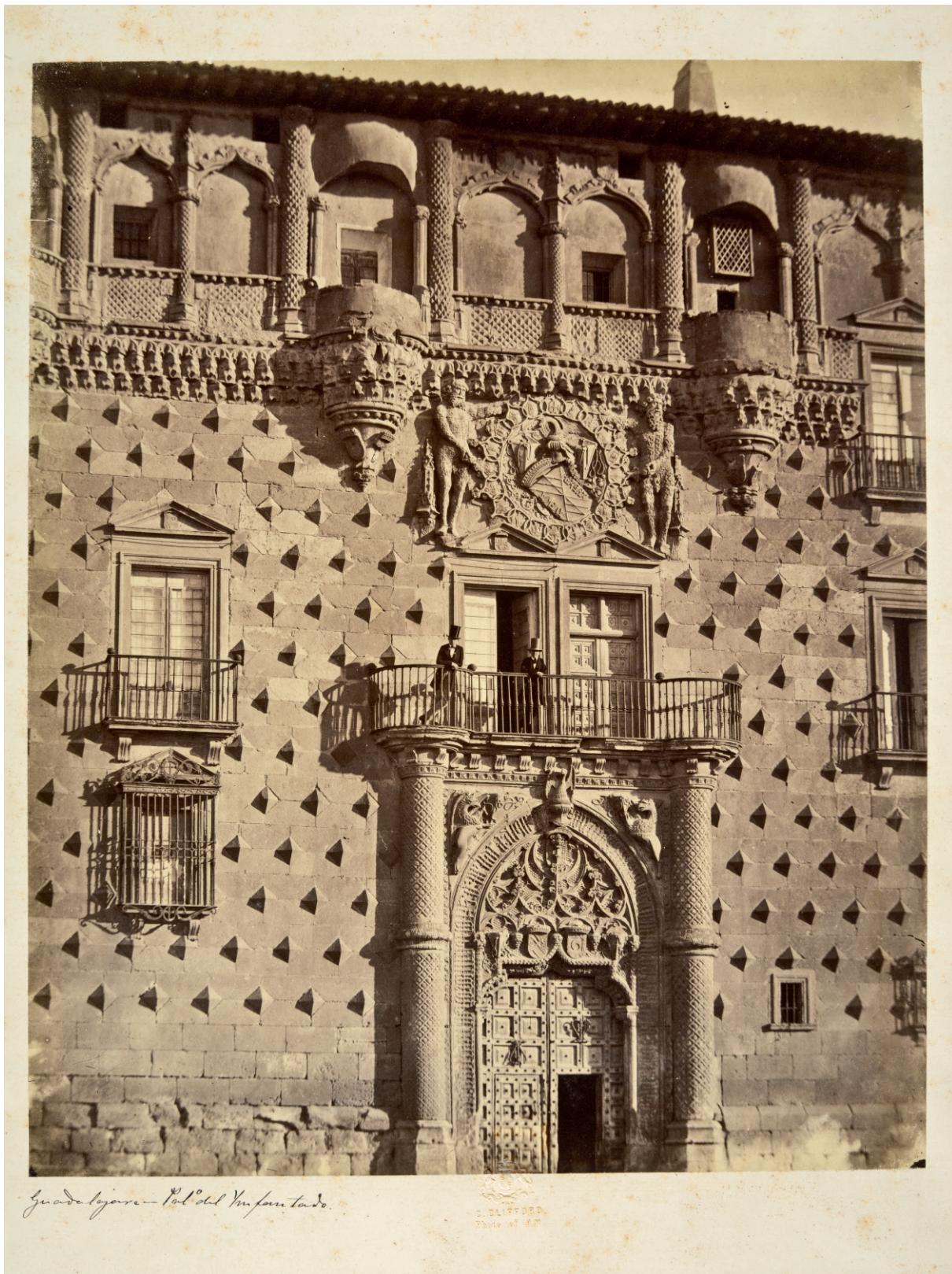
- Establecer unas pautas mínimas comunes para la recepción, gestión y almacenamiento de la fotografía nacida digital (formato –tiff, raw, jpeg–, resolución, metadatos adjuntos y soporte de almacenamiento), y plantear modelos de revisión en función del desarrollo tecnológico.
- Elaborar un procedimiento que recoja unas pautas mínimas comunes para la digitalización de fondos fotográficos, a partir de las directrices establecidas tanto a nivel nacional como

internacional. Debe ofrecer orientación en lo relativo a interpretación de originales, calibrado, resoluciones de captura, formatos de preservación e intercambio, mecanismos de almacenamiento y estrategias de preservación.

- Impulsar la programación de inspecciones periódicas de los objetos digitales para detectar posibles problemas o daños (corrupción de los documentos o ficheros, deterioro de los soportes de almacenamiento, obsolescencia del software de lectura y gestión, etc.). Es necesario contar con planes de migración o transferencia de archivos que puedan ponerse en marcha cuando se precise.
- Fomentar el intercambio de información y experiencias entre las entidades que custodian fondos fotográficos, tanto a nivel nacional como internacional, para adoptar soluciones exitosas respecto a la selección de soportes de almacenamiento, formatos, software de captura y gestión y metadatos.
- Insistir y favorecer la inclusión de metadatos de todos los niveles, tanto descriptivos como administrativos (técnicos, de gestión de derechos y de preservación) para garantizar la gestión eficaz de los objetos digitales y su interoperabilidad con plataformas externas.

3.3. Descripción de fondos y colecciones

- Promover la elaboración de un manual de buenas prácticas para la descripción de fotografía, que contemple los siguientes aspectos:
 - Propuesta de uso de una descripción multivel, que vaya de lo general a lo particular (fondo, colección, reportaje, fotografía).
 - Establecimiento de unas pautas mínimas de descripción, con especial insistencia en la normalización de la terminología referida a los aspectos técnicos de la fotografía (procedimientos, formatos, soportes, deterioro...).
 - Adaptación de las normas de descripción de contenido utilizadas en los diversos ámbitos (archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación), para favorecer la interoperabilidad partiendo de programas informáticos de código abierto y formatos de intercambio en XML.
 - Fomento del uso de información de contexto en los campos descriptivos (datos sobre colecciones y archivos, productores, publicaciones, etc.) para ayudar a comprender el objeto fotográfico en su realidad histórica.
 - Propuesta de una planificación descriptiva que señale pautas de prioridad preferente para aquellas colecciones y fotografías de mayor relevancia.
 - Estudio y valoración de los principales tesauros, listas de materias y lenguajes controlados disponibles para la indexación de fotografía, a fin de establecer un listado de autoridades en español que pueda cruzarse con otras listas y tesauros internacionales.
- Promover la reconversión al protocolo OAI-PMH de los registros descriptivos de fotografía ya existentes y catalogados con otros estándares. Esta iniciativa facilitaría la recolección en grandes agregadores nacionales (Hispana) e internacionales (Europeana) y aumentaría la visibilidad de las colecciones fotográficas.



Palacio del Infantado, en Guadalajara, 1856. Foto: C. Clifford. Fototeca IPCE

3.4. Uso y difusión

Herramientas y soluciones informáticas para el acceso en línea al patrimonio

- Identificar las funcionalidades que debe tener un sistema de información y difusión del patrimonio fotográfico para responder a las necesidades de descripción, conservación, uso y difusión de este patrimonio y facilitar la gestión de los derechos de explotación.
- Promover la adaptación de las actuales plataformas y catálogos que dan acceso a fondos fotográficos, de manera que puedan responder adecuadamente tanto a las nuevas necesidades de interoperabilidad de datos como a las demandas de colaboración ciudadana planteadas a partir del auge de las redes sociales. En este sentido se recomienda apoyar el desarrollo de APIs que faciliten el acceso a los objetos digitales y a sus metadatos y que permitan la implementación de mecanismos colaborativos.
- Impulsar la creación de líneas de ayuda, públicas y privadas, para la elaboración y difusión de repositorios digitales de fondos y colecciones fotográficas en archivos, bibliotecas y museos. Estas ayudas deberían establecer unos requisitos mínimos de calidad en las descripciones e incluir un compromiso de participación en los recolectores nacionales.
- Promover programas colaborativos institucionales que permitan ahorrar esfuerzos y compartir recursos para la difusión del patrimonio fotográfico.
- Fomentar el desarrollo de apps culturales, promoviendo la organización de eventos en la línea de los hackathones convocados periódicamente por Europeana (<http://pro.europeana.eu/hackathons>).

Actividades de comunicación pública

Apoyar la difusión de colecciones patrimoniales desconocidas o inéditas, tanto las que se encuentran en manos de particulares como las gestionadas por administraciones públicas, priorizando las siguientes líneas de actuación:

- Fomento de la colaboración entre los sectores público y privado para la organización de exposiciones físicas y en red, tanto de colecciones y documentos fotográficos como de las técnicas y equipos (cámaras, focos, trípodes, material de impresión y revelado, etc.) que han hecho posible su ejecución y continuidad a lo largo de la historia.
- Identificación y divulgación de tipologías fotográficas habitualmente relegadas, como las colecciones de tarjetas postales antiguas que constituyen “documentos de vida” de inestimable valor histórico y social.
- Promoción de otros mecanismos de difusión tanto tradicionales (jornadas de estudio, congresos, publicaciones, etc.) como relacionados con nuevas tecnologías (aplicaciones para móviles, redes sociales, etc.).
- Fomento de medidas de protección legal que faciliten el mantenimiento a largo plazo de las colecciones de especial relevancia y apoyen su preservación y difusión (declaración de BICs, estímulos fiscales, etc.).

En conjunto, las actividades de difusión deberían ir orientadas no sólo a la divulgación del patrimonio fotográfico, sino también al desarrollo de una progresiva concienciación social sobre las tareas que implica su conservación y protección: la diversidad de trabajos a realizar (acondicionamiento, descripción, digitalización, tratamiento de datos, investigación sobre autoría y derechos, etc.), la forma en que se llevan a cabo y los recursos que consumen.

Acceso y uso de colecciones

- Fomentar la reutilización de contenidos, a fin de dar impulso a las Industrias Creativas y Culturales y promover la ciencia, la cultura y la educación mediante la puesta a disposición pública de información descriptiva y visual de calidad.
- Ampliar la oferta de imágenes con licencia CC-BY o CC-BY-SA, como estrategia para incrementar el impacto y difusión de los fondos en dominio público y dinamizar la creación de obras derivadas de distinta naturaleza.
- Promover el préstamo/copia digital interinstitucional gratuito y la posibilidad de compartir catálogos y objetos (metadatos y ficheros) con otras entidades.
- Establecer indicadores sobre consulta y uso de imágenes y tipos de usuarios, recopilando información de forma directa e indirecta sobre acceso y uso de los objetos digitales.

3.5. Formación

- Promover el diseño e implantación de programas colaborativos institucionales, de carácter público/privado, que impulsen la formación de profesionales en activo en una doble dirección:
 - Preservación de fotografía: reconocimiento de técnicas y soportes; principios de conservación de materiales fotográficos; actuaciones de restauración, etc.
 - Gestión de colecciones: nuevos lenguajes de interoperabilidad para catálogos en línea (APIs, esquemas SKOS, RDF, etc.); aplicación de la normativa sobre derechos de autor; peritaje y valoración de ofertas de adquisición, etc.
- Fomentar la creación de líneas de ayuda y acuerdos de colaboración con universidades y otros organismos para el estímulo de la investigación en fotografía en sus diferentes vertientes: conservación, autores, historia, colecciones, etc.
- Promover la organización de jornadas y congresos sobre preservación y difusión del patrimonio fotográfico, con participación del Estado, las Comunidades Autónomas y el resto de agentes implicados en el ámbito de la fotografía.
- Impulsar la implementación de contenidos relacionados con la fotografía tanto en los currículos educativos de la enseñanza formal como en iniciativas de educación no formal promovidas por instituciones públicas o privadas. En particular:
 - Apoyar la introducción de asignaturas tecnológicas sobre imagen (fotografía y video) en la enseñanza obligatoria.

- En el ámbito de la Formación Profesional, reforzar los programas de los ciclos formativos de FP-Imagen con el objetivo de impartir una docencia más acorde con las necesidades actuales e incluir asignaturas de teoría e historia.
- Reforzar y ampliar las materias de fotografía en los estudios de Imagen y Sonido y consolidar los ciclos formativos de las Escuelas de arte (antiguas Escuelas de artes y oficios) y Escuelas de conservación.
- Fomentar la introducción de asignaturas de fotografía en los grados en los que su estudio se considere relevante, estimándose imprescindible en aquéllos relacionados con Formación del profesorado, Historia del Arte, Biblioteconomía y Documentación, Conservación y Restauración, Periodismo, y Archivística.
- Apoyar la creación de grados universitarios en fotografía que ofrezcan una formación válida tanto para el ámbito de la creación como para los profesionales de la fotografía aplicada.
- Apoyar la oferta de estudios de máster especializados en los ámbitos de creación artística, conservación de materiales fotográficos y gestión de colecciones. Dado que la demanda laboral en esta materia es limitada, habría que realizar estudios de mercado para detectar las principales carencias.

3.6. Política de adquisiciones

Mecenazgo

- Apoyar la reforma de la Ley de Mecenazgo en España para promover las deducciones fiscales que favorezcan la existencia de un mayor número de donaciones de utilidad pública.
- Fomentar el desarrollo de aportaciones mixtas públicas y privadas con fines comunes.
- Promover la autonomía de gestión de las instituciones para que las aportaciones puedan destinarse a proyectos concretos de adquisición.

Cooperación

- Promover programas de carácter internacional que, basados en acuerdos de colaboración recíproca, faciliten la recuperación del patrimonio fotográfico español que se encuentra en el extranjero, con preferencia por el ámbito iberoamericano y Filipinas.
- Desarrollar políticas conjuntas y complementarias entre el Estado y las Comunidades Autónomas en materia de adquisición de patrimonio fotográfico.

Normalización

Se propone la elaboración de un manual de buenas prácticas para la adquisición de fondos fotográficos, con inclusión de los siguientes capítulos:

- Investigación y estudio comparativo sobre sistemas o políticas de adquisición de obra fotográfica en el contexto europeo, anglosajón e iberoamericano.

- Definición de los ámbitos en los que se centra el estudio (administraciones públicas y personas físicas y jurídicas del sector privado).
- Identificación del marco normativo para la adquisición de fotografía en el ámbito nacional e internacional.
- Propuesta de criterios homogéneos y verificables para la evaluación y tasación de las adquisiciones.

Transparencia

- Revisar los contratos de comodato por los que se depositan fondos y colecciones fotográficas en instituciones públicas. Es especialmente relevante incluir una cláusula con la estimación de los gastos generados por la consignación de los bienes, y fijar una posible penalización económica en caso de incumplimiento del tiempo establecido de cesión.
- Fomentar la elaboración de listados e índices de los fondos y colecciones adquiridos, con indicaciones sobre su relevancia, criterios de evaluación, coste y usos permitidos. Estos listados deben ser accesibles en línea para su consulta pública, a fin de fomentar la transparencia y colaboración entre administraciones, entidades del sector privado y ciudadanos.

3.7. Propiedad intelectual

Incentivar un proyecto piloto para la identificación de autores, titulares y gestores de derechos de propiedad intelectual en el ámbito de la fotografía, teniendo en cuenta los siguientes puntos:

- Definición de contenidos y procedimientos para el desarrollo de un plan de identificación de autores, titulares y gestores de derechos de propiedad intelectual con especial interés en:
 - Criterios para la identificación de obras huérfanas.
 - Criterios para la realización de una búsqueda diligente.
 - Verificación de la titularidad de derechos de obras fotográficas con autoría conocida.
- Estudio e investigación de obras de autores desconocidos y de titulares de obras con autoría identificada.
- Elaboración de un censo de obras huérfanas, en sinergia con la *Orphan Works Database* de la Unión Europea.
- Incorporación de la información obtenida en las estructuras normalizadas de descripción.

4. Ejecución y seguimiento

4.1. Estudio económico y financiero

Este Plan se constituye como herramienta metodológica común para la actuación coordinada de las diferentes administraciones públicas, entidades privadas y particulares en materia de conservación del Patrimonio Fotográfico.

Se prevé que tanto el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España, como otros organismos de la Administración estatal y las Comunidades Autónomas, en el marco de sus competencias, contribuirán a la realización de las diversas acciones contempladas en este Plan Nacional.

También organismos de la Administración local, fundaciones, asociaciones, u otras instituciones podrán llevar a cabo actuaciones que puedan ser incluidas en el Plan Nacional.

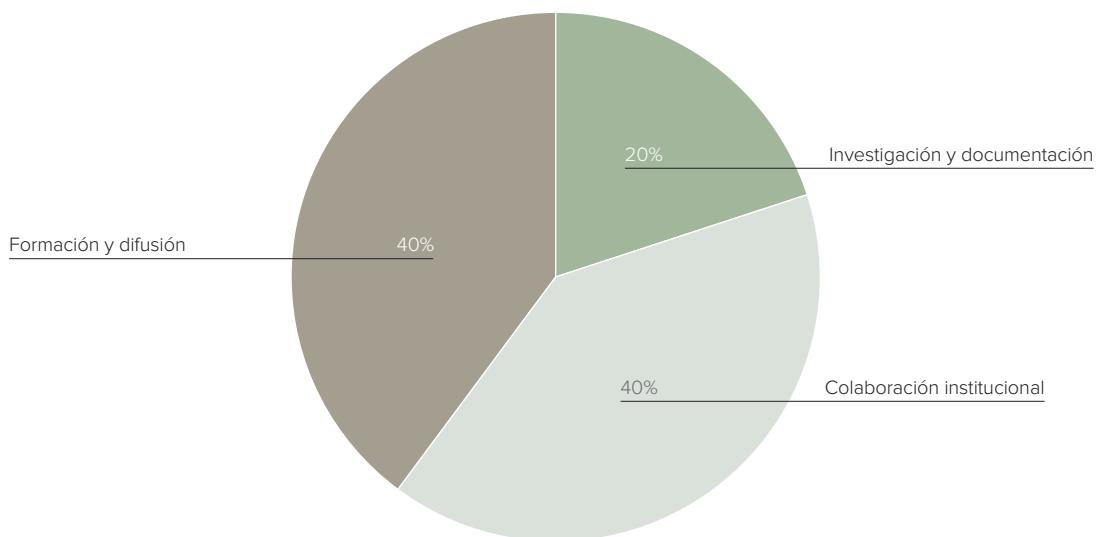
La inversión económica se centrará fundamentalmente en tres áreas:

- Investigación y Documentación: Elaboración de informes, estudios, manuales y proyectos de investigación relacionados con las diversas líneas de actuación contempladas en el Plan: conservación, descripción, uso y difusión, formación, política de adquisiciones y cuestiones de propiedad intelectual.
- Colaboración institucional: Dentro de cualquiera de las líneas de actuación del Plan se priorizarán los proyectos que implican colaboración institucional, tanto en lo que respecta a los diversos niveles de la Administración como a líneas de cooperación con universidades, fundaciones y otros organismos custodios y gestores de fondos fotográficos. En la primera fase de aplicación del plan, se preferirán asimismo proyectos relacionados con la preservación y puesta a disposición pública de fondos y colecciones.
- Formación y Difusión: Para potenciar el alcance de lo recogido en este plan se programarán acciones de formación y difusión enfocadas en dos sentidos: por un lado la divulgación de procedimientos y estándares para la correcta conservación y gestión de las colecciones fotográficas, y por otro el impulso de la revalorización social de este patrimonio a través de iniciativas de educación, sensibilización y participación ciudadana.

La previsión de distribución de la inversión por programas será la que se incluye en el siguiente cuadro:

Programa	Porcentaje	2015	Resto años	Total plan (10 años)
Investigación y documentación	20 %	40 000	80 000	760 000
Colaboración institucional	40 %	80 000	160 000	1 520 000
Formación y difusión	40 %	80 000	160 000	1 520 000
TOTAL	100 %	200 000	400 000	3 800 000

Distribución por áreas de actuación



4.2. Control y seguimiento

Una vez aprobado el Plan por el Consejo de Patrimonio Histórico, se propondrá la creación de una Comisión Técnica de Seguimiento de carácter interdisciplinar e integrada por técnicos representantes de la Administración central y de las administraciones autonómicas, junto con expertos externos.

La dinámica de trabajo, reuniones y comunicación de dicha Comisión se fijarán tras su constitución. La Comisión elaborará informes y evaluaciones de cumplimiento de los objetivos y metodología recogidos en el Plan Nacional, que serán presentados, para el seguimiento de dicho instrumento de gestión, al Consejo de Patrimonio Histórico.

Tendrá asimismo la función de validar y/o proponer líneas básicas de trabajo, estudios sobre criterios y metodología, e intervenciones prioritarias según las líneas formuladas. De igual manera, el control del cumplimiento de cada línea de actuación será competencia de la Comisión Técnica de Seguimiento del Plan.

Con el fin de establecer una total y permanente comunicación y coordinación entre las Administraciones, las Comunidades Autónomas podrán designar interlocutores a través de los cuales se canalizará la información.

4.3. Validez y revisiones del plan

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico tendrá una vigencia de diez años, con una revisión de los objetivos alcanzados a los cinco años. Esto permitirá identificar aspectos organizativos o enfoques del plan que no se hayan formulado o desarrollado adecuadamente, reconduciéndolos hacia los objetivos deseados.

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Fecha de redacción: 2015

Fecha de aprobación: Consejo de Patrimonio Histórico celebrado en Mahón (Menorca), marzo de 2015

Dirección web: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/fotografia.html>

Comisión del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Coordinadora

Rosa Chumillas Zamora. IPCE.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Carmen Caro Jaureguialzo. IPCE. Coordinadora de Planes Nacionales.

Blanca Desantes Fernández. S. G. Archivos Estatales.

Elena Cortés Ruiz. SG Archivos Estatales.

Manuela Carmona García. S. G. Coordinación Bibliotecaria.

Reyes Carrasco Garrido. S. G. Museos Estatales.

María Carrillo Tundidor. S. G. Museos Estatales.

Antonio Sánchez Luengo. S. G. Promoción de las Bellas Artes.

Pilar Corchado Pinilla. S. G. Protección del Patrimonio Histórico.

Isabel Ortega García. Biblioteca Nacional de España.

Isabel Argerich Fernández. IPCE.

Pablo Jiménez Díaz. IPCE.

Carlos Teixidor Cadenas. IPCE.

Comunidades Autónomas

Pablo Ruiz García. Andalucía.

María Concepción Paredes Naves. Principado de Asturias.

Ángel Argüelles Crespo. Principado de Asturias.

Lázaro Alonso Torre. Castilla-La Mancha.

M.ª Pilar Martín-Palomino y Benito. Castilla-La Mancha.

Juan José Ruano Cerezo. Castilla y León.

Teresa Cavestany Velasco. Comunidad de Madrid.

María Domingo Fominaya. Comunidad de Madrid.

Rosa Olmedo Ruzafa. Comunidad Valenciana.

José Javier Cano Ramos. Extremadura.

Nuria María Franco Polo. Extremadura.

Murcia: Rafael Fresneda Collado. Murcia.

Javier Castillo Fernández. Murcia.

Josu Aramberri Miranda. País Vasco.

Expertos externos

Ángel Fuentes de Cía.

Pep Benlloch Serrano.

Juan Manuel Castro Prieto.

Publio López Mondéjar.

Bárbara Mur Borrás.

Comisión de Seguimiento del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

Coordinador

Alejandro Carrión Gútiez. Jefe de Área de Documentación y Difusión. Instituto del Patrimonio Cultural de España. MECD.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Isabel Argerich Fernández. Conservadora de la Fototeca. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Manuela Carmona García. Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria.

Carmen Caro Jaureguialzo. Coordinadora de Planes Nacionales de Patrimonio Cultural. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Reyes Carrasco Garrido. Jefa de Área de Colecciones. Subdirección General de Museos Estatales.

Elena Cortés Ruiz. Archivo General de la Administración. Subdirección General de Archivos Estatales.

Blanca Desantes Fernández. Jefa de Área de Programación y Coordinación Archivística. Subdirección General de Archivos Estatales.

Justo Muñoz Fernández. Servicio de Difusión. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Óscar Muñoz García. Conservador de la Fototeca. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Carlos Teixidor Cadenas. Conservador de la Fototeca. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Comunidades Autónomas

Pablo Ruiz García. Conservador-restaurador, Centro Andaluz de la Fotografía. Andalucía.

Ángel Argüelles Crespo. Archivero. Archivo Histórico de Asturias. Principado de Asturias.

María Concepción Paredes Naves. Directora del Archivo Histórico de Asturias. Principado de Asturias.

Lázaro Alonso Torre. Dirección General de Cultura. Castilla-La Mancha.

M.ª Pilar Martín-Palomino y Benito. Jefa de Sección de Archivos y Patrimonio Documental. Castilla-La Mancha.

María Teresa Conesa Navarro. Coordinadora de la Filmoteca de Castilla y León, Salamanca. Castilla y León.

Àngels Solé Gili. Directora del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Departament de Cultura. Cataluña.

Carme Balliu Badia, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Departament de Cultura. Cataluña.

María Rosario Tamarit Rius. Jefa de Servicio de Patrimonio Bibliográfico. Biblioteca Valenciana, Dirección General de Cultura y Patrimonio. Comunidad Valenciana.

Margarita Ortega Rodrigo. Biblioteca Valenciana, Dirección General de Cultura y Patrimonio. Comunidad Valenciana.

Marina García Pita. Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Galicia.

Rosa María Aguiló Fiol. Conservadora del Museo de Mallorca. Illes Baleares.

Francisco Pablo Martín Rodríguez. Dirección General del Patrimonio Histórico. Comunidad de Madrid.

Bárbara Costales Ortiz. Dirección General del Patrimonio Histórico. Comunidad de Madrid.

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

Javier Castillo Fernández. Archivo General de la Región de Murcia. Región de Murcia.

Carlos Idoate Ezquieta. Jefe de Servicio de Archivos y Patrimonio Documental. Dpto. de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales. Navarra.

Josu Aramberri Miranda. Red Académica i2basque. País Vasco.

Expertos externos

Jesús Prieto de Pedro. Catedrático de Derecho Administrativo, UNED.

Isabel Ortega García. Jefa de Servicio de Dibujos y Grabados, BNE.

Publio López Mondéjar. Historiador.

Pep Benlloch Serrano. Profesor Universitat Politècnica de Valencia / Master en Fotografía.

Juan Manuel Castro Prieto. Fotógrafo y especialista en positivado fotográfico.

Bárbara Mur. Especialista en fotografía.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE