



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK
FACULTAD DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO CULTURAL
CARRERA DE HISTORIA DEL ARTE

**DOCUMENTACION DE LA COLECCION PARTICULAR DE
FOTOGRAFIAS ESTEREOSCOPICAS JULIO BERTRAND VIDAL**

Herramienta de trabajo para su conservación, investigación

**MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE**

AUTOR: CATALINA ROZAS ZELAYA
PROFESOR GUIA: LINA NAGEL VEGA

SANTIAGO - MARZO 2004



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK

FACULTAD DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO CULTURAL

CARRERA DE HISTORIA DEL ARTE

DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN PARTICULAR DE FOTOGRAFÍAS

ESTEREOSCÓPICAS *JULIO BERTRAND VIDAL*

Herramienta de trabajo para su conservación, investigación y difusión

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

AUTOR: CATALINA ROZAS ZELAYA

PROFESOR GUÍA: LINA NAGEL VEGA

SANTIAGO – MARZO DE 2004

Dedico esta Memoria a mis abuelos y antepasados, al campo, a la nostalgia, mi nostalgia.

A toda la familia Bertrand que ha crecido bajo la sombra de este artista, especialmente a Pelagia Rodríguez, quien ha vivido y trabajado por esta herencia.

por haberme la padre por la Historia del Arte y congregar la más preciosa en el mundo.

A mi familia, amigos y amigos, por haberme amado y a mí por haberme la Historia por la Infancia.

Agradezco especialmente a mi profesora guía, Lina Nagel, por su compromiso, preocupación, sabiduría y amistad. A Soledad Abarca y Fanny Canessa, quienes me ayudaron a comenzar este trabajo, y, como no, a cada uno de los profesores a quien les debo mi formación, por transmitirme la pasión por la Historia del Arte y entregarme lo máspreciado en estos años.

A mi familia, marido y amigos, por apoyarme tanto; y a Sinái por recuperarme la Memoria perdida en la Informática.

I. TABLA DE CONTENIDO

II. INTRODUCCIÓN	6
II. OBJETIVOS.....	9
Objetivo general:.....	9
Objetivos específicos:.....	9
IV. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	10
V. MARCO TEÓRICO	12
1. La Fotografía Estereoscópica.....	13
1.1 La fotografía.....	13
1.2 Estereoscopía. Desde sus inicios hasta la fotografía estereoscópica.....	19
1.3 Fotografía estereoscópica en Chile.....	24
2. Sobre la Fotografía.....	31
2.1 Valor de la fotografía a través de la historia.....	31
2.2 Fotógrafos profesionales y aficionados.....	38
3. Documentación	41
3.1 ¿Qué es la documentación? ¿Por qué y para qué documentar?.....	41
3.2 Práctica y pautas internacionales para la documentación.....	45
3.3 Registro de objetos	49
3.3 Descripción, Clasificación e Interpretación en la Documentación	54
3.4.1 Lenguaje documental para la descripción	59
▪ <i>Iconclass</i>	62
▪ <i>Art & Architecture Thesaurus (AAT)</i>	65
3.5 Documentación de objetos patrimoniales y fotográficos en Chile: Base de datos SUR y Base de datos del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico (CNPF).....	69
VI. CUERPO DE LA OBRA.....	75
4. Julio Bertrand, Historia de un Fotógrafo.....	76
5.1 Características físicas de la colección.....	84
5.2 Características temáticas de la colección.....	88
6. Historia de la Colección desde su creación hasta nuestros días.....	96
7. Documentación de la Colección Fotográfica <i>Julio Bertrand Vidal</i>	100

7.1	Antecedentes y discusión acerca del objeto original.....	100
7.2	Numeración, marcaje y registro de la colección.....	104
7.3	Diseño de campos para la documentación dejada por el autor.....	111
7.3.1	Trascripción de los datos del cuaderno de inventario.....	111
7.3.2	Títulos en las placas de los positivos.....	118
7.4	Diseño de Campos para la Descripción de la Fotografía.....	122
7.5	Estado de conservación de los objetos y administración del registro.....	127
7.7	Elección y utilización de sistema software.....	133
VII.	CONCLUSIONES.....	140
VIII.	BIBLIOGRAFÍA.....	147
IX.	ANEXOS.....	157
1)	Manual de Uso.....	158
Ingreso de Datos.....		159
Búsqueda de Datos.....		165
a)	A través de Consultas.....	165
b)	A través de filtros.....	168
2)	Orden Colección Fotográfica <i>Julio Bertrand Vidal</i>	170
3)	Mueble Original.....	174
4)	Fotografías.....	180

II. INTRODUCCIÓN

“La fotografía, aquel soporte de luz, de masas y personajes, aquel recuerdo de todo pasado, de nostalgias, de historia. La fotografía como arte, como registro, como instrumento de la memoria”. C. Rozas

La fotografía ha sido durante los últimos tiempos uno de los avances técnicos más próximos a nuestra historia, a escribirla a través de haces de luz que se fijan en un soporte químicamente preparado.

Nuestros antepasados, elegantemente retratados en estudios fotográficos, guerras de todos los pueblos, nuestros paisajes y aquellos que anhelamos conocer, han quedado registrados en metal, vidrio, papel e incluso en forma digital.

Este registro de la realidad es un patrimonio tan valioso como frágil, y por esta razón nuestra sociedad tiene la responsabilidad de preservarlo para las generaciones venideras.

Para llevar a cabo un buen plan de preservación es primordial cuantificar y cualificar el material que se quiere conservar, en otras palabras *documentar*. La Documentación es la base de todo proyecto de conservación, investigación y difusión, sin ella la información se pierde, se dispersa, por lo tanto no existe.

En Chile, la conciencia por llevar a cabo planes adecuados para el desarrollo de las ciencias artísticas y del patrimonio, ha llevado a buscar herramientas metodológicas conformes a los objetivos, por lo que la documentación ha encabezado el inicio de todo proyecto y/o actividad.

La oficina de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) ha concentrado sus esfuerzos por establecer un buen plan de Documentación que sirva de herramienta para colecciones de distinta índole a lo largo de todo Chile. A su vez, ha diseñado una Base de Datos muy amplia, para el registro de información referente a cualquier objeto patrimonial.

Por otra parte, el Centro Nacional e Patrimonio Fotográfico, ante la necesidad de un sistema de documentación más específico para la fotografía, creó una Base de Datos delimitada a los campos de información de objetos fotográficos. Esta herramienta, al igual que la suministrada por la Dibam, se ofrece para instituciones públicas o privadas, pero que, a fin de cuentas, puedan sustentar en el tiempo el desarrollo de proyectos de esta envergadura.

Pero el gran depositario de las fotografías en nuestra historia ha sido la Familia. Álbumes bien empastados o simples cajas de galletas de latón han servido para guardar las imágenes de parientes, de ceremonias varias y novios tragados en el tiempo. Muchas familias han donado su patrimonio fotográfico a instituciones o museos que se han encargado de documentar, preservar e investigarlo, pero ¿cómo debiera actuar una familia que persigue hacer pública su herencia sin pasar necesariamente por una institución?

Este fue el caso de los descendientes de Julio Bertrand, un fotógrafo aficionado de principios del siglo XX que dejó un apasionante y extenso legado estereoscópico.

La presente Memoria tiene como fin abordar el problema de la documentación de una colección privada, como método para el conocimiento de la realidad que se guarda en el seno familiar, entre imágenes y objetos fotográficos.

De acuerdo a la metodología utilizada el trabajo se estructura de la siguiente manera:

Un primer cuerpo teórico, basado en la Recopilación y Análisis Bibliográfico de documentos referido a la Historia de la Fotografía y a la Documentación como Ciencia, conseguidos en su mayoría de la Biblioteca del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) y el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP).

Un segundo cuerpo, también fundado en la Investigación Bibliográfica y, en mayor parte, en la Investigación de Campo, donde se exponen los antecedentes del autor y su colección y, como un capítulo aparte, el Diseño para el Sistema de Documentación.

Y por último un tercer cuerpo donde se evalúa el cumplimiento de los objetivos y de la metodología utilizada, seguido de bibliografía y anexos que complementan los antecedentes y resultados de la documentación.

II. OBJETIVOS

Objetivo general:

Establecer un sistema de documentación automatizado y normalizado como herramienta para la identificación, acceso y control de la colección particular de fotografías estereoscópicas *Julio Bertrand Vidal*, entregando así una base metodológica para los futuros proyectos de conservación, investigación y difusión de este patrimonio.

Objetivos específicos:

- a) Identificar las características físicas (materialidad, técnica y dimensiones) y temáticas de la colección.
- b) Analizar y definir el sistema software más adecuado para documentar la colección.
- c) Establecer el objeto “original”¹ dentro de la colección fotográfica para, desde ahí, definir la metodología de ingreso a la base de datos.
- d) Diseñar una base de datos con los campos básicos para la identificación, acceso y control de la colección; adaptable a otros sistemas normalizados como el sistema SUR, usado en varios centros y museos chilenos. Que este diseño contemple campos que a futuro podrán ser completados, como imagen digital, identificación de personajes y textos relacionados.
- e) Crear una Base de Datos como sistema de registro y documentación para la colección, que permita mantener el control sobre las obras.

¹ Original: El termino original se refiere a negativo (o positivo si tuvo el proceso de revelado) que estuvo en la cámara fotográfica cuando el objeto fue fotografiado. STROEBEL, L.; ZAKIA, Richard. *The focal Encyclopedia of Photography*. Tercera edición, Boston, Butterworth-Heinemann, 1993, p. 535

IV. METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología para enfrentar el presente trabajo de Memoria estuvo basada específicamente en tres formas de trabajo:

- 1) Estudio analítico y evaluativo de variables, su relación para efecto del objetivo planteado. Estas variables fueron:
 - a) Los objetos que componen la colección particular de fotografía estereoscópica *Julio Bertrand Vidal*. Su naturaleza, características físicas y estéticas, contexto, estado de conservación y su planificación por parte de la familia.
 - b) La documentación dejada por el autor con respecto a los negativos: inventario que registraba numéricamente en forma secuencial tema, lugar y época.
 - c) Ubicación designada por el propio autor de las placas estereoscópicas de positivos en un mueble con visor, orden conservado medianamente por la familia hasta el comienzo de este trabajo.
 - d) Pautas internacionales para la documentación de objetos con valor patrimonial.
- 2) Investigación bibliográfica, centrada en la recopilación y análisis de información referente a:
 - a) Historia de la Fotografía
 - b) Documentación.
- 3) Investigación de campo, que estuvo dividida en tres áreas de exploración:

- a) la primera, centrada en la Historia de la fotografía estereoscópica en Chile, que se desarrolló por medio de entrevistas a Hernán Rodríguez y Gonzalo Leiva, ambos especialistas en la historia de la fotografía en Chile.
- b) La segunda, dirigida al conocimiento de la colección fotográfica y de su autor, estuvo basada en entrevistas a descendientes de Julio Bertrand (Marta Bertrand Pastor, Eduardo Carrasco y Pelagia Rodríguez Carrasco) y al análisis de la información dejada por él (fotografías, inventario, diario de vida y dibujos).
- c) Y la tercera, orientada a examinar los Sistemas de Documentación diseñados para obras patrimoniales y fotográficas en Chile, se efectuó por medio de vivitas con entrevistas - con ejercicios prácticos en algunos casos (Base de Datos Sur) - a instituciones que usaran sistemas automatizados de documentación, para analizar así el uso y procedimiento de sus Bases de Datos. Expondremos luego las instituciones y entrevistados relacionados con cada una de ellas: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales: Lina Nagel, encargada de Estándares y Vocabulario; Museo Histórico: Verónica León, historiadora del arte; y Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico: Soledad Abarca, conservadora especialista en documentos y fotografías del CNPF, Paulina Bravo, encargada de Documentación del CNPF, Marta Letelier y Roberto Aguirre, ambos conservadores especializados en el registro de material fotográfico.
- 4) Trabajo con los objetos de la colección: marcaje y registro
- 5) Diseño de una Base de Datos para la documentar la colección particular de fotografías estereoscópicas *Julio Bertrand Vidal*. Perfeccionamiento del diseño mediante su uso y observación.

V. MARCO TEÓRICO

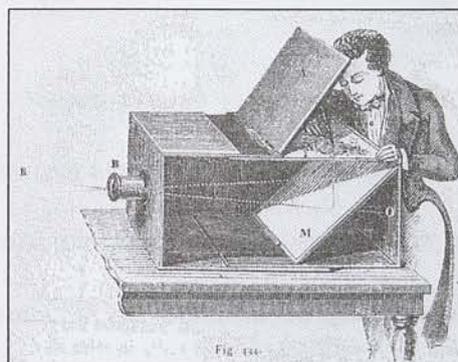
1. LA FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA

1.1 La fotografía

La “fotografía”, como hoy se conoce, fue inventada en la primera mitad del siglo XIX, pero sus antecedentes se remontan a más de dos mil años atrás.

La cámara oscura, principio básico para la fotografía, ya había sido pensada en China por Mo Tzu alrededor del 1600 a.C. y el fenómeno había sido descrito por Aristóteles en siglo V a.C y luego por el árabe Alhazen (1039 d.C. aproximadamente).

“Ya en el Renacimiento, Leonardo Da Vinci (1452-1519) hizo una completa descripción de la cámara oscura”² pero la fotografía no apareció hasta que se diera a conocer la incidencia de la sensibilidad de la luz sobre un soporte y que los avances químicos permitieron la fijación de la imagen.



Dibujo de la cámara oscura. El artista dibujaba la imagen captada a través de un lente y reflejada por el espejo.³

² CSILLAG Pimstein, Ilonka. *Conservación fotografía patrimonial*. Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000, p.g 17.

³ Imagen tomada de: NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. United States of America, The Museum of Modern Art, 1993.

A partir de 1800 hubo diversos experimentos que combinaron el juego y la sensibilidad de la luz con la mágica oscuridad de la cámara, sin embargo no fue sino entre 1816 y 1829 en que la ambición de retener mecánicamente la realidad fue posible. El francés Joseph-Nicéphore Niépce con una cámara oscura expuesta al sol obtuvo las primeras imágenes negativas, y, aunque fueron débiles y no logró obtener positivos de éstas, su aporte fue fundamental para la historia del arte y las comunicaciones, ya que con él se acercaba cada vez más a lo que después sería la fotografía.⁴

Paralelamente y también en Francia se encontraba el artista Louis Jacques Mandé Daguerre incursionando en la reproducción de imágenes. Pronto los hermanos Chevalier, ópticos parisinos que conocían la preocupación de éste y entregaban material a Niépce, los pusieron en contacto y en 1829 estaban firmando un contrato para perfeccionar la técnica de lo que más tarde se llamó *fotografía*.

Tras la muerte de Niépce (1833) y luego de muchos experimentos Daguerre logró darle una forma definitiva al nuevo invento: dentro de la cámara oscura introdujo una placa de cobre plateada que, por incidencia de la luz, captaba la imagen. Luego procesó la placa en una solución de mercurio, lo que dio como resultado una imagen perfectamente nítida. El 19 de Agosto de 1839 en el Instituto de Francia comunicó en forma oficial el descubrimiento.

⁴ RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Diciembre de 2001, p. 12

La noticia se hizo pública en todas las esferas del mundo científico e intelectual, lo que dio impulso a un joven inglés, llamado William Henry Fox Talbot, a mostrar sus avances en la misma materia. En 1830 Talbot había comenzado sus experimentos con papel tratado primero con cloruro de plata y luego con sal común, los que exponía al sol por largas horas para capturar la imagen. Un año después de la noticia de Daguerre, Talbot presentó a la *Royal Society* de Londres el proceso de reproducción en papel de cloruro de plata, que designó como “Calotipo” o “Talbotipo”. Este descubrimiento sería la base para la fotografía moderna: el proceso positivo – negativo⁵.

*“El mundo entero se asombró ante el descubrimiento de Daguerre, sin embargo la invención de Talbot, mejorada posteriormente por los franceses Hippolyte Bayard y Louis Desiré Blanquart-Evrard, y el escosés David Octavius Hill, se impuso finalmente sobre el “espejo con memoria”. A la era del daguerrotipo iniciada en 1839, siguió avasalladora la era de la fotografía, diez años más tarde, liderada genialmente por Felix Tournachon, Nadar.”*⁶

A mediados del siglo XIX la búsqueda de distintas técnicas, formatos y materiales dio como resultado una larga lista de procesos fotográficos, dentro de los

⁵ CSILLAG Pimstein, Ilonka. Op. Cit., p. 22

⁶ RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Op. Cit., p. 13

cuales se destacaron Ambrotipos, Ferrotipos, *Carte de Visite*, Fotografías Estereoscópicas, Cianotipos y Colotipos, sólo por nombrar algunos (ver Glosario).

En la mayoría de ellos la imagen se configura por la acción de la luz sobre haluros de plata fotosensibles que se transforman en partículas de plata metálica. Esta imagen puede formarse en el soporte (como en el caso de daguerrotipos y talbotipos) o en una capa transparente sobre el soporte que se compone de aglutinante y sustancias fotosensibles. Los aglutinantes más comunes fueron la albúmina, obtenida de la clara de huevo y muy empleada en el siglo XIX, el colodión, formado por nitrato de celulosa disuelto en éter y alcohol, usado a partir de 1851, y la gelatina, solución orgánica extraída de pieles, huesos y cartílagos de vacuno, que reemplazó al colodión como aglutinante alrededor de 1880 y hasta hoy es utilizada⁷.

Mientras el aglutinante utilizado por los fotógrafos fue el colodión húmedo, la profesión se ejerció en estudios con los laboratorios contiguos, orientando su trabajo a retratos individuales o de grupo. Aunque socialmente el retrato fue todo un éxito - *“el público comenzó a preferir la fotografía porque lo hacía más igual a los nobles y aristócratas. Tomarse un retrato se puso de moda. Todo el mundo quería tener retratos en su casa”*⁸ - la técnica limitaba espacios, temas y situaciones. Si el fotógrafo quería salir al exterior a fotografiar grandes eventos, edificios o paisajes urbanos, no sólo debía cargar con su equipo fotográfico, sino además con el implemento necesario para armar un laboratorio

⁷ RENGIFO, Catalina; RIOSECO, Ximena. *Contextualización Histórica de la Obra de Heriberto Sills y Juan Gallardo en el Marco de la Fotografía de Retrato en Chile en la Década de 1930*. Memoria para optar al título de Licenciatura en Historia del Arte, Santiago, Universidad Internacional SEK, Facultad de Estudios del Patrimonio, p. 18

⁸ CSILLAG Pimstein, Ilonka, op. Cit., p. 19.

portátil. Pese a todas estas dificultades hubo muchos que, armando su tienda de campaña o coche-laboratorio, desafiaron las limitaciones de la técnica. Pero “*desde los principios del colodión húmedo se soñaba con la placa seca. Químicos y aficionados se entregaban con tesón a la búsqueda de un medio para conseguirlo (...)*”⁹

En 1871 el médico inglés Richard Leach Maddox propuso por primera vez la técnica que permitiría a los fotógrafos trabajar con placas secas: el *gelatino-bromuro* que obtuvo con “*una emulsión compuesta de bromuro de cadmio y una solución de gelatina y de agua en partes iguales; después de sensibilizarla con nitrato de plata, se extendía la solución sobre un cristal y se dejaba secar*”¹⁰. Gracias a que en 1874 Charles A. Bennet descubrió el “tiempo de maduración” que necesitaba la emulsión para una mayor sensibilidad (de dos a diez días a una temperatura constante de 32° C) y que en 1879-1880 Swann y Eastman construyeron las primeras máquinas para extender de manera homogénea el coloide sobre el cristal, en 1882 la placa seca al gelatino-bromuro desplazó en forma definitiva al colodión, otorgándole mayor libertad al fotógrafo.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX las condiciones para la fotografía progresaron rápidamente, destacamos por ejemplo la mayor sensibilidad de la gelatina, el pancromatismo (emulsión pancromática es aquella que permite reproducir los colores en una intensidad de grises parecida a la escala de los colores originales), la evolución en la calidad de la óptica y la diversidad de los modelos de objetivos, la

⁹ SOGUEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Séptima edición. Madrid, Ed. Cátedra, 1999, p. 177

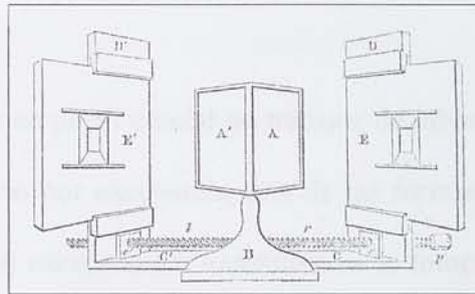
¹⁰ *Ibid.* p. 178

1.2. Evolución de la Tecnología de la Información y Comunicación

reducción del tamaño de las máquinas, el perfeccionamiento de las ampliadoras y, como gran innovación, el reemplazo de la placa de cristal por el papel.

1.2 Estereoscopia. Desde sus inicios hasta la fotografía estereoscópica

Mientras Daguerre realizaba las últimas investigaciones que le permitirían incorporar a la sociedad el medio más avanzado para realizar imágenes, en 1838, Sir Charles Wheatstone exponía ante la *Royal Society* de Londres un par de dibujos que, vistos a través de un aparato diseñado por él, daba un efecto de tridimensionalidad. Incluso dibujó el instrumento que designó como *stereoscope*, estereoscopio.



Dibujo esquematizado del *estereoscopio Wheatstone*, al centro un par de espejos situados en ángulo recto permitía ver dibujos desde dos ángulos diferentes.¹¹

Kepler y Descartes ya habían investigado sobre la visión binocular, Da Vinci, inspirándose en conocimientos de Euclides y Galiano, explicó este fenómeno cuya síntesis ofrece la sensación de relieve, pero Wheatstone fue el primero en proponer que el sensorio humano podía entender el espacio visual combinando la información de un par de imágenes bidimensionales. Al respecto escribió:

¹¹ Imagen tomada de NEWHALL, Beaumont. Op. Cit. p. 114

*"Al quedar así establecido que la mente percibe un objeto de tres dimensiones por medio de dos imágenes diferentes proyectadas sobre las dos retinas, se me ocurre la siguiente pregunta: ¿Cuál sería el efecto visual de presentar simultáneamente a cada ojo, en lugar del objeto mismo, su proyección sobre una superficie tal y como ésta se le aparece al ojo?"*¹²

Además de cumplir un papel crucial en trabajos de laboratorio el estereoscopio fue el entretenimiento victoriano por excelencia, una de las formas de imaginaria visual más importante del siglo XIX, si exceptuamos naturalmente la fotografía. Este instrumento fue discutido en periódicos y diarios, en revistas de arte y en tratados científicos. Todo el ámbito social se asomaba a mirar a través de sus oculares.¹³

Pero fue la fotografía el gran aporte para cumplir las predicciones sobre el estereoscopio y la búsqueda de la tridimensionalidad.

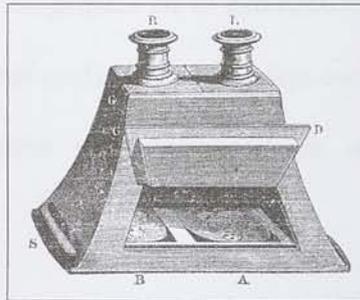
"Desde el mismo momento en que se dio a conocer la fotografía - aproximadamente seis meses después de la publicación del artículo de Wheatstone- éste instó, según sus propias palabras, a Talbot y a Henry Collen (uno de los primeros en "cultivar el arte del calotipo") a que realizaran talbotipos

¹² Referido en artículo de DE CASTRO, Alonso. *Un precursor del paso universal*, Barcelona <http://www.terra.es/personal6/alfongh/stereos.htm>, 1994, p. 1; cita de WADE, N.J., *Brewster and Wheatstone on Vision*. London, Academic Press, 1983.

¹³ *Ibid.*, p. 2

*estereoscópicos, tanto de cosas inanimadas - estatuas, edificios, etc.- como de retratos de personas vivas”.*¹⁴

No sólo Wheatstone había incursionado sobre las ilusiones ópticas, la teoría del color, las imágenes y los fenómenos visuales; Sir David Brewster, contemporáneo al ya nombrado investigador, fue conjuntamente responsable del descubrimiento. En el año 1849 creó un instrumento para poder observar las fotografías estereoscópicas - el “estereoscopio Brewster” - que consistía en una caja con forma de pirámide truncada con un dispositivo donde se podían ver las imágenes por transparencia o con la ayuda de una luz reflejada.¹⁵ Esta herramienta fue fundamental para hacer práctica la nueva tecnología.



Dibujo del “estereoscopio Brewster”, aparato cuya funcionalidad permitía ver imágenes en tres dimensiones.¹⁶

El invento no sedujo demasiado a los ópticos británicos, por lo que el científico se dirigió a Francia, París. Allí Duboscq construyó el aparato que le otorgó grandes éxitos en

¹⁴ Ibid., p. 3

¹⁵ Luz Reflejada: “la porción de luz que es guiada desde una superficie”. Tesoros de Arte & Arquitectura. www.aatespanol.cl

¹⁶ Imagen tomada de: NEWHALL, Beaumont. Op. Cit. p. 114

la Exposición Universal de Londres en 1851, incluso la Reina Victoria recibió un ejemplar, siendo este acontecimiento una muy buena jugada de publicidad.

“A partir de entonces, tras los inventos de Wheatstone y Brewster, el óptico inglés J.B. Dancer patentaba en 1856 una cámara con la que se podían hacer fotografías "tridimensionales". Se trataba de un aparato con dos objetivos que guardaban entre sus centros ópticos una distancia igual a la separación media interpupilar; el instrumento hacía cada vez dos fotografías, que sólo se diferenciaban mínimamente en la perspectiva. Si se observaban ambas fotografías en el estereoscopio, donde sólo se veía una de ellas con cada ojo, se fundían en una única imagen volumétrica que daba una impresión de relieve y realidad asombrosa.”¹⁷

Cada una de las fotografías correspondía a la impresión parcial que recibía cada ojo del entorno tridimensional.

Las primeras imágenes estereoscópicas fueron ofrecidas en placas de daguerrotipos y tal fue el éxito que en poco tiempo se vendió más de medio millón de aparatos entre la alta burguesía. Pronto el daguerrotipo fue superado por un material más rápido, el papel a la albúmina, y, luego de varios años de investigación y laboratorio fue

¹⁷ Referido en DE CASTRO, Alonso. Op. Cit., p. 4; cita de GERNESHEIM, H. *Historia gráfica de la fotografía*. Traducción de Emma Gifré. Londres, Ediciones Omega, 1966.

Richard Leach Maddox, en el año 1871, quien logró la primera placa satisfactoria empleando gelatina para el bromuro de plata.

“Las llamadas placas secas podían ser preparadas semanas antes de la exposición y ya no era necesario revelarlas inmediatamente después de tomada la fotografía. A partir de 1873, las placas podían adquirirse en el comercio listas para su uso”¹⁸.

En 1889, con la introducción de los soportes flexibles por la empresa Eastman, se hace posible la construcción de máquinas más livianas, transportables en viajes y caminatas, lo que cambió el curso de la historia de la fotografía.¹⁹

¹⁸ CSILLAG Pimstein, Ilonka, Op. cit., p. 24.

¹⁹ Ibid p.24

1.3 Fotografía estereoscópica en Chile

Los primeros adelantos que trajo consigo la cámara oscura - la cámara lúcida y el fisonotipo²⁰ - permitieron retratar aquella parte de la sociedad que, sintiéndose importante, no podía acceder a un pintor. Las damas de alta sociedad se sometían a incómodas sesiones con retratistas, como el pintor inglés Herbett, alrededor de 1830. Sin embargo estos aparatos de ingenio fueron en poco tiempo superados por el daguerrotipo.

Es curioso que el daguerrotipo halla llegado a América del Sur poco tiempo después de haberse dado a conocer; esto se debió a que la fragata belga *La Orientale* zarpó ese mismo año (1839) con un grupo de estudiantes e intelectuales para hacer una expedición pedagógica alrededor del mundo. Dentro de los intelectuales se encontraba el Abate Comte, físico que había estado asociado a los trabajos de Daguerre, que conocía la técnica y estaba encargado de registrar los lugares donde llegaba su barco utilizando “*la primera máquina de daguerrotipo que se haya conocido en la costa Atlántica y Pacífica de América del Sur*”²¹.

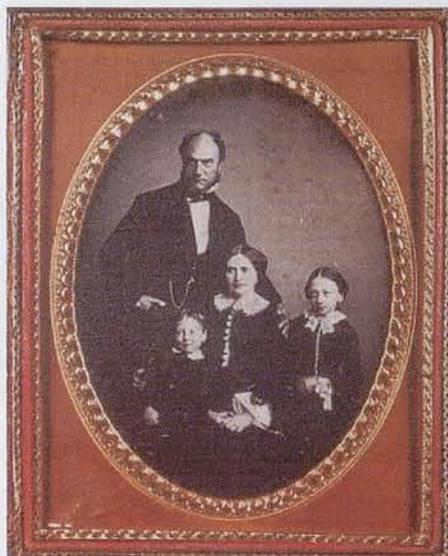
El 28 de Mayo de 1840 *La Orientale* arribó en Valparaíso de Chile, y tanto fue el impacto que el daguerrotipo produjo, que el periódico *El Mercurio de Valparaíso* entregó una completa descripción del invento que se encontraba en las costas de nuestro país. Un mes después la fragata parte rumbo a Perú, destino que jamás conoció, ya que el barco se hundió tras chocar contra un arrecife.

²⁰ Instrumentos que servían para trazar los rasgos fisonómicos del retratado en una tela o en yeso para hacer un retrato, lo que otorgaba resultados muy parecidos al personaje.

²¹ PEREIRA Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 107

Gracias al trabajo de los hermanos Helsby el daguerrotipo se popularizó y en 1843 uno de ellos, William George, abre su tienda y taller en Valparaíso. En el mismo año el francés J.P.Daviette llega a Santiago para ofrecer la misma tecnología perfeccionada.

En los años siguientes el número de fotografías fue incrementándose ya que la demanda porteña y capitalina crecía al convertirse la fotografía en un medio de ascenso social, además de contribuir en pro de sentimientos familiares y culto a los muertos ilustres.



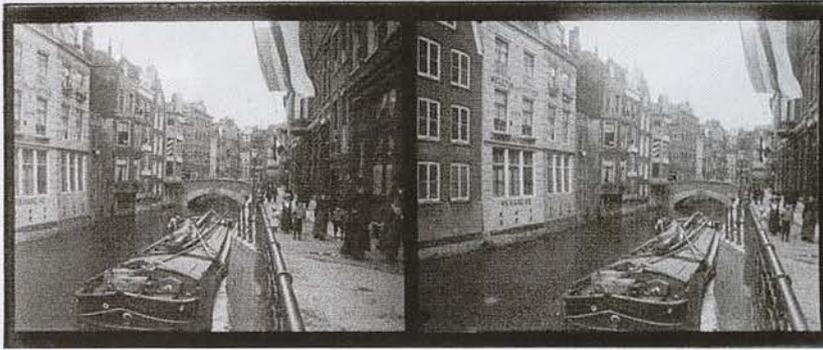
W. Helsby. *Familia n/i*, Santiago 1855. Daguerrotipo coloreado, MHN.²²

Como ya mencionamos anteriormente la fotografía estereoscópica fue uno de los adelantos del siglo XIX; el gran interés que suscitaron las vistas tridimensionales llevó a miles de fotógrafos a hacer una especie de “registro fotográfico” del mundo por medio de viajes y exploración geográfica. El espíritu romántico de la época encontró en la estereoscopia un medio para plasmar el orgullo, la curiosidad y la valorización de las grandes ciudades con sus obras de arquitectura y del paisaje característico de cada continente.

Europa fue tal vez el continente más fotografiado con la estereoscopia, sus vistas se reprodujeron industrialmente para ser vendidas en el resto del mundo, especialmente a aquellos países que miraban constantemente la moda y el quehacer de Francia e Inglaterra.

²² RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Op. Cit., p. 37

“Las estereofotografías formaron parte de la primera fase de la difusión de la fotografía vinculada a la promoción del turismo y los viajes”²³



Fotografía Julio Bertrand Vidal: “946 Hollande Rotterdam. Rue canal et pont Septembre 1909”

La creación de la firma Underwood jugó un papel importante en la difusión de la cámara para fotografías estereoscópicas en América. En Estado Unidos hubo gran aceptación del sistema, y, desde ahí, se produjeron centenares de tomas vinculadas a sectores de Ibero América, principalmente México, el Caribe y Centroamérica.

En **Chile** muchas familias con cierto status social y bienestar económico compraban **muebles de fotografías estereoscópicas** con vistas de toda Europa - tomadas por autores anónimos – y se recreaban observando las imágenes. Otros adquirieron sus propias máquinas fotográficas estereoscópicas, con lo que pudieron registrar paisajes, personajes y acontecimientos tanto nacionales como personales.

²³ GUTIERREZ Viñuales, Rodrigo; GUTIERREZ, Ramón (coords.) *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997, p.360.



"1019 Paris Maria Eugenia Villalon Lucó Août 1910" Fotografía de Julio Bertrand. Se puede observar en esta fotografía cómo en una casa particular una niña mueble estereoscópico de fotografías estereoscópicas es parte del mobiliario.

Tal fue el éxito de la estereoscopia que se convirtió luego en una moda que creció en Valparaíso, Santiago, Iquique, Concepción y Talca. *"En todas las ciudades se encontraba acceso al servicio de cartones preparados y papeles fotográficos"*²⁴. Estos generalmente tenían un formato estándar de 8,8 por 17,5 centímetros por una razón comercial, se producían industrialmente para ser vendidas en todo el mundo.

De acuerdo con la periodización que establece el investigador especializado en la historia de la fotografía en Chile Gonzalo Leiva, tenemos en el país dos momentos importantes para la fotografía estereoscópica:

1. **Producción comercial de los principales estudios fotográficos (1860-1890):** este es el momento de expansión y consolidación de las fotografías estereoscópicas. *"Las imágenes son seriadas y temáticamente recogen los lugares de prestigio urbano: calles,*

²⁴ LEIVA Quijada, Gonzalo. *Fotografías estereoscópicas. Metáforas de realidad en Chile de finales del siglo XIX*. *Revista de la comunicación Plus Gráfica*, N° 14, 3: 42- 44, 2001, p. 43.

*plazas, bellos e imponentes edificios, que satisfacen el requerimiento y coleccionismo del mercado nacional e internacional*²⁵

2. **Producción en el ámbito privado** (1880 hasta las primeras décadas del siglo XX): tanto fotógrafos profesionales como aficionados comienzan a fotografiar escenas íntimas, familiares y eventos sociales.

Algunos de los fotógrafos que trabajaron en Chile con esta técnica y que hoy se conocen fueron²⁶:

- Miguel Guillermo Cunich Marcovich, nacido en Dalmacia, trabajó en Chile desde 1856 hasta 1872. Tiene varias vistas estereoscópicas en albúminas.



*Salón de la Bolsa, Valparaíso, c. 1870. Albúmina estereoscópica. MHN.*²⁷

²⁵ Ibid., p. 44

²⁶ RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Op. Cit., p. 63, 69, 76- 77, 89 y 90.

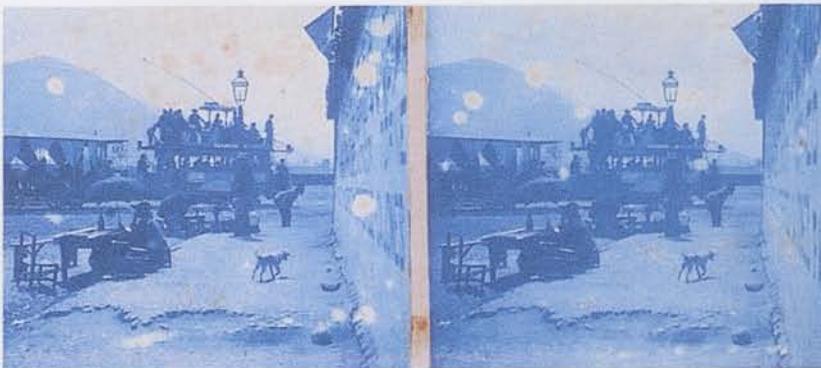
²⁷ Ibid., p. 90

- Carlos Bischof, alemán, y Eduardo Clifford Spencer, nacido en Estados Unidos, se asociaron hacia 1870 como *Bischof y Spencer*. Entre sus trabajos se cuentan vistas de Valparaíso en albúmina estereoscópica.



*Bahía de Valparaíso, 1873. Albúmina estereoscópica. MHN.*²⁸

- Eulogio Altamirano Talavera: fotógrafo aficionado, de nacionalidad chilena, que fotografió preferentemente retratos, paisajes, vistas urbanas y escenas familiares hacia 1890. Se le conocen cianotipos estereoscópicos.



*Terminal de carros urbanos, Santiago c. 1895. Cianotipo estereoscópico. MHN.*²⁹

²⁸ *Ibid.*, p.77.

²⁹ *Ibid.*, p.63

Como conclusión del fenómeno en Chile citamos al historiador Gonzalo Leiva: “*Los chilenos adoptaron una moda de la fotografía estéreo para verse reflejados en lo doméstico y lo cotidiano, con un afán de hacer de la realidad banal un campo de representaciones. La estereoscopia al introducirse a los mundos privados chilenos comprueba las contradicciones culturales y las vanidades que rodean la representación fotográfica entre los siglos XIX y XX*”³⁰.

³⁰ LEIVA Quijada, Gonzalo. Op. Cit., p. 44.

2. SOBRE LA FOTOGRAFÍA

2.1 Valor de la fotografía a través de la historia

En 1897 el crítico francés Robert de la Sizeranne (1866-1932) publicó un artículo que llevaba como título “*¿Es arte la fotografía?*”, cuestionando la actividad de varios grupos que ejercían esta labor en todo el mundo.

Desde los principios de la fotografía se ha planteado esta pregunta como un problema, y hoy en día la cuestión se propaga tanto en el campo artístico como en el patrimonial.

Para Erwin Panofsky los objetos creados por el hombre – donde también podríamos situar a la fotografía - pueden ser distinguidos según su “intención”. Desde aquí se desprenden dos categorías para los objetos:

- los que han sido fabricados para una utilidad
- los que han sido creados con la intención de ser estéticamente experimentados.

Los de la primera categoría, objetos creados para una utilidad, pueden ser de dos tipos: **vehículo de comunicación**, que tiene como propósito transmitir un concepto; o **utensilio**, que tiene por sentido el cumplimiento de una función. Por otra parte los objetos que han sido creados con la intención de ser **estéticamente experimentados**, o sea, las

obras de arte, también pueden pertenecer a estas dos categorías, con la diferencia, eso sí, de que el interés por la forma será mayor que por su idea o su utilidad.³¹

Pero todo objeto, independiente su función, está compuesto por materia y forma, por lo que nos hacemos la pregunta ¿se puede determinar científicamente en que proporción recae el acento? Panofsky escribe al respecto:

“(...) no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte. (...) El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del “arte”, depende, pues, de la “intención” de los creadores. Esta “intención” no puede determinarse de un modo absoluto.”³²

Si una obra fotográfica fue creada como una obra de arte o como vehículo de comunicación dependerá por una parte de la intención del fotógrafo, y por otra por la subjetividad de quien observa el objeto. Porque, aunque se intente ser objetivo como observador, el investigador, registrador o mero espectador está influenciado por los convencionalismos de su época, que son distintos a los de la época de creación, tanto por sus valores estéticos, su propio bagaje cultural y/o por el medio ambiente.

La fotografía ha estado, durante toda su historia, en un límite poco claro; descalificada como arte, utilizada como vehículo de comunicación y enaltecida por sus

³¹ PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Editorial Alianza, 1991. p. 27

³² Ibid. p.28

cualidades estéticas, se ha mantenido la discusión acerca de su pertenencia dentro las “Bellas Artes” y su repercusión en la Historia del Arte desde su creación hasta hoy.

Al propagarse la técnica fotográfica durante siglo XIX como un medio para retratar a la sociedad burguesa - reemplazando así a la pintura - surgió la discusión acerca de las capacidades artísticas de quienes ejercían dicha profesión. Se decía de ellos que eran pintores fracasados *“que eligieron un medio de expresión más fácil, por tratarse de una técnica mecánica (...)”*³³ Baudelaire, uno de los peores enemigos de la fotografía, escribe en *“Le Salon de 1859”*:

*“(...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiados perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino por tomar el color de la venganza”*³⁴

Es cierto que la pintura y la miniatura para los retratos, al igual que el dibujo y el grabado para la ilustración de libros, fueron reemplazados por la fotografía debido al realismo que ésta entregaba. Muchos de los profesionales que trabajaban en estos rubros, para no perder su actividad primaria, ejercieron la nueva técnica, aportando con ello lo propio de su formación artística.

³³ SOGUEZ, Marie-Loup. Op. Cit., p. 344

³⁴ Referido en SOGUEZ, Marie-Loup. Ibid. p. 344

“Antes de este invento, casi todas las personas que se tuvieran en algo posaban para sus retratos al menos una vez en el curso de sus vidas. Ahora, era raro quien soportase esta dura prueba, a menos que quien quisiera complacer o ayudar a un pintor amigo”³⁵

Entre conocidos pintores de la Academia en Francia en el siglo XIX se discutió acerca de si era arte la fotografía. Paul Delaroche y Eugène Delacroix demostraron abiertamente su interés, mientras que Pubis de Chavannes y Jean-Auguste Dominique Ingres entre otros, firmaban un manifiesto que no admitía su comparación con el arte.

Pero es indudable que la fotografía y el arte pictórico han estado en estrecha relación desde un comienzo. Si bien la fotografía se basó en el modelo pictórico retratista principios del siglo XIX, ciertas tendencias pictóricas comienzan a innovar por la presencia de esta invención realista.

Un claro ejemplo es la repercusión que tuvo la fotografía sobre los pintores impresionistas (a mediados del siglo XIX) especialmente cuando la tecnología permitió que los fotógrafos salieran de sus estudios con cámaras portátiles más livianas y tomaran fotografías instantáneas. La incidencia de la luz sobre los cuerpos y objetos, la fugacidad y la realidad al aire libre - todos elementos abordados en la fotografía - fueron las mayores motivaciones para nuestros pintores del Impresionismo. Ernest Gombrich comenta al respecto:

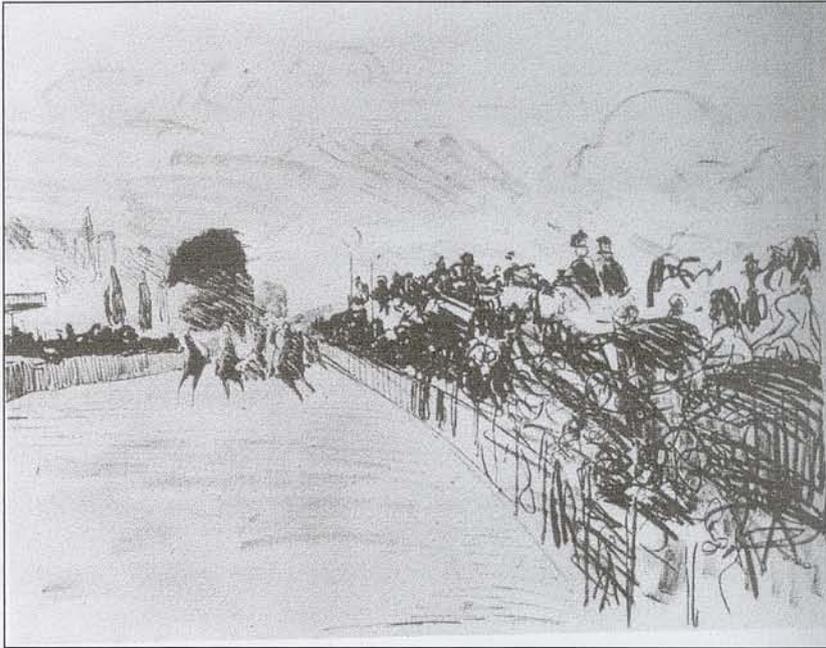
³⁵ GOMBRICH, Ernest. *La Historia del Arte*. Decimoquinta Edición, Madrid, Editorial Debate, 1997. p. 525

“Tal vez no hubieran conseguido los pintores tan rápida y cabalmente esta libertad si no hubiera sido por dos aliados que contribuyeron a que los hombres del siglo XIX vieran el mundo con ojos distintos. Uno de estos aliados fue la fotografía. (...) La cámara ayudó a descubrir el encanto de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados. Además, el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá de sus experimentos y exploraciones.”³⁶

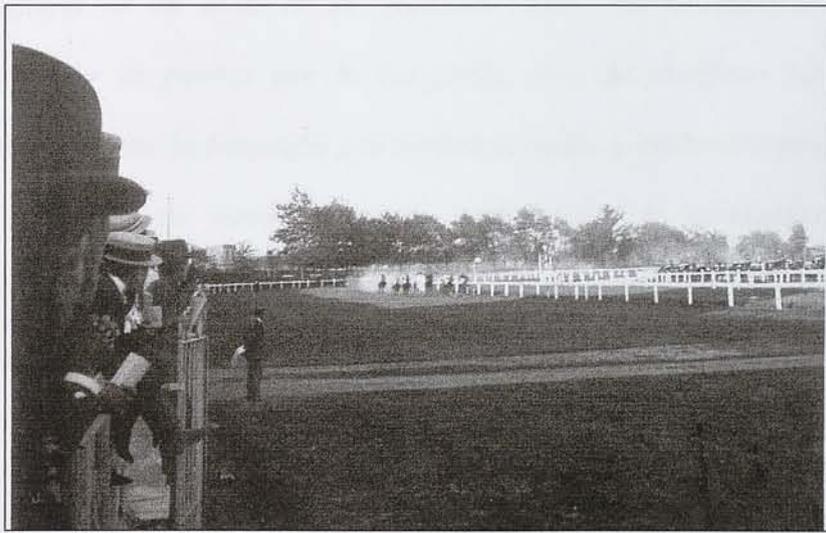
Tanto la fotografía influyó en el arte pictórico como el afán pictorialista en las tomas fotográficas. El llamado “efecto rebote” del que habla Soguez lo podemos encontrar en diversas épocas. La precisión que buscaban los primeros retratos en daguerrotipos se inspiraba indudablemente en la pintura de 1800, mientras que la “fotografía pintoresca” de mediados del siglo XIX perseguía el arte de su tiempo, esfumados compuestos, primacía de masas de luz y sombra infundidos en la pintura impresionista. Luego el Expresionismo incita a componer fotografías con preponderancia en gestos puros, grandes bloques y diagonales³⁷.

³⁶ Ibid. p. 524

³⁷ Referido en SOGUEZ, Marie-Loup, Op. Cit. p. 350, cita de ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1927. Ed. Alemana: 1925.



"Carreras en Longchamp", 1865
Litografía de Édouard Manet



"189 Santiago. Club Hípico. Carreras", 1906
Fotografía de Julio Bertrand Vidal

- ❖ Comparación entre una litografía del pintor impresionista Manet y una fotografía de Bertrand, que demuestra el "efecto rebote" de influencias entre arte pictórico y fotografía.

Luego de la Primera Guerra Mundial las fronteras de lo que es considerado arte tendieron a difuminarse y surgieron movimientos que consideraron la fotografía ya no como un documento sino como medio de expresión plástica. El anhelo de experimentación que mostraron los artistas de principios del siglo XX hizo posible el encuentro entre la fotografía y diversas formas artísticas.

Algunos ejemplos de ello fueron las experimentaciones realizadas dentro los movimientos Futurista, Cubista, Abstracto y especialmente Surrealista, lo que marca el hecho de que la fotografía fue tomada, de aquí en adelante, como un medio de expresión.

“La antigua querrela entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y evidenciar que el desarrollo de medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, ha contribuido grandemente en la génesis de nuevas formas dentro de la creación óptica”³⁸

³⁸ Referido en FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili SA, 1993, p. 173; cita de MOHOLY-NAGY, Lászlo. *Painting, Photography, Film*. Bauhaus Book, Lund Humphries, Londres, 1969.

2.2 Fotógrafos profesionales y aficionados

Como hemos visto la fotografía y su ejercicio en los inicios de la técnica despertó curiosidad y opiniones diversas, ya que permitía la fiel reproducción de la realidad.

Los fotógrafos, ampliando cada vez más su repertorio icónico, intentaban satisfacer las demandas de las clases sociales protagonistas de la era de la industrialización: la burguesía primero y la clase obrera después, por lo que su especialización en esta actividad requería tiempo completo, conocimiento de la técnica y de los avances que ella fuese teniendo.

Así surgieron durante el siglo XIX y XX los fotógrafos profesionales, aquellos que hoy pueden ser reconocidos por su trabajo en el retrato, la fotografía publicitaria, de patrimonio, de prensa o artística, aquellos que, al dedicar todo su tiempo a dicha actividad, recibían retribución para mantenerse económicamente.

Hoy muchos de estos fotógrafos son reconocidos por la Historia del Arte y de la Fotografía por su legado y aporte, pero no sólo ellos marcaron dicha historia, también hubo, desconocidos muchas veces en su época y sin dedicarse tiempo completo a la técnica, personas naturales que tomaron fotografías que hoy son rememoradas; estos pueden ser fotógrafos aficionados, ocasionales o simplemente que tomaron fotografías personales.

La profesión más conocida dentro de los fotógrafos fue la de **retratista**, género que predominó especialmente durante el siglo XIX y principios del XX. Como hemos visto anteriormente el arte y la fotografía estaban en continua y mutua influencia, por esto el

retrato muchas veces siguió las modas del arte, después del cine e incluso del mundo de la publicidad.

Otra especialidad que se dio en la profesión desde los inicios de la fotografía fue la **fotografía de patrimonio**; se hacían tomas de lugares, paisajes, monumentos y obras de arte.

“El auge de esta especialidad se explica en parte por el afán romántico de conservar la memoria de un presente que estaba cambiando al ritmo trepidante impuesto por el proceso de industrialización. También porque la fotografía con su capacidad de reproducción exacta de la realidad era un importante instrumento para la divulgación de la cultura y el arte”³⁹

Durante las últimas décadas del siglo XIX, con la industrialización y la velocidad con que avanzaba la tecnología, la manera de ver el mundo sufrió un gran cambio. No sólo la invención de la placa seca al gelatina-bromuro - que permitía preparar las placas de antemano y por lo tanto dar mayor libertad al fotógrafo para salir de los estudios - cambió el rumbo de la técnica, también el perfeccionamiento de los objetivos, la película en rollos después y finalmente la transmisión de una imagen por telegrafía, abrieron el camino para la **fotografía de prensa**.

³⁹ BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels. *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Girona, CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) y Ajuntament de España, 2001 pp. 139, 140.

“La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo.”⁴⁰

La **fotografía artística** se podría definir como aquella que es tomada o realizada como medio de expresión o para el goce estético. Muchos fotógrafos se dedicaron y aún se dedican profesionalmente a este género, pero es innegable también que existen hombres, **fotógrafos aficionados**, que en sus fotografías de retrato, de viaje, patrimoniales o incluso de prensa, logran aprovechar las posibilidades técnicas y son capaces de crear un lenguaje propio, personal.

La luz, la velocidad del disparo, la apertura del diafragma, el juego de masas y planos, la disposición de los elementos, formatos y procedimientos utilizados son recursos con los que trabaja el fotógrafo a fin de crear y transmitir un mensaje, una obra.

⁴⁰ FREUND, Gisèle. Op. Cit., pp 95, 96.

3. DOCUMENTACIÓN

3.1 ¿Qué es la documentación? ¿Por qué y para qué documentar?

Según la definición del Diccionario de la Lengua Española entendemos **documentación** como “*documento o conjunto de documentos, preferentemente de carácter oficial, que sirven para la identificación personal o para acreditar alguna condición.*”⁴¹

En la raíz etimológica de la palabra encontramos que *documentum* es el “*escrito oficial*”, del latín *documentum* que significa “*advertencia, enseñanza, lección, modelo, prueba*”. Separando el término tenemos *docere*: que significa “*enseñar*” y *mentum*: que es el “*medio de*”⁴². Podemos entender *documento* como el *medio de enseñar*, de dejar una prueba, una lección.

Desantes en su libro *Fundamentos del Derecho de la Información* (1977) considera que la Ciencia de la Documentación estaría creando, “*a partir de materiales ya contrastados críticamente, una estructura de carácter científico que, reuniendo un mínimo de condiciones, sirva para encuadrar las finalidades de investigación, enseñanza y aplicación que toda ciencia tiene*”.⁴³

⁴¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo I, A-G. Vigésima Edición. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1984. P. 512

⁴² GÓMEZ De Silva, Guido. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 231

⁴³ LOPEZ Yepes, José *La documentación como disciplina. Teoría e historia*. Segunda Edición. Pamplona, Editorial Eunsa, 1995, p. 32.

La primera pregunta que nos debemos hacer al respecto es **por qué debemos documentar**. Todo museo, institución pública o privada que conserve objetos de interés cultural, sean de la naturaleza o elaborados por el hombre, está haciendo un acto de descontextualización, ya que despoja al objeto de su ambiente natural. Este acto, habitual para nuestra cultura, si no está provisto un registro de la información respecto al contexto del objeto, podría ser un acto vandálico hacia nuestros paisajes y/o culturas del pasado.

De dónde viene el objeto, quién lo encontró, quién lo usó, qué significado podría tener en relación a aquella cultura y cómo ha sido el uso que le ha dado la institución responsable, son algunos de los datos extrínsecos al objeto que el museo u otro organismo debe investigar y guardar para preservar su información y, por ende, su aporte cultural.

“Las informaciones inherentes al objeto pueden ser recogidas siempre, su historia en cambio, si se pierde, se pierde para siempre. (...) Un buen museo será aquel en el que su personal mantenga unos buenos sistemas de documentación y no lo será en caso contrario”⁴⁴.

Ahora **¿qué es y para qué sirve la documentación de colecciones?** La documentación es toda aquella información que ha podido recogerse de los objetos que componen una colección; parte de esa información llega con el objeto mismo y otra se

⁴⁴ PORTA, Eduard; MONSERRAT, Rosa; MORRAL, Eulalia. *Sistema de documentación para Museos*. Barcelona, Internacional Council of Museum, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982. p. 18

obtiene a través de la investigación. La documentación es una herramienta descriptiva que tiene como objetivos:

- **Facilitar el uso** de las colecciones tanto para curadores como para público en general, permitiendo así las investigaciones y publicaciones.
- **Establecer la autenticidad del objeto**, por medio de la recopilación de evidencias sobre los orígenes del objeto y de la totalidad de la colección.
- **Satisfacer las necesidades administrativas**, que contienen datos como adquisición, procesamiento, conservación, exhibición, venta y préstamos, incluyendo almacenaje, seguridad, revisión y vigilancia.

Una buena documentación además conecta los distintos antecedentes sobre una colección, como materiales, historia, ubicación, eventos e ideas.

Museos e instituciones tienen la responsabilidad de registrar para proporcionar en forma inmediata, breve y permanente los medios que permitan identificar el objeto, reconocer su fuente, ubicación, y disposición.

Ilonka Csillag, fotógrafa y directora del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico (CNPF) de Chile, escribe al respecto de la **Documentación en Archivos Fotográficos**:

“Tan importante como considerar los sistemas de conservación, son la documentación, la catalogación y el

3.2 Principios y normas de trabajo para la documentación

almacenaje. Si se pierde la información de la ubicación de una fotografía dentro de un archivo es igual que no tenerla. Es así como el trabajo en equipo es fundamental para lograr la permanencia de las imágenes. Este favorece la solución de problemas y aporta nuevas ideas al desarrollo del tema.”⁴⁵

Este aspecto característico de finales del siglo XX, pero fundamental a la vez, que definió la necesidad de documentar, fue el incremento de roles en los museos. En 1989 la Asociación de Museos (Museum Association) en su reunión inaugural estableció la posibilidad de crear un lugar de trabajo de todos los colecciones de museos, posibilidad retomada en 1997 por Lewis, con la aceptación de estandarizar el registro para su uso nacional e internacional. Este hecho tendría a su vez una forma de llevar el control sobre los límites y límites de las colecciones.⁴⁶

⁴⁵ KILLING, David M. *Documenting collections: An IFLA/IFLA/ICOM, John M. A. (ed.) Manual of Operations for public collections*. Oxford, U.K.: Facsimile-Holocaust, Second edition, 1992, p. 213. Traducción de C. Rossi.

⁴⁵ CSILLAG Pimstein, Ilonka. Ibid. p.72

3.2 Práctica y pautas internacionales para la documentación

La conciencia sobre documentar las colecciones en forma sistemática ha ido creciendo a partir de los años 60'. Profesionales y académicos han instruido al personal de los museos para conducirlos a una reevaluación del rol que éste desempeña dentro de la sociedad, comprendiendo así el propósito y utilidad que la documentación representa.

Antes de 1960 sólo el curador de una colección podía tener contacto directo con las obras, no habían profesionales trabajando con ella ni existía accesibilidad para el público general; pero luego las colecciones fueron siendo aprovechadas por una variedad y número de público cada vez mayor, por lo que la necesidad de contar con una buena documentación se fue transformando en una obligación para el museo.

Otro aspecto característico de finales del siglo XX, pero lamentable a su vez, que acentuó la necesidad de documentación, fue el incremento de robos en los museos. En 1889 la Asociación de Museos (*Museum Association*) en su reunión inaugural consideró la posibilidad de crear un índice de todas las colecciones de museos, posibilidad retomada en 1965 por Lewis, con la acentuación de estandarizar el registro para su uso nacional e internacional. Esta acción vendría a ser una forma de llevar el control sobre los hurtos y pérdidas en las colecciones.⁴⁶

⁴⁶ STONE, Sheila M. *Documentar colecciones*. En: THOMPSON, John M.A. (ed.). *Manual of Curatorship: A guide to museum practice*. Oxford, UK: Butterworth-Heinemann, Second edition, 1992, p. 213. Traducción de C. Rozas.

Para promover el objetivo de estandarizar un sistema de registro se formó en 1967 el *Information Retrieval Group of Museums Association* (IRGMA), lo que condujo luego a la formación del MDA (*Museum Documentation Association*). IRGMA fue un pequeño grupo de profesionales dedicados a la actividad curatorial en el campo de la documentación, que trabajó en museos con especialistas en computación. Con el esfuerzo de este pequeño grupo, IRGMA se convirtió en el motor impulsor detrás del desarrollo de la documentación de museos en los siguientes 10 años, lo que trajo consigo una serie de estandarizaciones producidas en conjunto con un sistema de computación desarrollado en Cambridge (hasta 1977).⁴⁷ Luego, en los años 80', hubo un incremento considerable del uso de sistemas de documentación automatizados en los museos.

El sistema de documentación diseñado por IRGMA es conocido como *Data Standard*, un sistema nivelado que se basa en tres tipos de registros básicos:

- **registro de la entrada del objeto al museo**, que incluye identificación y adquisición.
- **documentación completa de la información que trae consigo el objeto.**
- **registro del contexto e historia del objeto.**

El sistema *Data Standard* tiene las ventajas de no tener límites numéricos, permite el aumento de datos y la posibilidad de guardar información confidencial, además de ser flexible y fácil de usar.

⁴⁷ Ibid., p. 214

Por otra parte, el Comité Internacional para la Documentación (CIDOC) del Consejo Internacional de Museos (ICOM) estableció *pautas* internacionales para la información de los objetos en el museo.

Las *pautas* fueron formuladas por un equipo que analizó las distintas prácticas de documentación en museos, proponiendo luego un proyecto compatible nacional e internacionalmente. Se sugirieron los *estándares* - entendemos por "estándar" a la designación mutuamente convenida que ayuda a asegurar un resultado constante⁴⁸ - que hoy el CIDOC ha preferido asignar como "pautas", ya que aún no han alcanzado completa aceptación.

Según las *pautas* del CIDOC los objetivos que deben tener los museos para la documentación de sus obras son:

- **Dar garantía a los objetos:** definir, identificar y registrar la localización de cada objeto que posee el museo.
- **Proporcionar seguridad para los objetos:** mantener al día la información sobre el estado de los objetos para evidenciar daños, pérdidas o hurtos⁴⁹.
- **Estudiar la historia de los objetos:** conservar la información sobre la producción, la colección, la propiedad y el uso de los objetos.

⁴⁸ CIDOC. *Programa de Información para la Historia del Arte del Getty y del Consejo Internacional de Museos*, 1993. En: <http://www.cidoc.icom.org/guide/guideint.htm>

⁴⁹ La necesidad de proteger los bienes culturales contra daño, pérdida, hurto, y crímenes contra humanidad ha actuado como incentivo al desarrollo de las prácticas estandarizadas de la documentación. La convención 1970 de la UNESCO *sobre los medios de prohibir y de prevenir la importación, la exportación, y la transferencia de la propiedad ilícitas de característica cultural* recomienda que los inventarios nacionales estén establecidos para identificar la característica cultural de cada objeto, lo que podría ayudar a prevenir pérdidas o recuperar artículos perdidos.

3.3 - **Facilitar el acceso físico e intelectual de los objetos:** dar accesibilidad hacia el objeto mismo o a la información que se tiene sobre él; el conocimiento sobre los objetos que se extiende más allá de ellos mismos proporciona disponibilidad de uso para curadores, investigadores y público en general.

Con los objetivos dados por el CIDOC y siguiendo las recomendaciones de catalogación y registro, cada museo o institución debiera establecer el sistema de documentación que más le acomode, ya que las pautas no son rígidas. Su importancia radica en la entrega de un modelo ya estudiado de cómo documentar objetos en un museo y, al ser internacional, permite el intercambio de información entre instituciones y museos.

3.3 Registro de objetos

*“Es una responsabilidad profesional del museo asegurar que todo objeto recibido en forma temporal o permanente esté total y correctamente documentado, para facilitar la información sobre su procedencia, identificación, estado y tratamiento”.*⁵⁰

Como hemos mencionado anteriormente, las pautas o estándares establecidos por instituciones internacionales les entregan una referencia a los museos para documentar sus colecciones, sin embargo el diseño del sistema de documentación será elegido según las necesidades del museo o institución, eso sí teniendo en cuenta siempre los objetivos.

Entregaremos aquí referencias básicas para ingresar un objeto a la colección de un museo u otra institución:

1º paso

El primer paso para la planificación de un registro es **determinar un sistema de numeración** para identificar los objetos del museo. Actualmente se pueden utilizar varias series de números, asignados de acuerdo a la posición del objeto. Para Eduard Porta el sistema más sencillo es el correlativo o secuencial, conocido también por el sistema de un solo número, ya que puede ser comprendido fácilmente por sucesivos registradores, entrega

⁵⁰ Código de Deontología Profesional del ICOM, 1990, p. 31, inciso 6.2. En: CIDOC *Registro paso por paso: cuando un objeto ingresa al museo*, Ficha Técnica N° 1. <http://www.cidoc.icom.org/fact1.htm>. Traducción del autor.

la dimensión de la colección y además puede ser adaptado sin ningún problema dentro de los sistemas más avanzados⁵¹; mientras que Dudley es de la idea de clasificar los objetos en museos con prefijos alfabéticos según su función, como “P” de pintura, “C” de cerámica, etc., ya que considera: “*el sistema de números secuenciales (1,2,3,4) no es adecuado para museos, excepto quizás el caso de pequeños museos o colecciones homogéneas a cargo de una persona*”⁵².

2º paso

Una vez definido el sistema y orden de numeración para las colecciones del museo, se procede a la **inscripción del número en el objeto**, trabajo que, de no realizarse, aboliría todo esfuerzo de documentación. El número se colocará siempre en el mismo lugar en el caso de objetos similares, en lo posible en la parte inferior derecha del objeto, siempre que ésta no reciba fricciones o se encuentre restaurada⁵³. Cada objeto que ingresa al museo obtendrá su número de acceso, el que jamás se repetirá o reutilizará, ya que éste será la puerta de entrada al conocimiento, ubicación e historia del objeto, por esta razón el número de acceso es permanente, claro que el marcaje deberá ser removible.

3º paso

Junto con la asignación y marcaje de los objetos el registrador del museo deberá ingresar: el número de acceso del objeto; su descripción; y su procedencia e historia, en un

⁵¹ PORTA, Eduard; MONSERRAT, Rosa; MORRAL, Eulalia. Op. Cit., p. 32-33

⁵² DUDLEY, Dorothy H.; BEZOLD, Irma and others. *Museum Registration Methods*, Tercera edición. Washington D.C., American Association of Museums, 1989. Fecha primera edición: 1979. p. 22

⁵³ Los criterios para rotulación en los objetos se definen según el soporte y técnica del objeto.

libro de registro o ficha de identificación con nueve atributos mínimos establecidos por el CIDOC/ICOM. Los atributos son los siguientes:

1. Nombre del museo o institución
2. Número de registro
3. Nombre del objeto
4. Clasificación genérica
5. Descripción
6. Forma de ingreso
7. Fuente de ingreso
8. Fecha de ingreso
9. Historia del objeto

El registro se establece según el orden de adquisición, lo que queda demostrado con el número de acceso. En esta etapa es bueno también fotografiar o dibujar al objeto ingresado para su descripción e identificación, y mejor aún es que las fotografías muestren al objeto desde distintos puntos de vista para ver su estado de conservación, deterioros o cambios en el tiempo. Se fotografía al objeto cuando éste abandona o ingresa al museo, y el archivo fotográfico deberá mantener condiciones estables para que las fotografías no sufran deterioros.

4° paso

Para tener un fácil acceso al registro de la colección es favorable elaborar **catálogos**. Catalogar quiere decir numerar, juntar; de hecho significa dividir los datos en subdivisiones comprensibles. No hay que confundir catálogo con libro de registro. La

MDA (Museum Documentation Association) recomendó el uso de distintos tipos de catálogos, por lo menos cinco: uno según el nombre del objeto, otro por el autor, por el nombre de la colección, por el donante y por la ubicación. Porta agrega que para registrar la información del objeto se pueden hacer clasificaciones por distintos sistemas: *“el más utilizado es el que se basa en dividir los atributos entre los que vienen con el objeto, y los que forman parte de su historia”*⁵⁴. Los atributos intrínsecos del objeto son: nombre, material, técnica, proporciones, descripción, decoraciones, inscripciones y marcas; y los segundos forman parte de la historia del objeto, como fuente de ingreso, título, procedencia, lugar de ejecución, restauraciones, etc. Estas propiedades, al no estar unidas al objeto, son datos perdidos si no existen documentos o personas que puedan facilitar información sobre ellos, por esta razón es importante registrarlas en el momento oportuno. Otra forma de clasificación consiste en dividir los atributos entre los que varíen o no con el tiempo.

5º paso

El registro de un museo debe estar siempre al día, por eso el **control del procedimiento** es vital para la administración de las colecciones. Todo movimiento se debe documentar, como el día de salida, de entrada, destino del objeto o cuanto tiempo estuvo afuera. Esto es esencial para el trabajo del curador y le da conocimientos y beneficios al museo.

⁵⁴ PORTA, Eduard; MONSERRAT, Rosa; MORRAL, Eulalia. Op. Cit., p. 43

6º paso

Será una medida esencial el **conservar y salvaguardar** los archivos; fuego, robos, terremotos e inundaciones son amenazas para la seguridad, por eso es importante acondicionar adecuadamente los depósitos siguiendo los estándares internacionales de conservación preventiva y mantener un duplicado de los registros en otro lugar.

“Como es lógico, no es necesario llenar todos los atributos de la ficha, sino sólo aquellos que satisfagan las necesidades de cada museo”⁵⁵

⁵⁵ Ibid., p. 43

3.3 Descripción, Clasificación e Interpretación en la Documentación

La descripción del objeto en la ficha de identificación es uno de los puntos claves para el reconocimiento de éste dentro de una colección. La Iconografía, *descripción de imágenes*, es la ciencia que la Historia del Arte ofrece para dicho objetivo. A continuación presentaremos una síntesis sobre su significación, importancia y diferencia con otras descripciones.

“La iconografía se aplica al estudio descriptivo y clasificatorio de imágenes, con el objeto de comprender el significado directo o indirecto del tema representado”⁵⁶.

Jan Bialostocki

Edwin Panofsky, destacado historiador del arte, es sin duda una de las personas que más ha profundizado en el tema de las artes y su significación. Él establece que cualquier obra de arte, sea estudiada por su valor estético o por su contenido, tiene tres elementos constitutivos que son:

- La forma materializada
- La idea o tema
- El contenido

Para adentrarnos en una obra de arte y comprender estos tres elementos Panofsky recomienda seguir los siguientes niveles de comprensión de la imagen: **descripción**,

⁵⁶ CASSIDY, Brendan. *Iconography. Theory and Practice*. En: VISUAL RESOURCES. Vol. XI, Nº 3-4, 1996, p. 324

clasificación e interpretación; sucesivamente los niveles requieren un conocimiento más profundo del medio cultural donde se originó la imagen.

El historiador del arte explica con el siguiente ejemplo



Gustave Coubert *"El encuentro o Bonjour, Monsieur Coubert"*, 1854. Óleo sobre lienzo.

El primer nivel para comprender esta imagen es un nivel básico, cualquier adulto con el sentido de la vista puede reconocer aquí a tres hombres en un camino rural, de los cuales dos de ellos se quitan los gorros.

Un nivel más alto de comprensión requiere el conocimiento de patrones de comportamiento de la sociedad occidental, por ejemplo como que sacarse el sombrero es una señal de saludo y de respeto.

El tercer nivel de interpretación supone el cuestionamiento sobre un significado más profundo del encuentro de estos tres hombres. Las historiadoras Sarah Faunce y Linda Nochlin sugieren que esta pintura es una analogía visual de una creencia del siglo XIX

donde se unen la genialidad, el capitalismo y el trabajo para el beneficio de la sociedad. Tal interpretación puede ser relevante solamente si sabemos que la pintura pertenece al pintor francés del siglo XIX Courbet; que las vestimentas y actitudes de los personajes representan a un pintor, un burgués y un sirviente; que tal concepto era frecuente en la filosofía social de Fourier, con la cual Courbet se sentía atraído y comunicaba su mensaje a través de la pintura. En otras palabras, cualquier interpretación aventurada como esta requiere ser fundada con gran cantidad de información cultural e histórica⁵⁷.

Los procedimientos para alcanzar estos tres niveles de comprensión Panofsky los denomina como

- Descripción pre-iconográfica
- Clasificación iconográfica
- Interpretación iconológica

En la **descripción pre-iconográfica** se aprehenden las formas puras identificando sus relaciones como acontecimientos y captando sus cualidades como gestos, posturas, etc.

“El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte”⁵⁸.

⁵⁷ Ibid., p. 324-325

⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. Op. Cit., p.48.

Los motivos reconocidos como portadores de un significado secundario o convencional pueden llamarse imágenes, y su combinación compone historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde a lo que generalmente llamamos **iconografía**.

Próximos a una investigación sobre la cultura y mentalidad de una sociedad, nación o clase social de determinada época, podremos comprender la imagen con sus valores simbólicos. *“El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar iconología en contraposición a iconografía”*⁵⁹.

Si separamos el término *iconografía* nos encontramos con los sufijos “icono” que deriva del griego *eikón* (imagen) y “grafía”, del verbo griego *graphia*, que quiere decir, escritura, descripción⁶⁰. Por lo tanto, la iconografía es una descripción y clasificación de imágenes que, además de brindar una valiosa ayuda para fijar las fechas y lugares de procedencia, sienta las bases para investigaciones posteriores.

En cambio *iconología* está determinado por el sufijo “logía”, derivado del griego *logos* (razón, especialista, discurso)⁶¹, lo que denota el significado de “logía” como una especialidad, algo interpretativo. Por ejemplo *biólogo* y *psicólogo*, son especialistas en la vida y en la psiquis respectivamente. Panofsky declara al respecto:

⁵⁹ Ibid., p.50

⁶⁰ GÓMEZ De Silva, Guido. Op.Cit, p. 327 y 359

⁶¹ Ibid., p.421

“Así entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar”⁶²

La iconografía, siguiendo con la definición de Bialostocki, describe y clasifica las imágenes para comprensión de su significado; es por lo tanto una de las herramientas más útiles para historiadores del arte, o sea, para la documentación de las obras de arte. Esta práctica está aún en desarrollo, y se piensa que, con la integración del ordenador para la documentación de imágenes, se pueda llegar a una nomenclatura estándar para el tema de las artes visuales.

Por ejemplo, en varios centros de documentación se ha empleado la construcción de herramientas para hacer la búsqueda de obras más efectiva, los que son útiles sólo si han sido diseñadas con la capacidad para buscar términos equivalentes.

Otros caminos en torno a la nomenclatura de un tema lo proveen *Iconclass* y *Art & Architecture Thesaurus*, los dos sistemas internacionales específicos de clasificación iconográfica y documentación de imágenes, que entregan una respuesta a la inquietud de estandarizar esta práctica y, por el aporte que han entregado al respecto, les daremos un capítulo aparte.

⁶² PANOFSKY, Erwin. Op. Cit., p. 51

3.4.1 Lenguaje documental para la descripción

El lenguaje documental es aquél capaz de proporcionar un vocabulario preciso y eficaz para el registro y descripción de bienes patrimoniales, además de tener la facultad de ser aplicable en distintos ámbitos de la documentación.

Estos términos, centrados especialmente en objetos y luego, en menor número, materiales y técnicas, son actualmente utilizados por quienes catalogan material bibliográfico, archivos, recursos visuales y objetos, además de ser una herramienta para trabajos de Arqueología, Arquitectura y otras ciencias relacionadas con el patrimonio.

El control de términos es finalmente una herramienta fundamental para los sistemas de registros y bases de datos, ya que con ella el usuario puede encontrar con mayor facilidad su objetivo dentro del sistema, sin tener que necesariamente recurrir a diversas maneras de nombrar un concepto.

“Los lenguajes documentales son, en la actualidad, la única manera conocida de controlar el vocabulario – el léxico- de las búsquedas y de expandir y reducir de forma eficaz y controlada los resultados obtenidos.(...) Lo importante es su función, y el papel imprescindible del documentalista en estos procesos como

*mediador entre las colecciones y los distintos tipos de usuarios.*⁶³

Tesauros, índices o sistemas computacionales capaces de homologar términos son de gran ayuda dentro del trabajo de normalización del vocabulario documental; ya en 1978 Robert Chenhall, preocupado por la adecuada y precisa denominación de los objetos en los archivos de los museos, creó un catálogo con términos referidos a objetos, al que se denominó *Nomenclature for Museums Cataloging*.

Luego las herramientas se han ido desarrollando y especializado cada vez más, siendo varios los centros preocupados del tema. Algunos de ellos son la *Library of Congress Prints and Photographs Division* del *Getty Information Institute*, el *Iconclass Research and Development Group*, el *Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche* y el *Ministère de la Culture* franceses.

Dentro de las lenguas francesas e inglesas se han desarrollado los proyectos lingüísticos más importantes, como el ya nombrado *Iconclass*, realizado en Leiden (Holanda) en inglés y el *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) del Paul Getty Trust. Hoy el ICOM está promoviendo trabajos de traducción de estas herramientas, como el proyecto

⁶³ GARCÍA Marco, Francisco Javier; AGUSTÍN Lacruz, María del Carmen. *Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica plástica*. En: DEL VALLE Gasteminza, Felix. *Documentación Fotográfica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999, p. 169-170.

llevado a cabo en Chile entre los años 2000 y 2003 por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP): la traducción al español del AAT⁶⁴.

A continuación expondremos brevemente la metodología que emplean dos de los proyectos lingüísticos en lengua inglesa: Iconclass y Art & Architecture Thesaurus (AAT), su génesis y las ventajas que entregan al lenguaje documental.

⁶⁴ El proyecto “*Desarrollo, Administración y Difusión del Art & Architecture en español*” fue financiado por el Getty Grant Program, continuando la labor comenzada a fines del año 1996 por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, trabajo dirigido a entregar una herramienta al software SUR que se estaba desarrollando. NAGEL, Lina; DEL VALLE, Francisca. “*Art & Architecture Thesaurus. Una herramienta necesaria para la normalización del vocabulario*” *MUSEOS* N° 24: 25, 2000.

■ *Iconclass*

Iconclass fue desarrollado por Henri van de Waal (1910-1972), profesor de Historia del Arte de la Universidad de Leiden, como un sistema de clasificación alfanumérico para el registro de material iconográfico. Para lograr este ambicioso proyecto Waal trabajó con un equipo reuniendo términos específicos y onomásticos relacionados con arte y patrimonio sacados de literatura científica y archivos de imágenes, los que fueron luego clasificados, al igual que su bibliografía⁶⁵.

Hoy el sistema cuenta con aproximadamente 24.000 definiciones de objetos, personas, acontecimientos, situaciones y conceptos abstractos, los que permiten describir formal y temáticamente un objeto, sea cual fuese su carácter.

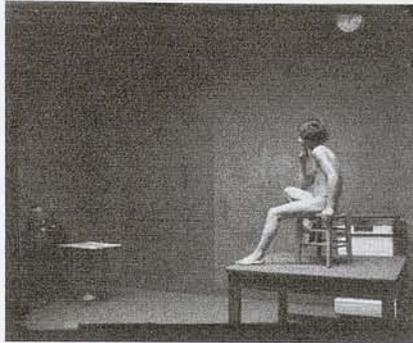
El plan general de la clasificación se organiza en diez clases básicas designadas con números decimales⁶⁶, cada una a su vez cuenta con sub-categorías, también en un sistema numérico, y luego existe un tercer nivel más prolífico que utiliza letras del alfabeto y que especifica aún más el concepto.

Ejemplificaremos con la fotografía “768 Paris E.S.A. Modèle italien profil Mai 1909” de Julio Bertrand Vidal:

⁶⁵ *ICONCLASS Bibliography*, corpus bibliográfico que sustenta al sistema de conceptos.

⁶⁶ Las clases son las siguientes:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 0 | Arte abstracto, no figurativo |
| 1 | Religión y magia |
| 2 | Naturaleza |
| 3 | Seres humanos, el Hombre en general |
| 4 | Sociedad, Civilización, Cultura |
| 6 | Historia |
| 7 | Biblia |
| 8 | Literatura |
| 9 | Mitología Clásica e Historia Antigua |



Esta imagen puede ser clasificada según *Iconclass* con el sistema alfanumérico de la siguiente manera:

- 3 Actividades humanas, Hombre en general
 - 31 Hombre en un sentido biológico general
 - 31A Cuerpo humano, figura humana (desnudo)
 - 31A2 Anatomía (no en sentido médico)
 - 31A23 Posturas de una figura humana
 - 31A235 Figura sentada

Por lo tanto, según este sistema de clasificación, la fotografía sería descrita con el signo **31A235**.

El sistema de descripción ideado por Waal y su equipo permite la clasificación de una imagen de diversas formas, con la ventaja de llegar a resultados siempre similares, sin tropezar en las búsquedas sin resultados de sistemas basados en términos sin equivalentes. Esto se debe a que, dentro de los propósitos perseguidos por el equipo de trabajo, se quería conseguir un lenguaje artificial independiente de cualquier lengua con una notación, obteniendo así una herramienta internacional.

Otra de las ventajas que posee *Iconclass* es que el sistema de búsqueda es fácil y accesible, ya que se pueden crear y buscar conceptos únicos construidos a partir del sistema de clases, los que a su vez están expuestos en un lenguaje natural.⁶⁷

⁶⁷ GARCÍA Marco, Francisco Javier; AGUSTÍN Lacruz, María del Carmen. Op. Cit. pp. 200-204

- Art & Architecture Thesaurus (AAT)

“En el ámbito especializado, un tesoro es una herramienta de agrupación de términos ordenados jerárquicamente y por disciplinas, lo que permite la denominación normalizada de objetos y/o actividades”⁶⁸.

El *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) es un tesoro dedicado a disciplinas artísticas que consta de aproximadamente 90.000 términos. Evolucionó a partir de una lista de encabezamientos de materias sobre arte, arquitectura, artes decorativas y cultura material, basadas en documentación específica y en consenso con la comunidad científica. A partir de 1979, y gracias al financiamiento de varias instituciones culturales de Estados Unidos, comenzaron los trabajos respectivos, los que han ido evolucionando hacia un sistema automatizado con mayor cantidad de términos y relaciones asociativas.

Los términos del AAT pueden clasificarse en dos grandes grupos:

- Aquellos relativos a objetos de interés para la historia cultural
- Aquellos dirigidos a la descripción e interpretación de objetos

El tesoro agrupa además términos en clases de equivalencias, estructurados por facetas. Estas categorías, mutuamente excluyentes, son siete: Conceptos asociados, Atributos físicos, Estilos y períodos, Agentes, Actividades, Materiales y por último, Objetos.

⁶⁸ NAGEL, Lina; DEL VALLE, Francisca. Op. Cit. p. 26

Para el uso del AAT se creó un amplio manual que describe cómo indizar con el tesauo, ésta es la *Guide to indexing and cataloguing with the Art and Architecture Thesaurus*, publicada en 1994.⁶⁹

El aporte que entrega en la actualidad este tesauo ha permitido facilitar la descripción y el registro dentro de las disciplinas artísticas en muchas partes del mundo. En Chile, el Tesauo de Arte & Arquitectura en Español (proyecto ejecutado por el CDBP, como se indicó anteriormente) ha entregado una herramienta efectiva para la normalización del vocabulario para la documentación en muchos museos, centro de investigación y conservación entre otros.

Su trascendencia dentro del país aún no puede ser evaluada en profundidad, ya que la página Web (www.aatespanol.cl) que presta el servicio de búsqueda de términos, se ha puesto en uso recién el año 2003. Pero, por las ventajas que ha entregado la herramienta en su versión original para otros países, postulamos que será de gran ayuda y utilización más masiva.

A continuación mostremos con un ejemplo de búsqueda para observar cómo funciona el Tesauo, que, debemos acotar, mantiene la misma estructura del *Art & Architecture Thesaurus*, sólo que en español.

La búsqueda efectuada en el tesauo fue del término “iglesia”, la que entregó un gran número de resultados, especificando iglesia por tipo, por función, etc. Para nuestra búsqueda, sólo “iglesia”, los resultados se estructuran de la siguiente manera:

⁶⁹ GARCÍA Marco, Francisco Javier; AGUSTÍN Lacruz, María del Carmen. Op. Cit. pp. 181-189

- *Faceta Objetos*
 - *Ambiente construido*
 - *Construcciones individuales*
 - *Construcciones individuales por tipo específico*
 - *Construcciones individuales por función*
 - *Estructuras ceremoniales*
 - *Estructuras religiosas*
 - *Edificio religioso*
 - *Iglesia*

Para observar más claramente la jerarquía y orden que entrega el Tesouro de Arte & Arquitectura expondremos aquí una parte de la página Web:

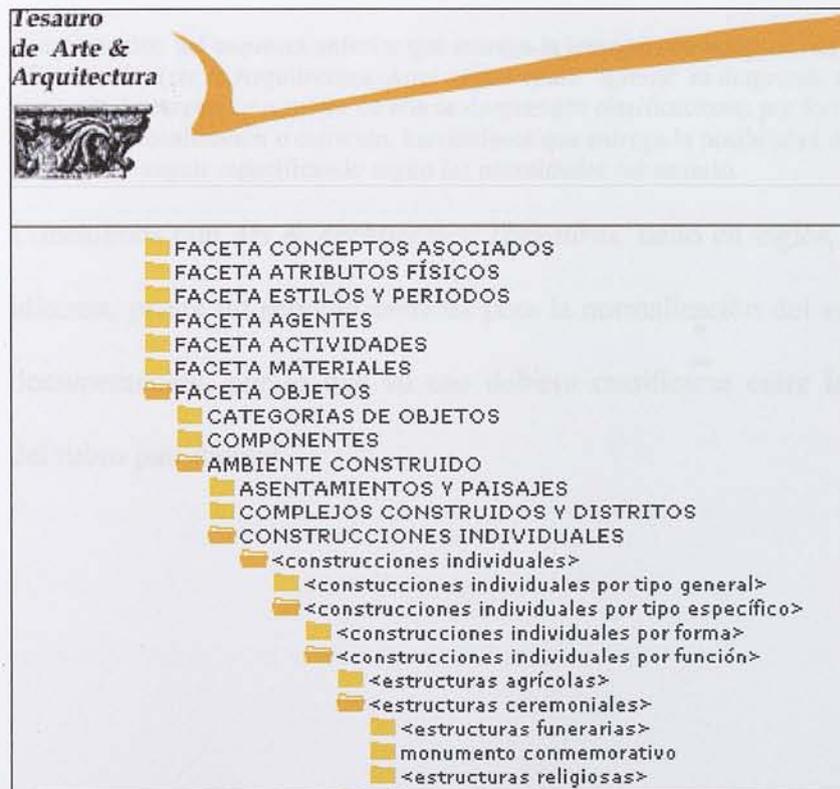
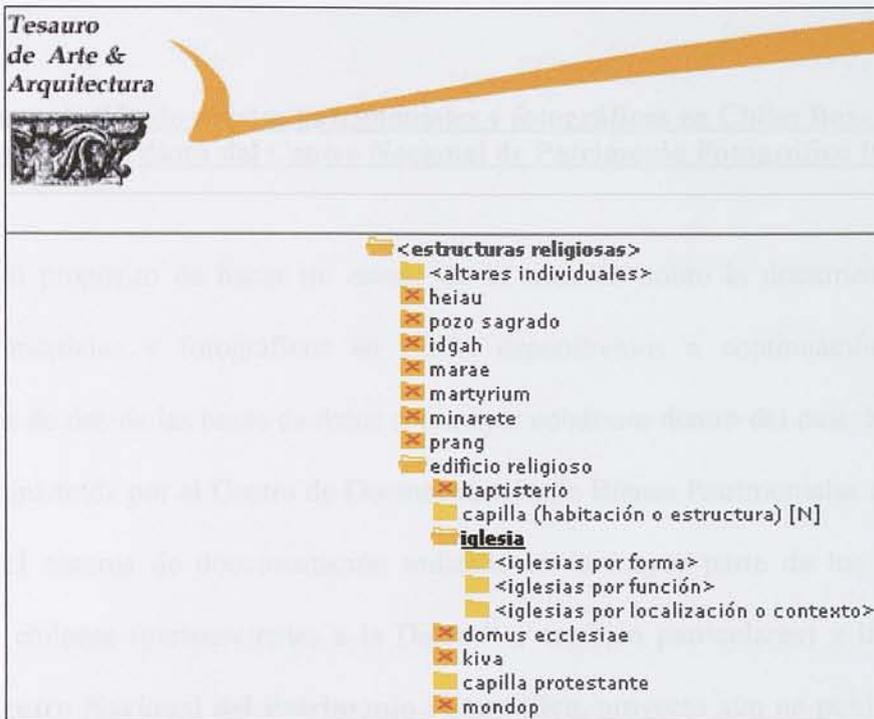


Imagen que muestra las siete Facetas y las Categorías y conceptos que se desprenden de ellas para la búsqueda realizada. Se puede observar hasta la carpeta “estructuras religiosas”, que contiene el término en exploración.



Continuación del esquema anterior que entrega la jerarquía de búsqueda en el Tesoro de Arte & Arquitectura. Aquí vemos cómo “iglesia” se desprende de una serie de carpetas y a su vez de ella se desprenden clasificaciones por forma, función y localización o contexto, herramienta que entrega la posibilidad de seguir especificando según las necesidades del usuario.

Concluimos que *Art & Architecture Thesaurus*, tanto en inglés, español y otros idiomas, presta un servicio esencial para la normalización del vocabulario en la documentación, por lo que su uso debiera masificarse entre los profesionales del rubro patrimonial.

3.5 Documentación de objetos patrimoniales y fotográficos en Chile: Base de datos SUR y Base de datos del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico (CNPF)

Con el propósito de hacer un estado de la cuestión sobre la documentación de objetos patrimoniales y fotográficos en Chile, expondremos a continuación algunas características de dos de las bases de datos con mayor cobertura dentro del país: **SUR**, base de datos administrada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP)⁷⁰, que hoy es el sistema de documentación utilizado en la mayor parte de los museos e instituciones chilenas (pertenecientes a la Dibam⁷¹ y también particulares) y la **Base de Datos del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico**, proyecto aún no publicado - ya que aún se encuentra en proceso - pero que hoy se está siendo utilizando en aproximadamente veinte colecciones a lo largo del país.

La Base de Datos SUR, automatizada y normalizada, fue creada por el CDBP con el objetivo de perfeccionar y centralizar toda la información que llevaba sobre el patrimonio cultural de Chile.

Nació por lo tanto como recurso para cubrir las falencias de documentación y registro que tenían distintos museos e instituciones dependientes del Estado a lo largo del país. Algunas de las falencias eran: carencia de personal dedicado específicamente al tema, falta de normalización tanto en el vocabulario como en los sistemas de registro y falta de capacitación.

⁷⁰ CDBP: organismo creado por la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos de Chile (Dibam) para el control y cabal conocimiento del patrimonio cultural que está a su cargo a través de la documentación.

⁷¹ Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos de Chile

En general los museos chilenos utilizaban libros de registro, fichas y catálogos, donde la información no se interrelacionaba y la búsqueda para un usuario, sea personal del museo, conservador, investigador, o usuario, debía ser en forma manual, y por lo tanto éste debía recorrer la totalidad de la documentación para encontrar la información requerida.

Por esta razón el CDBP estudió la forma de dar respuesta a las necesidades contemporáneas, siendo el ordenador un instrumento capaz de suministrar las herramientas más avanzadas.

La elaboración del proyecto de documentación y estandarización comenzó en 1995 y hasta hoy siguen los trabajos que perfeccionan e implementan nuevos instrumentos para un mejor funcionamiento.

El sistema SUR establece en su Base de Datos cinco niveles de documentación, los que detallaremos a continuación con sus respectivos campos de registro:

1. **Identificación:** Información General, Número de Inventario, Propietario, Préstamo, Nombre Común, Títulos, Autor/Creador, Edición.
2. **Descripción:** Descripción Física, Medidas, Técnica y Material, Factura, Inscripciones y Marcas, Conservación/Restauración.
3. **Contexto:** Contexto Histórico, Contexto Arquitectónico, Contexto Arqueológico, Creación, Cultura/Estilo, Materia/Tema.
4. **Documentación:** Documentación Visual, Referencias Textuales, Referencias Críticas, Objetos Conexos.

5. Administración: Exposiciones/Préstamos, Derechos/Restricciones, Ubicación, Catalogador.

The screenshot shows the SUR (Sistema de Administración de Colecciones) interface. The window title is "SUR. Sistema de Administración de Colecciones". The main content area is titled "Información General" and contains the following fields:

- Depositar:** Relojía Rodríguez
- Propietario:** familia Bertrand
- Préstamo:** (empty field)
- Clasificación:** Documentos y registros
- Tipología:** fotografía estereoscópica
- Nombre común:** fotografía estereoscópica
- Nombre originario:** (empty field)
- Título:** "Sicilia Gargenti Mars 1911"
- Creador:** Bertrand Vidal Julio

On the left side, there is a thumbnail image of a landscape with two trees. Below the image, the following metadata is displayed:

- Nombre Imagen: 1211.jpg
- Número de Ficha: 51
- Número Inventario: 1211

Below the metadata, there is a navigation menu with the following options:

- Identificación
- Descripción
- Contexto
- Documentación
- Administración

The "Información General" section is currently selected. At the bottom of the interface, there is a toolbar with various icons for navigation and editing.

72

Las *Categories for the Description of Works of Art*, proyecto iniciado por el *Art Information Task Force* (AITF) que intenta entregar directivas para la descripción de obras de arte, fue una de las bases para el diseño jerárquico de los campos de registro dentro del sistema de documentación abordado por SUR.

Las *Categorías* proporcionan una estructura de información sobre las descripciones con la idea de entregar una herramienta que permita llegar a un acuerdo sobre el tipo de

⁷² Imagen de Base de Datos SUR en un ejercicio hecho por C. Rozas, con una fotografía de Julio Bertrand, para el conocimiento de los campos de documentación que compendia este sistema.

información que en el futuro se intercambiará o incluirá en descripciones computarizadas de obras de arte⁷³. Por tanto, el que la Base de Datos SUR haya tomado como referencia esta jerarquía para la descripción, le confiere un carácter flexible para el intercambio, exportación o ingreso de datos de distintas instituciones del mundo.

Por otra parte, el soporte técnico de la Base de Datos SUR fue *Microsoft Access*, *software* que entregaba la posibilidad de soportar texto e imagen. Para facilitar un servicio para usuarios en red, se estandarizaron los formatos y el vocabulario fue normalizado⁷⁴.

Los campos de registro contemplados en SUR se basan en las recomendaciones o pautas que establece CIDOC/ICOM, lo que hace que este sistema esté estandarizado internacionalmente.

Ahora, la **Base de Datos del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CNPF)** se define en el año 2001 como proyecto para el rescate y preservación de nuevas colecciones fotográficas a través de la documentación.

Estas colecciones fueron escogidas luego de hacer un catastro de alrededor de noventa y siete colecciones a lo largo de todo Chile (pertenecientes a instituciones públicas y privadas), elección que se basó en la solvencia del proyecto en el tiempo, discernida por la capacitación del personal, la facultad de preservar y equipar adecuadamente los archivos y dar servicio a usuarios para la investigación.

⁷³ BACA, Murtha, *Information Institute of The Getty: Categories for the Description of Works of Art*.

⁷⁴ NAGEL, Lina; ROUBILLARD, Marcela. "Gestión de la Base de Datos SUR". *EN: MUSEOS* (22): 3-5, Santiago, 1998.

El catastro de colecciones sirvió al mismo tiempo para tener una noción de los volúmenes fotográficos que se manejaban en distintos archivos, los deterioros más comunes y las necesidades de registro más urgentes. Fue entonces el fundamento para crear luego la Base de Datos como sistema de documentación para colecciones fotográficas.

Para el diseño luego de este sistema de documentación Marta Letelier, conservadora independiente que trabajaba en esos años para el CNPF, realizó una exhaustiva investigación y comparación sobre los distintos tipos de registros dedicados a la fotografía dentro del mundo occidental, desde la Base de Datos Sur en Chile, hasta registros dirigidos específicamente a la documentación de objetos fotográficos, como el de la *Library of Congress*, que se basaba en las *Categories for the Description of Works of Art*, y un sistema de documentación fotográfica usado en Europa del Norte (Suecia, Finlandia, etc.).

Con la comparación entre los campos más usados en las bases de datos analizadas y las necesidades de los archivos en Chile se establecieron los parámetros para este proyecto, tarea que estuvo a cargo de Roberto Aguirre, conservador especialista en material fotográfico. Luego se realizó un trabajo de homologación de términos para poder establecer nombres genéricos en los campos de registro. Se tomó en cuenta siempre la Base de Datos Sur para poder hacer un sistema compatible con ella y así exportar los datos en el caso que sea necesario.

En este capítulo no podremos exponer el diseño de campos ni detalles sobre la base de datos, ya que, como se explicó al inicio, este programa no ha sido finalizado aún y por la misma razón no se ha publicado. Por respeto a quienes trabajan en ella sólo haremos mención de aspectos generales en relación al SUR y a la Documentación como disciplina.

En términos generales las dos bases de datos contemplan los mismos campos para el registro de la documentación, en las dos se pueden insertar imágenes del objeto y están dirigidas a registrar al objeto desde que ingresa a la institución, preservando la información de su procedencia, estilo y estado de conservación, entre otras características.

La base de datos del CNPF está dirigida más específicamente a la descripción física y temática de las fotografías por ser éste su tema, mientras que en SUR encontramos campos más generales que pueden ser completados o dejados en blanco según las necesidades de documentación que se tenga del objeto. Campos específicos de objetos como la fotografía no tienen cabida en la Base de Datos Sur, por eso la alternativa que ofrece el CNPF es la de profundizar en la documentación de las imágenes.

Por último podemos mencionar que las dos Bases de Datos están soportadas en *Microsoft Access*, siendo compatibles entre ellas.

4. JULIO BERTRAND, HISTORIA DE UN FOTÓGRAFO

Comenzamos este relato con la historia de un matrimonio francés, **Ilarí Bertrand** y **madame Huillard**, que, desde su tierra natal se dirigían en barco hacia el Perú, con el ánimo de trabajar los metales preciosos de aquella tierra para convertirlos en accesorios y objetos de arte. El destino, bien planificado por el joven joyero y su mujer, sufrió una pequeña interrupción que cambió el curso de esta historia. La señora Huillard ya tenía ocho meses de embarazo cuando pasaban por el puerto de Valparaíso y, ante el riesgo de no llegar a tiempo a Perú, decidieron quedarse en la República de Chile. Un mes después nacía éste, Alejandro, su primer hijo varón.

Alejandro Bertrand Huillard (1854- 1942) fue un destacado alumno en sus estudios primarios (en el Instituto Nacional alumno preferido de **Barros Arana**) y un reconocido profesional. Ingeniero geógrafo, civil y en minas, trabajó para el gobierno de

Balmaceda en la delimitación de la frontera con Argentina por la cordillera de los Andes, desde Tarapacá hasta Aisén; realizó los planos de catastro de Santiago y Valparaíso, y en esta fecha fue a París en representación del gobierno chileno ante compañías de ferrocarriles francesas.



Julio Bertrand Vidal⁷⁵ (1888-1918), hijo de **Alejandro**

Bertrand y **María Mercedes Vidal Gormaz**⁷⁶ (1865-1929), nació

el 16 de Octubre en Iquique. Fueron siete hermanos o quizás más, pero las enfermedades de

⁷⁵ En la fotografía, retrato de niño.

⁷⁶ Su padre, Francisco Vidal, fue un importante personaje del acontecer nacional, quien, entre otras cosas realizó la cartografía de toda la costa del sur de Chile.

la época golpearon fuertemente a la familia, quitándoles la vida a pequeños y no tan pequeños, como al tan querido “Alfredo”, mayor que Julio, que murió a los dieciocho años de edad. Ernesto, el mayor, logra sobrevivir junto con Julio, pero al parecer desde muy joven la tuberculosis se arraigó en el cuerpo de este último, dejándolo vivir escasos 30 años.

Estudió en el Instituto Nacional de Santiago y se graduó como bachiller en 1906. Al año siguiente viajó a Europa para vivir con sus padres en París, se formó como arquitecto en *l'Ecole Special d'Architecture* de la misma ciudad, titulándose el año 1910 con un brillante estudio sobre la abadía románica de *Saint Benoit sur Loire*. Trabajó luego en la prestigiosa oficina de arquitectura *Sue et Huillard*, pariente este último de su padre, donde conoció la nueva tecnología francesa de las estructuras de hormigón y del concreto armado. Antes de iniciar su regreso a Chile Julio recorrió Italia, Suiza, Alemania y Austria.⁷⁷

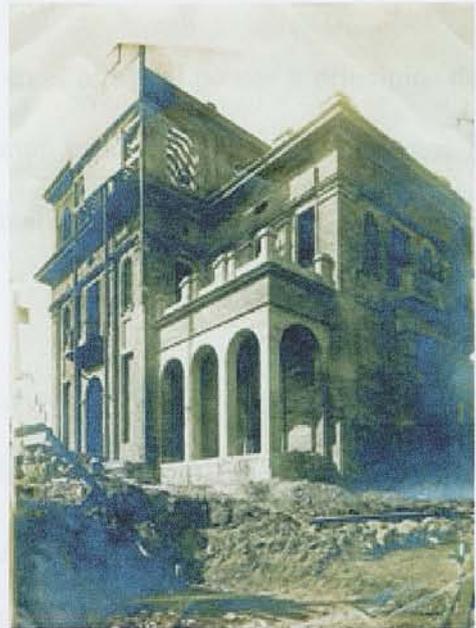
Por exigencia de su padre volvió a Chile en 1911 para ejercer la profesión de arquitecto en su país natal; aquí contrajo matrimonio con **Marta Pastor Mayer** (1888-1972) y tuvo cuatro hijos: **Jaime** (1912-1987), **Marta** (1915-), **María** (1917-) y **Francisca** (1919-1982).⁷⁸



⁷⁷ RODRIGUEZ Villegas, Hernán. *Los Diez y la Arquitectura*. En: MAINO Prado, Valeria; ELIZALDE Prado, Jorge; IBÁÑEZ Santa María, Adolfo. “*Los Diez en el arte chileno del siglo XX*”, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1976. P.53-54

⁷⁸ En la fotografía Don Alejandro Bertrand Huillard con sus cuatro nietos Bertrand Pastor; de izquierda a derecha: María, Marta, Jaime y Francisca.

Trabajó en la oficina de su primo y padrino, el connotado arquitecto Emilio Jequier⁷⁹ y en poco tiempo Bertrand fue conocido como un arquitecto de renombre por la pequeña alta sociedad santiaguina, construyendo la mayoría de sus obras en el nuevo y elegante barrio que surgía al borde sur del Parque Forestal. Una de las pocas obras suyas que aún se conservan es el “Palacio Bruna”⁸⁰, terminada por Pedro Prado luego de su muerte declara Monumento Nacional el 16 de Agosto de 1995 (Decreto N° 481 del Consejo de Monumentos Nacionales, Ministerio de Educación).



⁷⁹ “Es a esa fecha don Emilio el más connotado arquitecto de la capital, el Centenario de 1910 ha inaugurado dos obras suyas que lo consagran definitivamente: el Palacio de Bellas Artes y la estación Mapocho”. RODRÍGUEZ, Hernán. *Los Diez y la Arquitectura*. Op.Cit., p.54

⁸⁰ El Palacio Bruna “lo encargó el empresario salitrero Augusto Bruna al joven Julio Bertrand “hermano arquitecto” del grupo Los Diez. Cuando murió Bertrand en 1918 otro integrante de Los Diez, el poeta Pedro Prado, logró concluir el palacio renacentista italiano...” RODRÍGUEZ, Hernán. *El Mercurio*, 20 de Septiembre de 1994.

“El Palacio Bruna cuenta con dos construcciones, distribuidas en una superficie total de 4.031 metros cuadrados. Comenzó a construirse en 1916, por encargo del ex senador y empresario salitrero Augusto Bruna, quien la concibió como regalo de matrimonio para una de sus hijas.” *El Mercurio*, 15 de Diciembre de 1996. Hoy el edificio, desde Diciembre de 1996, pertenece a la Cámara Nacional de Comercio de Chile y anteriormente, desde 1992, fue sede de la Embajada de Estados Unidos.

Hacia 1914 Julio Bertrand y Pedro Prado establecieron una sociedad de arquitectura, de cuya amistad nació una inquietud de búsqueda y desarrollo intelectual, que luego los llevó a buscar y formar el legendario grupo de pensadores y artistas “*Los Diez*”. Alguno de ⁸¹ sus integrantes fueron, además de los ya nombrados fundadores, los escritores Manuel Magallanes Moure, Alberto Ried, Ernesto A. Guzmán, Armando Donoso, Alberto García Guerrero y Augusto D’Almar; los pintores Juan Francisco González y Julio Ortiz de Zárate y los músicos Alfonso Leng y Acario Cotapos.

El grupo “**Los Diez**” dejó una huella en el arte y el pensar a principios del siglo XX, se destacaba particular y colectivamente; músicos, artistas, arquitectos y pensadores iban silenciosamente marcando la espiritualidad del grupo en sus quehaceres.

Gaspar Galaz comenta:

“A pesar de su sólo aparente diferencia cronológica, sus obras están impregnadas de una idea común; el tiempo en su fugacidad, lo que deja de ser y, por otra parte, la relación total entre vida y obra (...) El arte fue para ellos su vida y vivir significó para ellos compenetrarse consigo mismos, sin concesiones de ninguna naturalaza.”⁸²

⁸¹ Fotografía Palacio Bruna en construcción.

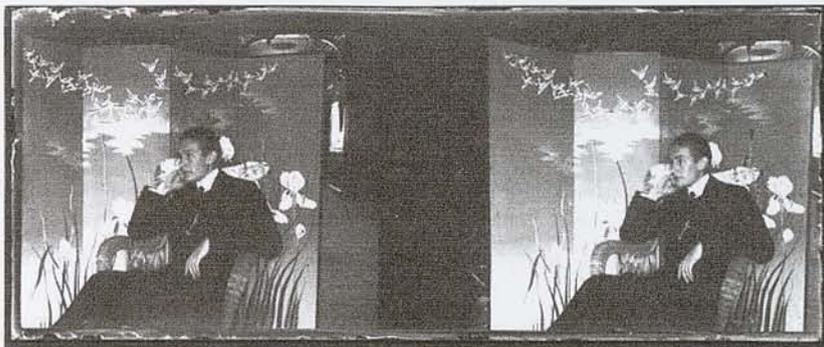
⁸² GALAZ C., Gaspar *Los pintores en el grupo Los Diez*. En: MAINO Prado, Valeria; ELIZALDE Prado, Jorge; IBÁÑEZ Santa María, Adolfo. Op. Cit., p. 31.



Fotografía tomada del *Prospecto*, revista editada y escrita por *Los Diez*. En la tapa de la publicación, a la derecha, Bertrand dibujó el símbolo que los caracterizaba como agrupación, que a su vez se encontraba forjado en la reja de la casa donde se reunían; y el dibujo de la contratapa, también del mismo autor, refleja el espíritu inquieto y romántico de *Los Diez*.

Julio era un hombre físicamente atractivo, esbelto, grácil, de abundantes cabellos rubios, tez pálida y ojos azules. “Había en el exterior de Julio una atracción que alcanzaba a interesar aun a los observadores más superficiales. Cierta contraste entre la gravedad de sus maneras, rara a sus años, y la esmerada elegancia de sus vestidos, que revelaba afanes juveniles, atraía la atención de muchas personas que tuvieron oportunidad de conocerlo en la última época de su existencia breve”⁸³.

⁸³ VALDÉS, Ricardo. *A la memoria de Julio Bertrand Vidal*. *Pacífico Magazine*, Volumen XIII, N° 74. Santiago de Chile, Febrero de 1919.



"275 Julio Bertrand Vidal 1905" Autorretrato.

Además de ser un hombre inteligente, refinado y culto, en sus cortos años de vida desarrolló sus dotes de artista como fotógrafo, pintor, escritor y pianista, además de ser trabajar afanosamente como arquitecto.

Según cuentan tenía una actitud crítica ante la vida, que se manifestaba tanto con la sociedad y sus semejantes como consigo mismo. Se le recuerda como una persona de humor ácido e irónico, especialmente con lo intelectual, lo que revelaba a través de actos que integraban elementos teatrales. Algo de esto se vio reflejado en los ritos que hacía con su grupo "Los Diez", ritos iniciáticos solemnes y divertidos donde se envolvían con sábanas o se disfrazaban de árabes.

A Julio Bertrand se le podría definir como un hombre de su tiempo; romántico, apasionado, intelectual, melancólico y ácido en sus comentarios. Incansable buscador de la belleza y del buen gusto, se inclinaba por conversaciones sobre arte, cultura y sociedad, buscaba personas que pudiesen compartir inquietudes similares y no soportaba las malas costumbres ni la ignorancia.

La búsqueda de paisajes, tanto urbanos como rurales, y de escenas íntimas en que indagó Bertrand con su lente, comenzó a temprana edad (16 años) gracias a su padre, que le obsequió un equipo de fotografía estereoscópica. Por este presente la mirada de Julio comenzó a recortarse en busca del arte que descubriría a través de la nueva tecnología. Sus primeras fotografías (1905, 1906 y parte de 1907) son las de un joven que reconocía el paisaje chileno mientras acompañaba a su padre ingeniero en viajes de trabajo.

Esta afición se prolongó a través del viaje que realizase, también junto a su padre, a Europa, el que partió cruzando la cordillera, pasando por Argentina y embarcándose finalmente en Montevideo a bordo del “*Cap Verde*”. Minuciosamente Bertrand capturaba cada uno de los pasos del viaje que lo llevaría a París, a sus estudios de arquitectura. La máquina fotográfica estereoscópica de Julio se transformó en herramienta para su memoria, fotografió todos sus viajes dentro de Europa y, con un ojo cada vez más fino, capturó rincones, rostros y paisajes ya perdidos para nosotros.

Frente a su fotografía reconocemos al hombre de espíritu romántico y sensible; un artista se esconde en cada uno de los encuadres que, sin vanidad alguna, plasman la personalidad de Julio y el espíritu de una época.



"223 Santiago Casa de Amalia V. de Bertrand Grupo en el espejo del dormitorio" 1906

5. COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS ESTEREOSCÓPICAS *JULIO BERTRAND VIDAL*

5.1 Características físicas de la colección

La fotografía estereoscópica es - como se ha explicado en los capítulos anteriores - una fotografía doble que, con la ayuda de instrumentos especiales, se puede ver en tres dimensiones. Las dos imágenes que contiene una fotografía estereoscópica corresponden a dos visiones captadas por lentes separados por 65 milímetros de distancia, medida equivalente al promedio entre los ojos de una persona.

La colección fotográfica Julio Bertrand está compuesta por imágenes dobles en blanco y negro, todas ellas estereoscópicas, en placas de vidrio de 4,4 por 10,7 centímetros. Éstas se compraban en el mercado ya preparadas, eran las llamadas “placas secas” de gelatino-bromuro. El cuerpo de la obra suma alrededor de 1800 imágenes, del que se conservan la mayoría de los negativos y muchos de los positivos.

Según el propio registro del autor – un cuaderno personal donde lleva un inventario de las fotografías - sabemos que fueron tomadas entre los años 1905 y 1915, aunque tenemos conocimiento de una pequeña cantidad de imágenes aisladas que al parecer fueron tomadas después de 1915, tal vez próximas a los últimos años de vida de Bertrand⁸⁴.

Lamentablemente la cámara estereoscópica empleada por Julio Bertrand se ha perdido, pero lo que sí se ha conservado es el mueble donde se almacenan las placas de

⁸⁴ La hipótesis se afirma en el hecho de que hay fotografías donde los hijos de Bertrand están mayores que en las últimas fotografías de 1915.

positivos estereoscópicos, mueble que tiene en su parte superior un visor estereoscópico. Es un aparato que permite ver, una tras otra, veinticinco vistas en relieve; ya que las placas de vidrio (positivos) están guardadas en grupos de veinticinco en cajas con ranuras. Una vez cambiada la caja se pueden ver otras veinticinco vistas, y así sucesivamente.



Mueble con visor estereoscópico de Julio Bertrand Vidal

El mueble conservado por la **familia Bertrand** tiene catorce gavetas numeradas, cada una contiene cuatro cajas con veinticinco **positivos** cada uno, por lo tanto cada gaveta del mueble debiera tener cien placas de positivos, lo que daría un total de 1400 placas. Hoy el mueble contiene un 88% del supuesto total, 1232 placas de vidrios positivas.



Fotografía de la gaveta número 14 del mueble con visor estereoscópico. Se observan aquí las cuatro cajas, conteniendo veinticinco placas cada una, que llevan una inscripción del autor indicando el tema del conjunto.

La mayoría de los negativos se han conservado en custodia de la familia en las cajas originales donde las almacenaba Bertrand. Estas son nueve cajas de cartón, cada una contiene aproximadamente 180 placas de vidrio envueltas en sobres de papel tipo “camisa”, enumeradas del 1 al 1700 con una inscripción del autor a tinta.

Por lo tanto la colección, compuesta por placas de vidrio tanto de positivos como de negativos, ha sido custodiada por la descendencia del autor manteniendo sus lugares originales: el mueble para placas de positivos y las cajas para placas de negativos.

Sólo un conjunto de imágenes fue removido de su sitio pero, afortunadamente, permanecieron en el núcleo familiar y hoy se encuentran unidas al resto de la colección. De este conjunto podemos identificar dos grupos, que detallaremos en seguida.

El primero, 21 placas en total, fue removido alrededor de los años 50’ de su lugar original por una nieta del autor, Marta Carrasco Bertrand (1939-). “Martita” a los once años de edad sufrió de poliometitis, enfermedad muy larga que dejó como consecuencia una parálisis temporal en la niña que, buscando distracción, encontró las fotos del abuelo que jamás conoció⁸⁵. Por muchos años guardó delicadamente esta selección que para su visión, sensible y artística, era tan importante; hasta que en el año 2000, viendo el trabajo de investigación de la colección fotográfica que comenzaba a hacer su sobrina y bisnieta del autor Pelagia Rodríguez Carrasco, hizo entrega del conjunto de placas.

⁸⁵ La unión de Marta con la obra de Julio Bertrand es incuestionable, se creó un lazo sentimental y estético entre estos dos personajes, entre el abuelo y la nieta, artista y receptor.

El otro grupo de fotografías, compuesto por positivos y negativos (aproximadamente 150 placas), se encontró en una caja guardada en la bodega de la casa de Marta Bertrand Pastor, hija de Julio, en Marzo del año 2001. Hasta la fecha de este escrito no hay conocimiento alguno de la razón que trasladó estas placas al lugar donde fueron encontradas, pero por sus características es posible que el grupo esté conformado por imágenes que Bertrand descartó para la selección que iba en el mueble estereoscópico, tanto por su contenido íntimo como por la repetición de vistas. También es probable que su esposa o alguna de sus hijas hayan removido alguna placa por razones personales⁸⁶.



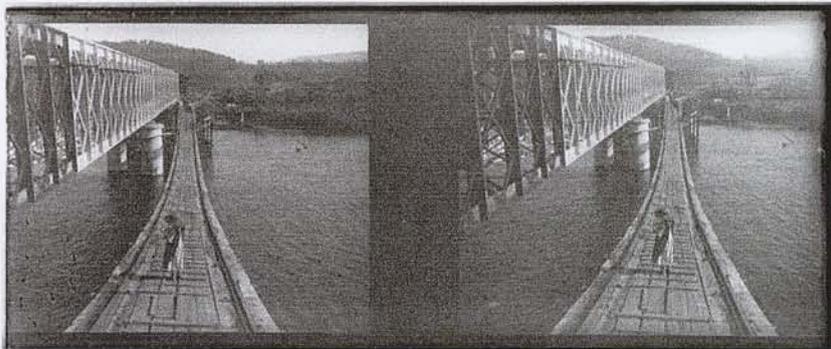
Bodega ubicada en la casa de Marta Bertrand Pastor donde se encontró la caja que contenía objetos relacionados con la colección fotográfica.

⁸⁶ Mayores detalles sobre la caja y su descubrimiento en el capítulo 6.

5.2 Características temáticas de la colección

La obra fotográfica de Bertrand, que podríamos situar dentro del segundo período de producción fotográfica en Chile que establece Leiva⁸⁷ (*Producción en el ámbito privado, desde 1880 hasta las primeras décadas del siglo XX*) se ha clasificado a continuación en tres etapas, las que han sido conducidas tanto por su historia personal - fechas y viajes - como por el tema y la estética de las imágenes. A continuación expondremos cada una de estas fases con un título que caracteriza sucintamente el argumento de la obra, acompañadas de algunos ejemplos:

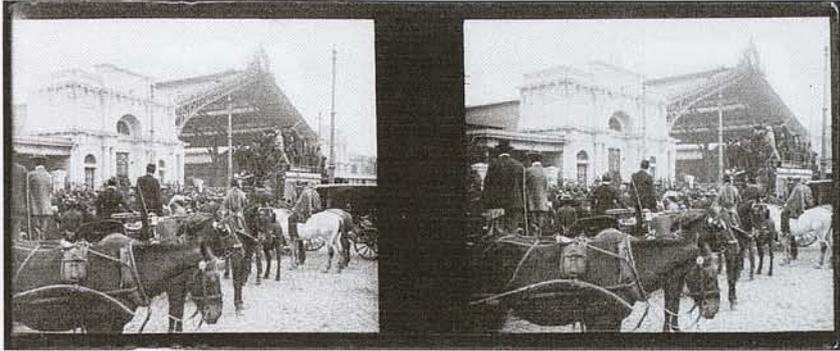
1) ***Aprendizaje fotográfico***, que comprende los años 1905, 1906 y parte de 1907. En este tiempo Bertrand fotografió paisajes y personajes de Chile, la mayoría de las imágenes corresponden a veraneos, viajes que realizó acompañando a su padre por razones de trabajo y lugares de Santiago que corresponden a su universo conocido. (Son aproximadamente 330 imágenes).



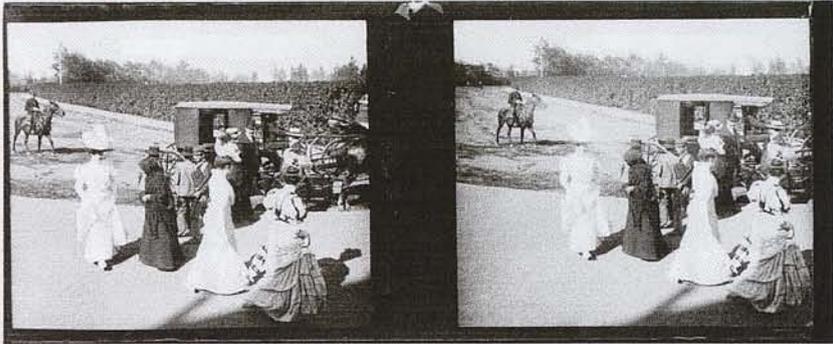
“115 Valdivia en 1907 en Antilhue puente de simbra de frente”⁸⁸

⁸⁷ Ver capítulo 1.3 “Fotografía estereoscópica en Chile”.

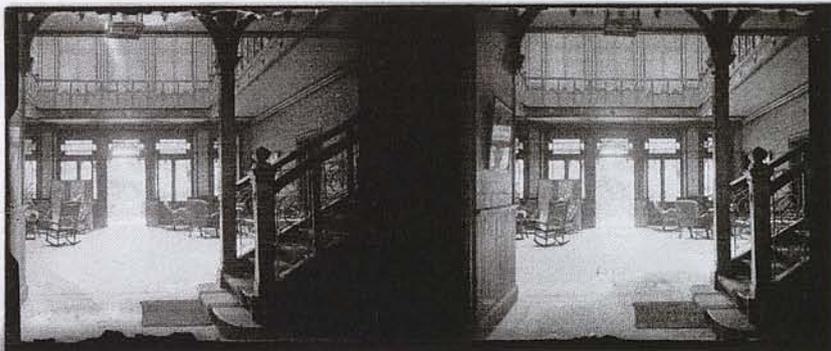
⁸⁸ Sic.



"143 Santiago de Chile. Estación Central" 1905-1906



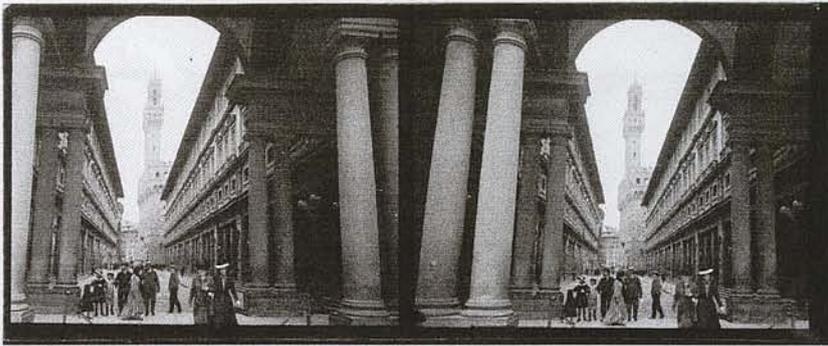
"193 Santiago. Club Hípico elegantes" 1906



"263 La casa de la Av. Vicuña Mackenna 6. el vestíbulo desde la puerta de frente" 1906-1907

❖ Fotografías de la primera época de Bertrand: *Aprendizaje fotográfico* (1905-1907)

2) *Fotografía como catastro de viaje*, desde 1907 hasta 1911. Aquí el autor recorre con su máquina fotográfica cada una de las imágenes de su viaje hacia Europa, desde que cruza la cordillera para ir a Montevideo y embarcarse, hasta cada uno de los viajes internos dentro de Francia y Europa. Se aprecia en este período una fuerte inclinación hacia los paisajes urbanos en composiciones de líneas claras, similares a croquis arquitectónicos. (Aproximadamente 1260 fotografías).



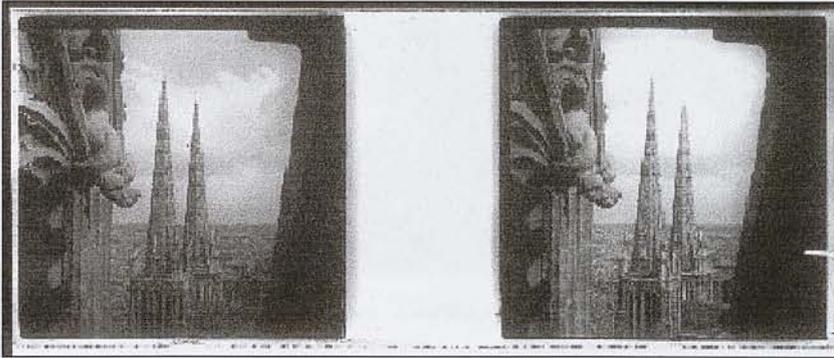
"1395 Firenze. Tour du Palazzo Vecchio. galleries des Uffizi Mai 1911"



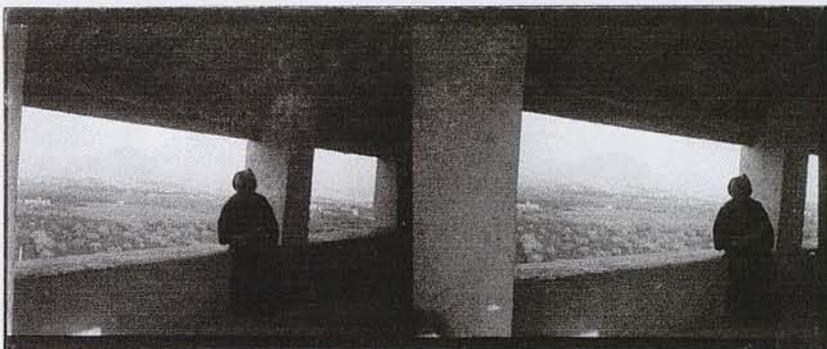
"1471 Venezia. Grand Canal. Ponte di Rialto Mai 1911"



“579 Suisse Lausanne Marché Rue du Bours vacances, Aout Septembre 1908”



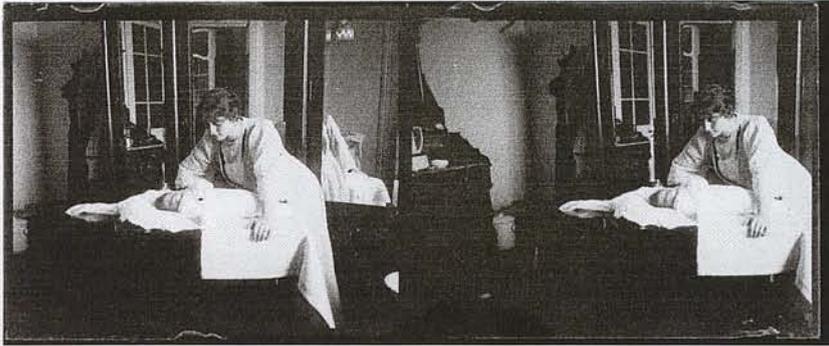
Fotografía en positivo de Julio Bertrand, aún no atribuida a un número de inventario.



“1193 Palermo S.M. di Gesù Au Belvedere Mars 1911”

- ❖ Fotografías de la segunda época de Bertrand: *Fotografía como catastro de viaje* (1907-1911)

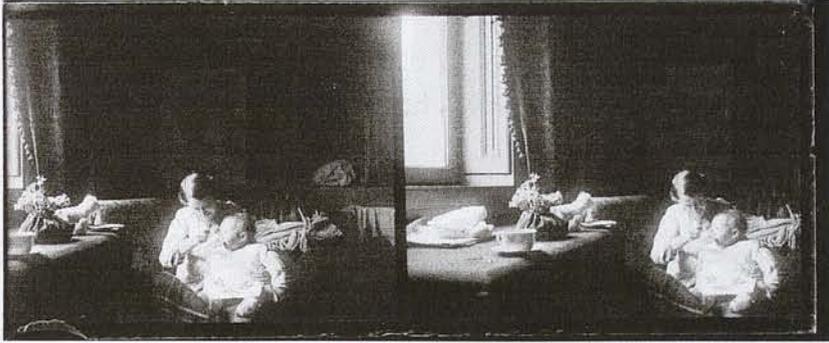
3) *Fotografía familiar*, que comienza con su propio matrimonio el 10 de Diciembre de 1911 y llega hasta 1915, año en que ya se encontraba gravemente enfermo. Son casi 200 fotografías donde retrata a su hijo pequeño, sus parientes y espacios personales. En párrafos anteriores mencionamos la posibilidad de que existan fotos posteriores (recordemos que muere el año 1918), pero son pocas en proporción.



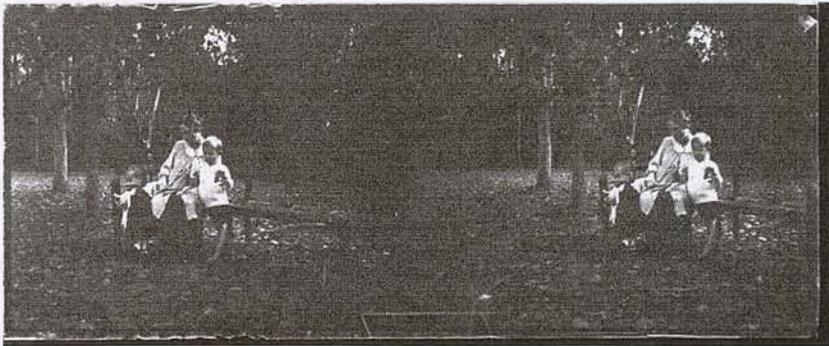
"1694 Valp°. Nov. Clarita y pichona 1913"



"1695 Valp°. Nov. Clarita y pichona 1913"



"1648 Santiago. Jaime comiendo y mamá Ag 1913"



Fotografía Julio Bertrand, sin título.



Fotografía Julio Bertrand, sin título.

❖ Fotografías de la última época de Bertrand: *Fotografía familiar* (1911-1915)

Observamos que aproximadamente un 70% de las fotografías de **Bertrand** corresponden a la segunda etapa temática *Fotografía como catastro de viaje*, lo que se explica tanto por las inquietudes estéticas e intelectuales que lo llevaron a estudiar arquitectura en Francia – dedicaba gran parte del tiempo a la observación de vistas urbanas, edificios, detalles arquitectónicos y ornamentales - como por un espíritu característico de la época, que perseguía registrar fotográficamente las ciudades europeas con sus monumentos contemporáneos y arquitectura histórica.

Por lo tanto la mayor cantidad de fotografías corresponden a edificios (desde iglesias, catedrales hasta palacios y castillos) y paisajes urbanos, tomados en planos generales y con luz natural. La obra está compenetrada por su formación profesional y su sensibilidad artística que influyen en la composición y encuadre de las fotografías, construidas siempre a partir de perspectivas, líneas puras y definidas.

Un segmento importante dentro del cuerpo de la obra fotográfica (no tanto en cantidad sino más bien significativo por la intención fotográfica) son los retratos de grupo y de individuos, desarrollados especialmente en la tercera etapa *Fotografía familiar*. Aquí son especialmente interesantes los retratos de niños, y más específicamente los de su hijo Jaime, que es retratado desde sus primeros días de vida hasta los dos años y medio de edad aproximadamente. Los retratos también son tomados con luz natural y hay de cuerpo entero, de medio cuerpo, de tres cuartos, sedantes, yacentes e incluso ecuestres; pero en su mayoría son de cuerpo entero o tres cuartos.

El gran aporte que Bertrand hizo a la fotografía estereoscópica no estuvo en el registro de lugares ni en el avance técnico para la época, estuvo dado más bien en la calidad estética de las imágenes, en lo acertado de sus composiciones y su capacidad para emocionar al espectador.

En 1905, cuando se publicó el primer libro de Bertrand, ya había publicado una gran cantidad de fotografías estereoscópicas. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades.

En 1905, cuando se publicó el primer libro de Bertrand, ya había publicado una gran cantidad de fotografías estereoscópicas. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades.

En 1905, cuando se publicó el primer libro de Bertrand, ya había publicado una gran cantidad de fotografías estereoscópicas. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades.

En 1905, cuando se publicó el primer libro de Bertrand, ya había publicado una gran cantidad de fotografías estereoscópicas. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades. En ese momento, las fotografías estereoscópicas eran muy populares y se vendían en grandes cantidades.

¹ Bertrand, p. 100. (El primer libro de Bertrand, p. 100.)

6. HISTORIA DE LA COLECCIÓN DESDE SU CREACIÓN HASTA NUESTROS DÍAS.

Julio Bertrand formó su colección de fotografías estereoscópicas desde 1905 hasta el año de su muerte y desde entonces ha permanecido dentro de la familia. Marta Pastor, viuda de Bertrand, custodió cada una de las piezas que componían la colección hasta su muerte. En adelante Marta Bertrand Pastor, hija de ambos, seguiría la labor de cuidado que comenzó su madre.

Mientras los negativos estuvieron protegidos en sus cajas (cada soporte de vidrio en un sobre con número), los positivos estaban al alcance de las manos adultas e infantiles de la familia. Un ejemplo de ello fue la historia ya relatada de “Martita” Carrasco, la niña que disfrutó de las fotografías en su enfermedad⁸⁹.

La colección siempre fue valorada como un patrimonio familiar; una gran extensión de primos, nietos y bisnietos recorrían la mirada que alguna vez habría explorado Julio Bertrand. Hasta que Pelagia Rodríguez Carrasco, bisnieta del autor y arquitecto, reconoció en este legado un patrimonio nacional, un material de interés para todo el país por su valor documental y artístico. En 1990 Rodríguez recibió de su abuela (Marta Bertrand) las cajas de negativos y comenzó a investigar para hacer pública la herencia que su familia había recibido.

Pero no fue hasta el año 2000 que comenzó, con la ayuda de Ezio Mosciatti - arquitecto y editor de varios libros de arte y fotografía - las gestiones al respecto. El primer

⁸⁹ Referido en capítulo 5.1 *Características físicas de la colección*, p. 86

paso fue mandar a hacer en el laboratorio de Patricia Novoa y Carlos Bravo contactos en papel (los que reproducen dos pares de fotografías en un soporte de 12,8 x 8,8 centímetros) de los mil setecientos negativos que se encontraban en las cajas ordenadas por el autor, con la intención de hacer luego una publicación y una exposición.

En Marzo del 2002 se encontró en la casa de Marta Bertrand la caja antes desconocida⁹⁰ con negativos y positivos estereoscópicos (soporte de vidrio, del mismo autor), aproximadamente unos ciento cincuenta, que seguramente correspondían a una parte de las imágenes descartadas por el propio Julio Bertrand. También se encontró una billetera con artículos de prensa y *Carte de visite* de la viuda de Bertrand, Marta Pastor⁹¹. Este descubrimiento confirmó las dudas con respecto a publicar y exhibir; la colección debía conocerse acabadamente para y luego trabajar en su preservación, investigación y difusión.

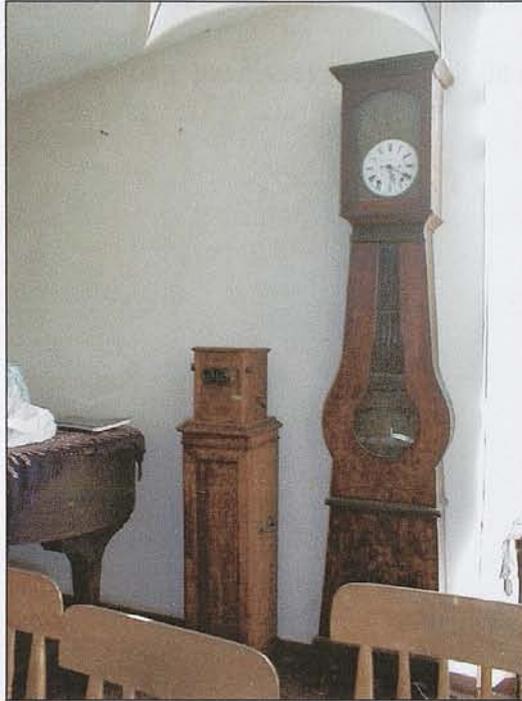
La idea de recopilar toda la colección en otro lugar para facilitar la investigación estaba detenida por el carácter familiar que tuvo siempre la colección. El mueble con vistas estereoscópicas “del abuelo” situado en la casa de Marta Bertrand pertenecía a todos, era un tesoro y al mismo tiempo parte de la vida usual de la “descendencia Bertrand”. Se encontraba estable, seguro y no corría mayor riesgo que ser usado para ver las fotografías.

Pero, al desaparecer en esta época del mueble con estereoscopías una caja completa, con veinticinco positivos, se tomó la determinación de retirar todas y cada una de las cajas que quedaban en el mueble estereoscópico, con el propósito de almacenarlos en otro lugar

⁹⁰ Referida también en el capítulo 5.1, *Características físicas de la colección*, p. 87

⁹¹ Ver capítulo *Fotografía* en Anexos.

para resguardar los objetos y compilar toda la colección en un solo espacio que le brindara la seguridad necesaria.



Contexto geográfico donde se encontraban las fotografías en placas de vidrio: el mueble estereoscópico se ubicaba en el living de la casa de Marta Bertrand P.

En menos de un mes se decidió acondicionar lo mejor posible un espacio ubicado en la casa de Rodríguez, el que se des-humidificó con la construcción de un aislamiento por fuera, para detener la infiltración de agua que viniese del jardín, y con una *bola seca* que mantendría controlada la humedad interna de la sala. El traslado se fue haciendo paulatinamente en automóvil y, alrededor de Abril del 2002, toda la colección ya estaba en el nuevo espacio de depósito.

7. DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN FOTOGRAFICA JULIO BERTLAND

Posteriormente y hasta la fecha los esfuerzos estuvieron dirigidos a la documentación de toda la colección a través de un sistema de registro automatizado, a la digitalización de las imágenes (negativos y positivos) y al trabajo de edición y publicación de una Antología Fotográfica.

Posteriormente, la documentación juega un rol crucial para el conocimiento, orden y administración de los objetos en las colecciones y, en el caso de la colección fotográfica Julio Bertrand Fidal se vio la necesidad urgente, para a crear en estas particularidades, de hacer un registro completo de los datos de origen, o sea, de documentar.

Adicionalmente el autor se involucró en el inventariado de cada uno de los negativos que se guardan con un máquina estereoscópica; al parecer, en el mismo minuto que tomaba una fotografía existía los siguientes datos: número, consecutivo por el 1 hasta llegar al número 1705; lugar; título o tema (donde son mostrados personajes y obras); y época. Los apellidos o pabó y lista en un pequeño cuaderno azul, el que comenzó a recibir el nombre de "Agenda de 1960 de París". Aquel número de inventario los a su vez siendo controlado de manera sistemática por Bertrand en el sobre que envolvía la pieza fotográfica del negativo correspondiente.



Gracias a la documentación que existe de los negativos la colección ya tenía un orden, se podía saber con exactitud la fecha y el lugar de cada fotografía, revisar todos

7. DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA JULIO BERTRAND.

7.1 Antecedentes y discusión acerca del objeto original.

Como hemos visto anteriormente, la documentación juega un rol esencial para el conocimiento, orden y administración de los objetos en las colecciones y, en el caso de la colección fotográfica *Julio Bertrand Vidal*, se vio la necesidad apremiante, pese a estar en manos particulares, de hacer un registro completo de las placas de vidrio, o sea, de documentar.

Afortunadamente el autor fue meticulosamente inventariando cada una de las imágenes que captaba con su máquina estereoscópica; al parecer, en el mismo minuto que tomaba una fotografía anotaba los siguientes datos: número, comenzando por el 1 hasta llegar al número 1795; lugar; título o tema (donde son nombrados personajes y obras); y época. Los anotaba a puño y letra en un pequeño



cuaderno azul, el que comenzó a escribir el nueve de Agosto de 1907 en París. Aquél número de inventario iba a su vez siendo anotado de manera concienzuda por Bertrand en el sobre que envolvía la placa fotográfica del negativo correspondiente.

Gracias a la documentación que existía de los negativos la colección ya tenía un orden; se podía saber con exactitud la fecha y el lugar de cada fotografía, conocer incluso

con nombre y apellido los personajes que fueron importantes en la vida de Bertrand. Además, por estar inventariado en forma secuencial, se conocía el volumen casi total de la colección.

El cuerpo de negativos fue ordenado por el autor en cajas de cartón, cada caja tenía entre 180 y 200 placas de vidrio y estaban marcadas por fuera con un número romano, del I al IX.

Las placas de positivos en cambio no estaban documentadas, Bertrand las dispuso en las gavetas del mueble estereoscópico por tema, inscribiendo en cada una de las cajas que se encontraban dentro de éstas un pequeño título, que alude a los lugares o temas de las fotografías⁹². Pero, el hecho de no haber sido inscritas en un inventario, confería una dificultad para comprender el orden, ubicar las imágenes y relacionarlas con sus respectivos negativos.

Para establecer un método de registro que relacionara el cuerpo de negativos con las placas de positivos en un sistema fácil, ordenado y a la vez que respetase la naturaleza de la colección, se tomaron en cuenta las siguientes variables:

- el orden dado a los negativos por inventario del autor
- el orden dado a los positivos en el mueble estereoscópico
- las pautas internacionales de registro para objetos

⁹² Ver fotografía de la página 85, en capítulo *5.1 Características físicas de la colección*, y el registro sobre los títulos que escribió el autor en las cajas del mueble en el capítulo *Mueble original*, dentro de Anexos.

El objetivo final era, tomando en cuenta todo lo anterior, diseñar un sistema que entregase eficacia y comodidad para el trabajo con las fotografías, desde el acceso y control de la colección hasta el respaldo, conservación, investigación y difusión.

Para esto se debió esclarecer previamente cual de las dos formas fotográficas – negativos o positivos - era el objeto original dentro de la colección, para, desde aquél, establecer el sistema de documentación que se perseguía, sistema capaz de relacionar las distintas partes de la colección.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define **original** como “*perteneciente al origen*”, es decir lo que pertenece al génesis de las cosas, o como “*obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género producida directamente por su autor sin ser copia, imitación o traducción de otra*”⁹³. Por lo tanto “*en términos filológicos original es todo aquello referido al principio, en términos artísticos se estará hablando del nacimiento de una idea como valor*”⁹⁴.

La dificultad para determinar la originalidad entre negativo y positivo radicaba especialmente en el hecho de que los dos objetos eran contemporáneos entre sí y además eran originales en cuanto a su naturaleza. Con respecto a esta idea citamos:

⁹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Op. Cit., p. 985

⁹⁴ MORÓN De Castro, María Fernanda. *Originales y Copias: La Ilusión en la Creación*. En: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, N° 24, 1998, p. 118.

“Original: El termino original se refiere a negativo (o positivo si tuvo el proceso de revelado) que estuvo en la cámara fotográfica cuando el objeto fue fotografiado ”⁹⁵

Queda claro entonces que el negativo, al estar dentro de la cámara fotográfica en el momento que es capturada la imagen es un objeto original, pero no deja de serlo también el positivo, pues tuvo un proceso de revelado.

La discusión entonces podría haber concluido en que, al ser los dos objetos originales, debiera documentarse en forma separada. Pero en este caso, tratándose de una colección homogénea, que se conforma como una unidad y donde el negativo y el positivo retratan las misma imagen, la conclusión debía ser otra.

El tema se resolvió tomando al negativo como objeto primero, como génesis de la obra, responsable de la creación del positivo. El crédito de haber sido revelado con anterioridad respecto a la copia en positivo y el hecho que todos los negativos habían sido inventariados por el autor - habiendo mayor información sobre las imágenes en este registro – respaldaba la decisión de documentar guiados por este objeto.

El hecho que la colección estaba constituida por negativos y positivos es muy importante, no sólo como conservación del patrimonio que significan sus imágenes, sino además por lo que significa conservar los originales.

⁹⁵ STROEBEL, L.; ZAKIA, Richard. Op. Cit., p. 535

7.2 Numeración, marcaje y registro de la colección.

Como mencionamos anteriormente, Bertrand había establecido un sistema numérico secuencial en su cuaderno de inventario, todo negativo tenía su número de registro, por lo que se determinó - luego de definir que el negativo sería el objeto original para términos de documentación - mantener con la numeración dada por el autor.

Como se describe en el capítulo anterior, las placas de vidrio de negativos estaban marcadas con inscripciones a tinta en sobres individuales, por lo que se decidió mantener las placas en sus respectivos sobres, con las inscripciones del autor, y no forjar un nuevo marcaje.

Pero las placas de positivos dispuestas por Bertrand en el mueble estereoscópico no habían sido documentadas⁹⁶. La posibilidad de darles de inmediato el mismo número de sus respectivos negativos sin registrar el orden que les había dado el autor en el mobiliario original era una determinación que borraba parte importantísima de la historia de la colección; esa información tan valiosa debía ser registrada, ya que se podían alcanzar conclusiones sobre las prioridades del fotógrafo y valores de la época.

Por lo tanto la numeración y marcaje de los positivos debía responder a la necesidad de rescatar aquella información.

Las fotografías fueron guardadas en sobres de papel libre de ácido fabricados tipo “camisa” y para tener el registro de la ubicación que el autor les designó a los positivos en

⁹⁶ Referido en capítulo 7.1 *Antecedentes y discusión acerca del objeto original*, p. 101

el mueble estereoscópico, se determinó marcar en los sobres de cada una de las placas la posición que ocupaban dentro del artefacto. Así se creó una sigla que permitió contextualizar las imágenes dentro del mobiliario, pues, como las placas fueron retiradas de su lugar original, se debieron registrar correctamente para no perder la referencia⁹⁷.

El mueble conservado por la familia Bertrand tenía catorce gavetas numeradas, cada una contenía cuatro cajas con veinticinco positivos⁹⁸. Para establecer el sistema de rotulación se instauró el siguiente orden: número de gaveta, seguido de un guión el número de caja y finalmente, y entre dos paréntesis, el número de placa.



99

- 1) **número de gaveta:** las gavetas del mueble estaban numeradas de fábrica del 1 al 14, por lo tanto esta sigla se mantuvo igual.
- 2) **número de caja:** este se definió según la propia numeración que el autor le dio a algunas cajas con números romanos del I al IV. Para normalizar todas las siglas, incluso donde el autor no había dejado inscripción alguna, se usaron números del 1 al 4, comenzando por la caja izquierda de más afuera y siguiendo el orden de los punteros del reloj.

⁹⁷ Ver fotografías sobre el sistema de marcaje en los sobres capítulo *Fotografías de Anexos*

⁹⁸ Ver nuevamente fotografía de la página 85, en capítulo *5.1 Características físicas de la colección*

⁹⁹ Fotografía del interior del mueble estereoscópico. Se pueden ver las gavetas numeradas por fuera y los títulos inscritos en papel adherido a las cajas.

- 3) **número de placa:** la caja que contenía las placas tenía inscritos números para cada una, así se siguió la misma numeración correlativa de las cajas del mueble, del 1 al 25.

Por ejemplo, si la fotografía a registrar se encontraba en la tercera gaveta, dentro de la primera caja y era la número 8 de esa secuencia, se transcribía como *3-1 (8)*.

Para ordenar la colección en el depósito se guardaron las placas de positivos en forma equivalente al orden que llevaban en el mueble, así, cada grupo de fotografías que se reunía en una gaveta con un número, fue dispuesta en una caja con el mismo dígito, siguiendo incluso la disposición interior de las gavetas.

Paralelo a que las placas de positivo fueron marcadas con el sistema numérico compuesto que acabamos de describir, se asociaron en la medida de lo posible al número de registro del autor.

Se tomó la decisión de darle a la imagen - independiente fuera negativo o positivo - el número de inventario de Bertrand. Este se designó como el número de registro de la fotografía, así los positivos, en la medida que fueron siendo reconocidos con sus respectivos negativos, se marcaron con este número, sin perder por su puesto la otra notación, que era la ubicación del objeto dentro de la colección.

Ahora, para documentar la colección se utilizó un sólo número de registro, el antes mencionado número de inventario de Bertrand. Este dígito ordenó la documentación de manera secuencial. Para no perder la información de cómo fueron dispuestas las placas de

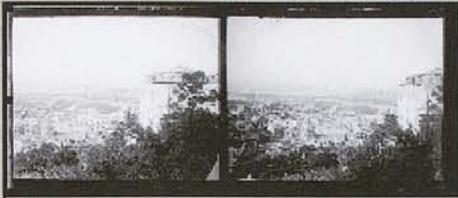
positivos dentro del mueble y además para ser encontradas con facilidad dentro del depósito, se creó un campo en el sistema de documentación llamado “ubicación del positivo”, en el que se inscribe el dígito compuesto. Y lo mismo para localizar las placas de negativos, un campo llamado “ubicación del negativo” controló la caja – marcada por el autor con un número romano - en donde se encontraba cada uno de estos.

Estos campos de registro en el sistema de documentación fueron ordenados y completados de la siguiente forma:

- **Número de inventario:** dígito designado por Bertrand en su inventario personal.
- **Ubicación del negativo:** número de caja en donde se encontraba depositado el objeto.
- **Ubicación del positivo:** sigla numérica compuesta que detalla el número de gaveta en donde se encontraba dispuesta la placa en el mueble, el número de caja y su disposición dentro de esta última.

Tomaremos un ejemplo dentro del registro. Para el título original del autor “1671 *Genova vista general Sta Familia 18 Sept. 1913*” el sistema de documentación contempla para el registro y ubicación de los objetos los siguientes campos completados:

- Número de inventario: 1671
- Ubicación del negativo: caja nº IX
- Ubicación del positivo: caja 2-1 (12)

IDENTIFICACIÓN / UBICACIÓN	
número de inventario:	1671
	
ubicación del negativo	ubicación del positivo
caja N° IX	caja 2-1 (12)

La única dificultad a la que se vio sometida la documentación residió en que un grupo de placas – descritas en el capítulo 5.1 – no tenía el registro ni el mismo orden que el resto de la colección. Algunas placas de negativos estaban inscritas por el autor con un número, pero el resto no tenían registro alguno. Y a los positivos no se les podía asignar un lugar dentro del mueble estereoscópico.

Para tener presente la existencia de este conjunto de placas, tanto para comprender el cuerpo total de la obra como para objetivos más específicos, se tomó la determinación de configurar una base de datos provisoria, que a su vez obligó a crear un sistema de numeración distinto al ya utilizado. Al existir además dos formas fotográficas distintas (negativos y positivos), la inscripción tuvo que tener también dos conformaciones:

- Los **negativos** se catalogaron con **números secuenciales**, diferenciándose del resto de la documentación por estar encerrados en un círculo, en el caso de la inscripción en el sobre de la placa, y entre dos paréntesis para el inventario.

- Para los **positivos** se optó por un **sistema alfabético secuencial**, que después de la “z” continúa con “aa”, “ab”, etc¹⁰⁰.

Por ejemplo la siguiente fotografía, imagen tomada de un negativo sin número de inventario:

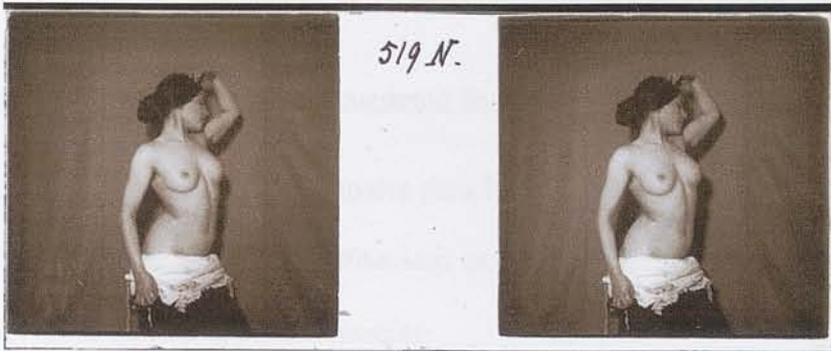


Al no estar inventariado por el autor, se ha tenido que ingresar a la base de datos provisoria con la sigla (1), donde los campos de registro referidos al tema de identificación y ubicación para su documentación serían los siguientes:

- Número de registro: (1)
- Ubicación del negativo: caja B
- Ubicación del positivo: caja 3-4 (7)
- Posible vinculación con el inventario: (en blanco, aún no se ha investigado)

¹⁰⁰ La rotulación siguió las mismas pautas de conservación que se habían adoptado en el resto del marcaje: con lápiz grafito se inscribió la sigla en el sobre de papel que protege la placa.

Un ejemplo de una placa de positivo sin registro alguno sería el siguiente:



- Número de registro: (ah)
- Ubicación del negativo: (en blanco, no se ha encontrado aún)
- Ubicación del positivo: caja 16
- Posible vinculación con el inventario: (en blanco)

Estos fueron los campos creados para el registro y ubicación de las fotografías que no tenían número de inventario, pero, al igual que el resto de la colección, se documentaron los demás campos dirigidos al tema de la imagen (Pre-iconografía y Descripción iconográfica), al estado de conservación de las placas fotográficas y otros campos que serán explicados en los próximos capítulos.

Con este método se le entregó a la colección una herramienta para que en un futuro, y una vez comprendida como unidad, pueda ser ordenada dentro del sistema de documentación oficial.

7.3 Diseño de campos para la documentación dejada por el autor

7.3.1 Trascripción de los datos del cuaderno de inventario

Ya creados los campos principales para la ubicación de los objetos de la colección se analizó el diseño para los datos obtenidos por el inventario que realizó Julio Bertrand, información esencial para la documentación.

Mencionamos anteriormente que el registro del autor consideraba un número de registro, del 1 al 1795; el lugar; tema, con la actividad y/o el nombre del o los personajes retratados; y la fecha, que consta algunas veces de la época (estación del año, mes) y siempre del año.

Para el diseño de los campos que registrarán estos datos se analizaron los distintos tipos de escritura que hace el autor dentro de su inventario. A continuación explicamos las diferencias y constantes entre los registros de las fotografías:

1 Zapallar en el verano de 1905: el hotel

El orden que aquí se distingue es primero el número de inventario, que siempre antecede al resto del registro; época, referida como “*verano*”; año, 1905; lugar, que es un balneario de la costa central de Chile; y por último el tema, “*el hotel*”.

Pero en otros casos el registro es el siguiente:

458 *Paris Sic de Trionppe de l'Etoni. 14 R. Cicloilt*¹⁰¹ 1907

El lugar en este registro es una ciudad; se detalla luego el tema y por último el año de la fotografía. En este caso no está registrada la época en que fue tomada la fotografía.

897 *Belgique Bruxeller Detail. Porte. Hotel de Ville Aout 1909*

Esta es otra modalidad que usa el autor, primero distingue el lugar, que especifica tanto con el país como con la ciudad donde se encuentra; luego, tal como lo vemos en el ejemplo anterior, escribe el tema, la época y el año.

1371 *Frascati Genzano la gd. place. Fontaine Avril 1911*

Aquí la identificación del lugar es más compleja, ya que *Frascati* y *Genzano* son dos lugares distintos, muy cercanos en distancia (los dos al sur de Roma). No sabemos con precisión cual habrá sido la razón de esta asociación, tal vez Bertrand consideró que *Genzano* era una localidad dentro del territorio de *Frascati*, ya que el recorrido lo realizó desde esta última ciudad.

1613 *Santiago Huérfanos 761 Olguita y Tito en el Estudio Feb 1912*

1622 *Santiago Sazie 2384 Sra. Pastor y Jaime Nov. 1912*

Estos dos ejemplos especifican en el lugar la dirección de la casa donde se desarrollan las escenas registradas.

¹⁰¹ **Sic.** Tanto en esta memoria como en la documentación de la colección se transcribieron las palabras de Bertrand en forma textual, pese a que algunas presentan faltas de ortografía y/o combinación de idiomas en una misma frase.

Aunque hemos destacado aquí las diferencias dentro del inventario original debemos señalar que se trata de un registro muy ordenado y claro, que en general mantiene una constante al registrar las imágenes.

Ahora, para entregar en el sistema de documentación una herramienta de búsqueda y selección eficaz, se determinaron ciertos criterios de división sobre la información proveniente del inventario original, creando así campos diferenciados que permiten la catalogación la colección bajo distintos grupos de temas.

Los campos de información referentes al inventario original (los demás están explicados en capítulos apartes), fueron los siguientes:

- **Número de inventario:** dígito designado por Bertrand en el inventario.
- **Título original del autor:** transcripción fidedigna de toda la información escrita por Bertrand en su inventario (exceptuando el número), preservando la redacción en forma textual, incluso con faltas de ortografía.
- **País:** en algunos casos, el país de la fotografía está escrito por el autor en el inventario, pero en su mayoría anotados en francés u otro idioma distinto al español. Por lo tanto este campo debe ser completado por el registrador después de traducir la información o de una pequeña investigación que transmita la nación en que estuvo tomada la imagen, facilitando así la información proporcionada en este campo para la búsqueda en índices y/o catálogos. En algunos casos para una catalogación más específica se especifica la región del país, como en el caso de

Chile, donde se especificó dividieron los registros como costa central, costa sur, Santiago, etc.

- **Lugar:** en este campo se respetó el manuscrito del autor (inventario original), ya que la forma de inscribir los lugares muchas veces era personal y subjetiva, como vimos en algunos de los ejemplos. Se consideró transcribir textualmente la información, tanto contenido, idioma y método de ordenación, con el objetivo de hacer más específica la búsqueda y relación entre las imágenes.
- **Época:** como se ha detallado anteriormente, en el inventario no se especifica constantemente el mes o la época en que se tomó la fotografía. Este campo por lo tanto es completado por el registrador sólo si el inventario entrega la información y, al igual que en el campo “País”, la información es ingresada en un solo idioma (español) para normalización de los datos. Se ha denominado “época” y no “mes” al campo por la forma como inscribe el autor sus fotografías, lo que se puede apreciar en el primer ejemplo expuesto (“*verano de 1905*”).
- **Años:** el autor concluye cada uno de los títulos de su registro con el año de la fotografía, pero como en las primeras nueve páginas – antes de comenzar a registrar en la misma fecha de la fotografía en forma metodológica – escribe en forma atravesada siglas distintas, se determinó llamar a este campo “años” y no en singular, dando la posibilidad de transcribir todas las fechas apuntadas para un mismo título.

b) Información escrita por el autor en el inventario:

468 *Paris Notre Dame de Paris. entre les 2 tours* Avril 1908

Transcripción al nuevo registro :

Número de inventario	Título original del autor	País	Lugar	Época	Años
468	" <i>Paris Notre Dame de Paris. entre les 2 tours</i> <i>Avril 1908</i> "	Francia	París	Abril	1908

La discusión sobre la transcripción textual del documento estuvo centrada en la posibilidad de hacer una fácil comprensión de la lectura o, por otro lado, respetar la originalidad de la obra. La dificultad de lectura del inventario de Bertrand estaba dada por la mezcla de idiomas en una sola frase, como por ejemplo en el registro de la fotografía número 495 escribe: "*Paris. Notre Dame. Chimeres animal i cabro 1908*", donde combina el francés con el español; en otros casos reúne palabras en inglés o italiano con el francés o el español. A su vez el escrito tenía faltas de ortografía tanto en palabras como en nombres propios o lugares.

El criterio que se adoptó fue el de respeto al original, ya que esta información nos llegó así y debía considerarse como un hecho histórico en sí mismo. Además el sistema de documentación contemplaba otros campos aclaratorios para una fácil lectura y acceso a la

2.3.2 (Cualquier otro campo)

información, como por ejemplo el ya explicado campo "País", que está escrito por el catalogador en forma normalizada, y otros campos que serán expuestos a continuación.

Existen otros campos que se utilizan para describir la obra, como por ejemplo el campo "País", que se utiliza para describir el país de origen de la obra.

En este caso, el campo "País" se utiliza para describir el país de origen de la obra, y se escribe en forma normalizada, es decir, en mayúsculas y sin acentos.

Por ejemplo, si el país de origen de la obra es España, se escribiría "España".



1927 [illegible text]

y sobre la misma fotografía [illegible text]

[illegible text]

7.3.2 Títulos en las placas de los positivos

Otro documento sobre las fotografías lo encontramos en el soporte de vidrio de los positivos, inscrito directamente a tinta con la letra de Bertrand. La anotación no es exactamente igual al título que le da el autor en su cuaderno de inventario, pero sí coincide en los temas.

No todas las copias en positivo fueron designados con un título por el autor, aparentemente sólo algunas muy especiales - en la mayoría de la última etapa - tuvieron este privilegio este documento ayuda a obtener mayor cantidad de información histórica e iconográfica sobre las fotografías.

Expondremos algunos casos que posean paralelamente las dos documentaciones del autor, para analizar así la información y su registro en el sistema de documentación. Por ejemplo, la ya citada fotografía número 1622 tiene como título en el inventario original



"1622 Santiago Sazie 2384 Sra. Pastor y Jaime Nov. 1912"

y sobre la misma fotografía en positivo leemos

"Jaime Nov. 1912"

En este caso la inscripción sobre el positivo no agrega más información que la del cuaderno de inventario, al contrario, es insuficiente en comparación. Pero en el caso de la fotografía número 1696 el título del inventario dice:

"1696 Valp°. Nov. Buelita y 2 nietos 1913"

Y en el positivo:

"Abuelita, Jaime y Titina en Valp°. Nov. 1913"



Tenemos entonces que la información escrita en el positivo nos arroja algunos datos anexos al título anterior, como que uno de los niños se llama “Jaime” y el otro/a “Titina” y, comparando la información, sabemos que Jaime y Titina son nietos de la señora aquí representada, por lo tanto, se complementan.

En el caso de algunos positivos que no tienen sus respectivos negativos o están perdidos – y que por lo tanto no se ha podido establecer el vínculo con algún título en el cuaderno de inventario - la inscripción en la placa es la única información que se posee, y por lo tanto el registro aquí es esencial. Este es el caso del positivo titulado “*Casa de J. Lecamelier vista desde la de Sotomayor Oct. 1914*”.



Observando la complementariedad que existe entre los datos que dejó escrito el autor se determinó incluir un nuevo campo de registro para esta última información, que fue designado como:

- **Título del positivo:** este campo es completado por el registrador sólo si la placa del positivo está inscrita, de lo contrario no será llenado. La información, al igual que en “Título original del autor”¹⁰², es transcrita fidedignamente, preservando redacción, forma y ortografía, como respeto al original.

¹⁰² Se ha tomado el título que escribe Bertrand en su cuaderno de inventario como “original” debido a su función de registro para los negativos. El tema de originalidad en cuanto a positivos y negativos se encuentra desarrollado en el capítulo 7.1 *Antecedentes y discusión acerca del objeto original*, pp. 100-103.

Por lo tanto, la documentación sobre las fotografías dejada por Bertrand estaría dispuesta de la siguiente manera dentro del diseño de la Base de Datos:

DOCUMENTACIÓN SEGÚN DATOS DEL AUTOR	
título original del autor <input type="text"/>	
país <input type="text"/>	lugar <input type="text"/>
época <input type="text"/>	años <input type="text"/>
título del positivo <input type="text"/>	

7.4 Diseño de Campos para la Descripción de la Fotografía

Uno de los campos más importantes en un sistema de documentación es la descripción del objeto, en especial cuando no se tiene una reproducción fotográfica o digital en la ficha, ya que por éste se puede establecer la relación entre forma y contenido. La descripción es además un instrumento que garantiza la accesibilidad de distintos usuarios a la documentación.

El tema de la obra, como se explicó en uno de los capítulos del Marco Teórico, puede tener varios niveles de profundización, desde la descripción más simple de las formas básicas (sin el necesario reconocimiento de éstas en su contexto cultural), hasta la relación entre ellas y la interpretación de su significado en el medio que fue creado.

Para el registro de la colección fotográfica Julio Bertrand se diseñaron tres campos en relación al Tema de la fotografía, campos dirigidos a identificar la imagen y a clasificar grupos de fotografías según un patrón en común¹⁰³:

- **Pre-iconografía:** este primer campo fue creado con el propósito de identificar, en muy pocas palabras y en un nivel básico, el tema básico de la fotografía.

En este campo de registro fotográfico los géneros más comunes para identificar pre-iconográficamente las obras fueron retrato, paisaje, obra y escena. A su vez cada

¹⁰³ El diseño de la ficha de registro no contempla campos para la interpretación o “iconología”, por no ser necesarios en esta etapa del trabajo con la colección. Pero recordemos que este sistema de registro tiene la facultad de estar abierto, de ser un sistema flexible que tiene como objetivo abordar las necesidades de sus usuarios, por lo tanto, este y otros campos pueden ser agregados en el momento que se requiriesen.

uno de ellos se especificó en cuanto a quién o quienes estaban retratados, el tipo de paisaje (urbano, rural, marino); la obra representada (edificio, escultura, detalle arquitectónico); y de qué se trataba la escena en cuestión.

Dentro de los géneros los temas más recurrentes en orden alfabético fueron: autorretrato, desnudo femenino y masculino, detalle arquitectónico, edificio, escena familiar, escena urbana, escultura, paisaje, paisaje marino, paisaje urbano, retrato de grupo, retrato de mujer/ hombre/ niño/ niña.

Estas expresiones fueron llamadas “pre-iconografía” porque describen en forma genérica el tema de la fotografía. Cada término pre-iconográfico engloba una gran extensión de contenidos, lo que facilita la producción de índices o catálogos por temas. Pero para una descripción más particular de las imágenes se tomó la determinación de poner, posterior al término clave y antepuesto con un guión, palabras que detallaran mejor la fotografía.

Por ejemplo, en los casos de paisajes con ríos, estos fueron denominados como “paisaje – río”, así pueden ser diferenciados de otros paisajes con rocas o con montañas, sin necesariamente estar descartado de la categoría paisaje.

Para la normalización del vocabulario se estableció un listado de términos según los conocimientos básicos del catalogador, con la idea de repetir siempre los mismos conceptos en imágenes similares. Se ha propuesto, como proyecto a corto plazo, revisar este campo con el Tesoro de Arte & Arquitectura en Español – www.aatespanol.cl – con el fin de otorgar un vocabulario más científico y específico para la descripción y, si la colección es donada a otra institución, pueda tomarse en cuenta el trabajo ya realizado.

La ventaja que entrega esta primera identificación temática es que reúne a un gran número de imágenes bajo un mismo nombre, logrando así catalogar la colección por género o tipo, lo que facilita trabajos de orden iconográfico para búsqueda, investigaciones y publicaciones.

- **Descripción Iconográfica:** En este segundo campo se reconocen y describen los motivos con un significado secundario. Por ejemplo en las fotografías de Bertrand reconocemos personajes, relaciones entre sí, hechos históricos y lugares.

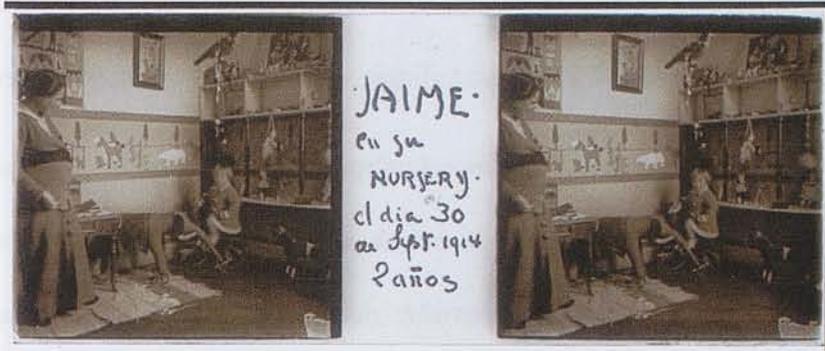
Este campo es un campo descriptivo, el registrador enumera los objetos que observa en la imagen y los nombra según sus conocimientos. El bagaje cultural, la familiaridad con la colección y la investigación que haya realizado con respecto a las fotografías determinarán el nivel de profundización de la iconografía. Sin embargo al ser un campo abierto puede ser luego completado por investigadores autorizados.

En este sitio el vocabulario también debe estar normalizado pero, al ser una descripción más extensa e individualizada, la catalogación y búsqueda de términos comunes puede ser lenta y dificultosa. El objetivo de este campo no es la clasificación sino el reconocimiento de las formas en el contexto de la fotografía.

- **Términos claves:** el tercer campo relacionado con el Tema de la fotografía es una herramienta de trabajo más específica para la consulta documental. El objetivo es poder agrupar, asociar y enumerar los temas representados en las imágenes. Para

esto el registrador debe seleccionar palabras que se encuentren en “Pre-
iconografía”, “Descripción iconográfica”, e incluso en la documentación dejada por
el autor si es que es necesario para la búsqueda de la imagen.

Ejemplificaremos los tres campos referidos con la fotografía número 1769:



Para designar en forma resumida y precisa el tema de la obra, en un nivel pre-
iconográfico, se debió definir el género de la obra. Siempre el criterio del registrador es
clave en este proceso, ya que una misma imagen puede ser interpretada como “escena” o
“paisaje”, por ejemplo, según como se interprete.

En el caso de la fotografía 1769 se determinó que el niño era el tema central de la
obra, por lo que el campo “Pre-*iconografía*” se completó con “Retrato de niño”.

Antes de describir la “Descripción iconográfica” se analizaron los documentos
sobre la fotografía dejados por Bertrand. En el cuaderno de inventario del autor la
fotografía se titula “*Santiago Septiembre 30. Nursery Jaime y mamá 1914*” y en el soporte
de vidrio del positivo se inscribe a su vez: “*Jaime en su Nursery el día 30 de Sept. 1914 2*
años”.

Gracias a estos datos y a la investigación de campo que se ha realizado alrededor de la historia del fotógrafo, tenemos la información de que “Jaime” es el hijo mayor de Bertrand, que el 30 de Septiembre de 1914 cumplía dos años y que en su residencia disponía de una sala de juegos a la que llamaban “Nursery”.

Para la Descripción iconográfica de esta imagen entonces podemos clasificar las formas con sus denominaciones, relaciones y significados. La información por lo tanto será:

“Jaime niño, en el día de su cumpleaños número dos, sentado en un triciclo rodeado de juguetes dentro de su sala de juegos o “Nursery”. Su madre embarazada, Marta Pastor, lo observa de pie desde un costado.”

Ahora, el campo “Términos claves” debe darnos una serie de referencias temáticas para identificar la obra. En este caso se seleccionaron las palabras *Jaime, retrato, niño, cumpleaños, juguetes* y *Nursery*, las que han sido tomadas de los campos descriptivos y de los títulos de autor¹⁰⁴.

Observemos entonces en la Base de datos cómo han sido completados los campos referentes al Tema de la obra:

TEMA
pre-iconografía
Retrato de niño
descripción iconográfica
Jaime niño, en el día de su cumpleaños número dos, sentado en su triciclo y rodeado de juguetes dentro de su sala de juegos o "Nursery", su madre embarazada, Marta
términos claves
Jaime - retrato - niño - cumpleaños – juguetes – Nursery

¹⁰⁴ Para el funcionamiento de la búsqueda de información temática ver en Anexos *Manual de Uso, Búsqueda de Datos*

7.5 Estado de conservación de los objetos y administración del registro

El registro del estado de conservación¹⁰⁵ de un objeto debe realizarse en el momento que el objeto ingresa al museo, institución y/o por primera vez entra en un sistema de documentación.

Esta acción es muy importante que se realice, ya que, si es que luego de un tiempo las personas encargadas de la colección se percatan de que los materiales han tenido deterioros, pueden hacer una comparación con el estado de conservación anterior, antecedente fundamental para saber si los daños estaban antes del último registro (y por lo tanto el agente de deterioro está pasivo) o es un cambio en la materia que se efectuado después del ingreso al registro, lo que llevaría al equipo a investigar las causas y tomar medidas al respecto.

¹⁰⁵ La conservación de material fotográfico no ha sido abordado en este trabajo ya que, siendo un tema complejo y amplio, se aparta de nuestros objetivos sobre la documentación. Para profundizar el tema de la conservación fotográfica consultar “Conservación Fotografía Patrimonial”, de Ilonka Csillag Pimstein (ver bibliografía). Citaremos aquí un resumido escrito de Ángel María Fuentes y Jesús Robledano, ambos profesores universitarios de España, sobre la importancia de la conservación y su adecuada planificación, así como también los principales temas que ella encierra:

“La conservación del fondo fotográfico es una de las funciones más importantes del trabajo archivístico. Esta actividad requiere la presencia de profesionales con la suficiente preparación como para ser capaces de afrontar tareas como el análisis del estado físico de las fotografías, la propuesta y realización de tratamientos de restauración, la planificación de las tareas de preservación del fondo a corto y largo plazo, la prevención de desastres y el control de la forma en que se lleva a cabo la explotación cultural de los fondos con vistas a que ésta incida lo menos posible en la preservación de éstos.

“Los problemas de la conservación de los materiales fotográficos residen tanto en la propia naturaleza de la fotografía, por ser un objeto complejo, inestable, susceptible de sufrir múltiples procesos de deterioro, como en otros factores que se relacionan principalmente con los costos requeridos para la habilitación de las medidas de conservación más apropiadas y con la falta de conciencia por parte de los responsables de muchas instituciones de la necesidad de preservar el fondo que custodian.

“La complejidad de la conservación de las fotografías requiere una planificación sólida y coherente que debe materializarse en un programa de actividades que incluya: la adquisición; el almacenamiento, la manipulación y procesado del material fotográfico; el control de la temperatura y la humedad; la seguridad y la prevención de posibles desastres; el uso y la exhibición; y otros tratamientos rutinarios de prevención.”

FUENTES de Cía, Ángel María; ROBLEDANO Arillo, Jesús. “La Identificación y Preservación de los Materiales Fotográficos” En: DEL VALLE, Félix, Op. Cit., p. 69.

Es importante también llevar un completo informe sobre el estado de conservación de los objetos para evaluar las dimensiones de los deterioros que tenga el cuerpo de obras patrimoniales y así establecer un plan de trabajo basado en prioridades según la urgencia de conservación y/o restauración.

En el sistema de registro diseñado para la colección de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand se contemplaron dos campos para describir el estado de conservación de las placas, éstos fueron los siguientes:

- **Estado de conservación del negativo:** campo para la descripción de deterioros, determinados mediante análisis visual, de las placas de negativos de la colección.
- **Estado de conservación de los positivos:** campo para la descripción de deterioros, determinados mediante análisis visual, de las placas de positivos de la colección.

En la ficha del sistema de registro no se contemplaron campos que profundizaran más sobre la Conservación y/o Restauración de los objetos, ya que en la planificación de actividades del archivo fotográfico estas acciones se llevarán a cabo a largo plazo, por lo tanto en este momento campos tan específicos, como propuestas de tratamiento y documentación de los procesos de trabajo, no serían completados.

Al igual que el diseño de campos para la interpretación iconológica, estos temas pueden ser abordados en el momento que se necesite dentro la documentación de las fotografías, ya que el objetivo de este sistema es ser abierto y flexible, respondiendo a las necesidades de sus usuarios.

Para la descripción del estado de conservación de las fotografías, tanto de negativos como de positivos, se determinó hacer un análisis visual superficial. Para éste se debía seguir el siguiente orden según la estructura del objeto:

- soporte
- emulsión
- imagen

Veremos a continuación algunos de los deterioros más frecuentes dentro de los tres niveles mencionados.

- **Soporte:** faltantes (donde se indica el porcentaje), trizaduras, huellas digitales sobre el vidrio y/o suciedad superficial.
- **Emulsión:** espejos de plata en superficie (*silver mirroring*), rallas por abrasión, huellas digitales, manchas de agua (que seguramente quedaron en el proceso de revelado), adhesión de papel, desprendimiento y suciedad superficial.
- **Imagen:** cambio de tonalidad hacia los sepia, rojos y violeta, desvanecimiento de la imagen y manchas por hongos.

Como hemos visto en capítulos sobre Documentación, la fecha de registro y el nombre del catalogador son parte importante del registro de obras patrimoniales, especialmente cuando se trata del estado de conservación de los objetos, ya que el criterio del catalogador estará en estrecha relación con los datos de la ficha. Por otro lado la fecha, como mencionamos al inicio de capítulo, indica a futuros profesionales, el tiempo transcurrido luego del último análisis visual de las fotografías.

Por esta razón para la documentación de la *colección fotográfica estereoscópica Julio Bertrand* se diseñaron los siguientes campos:

- **Fecha de registro:** en este campo se inscribe la fecha en que la persona ingresó la información a la base de datos. Puede escribirse sólo el año como también la fecha completa con día, mes y año.
- **Nombre catalogador:** nombre de la persona que registró la información, con nombre primero y luego apellido.

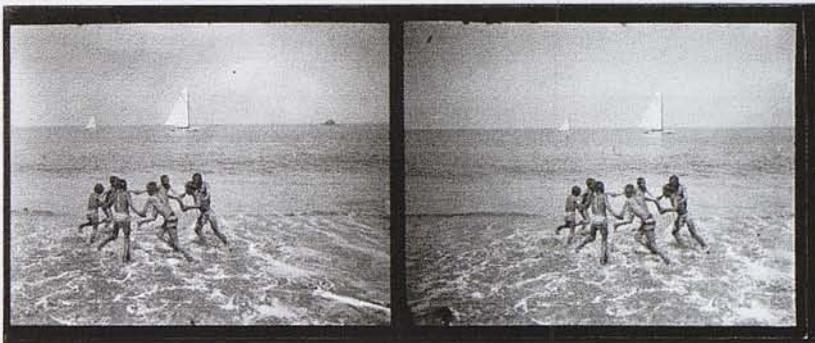
Finalmente y a continuación se puede observar el diseño realizado para el ítem de conservación y registro dentro de la Base de Datos:

CONSERVACIÓN / REGISTRO	
estado de conservación del negativo	<input type="text"/>
estado de conservación del positivo	<input type="text"/>
fecha de registro:	<input type="text"/>
nombre catalogador:	<input type="text"/>

7.6 Otros campos para el registro de la colección

Se agregó en este espacio un campo llamado “**Textos relacionados**” ya que, como se indicó en capítulos anteriores, Julio Bertrand escribió un diario de vida durante su viaje por Francia y Europa, escrito que muchas veces se relacionan con las fotografías. Para el trabajo de publicación que se realizaba paralelamente al diseño del sistema de documentación, se hicieron relaciones entre estos escritos y ciertas imágenes de la colección fotográfica, lo que generaba la necesidad de crear una campo específico para esta información.

Por ejemplo, de la imagen plasmada en la fotografía “1558 *La Trinite s/mer Jean, Gilberte, Cecile et Geneviere Aout 1911*” Bertrand escribe:



*“Muy pronto una banda de cuerpecitos rosados y tostados por el aire y el sol se dirigía hacia el agua, esbeltos y de una natural elegancia muy encantadora, con un único adorno, un pequeño escapulario negro que les cuelga en su pequeño pecho, lo que les presta un aspecto salvaje. Al salir del agua, se toman de la mano, y chorreando como pequeños bronceados, danzan en una ronda sobre la arena que la resaca acaba de descubrir, y se destacan brillantes sobre el fondo verde pálido y azul del mar. Danzan en ronda y su alegría es de vivir y sus gritos nítidos y jóvenes se mezclan en el ruido armonioso y monótono de la resaca que vuelve y juega con sus pequeños pies ligeros, escondiéndolos en su espuma blanca. Danzan en ronda y sus ojos brillan al ver cómo sus pequeños cuerpos nerviosos destilando se reflejan nítidamente en la arena”.*¹⁰⁶

¹⁰⁶ Diario de Viaje, Agosto de 1911. Traducción del francés al español: Margarita Carrasco Bertrand.

Por otra parte, aunque las necesidades básicas para la documentación de la colección estaban cubiertas con los campos creados, podía haber información relevante que no haya tenido cabida en los anteriores. Por esta razón se creó un campo llamado “**Notas**”, un campo abierto a todo tipo de comentarios, desde observaciones del material hasta relaciones entre fotografías, entre otros.

Este campo fue utilizado para anotar las relaciones iconográficas dentro de la colección, identificar secuencias temáticas o anotar información sobre el autor y su historia. El diseño de este grupo de campos en la Base de Datos se puede observar a continuación:

OTROS DATOS
notas generales
<input type="text"/>
textos relacionados
<input type="text"/>

7.7 Elección y utilización de sistema software

Para diseñar un sistema de documentación automatizado, siendo éste uno de los objetivos del trabajo de documentación, fue necesario conocer los distintos sistemas *software* de computación para, luego de una evaluación comparativa, elegir el sistema más apropiado para este trabajo.

La herramienta de trabajo más básica para crear un listado de datos es la tabla, y el programa *Microsoft Excel* entrega las facilidades para organizarla.

Para definir en forma simple en qué consiste el *Microsoft Excel* podríamos decir que es una planilla electrónica, preparada especialmente para los trabajos de cálculo y formulación de datos. Es usada como método visual para auditar información, evaluar estados financieros, estadísticos y hacer gráficos.

Ahora, como base de datos puede servir en el caso que los usuarios no tengan necesidad de relacionar la información entre sí, ya que en *Microsoft Excel* no se pueden hacer relaciones entre datos indirectos, ya que no posee la función de filtros conjuntos. En este sentido podríamos decir que es una base de datos estática.

En cambio el programa *Microsoft Access* está diseñado especialmente para crear bases de datos, ofreciendo un modo de consultar y relacionar datos, sin la necesidad de ver toda la información para encontrar el dato requerido. Por lo tanto las bases de datos creadas en este programa son flexibles.

A nivel informático *Microsoft Access* registra aproximadamente unos cien mil datos, con mayor cantidad el rendimiento es más lento, pero, con un buen modelo, se pueden registrar hasta un millón de datos, creando tablas relacionadas entre sí.

Existen otros *softwares* para el diseño de bases de datos con más capacidad de almacenar y relacionar información, algunos de ellos son: *Oracle, Sybase, Informix, Mysql, Dbase y Sqlserver*, que están dirigidos a construir y mantener bases de datos, y son utilizadas por gran cantidad de usuarios en paralelo. Por lo tanto necesitan estar continuamente conectados a un servidor que verifique los datos, un *mantenedor*.

Todos estos programas, al igual que *Microsoft Access*, están diseñados a partir del *Structured Query Language* o “Lenguaje de Consulta Estructurado” (SQL), que sirve para agregar datos, consultar, modificar y agregar tablas. El SQL es llamado por los técnicos de la computación la “herramienta de cuarta generación”.

Las ventajas que ofrece *Microsoft Access* en una base de datos orientada para pocos usuarios es que, a diferencia de los programas recientemente nombrados, no necesita un *mantenedor*, y al mismo tiempo tiene la facultad de crear Tablas, Consultas, Formularios, Informes, Macros (sistema capaz de relacionar tablas) y ahora incluso Páginas web.¹⁰⁷

Para el sistema de documentación de la *colección de fotografía estereoscópica Julio Bertrand* el programa *Microsoft Excel* ofrecía un uso muy conveniente al principio, ya que

¹⁰⁷ Entrevista a LECOURT, Roger. Licenciado en Ciencias de la Computación, Universidad de Santiago (USACH). Santiago, 21 de Febrero, 2004.

se utilizaba sólo para ingresar la documentación dejada por el autor, datos fijos que no necesitaban relacionarse.

En el momento que ésta se hizo una necesidad, *Microsoft Excel* ofrecía una herramienta de *filtros* en cada columna, o sea, en cada campo de registro, que fue utilizada con gran éxito.

Veamos gráficamente cómo se utilizó esta herramienta para clasificaciones dentro de la Base de Datos de la colección:

n° inventario	país	lugar	título original del autor
1	Chile - costa central	(Todas)	El hotel
2	Chile - costa central	(Las 10 más...)	Vista desde mi pieza
3	Chile - costa central	(Personalizar...)	Mar bravo
4	Chile - costa central	Abbeville	Mar bravo
5	Chile - costa central	Aigues-Mortes	Mar bravo. Longton
6	Chile - costa central	Angleterre	Grupo en una roca
		Angoulême	
		Arles	
		Arques prés Dieppe	
7	Chile - costa central	Auxene	La Calada a la playa
8	Chile - costa central	Avallon	Vista de Zapallar desde los cerros
9	Chile - costa central	Avignon	Vista de Zapallar desde los cerros
10	Chile - costa central	Bagnoles de l'Orne	Rocas, mar i Piwonka
		Barcelona	
		Beauvoir	
11	Chile - costa central	Belgique - Anvers	Longton i caballos
		Belgique - Bruger	
		Belgique - Bruxeller	
12	Chile - costa central	Belgique - Gand	Bueyes
		Belle Isle en mer	
13	Chile - costa central	Zapallar	Desde la casa de Dn. Rup. Ovalle

Esta tabla de *Microsoft Excel* entrega la posibilidad de seleccionar mediante los filtros la información que se ha escrito en los campos diseñados. En este caso seleccionamos el **lugar**, donde los resultados fueron entregados en orden alfabético.

Veamos ahora cómo serían los resultados si queremos elegir por ejemplo “*Avignon*”:

n° inventario	país	lugar	título original del autor
1134	Francia	Avignon	Petit rue menant au Palais
1135	Francia	Avignon	Place et Palais des Papes
1136	Francia	Avignon	Entre deux murs du Palais
1137	Francia	Avignon	Grande Salle vouée dans le Palais
1138	Francia	Avignon	Porte du Palais vers la place
1139	Francia	Avignon	Le vieux Pont - au des Poms
1140	Francia	Avignon	La chapelle du vieux Pont

Gracias al sistema de filtros conocemos el número de registros fotográficos en *Avignon* (en este caso sólo siete) con su respectiva información: número de inventario, título, etc. Así, en cada campo se pueden hacer selecciones consultando por el sistema de filtros.

Pero al estudiar las ventajas que ofrecía *Microsoft Access* - siendo totalmente compatible con *Microsoft Excel* - se determinó importar la tabla que contenía los datos sobre la colección a una tabla de Access. Los campos fueron diseñados en un formulario creando así una ficha de identificación para cada fotografía.

A continuación se puede observar una de las fichas de la Base de Datos, que entrega una idea del diseño completo para el sistema:

<p>IDENTIFICACIÓN / UBICACIÓN</p> <p>número de inventario: <input type="text" value="1019"/></p>  <p>ubicación del negativo: <input type="text" value="Caja N° vi"/></p> <p>ubicación del positivo: <input type="text"/></p>	<p>DOCUMENTACIÓN SEGUN DATOS DEL AUTOR</p> <p>título original del autor: <input type="text" value="Maria Eugenia Villalón Lugo"/></p> <p>país: <input type="text" value="Francia"/> lugar: <input type="text" value="París"/></p> <p>época: <input type="text" value="Agosto"/> años: <input type="text" value="1910"/></p> <p>título del positivo: <input type="text"/></p>
<p>CONSERVACIÓN / REGISTRO</p> <p>estado de conservación del negativo: <input type="text" value="Espejos de plata en borde de emulsión. Marcas de huellas digitales. Importante recogimiento y sin acortamiento de conservación en incisiones del estado de conservación del positivo"/></p> <p>fecha de registro: <input type="text" value="19 01 04"/></p> <p>nombre catalogador: <input type="text" value="Pelaya Rodríguez"/></p>	<p>TEMA</p> <p>pre-iconografía: <input type="text" value="Retrato de niña"/></p> <p>descripción iconográfica: <input type="text"/></p> <p>términos claves: <input type="text"/></p>
<p>OTROS DATOS</p> <p>notas generales: <input type="text" value="Foto limpiada el 19 01 04 con solución de agua destilada y alcohol al 50%"/></p> <p>textos relacionados: <input type="text"/></p>	

El uso de la Base de Datos en *Microsoft Access* facilitó en forma extraordinaria el ingreso y búsqueda de los datos, ya que, además de ofrecer la posibilidad de observar directamente la imagen del objeto, reconociendo así en forma inmediata la fotografía, el sistema de exploración de datos por Consultas e Informes brindó una serie de posibilidades.

Por ejemplo, este *software* es capaz de hacer índices según el campo que se le indique gracias a las herramientas “Consultas” e “Informes”. Para el archivo de fotografías de Bertrand se creó un índice a partir del campo “Pre-iconografía”, ya que, como se indicó anteriormente, éste entrega en forma sintética las características principales sobre el tema de la obra y es capaz de ejercer un parámetro de clasificación.¹⁰⁸

¹⁰⁸ No es posible entregar toda la información en esta Memoria debido a su extensión, para investigación sobre el tema consultar el Archivo Fotográfico de la Base de Datos.

Se pueden generar informes a partir de cualquier campo seleccionado, sea número de inventario, país, ubicación, etc. A continuación se puede observar una de las páginas obtenidas del informe creado como Índice a partir del campo “Pre-iconografía”, en el que no se contemplaron todos los campos, sólo el número de inventario, la pre-iconografía, título original del autor, país, lugar, época y años.

n° pre-Iconografía	título original del autor	país	lugar	época	años
584	Vue de la Route de Chailly	Suiza	Susoe - Lenzburg	visuales, Août - Septembre 1908	
1521	Leckgahler (alten roman)	Alemania	Berlin	Juan	1911
1523	Bülow roman moderne	Alemania	Berlin	Juan	1911
1487	Avenue au fond d'interdiesche	Alemania	München	Juan	1911
899	Maison de Ros & Ion H. de V.	Bélgica	Bélgique - Bruxelles	Août	1909
991	Hotel du Château	Suiza	Susoe - Cully	visuales, Août - Septembre 1908	1908
1539	Egl. de St. Gimon	Alemania	Köln	Juillet	1911
675	St. Benigne f. pastorelle	Francia	Dijon		1908
1419	Reise nach dem Reich der Dome	Italia	Padua	Mai	1911
1502	Schulhaus Kirche	Alemania	Nürnberg	Juan	1911
1424	Rue et tour au final	Italia	Bologna	Mai	1911

Al mismo tiempo *Access* entrega la posibilidad de hacer búsquedas de términos aislados, o sea, es capaz de buscar una palabra dentro del campo sin necesariamente escribir la información completa que se encuentra en el campo. Para el campo “Términos claves” esta facultad es esencial, ya que el usuario puede consultar cualquier término relacionado con el tema, por palabras del título, de la descripción, etc. Así los resultados son más amplios y más beneficiosos¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Para mayor información sobre el uso de este sistema ver capítulo *Manual de Uso, Búsqueda por tema*, en Anexos.

Gracias a este método de búsqueda el sistema de documentación diseñado pudo ser una **herramienta de trabajo** viable para distintos tipos de usuarios, pero especialmente útil para las **necesidades contemporáneas del archivo**.

VII. CONCLUSIONES

La Documentación de objetos patrimoniales es en nuestro país una de las grandes preocupaciones de quienes están a cargo de colecciones de mayor o mediano volumen.

En Chile, la documentación de material fotográfico es una disciplina relativamente nueva en el campo de las ciencias del patrimonio, ya que la fotografía ha sido reconocida tanto por su contenido histórico como por su intención artística sólo en las últimas décadas, consiguientemente el desarrollo de su investigación y preservación ha obligado a sus encargados a afrontar este tema.

El caso abordado por este trabajo de Memoria demuestra la importancia que tiene la documentación como instrumento metodológico para el conocimiento de la realidad y, al solucionar de manera metódica el problema de la documentación de una colección particular, entrega una herramienta de trabajo beneficiosa para enfrentar la investigación de colecciones fotográficas de similar naturaleza.

La metodología planteada para presente trabajo de Memoria de documentación de la colección de fotografías estereoscópicas *Julio Bertrand Vidal* permitió dar respuesta a los objetivos específicos trazados, resultado que desarrollaremos como conclusiones en el siguiente capítulo en base a su estructura inicial.

1) La colección fotográfica *Julio Bertrand Vidal*, hoy en manos de sus descendientes, se ha identificado como una colección de carácter íntimo de un fotógrafo aficionado, que se desarrolla durante las primeras décadas del siglo XX dentro de Chile y Europa principalmente. Su particularidad – fotografía estereoscópica en soporte de vidrio – era común en una época de prosperidad tecnológica y optimismo frente al futuro, y su fabricación, placas secas de gelatina bromuro, permitían la libertad de movimiento para la toma de fotografías en exteriores sin las restricciones de técnicas más antiguas que obligaban a llevar el laboratorio a cuestas.

La obra de Julio Bertrand, anterior a la Primera Guerra Mundial, está plasmada del romanticismo de fines de siglo XIX. Sus composiciones, como la luz en los interiores, los retratos de familia y el afán de hacer un catastro de los paisajes urbanos de su recorrido histórico, son algunas de las características identificadas dentro del sentir y pensar de una época. Para una mejor comprensión de la historia de su obra se establecieron tres períodos de producción fotográfica, definida tanto por hitos personales como por características estéticas. Estos son:

- a. Aprendizaje Fotográfico (1905-1907)
- b. Fotografía como Catastro de Viaje (1907-1911)
- c. Fotografía familiar (1911-1915)

2) El sistema software idóneo para el diseño de una Base de Datos para la documentación de la colección, se eligió por medio de una investigación de campo y el

conocimiento práctico de distintos *softwares* dirigidos a este objetivo. Se optó entonces por *Microsoft Access*, tanto por su capacidad de almacenar y relacionar datos, como por ofrecer una mayor cantidad de ventajas comparativas para el ingreso, control y búsqueda de información.

3) Para la documentación de la colección la definición del “objeto original” dentro la colección se estableció mediante investigación bibliográfica y la evaluación de las distintas variables. Se concluyó luego que el objeto original dentro de este grupo fotográfico es el negativo, tanto por su “pertenencia al origen” como por el valor de ser el primer objeto donde se plasmó el nacimiento de una idea, la creación artística. La consideración del negativo en esta colección en particular establece una valoración hacia la naturaleza de la obra, ya que, el hecho de que se conserven estos objetos, confiere a la colección de un carácter patrimonial de importancia.

4) El diseño de la Base de Datos contempló, prioritariamente, la adaptabilidad con otros sistemas de documentación usados en Chile. La elección de *Microsoft Access*, *software* donde están soportados las principales bases de datos del país, permitió cumplir este objetivo, así como también la elección de los principales campos de registro.

5) Los campos básicos para la identificación, acceso y control de la colección fueron todos desarrollados en la Base de Datos, lo cual evidenció información cuantitativa y cualitativa de las fotografías.

Estos campos fueron definidos luego de investigación bibliográfica y de campo, y gracias a la compilación de información y su posterior análisis, se diseñaron los espacios requeridos para este objetivo. Los campos de documentación para la identificación de las obras, además de entregar al archivo una idea general de las características de sus obras, facilitó la creación de índices por campos temáticos, como los que se diseñaron a partir del año de creación de la fotografía, fecha, lugar, país y pre-iconografía (tema), lo que entrega accesibilidad a la información de la colección basada en distintas formas de clasificación.

La colección de fotografías estereoscópicas obtuvo por este medio una base metodológica para el acceso y búsqueda de información, que, en otro caso, se habría perdido en el tiempo y el espacio. La colección, gracias a estos registros, comienza a constatar su existencia, principio para el conocimiento de ella como realidad.

6) El diseño de campos para la imagen digital, identificación de personajes y textos relacionados, estuvo dirigido a una documentación más profunda de la información contenida en las fotografías, objetivo propuesto para una etapa posterior al proyecto, que contempla acciones investigativas. El diseño de estos campos entrega una metodología para enfrentar la documentación de aquella información, otorgándole al archivo herramientas concretas para la preservación, investigación y difusión.

A la fecha los beneficios del diseño de campos se han aprovechado por sus usuarios, ya que, en forma paralela a la redacción de esta Memoria, se efectuó el respaldo y digitalización de la totalidad de objetos fotográficos que componen la colección, tanto de negativos como de positivos.

Esta acción, vinculada por la publicación de una Antología Fotográfica de Bertrand, llevó a analizar las necesidades de documentación trazadas en un principio. Se concluyó en tanto que campos para una segunda imagen digital (esta vez del positivo) y para la ubicación de las imágenes en CD's complementarían el sistema de documentación para la colección Julio Bertrand Vidal.

7) La Base de Datos para la colección particular de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand Vidal, por ser un sistema de registro y documentación, permite mantener el control sobre las obras sin la necesaria manipulación de los objetos fotográficos, lo que favorece a su preservación y conservación. Campos de registro como el Estado de Conservación de los negativos y los positivos dan cuenta de este control, así como también la fecha del registro y nombre del catalogador.

Se ha constatado en el desarrollo de la presente Memoria que la documentación de objetos patrimoniales es la base para la preservación, investigación y difusión de las

mismas, en una sociedad que valora cada vez más las obras artísticas y objetos fabricados por el hombre como evidencia de nuestra historia.

La fotografía, uno de los avances técnicos que nos trasporta más concretamente al pasado, ha sido cuestionado durante la historia en su calidad artística, pero jamás como huella de nuestra memoria. Por tanto, como documento de registro, además de la calidad estética que pueda tener, es indispensable abordar su conocimiento con la documentación de la información que contiene.

Las colecciones particulares de fotografía se encuentran generalmente reservadas al grupo familiar más próximo, por lo que su conocimiento y accesibilidad son difíciles para la sociedad. Al documentar con una base de datos la colección particular *Julio Bertrand Vidal* se entregó una forma de acceso hacia estas imágenes, lo que contribuye a la Preservación de este patrimonio.

No es común que las colecciones fotográficas particulares sigan un trabajo de documentación metódica, pero no por eso deja de ser importante este trabajo. Si cada familia que conserva colecciones de fotografías de importancia histórica o estética estableciese un plan de documentación, por simple que fuese, se podría llegar a conocer la Historia de la Fotografía en Chile, aquella Historia Privada que se esconde muchas veces, como introducimos en esta Memoria, en cajas de galletas de latón.

Por lo tanto, al cumplirse los objetivos planteados para el trabajo de investigación, se está haciendo un aporte a las Ciencias del Patrimonio, a la Historia de esta Fotografía

privada que, anhelando su desarrollo dentro de la Historia del Arte en Chile, contribuye a conocer nuestro pasado, nuestra memoria.

1. ARACENA, M., Nery Nari, LOBOS, S., *Orde Arteo. Contribuciones a la Historia de las Artes de Chile. Aproximación a los siglos XVIII, XIX, XX y XXI* (Colección de la Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, 1995).
2. ARACENA, María, *Por el Museo de Historia Nacional de Chile* (MNH, Santiago, Chile, 1990), CEC (Centro de Documentación de Historia Nacional), CIB (CIBIC), año 1990.
3. BACA, Sylvia, *Investigación de los siglos XVIII y XIX* (Santiago, Chile, Editorial Estampa, Los Angeles, City Research, Londres, 1992).
4. BOACAS, Juan, CASTELLAS, Eulalia, y SUDRIÀ, M., *Seguimiento de la Cultura de Fines de Siglo y Colección Fotográfica de la PCG Española, Centro de Estudios e Difusión de la Imagen (CEDI) y Ayuntamiento de España, 1991.*
5. COLCULTURA, *Manual para Museos* (Bogotá, Colombia, 1991).
6. CULLAG, Patricia, *Temas. Cuadernos de Pedagogía Patrimonial. Temas Educativos*, Santiago, Andros Impresora, 2000.
7. DEL YALLE, Gertrudis, *Temas. Cuadernos de Pedagogía Patrimonial. Temas Educativos*, Santiago, 1999.
8. DUDLEY, Dorote H., BEBOLD, Jack y otros, *Museos. Aprender a estudiar* (Temas Educativos, Washington DC, - Sources - Association of Museums, 1999, Tercera Edición, 1992).
9. FOX, Michael J., WILKERSON, Tony L., *Introduction to Archival Organization and Description* (United States of America, Edited by Douglas S. Walter, Getty Information Institute, 1995).
10. FREUND, GUNTHER, *La Fotografía como Documento visual* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili SA, 1973).
11. GUTIERREZ Villalón, Rodrigo, GUTIERREZ, Ramón (coord.), *Primeros estudios y fotografías en el Museo de Arte de Chile* (ILIC, CC de Chile, Ediciones Cúcuta S.A., 1991).

VIII. BIBLIOGRAFÍA

1. ARACENA B., María Paz; GÓMEZ B., Carola Andrea. *Documentación e Inventario de colecciones de museo: Aplicación a un Museo Pedagógico*. Tesis de grado (Licenciatura en Teoría e Historia del Arte), Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Diciembre, 1995.
2. ARACENA, María Paz. *Manual de Usuarios: Descripción Técnica – SUR*. Tercera Versión, Santiago de Chile, DOC (Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales), DIBAM (CHILE), Junio 2000.
3. BACA, Murtha. *Introduction to Art Image Access: Issues, Tools, Standards, Strategies*. Los Angeles, Getty Reserarch Institute, 2002.
4. BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels. *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Girona, CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) y Ajuntament de España, 2001.
5. COLCULTURA. *Manual para Inventario. Bienes Culturales Muebles*. Colombia, 1991.
6. CSILLAG Pimstein, Ilonka. *Conservación Fotografía Patrimonial*. Quinta Edición, Santiago, Andros Impresores, 2000.
7. DEL VALLE Gasteminza, Felix. *Documentación Fotográfica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1999
8. DUDLEY, Dorothy H.; BEZOLD, Irma y otros. *Museum. Registration methods*. Tercera Edición, Washington D.C., American Association of Museums, 1989. Fecha Primera Edición: 1979
9. FOX, Michael J.; WILKERSON, Peter L. *Introduction to Archival Organization and Description*. United States of America, Edited by Susanne R. Warren, Getty Information Institute, 1998.
10. FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili SA, 1993.
11. GUTIERREZ Viñuales, Rodrigo; GUTIERREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997.

12. GOMBRICH, Ernest. *La Historia del Arte*. Decimoquinta Edición, Madrid, Editorial Debate, 1997. p. 525
13. GÓMEZ De Silva, Guido. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988.
14. LOPEZ Yepes, José. *La documentación como disciplina. Teoría e historia*. Segunda Edición. Pamplona, Editorial Eunsa, 1995, p. 32.
15. MAINO Prado, Valeria; ELIZALDE Prado, Jorge; IBÁÑEZ Santa María, Adolfo. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976.
16. NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. United States of America, The Museum of Modern Art, 1993.
17. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Editorial Alianza, 1991
18. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 107
19. PORTA, Eduard; MONTSERRAT, Rosa M. y MORRAL, Eulalia. *Sistema de documentación para museos*. Barcelona, Internacional Council of Museum, Departamt de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982.
20. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo I, A-G. Vigésima Edición. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1984.
21. RODRÍGUEZ Villegas, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Diciembre de 2001.
22. RENGIFO, Catalina; RIOSECO, Ximena. *Contextualización Histórica de la Obra de Heriberto Sills y Juan Gallardo en el Marco de la Fotografía de Retrato en Chile en la Década de 1930*. Memoria para optar al título de Licenciatura en Historia del Arte, Santiago, Universidad Internacional Sek, Facultad de Estudios del Patrimonio.
23. SOGUEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Séptima edición. Madrid, Ed. Cátedra, 1999.
24. STROEBEL, L.; ZAKIA, Richard. *The focal Encyclopedia of Photography*. Tercera edición, Boston, Butterworth-Heinemann, 1993.

25. THOMPSON, John M.A. (ed.). *Manual of Curatorship: A guide to museum practice*. Oxford, UK: Butterworth-Heinemann, Second edition, 1992.
26. MINISTERIO de Educación, Cultura y Deporte; Diputación Provincial de Burgos. *Fotografía Estereoscópica de Eustasio Villanueva (Burgos, años 20)*. Burgos, Edita Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.

DIARIOS Y REVISTAS

- a. BACA, Murtha, *Information Institute of The Getty: Categories for the Description of Works of Art*.
- b. BERTRAND Vidal, Julio. *Diario de Viaje*. Traducción: Margarita Carrasco Bertrand.
- c. CASSIDY, Brendan. *Iconography. Theory and Practic*. En: VISUAL RESOURCES. Vol. XI, Nº 3-4, 1996, p. 324
- d. LEIVA Quijada, Gonzalo. *Fotografías estereoscópicas. Metáforas de realidad en Chile de finales del siglo XIX*. En: Revista de la comunicación Plus Gráfica, Nº 14, 3: 42- 44, 2001.
- e. MORÓN De Castro, María Fernanda. *Originales y Copias: La Ilusión en la Creación*. En: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Nº 24, 1998, p. 118.
- f. NAGEL, Lina; DEL VALLE, Francisca. *Art & Architecture Thesaurus. Una herramienta necesaria para la normalización del vocabulario*. En: MUSEOS Nº 24: 25, 2000.
- g. NAGEL, Lina; ROUBILLARD, Marcela. *Gestión de la Base de Datos SUR*. EN: MUSEOS (22): 3-5, Santiago, 1998.
- h. RODRÍGUEZ, Hernán. *El Mercurio*, 20 de Septiembre de 1994.
- i. *El Mercurio*, 15 de Diciembre de 1996.
- j. VALDÉS, Ricardo. *A la memoria de Julio Bertrand Vidal*. En: Pacífico Magazine, Volumen XIII, Nº 74. Santiago de Chile, Febrero de 1919.

RECURSOS WEB

- 1) CDWA *Categories for the Description of Works of Arts*, The Getty Information Institute, Septiembre 2000. En:
<http://www.getty.edu/gri/standard/cdwa/HOMEPAGE.HTM>
- 2) CIDOC. *Pautas internacionales para la información de objetos de museo (Guidelines for Museum Object Information)*, 1995
En: <http://www.cidoc.icom.org/guide/guideint.htm>
- 3) CIDOC. *Programa de Información para la Historia del Arte del Getty y del Consejo Internacional de Museos*, 1993. En:
<http://www.cidoc.icom.org/guide/guideint.htm>
- 4) Código de Deontología Profesional del ICOM, 1990, p. 31, inciso 6.2. En: CIDOC *Registro paso por paso: cuando un objeto ingresa al museo*, Ficha Técnica N° 1.
<http://www.cidoc.icom.org/fact1.htm> . Traducción del autor.
- 5) DE CASTRO, Alfonso. CAJA López, Francisco. *Apuntes sobre la prehistoria de la fotografía desde el punto de vista de la tecnología*. Barcelona 1994-1995. En:
<http://www.terra.es/personal6/alfongh/prehisto.htm>
- 6) DE CASTRO, Alfonso A. *Cuando la imagen no es la realidad*. Barcelona, 1996.
En: <http://www.terra.es/personal6/alfongh/imgypdv.htm>
- 7) DE CASTRO, Alfonso A. *Tecnología de la Fotografía*. Barcelona, 1995. En:
<http://www.terra.es/personal6/alfongh/introduc.htm>
- 8) DE CASTRO, Alfonso. *Un precursor del paso universal*, Barcelona, 1994. En:
<http://www.terra.es/personal6/alfongh/stereos.htm>
- 9) DEL VALLE Gastemiza, Félix. *El Análisis Documental de la Fotografía*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Versión 2001.
En: <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>
- 10) ICONCLASS. *Iconclass Home Page*, En: <http://www.iconclass.nl>
- 11) ICONCLASS *Libertas Edition*. En:
<http://www.iconclass.nl/libertas/ic?style=index.xsl>
- 12) ICONCLASS Browser 2.0. *Bibliography User's Guide*. ICONCLASS Research & Development Group, 1994. En: <http://www.iconclass.nl/texts/publication04.htm>
- 13) Tesoros de Arte & Arquitectura. En: www.aatespanol.cl

ENTREVISTAS

- Entrevista a LECOURT, Roger. Licenciado en Ciencias de la Computación, Universidad de Santiago (USACH).
- Gonzalo Leiva, Historiador especialista en Fotografía en Chile.
- Hernán Rodríguez, Investigador especialista en Fotografía en Chile y Arquitectura del Grupo *Los Diez*.
- Marta Bertrand Pastor, hija de Julio Bertrand Vidal.
- Eduardo Carrasco, casado con Marta Bertrand Pastor.
- Pelagia Rodríguez Carrasco, bisnieta de Julio Bertrand y encargada de la colección.
- Lina Nagel, encargada de Estándares y Vocabulario del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Verónica León, encargada de documentación del Museo Histórico Nacional y Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico:
- Soledad Abarca, conservadora especialista en documentos y fotografías del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico
- Paulina Bravo, encargada de Documentación del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico
- Marta Letelier, conservadora independiente especialista en registro fotográfico.
- Roberto Aguirre, conservador Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional especializado en el registro de material fotográfico.

IX. GLOSARIO

AGLUTINANTE: Es la sustancia en que las partículas sensibles a la luz están suspendidas y forman la emulsión de un material fotográfico. (1)

ALBÚMINA: c. 1850-1920. Descubierta en 1850, el papel albúmina pasó a ser el más utilizado en el siglo XIX. Se trata del uso de clara de huevo como aglutinante en un soporte muy delgado; tiene dos capas. (1)

AMBROTIPO: Fotografías producidas por el montaje de un negativo (hecho por una variante del proceso del colodión húmedo) en vidrio con un apoyo oscuro, que hace que la imagen aparezca como positiva. (2). Lo usaron alrededor de 1855 y 1865 como una alternativa barata al daguerrotipo. (1)

BROMURO DE PLATA: Polvo amarillo insoluble en agua, AgBr, que se pone oscuro al exponerse a la luz al reaccionar el nitrato de plata con un bromuro. Se utilizó fundamentalmente en la fabricación de emulsiones fotográficas a partir aproximadamente de 1875-1880. (2)

CALOTIPO: c. 1839-1865. También llamado Talbotipo, por su inventor Henry Fox Talbot. Se trata del primer proceso fotográfico incluyendo negativos y positivos, ambos en papel. Se sensibiliza con una solución de nitrato de plata, y para ser una copia de contacto se utiliza la luz del sol. El término general es papel salado. (1)

CÁMARA OSCURA: La cámara oscura es la forma más simple de una máquina fotográfica: un cubo de madera donde una de las paredes se reemplaza con papel o pergamino (hoy en día se hace con vidrio esmerilado) y frente a esa pared semitransparente hay un pequeñísimo agujero como entrada de luz. Esa entrada de luz actúa como lente. Así, en el pergamino aparece la imagen invertida, reducida y en colores, de los objetos que se encuentran frente al lente. (3)

CATÁLOGO: Relaciones de ítems, generalmente ordenados sistemáticamente, con detalles descriptivos; pueden presentarse en forma de libro o folleto, en tarjetas o en línea. (2)

CIANOTIPO: c. 1842-1920. Inventado por John Herschel en 1842 pero usado más en el período de 1880 a 1920; el cianotipo tiene una superficie mate y un color azul. Sólo tiene una capa, así es que no usa aglutinante. (1)

COLODIÓN: Lo usaron como aglutinantes para negativos, después también para positivos en papel. Consiste en piroxilina soluble en alcohol y éter. El papel tiene una capa de barita y una superficie brillante o mate, la segunda casi siempre tiene un baño con oro y/o platino. Los dos tipos son muy sensibles a la abrasión. El colodión como negativo en una capa de vidrio fue usado para los ambrotipos. (1)

CUADERNO DE REGISTRO: Registros en los que se ingresa información secuencial, especialmente acerca de actividades o transacciones que ocurren en un sistema. (2)

DAGUERROTIPO: c. 1839-1869. En 1839 Daguerre inventó el primer proceso fotográfico que se usó comercialmente. Se trata de una placa de cobre sensibilizada con yodo y plata y revelada sobre vapores de mercurio. La imagen negativa aparece positiva mirada desde un ángulo especial. Los daguerrotipos fueron encapsulados y guardados en una caja pequeña, a menudo de madera y cuero. (1)

DETERIORO: Los deterioros de los materiales fotográficos son muchos y diversos. Aparte de la manipulación, existen muchos deterioros que resultan de un ambiente no apto o de reacciones químicas. La temperatura y principalmente la humedad relativa son factores muy importantes para el estado de conservación de una fotografía. Algunos deterioros son: manchas, abarquillamiento, hongos, craquelación, abrasión, desvanecimiento, *silver mirroring*, *foxing*, roturas. (1)

DIBUJO FOTOGÉNICO: Úsese para las fotografías producidas por Talbot por su proceso de dibujo fotogénico, un proceso de impresión, algunos como fotogramas y otros con una cámara. Se distingue de "calotipo" que es producido por el proceso de revelado patentado

por Talbot llamado "calotipia". A mediados del siglo XIX, algunas veces usado como un sinónimo de fotografías. Para la mayoría de las impresiones hechas desde este negativo, usar "impresiones en papel salado". (2)

DOCUMENTO: Información registrada, por cualquier medio, creada, recibida, y conservada por una agencia, institución, organización, o individuo para el cumplimiento de sus obligaciones legales, o para la transacción de negocios. (2)

EMULSIÓN: En un material fotográfico, la emulsión corresponde a la capa sensible a la luz, y consta de un aglutinante y de partículas sensibles, que pueden ser sales de plata o de otros metales como fierro o platino. (1)

FERROTIPO: c. 1860-1930. Consiste en un negativo de colodión en una placa de fierro o lámina oscura, así cambia a positivo. Era un proceso muy barato y popular para vendedores y fotógrafos de la calle. (1)

FISIONOTIPO: Técnica que reproducía mecánicamente el perfil de una persona con enorme exactitud. Los originales podían entregarse en madera, marfil o yeso semejando las antiguas miniaturas. (1)

FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA: Úsese para pares de fotografías tomadas con dos lentes tal que, cuando es vista con un artefacto especial, las dos imágenes parecen formar una imagen única y tridimensional. Pueden ser daguerrotipos, negativos u otras formas. Para aquellas en la forma de impresiones fotográficas en tarjetas, el tipo más común es el "estereograma". (2)

GELATINA: Es una proteína hecha con extractos de huesos animales, remplazó al colodión como aglutinante alrededor de 1880. La usaron para emulsión en negativos de vidrio, para películas y para positivos en papel. La gelatina ha quedado como el aglutinante más usado, también es la que usamos hoy. (1)

IMPRESIÓN AL COLODIÓN: Úsese para impresiones fotográficas que tienen colodión como aglutinante. (2)

IMPRESIÓN DE PLATA SOBRE GELATINA: Úsese para impresiones fotográficas que tienen gelatina como aglutinante, manteniendo la plata como el material final de la imagen; siempre son blanco y negro, aunque pueden ser coloreadas por un matiz monocromo. (2)

INVENTARIO: Listas detalladas de cosas que están a nuestra vista o nos pertenecen , como las de todos los bienes y materiales disponibles, o listas detalladas de todos los artículos en una categoría dada. Para la documentación de una inspección llevada a cabo a fin de obtener un panorama exhaustivo, úsese "inspecciones". (2)

NEGATIVO AL COLODIÓN SECO: Úsese para negativos producidos por el proceso del colodión seco. (2)

NEGATIVO DE PLATA EN GELATINA: Úsese para negativos que tienen gelatina como aglutinante, que contiene plata como material de imagen final; puede ser en vidrio ("negativo de gelatina en placa seca"). (2)

NEGATIVO DE GELATINA EN PLACA SECA: Úsese para negativos que tienen una capa de gelatina como aglutinante en un soporte de vidrio. (2)

NEGATIVO AL COLODIÓN HÚMEDO: Úsese para negativos producidos por el proceso del colodión húmedo. (2)

OXIDACIÓN: Es un deterioro muy común en los materiales fotográficos y se trata de una reacción química del oxígeno de la atmósfera con el metal de la imagen. Así se desarrolla un ciclo de oxidación y reducción, causando un desvanecimiento de la imagen que además produce "*silver mirroring*". (1)

SILVER MIRRORING: Es una forma de deterioro que produce la oxidación en una fotografía con plata. Se trata de una migración de las partículas de plata a la superficie de la

emulsión donde se reducen a plata metálica. Así se forma una capa densa de plata cuyo efecto es parecido a un espejo. (1)

- (1) CSILLAG PIMSTEIN, Ilonka. *Conservación fotografía patrimonial*. Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000, pp. 93-95.
- (2) *Tesaurus de Arte & Arquitectura*, Getty Research Institute (GRI). Traducción al español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Chile. Información obtenida del sitio Web www.aatespanol.cl en Marzo de 2004.
- (3) Términos en Arte Philips. Información obtenida en el sitio Web <http://www.philips.cl/artephilips/terminos/camaraos.htm> en Marzo 2004.

1) MANUAL DE USO

BASE DE DATOS PARA LA DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN PARTICULAR DE FOTOGRAFÍAS ESTEREOSCÓPICAS JULIO BERTRAND VIDAL

INTRODUCCIÓN

La colección de fotografías estereoscópicas *Julio Bertrand Vidal* se caracteriza por una homogeneidad que comprende características como que el autor es siempre el mismo, al igual que la técnica fotográfica, el soporte de la imagen, las dimensiones de las placas y la época en que fueron creadas. Por esta razón los campos dirigidos al registro de estos datos no fueron contemplados para esta Base de Datos.

Lo mismo sucede con el hecho que la colección haya permanecido hasta hoy en el seno familiar y no dentro de una institución: campos para la fecha de ingreso, de salida, condiciones de uso, etc. no son estrictamente necesarias para el momento de vida de la colección.

La Base de Datos creada para la documentación de estas fotografías tiene como fin entregar de una herramienta de trabajo para la búsqueda y acceso de la información, sentando las bases para su preservación, investigación y difusión.

La estructura metodológica para el ingreso de los datos se divide en cinco agrupaciones de campos de registro, estas son: Identificación / Ubicación, Documentación según Datos del Autor, Conservación / Registro, Tema y Otros Datos.

A continuación se entregará una breve explicación, dividida por los grupos anteriormente expuestos, sobre el ingreso de información en cada uno de los campos de la Base de Datos, y a continuación, una guía para efectuar búsquedas.

INGRESO DE DATOS

I. IDENTIFICACIÓN / UBICACIÓN

El formulario muestra un ejemplo de cómo registrar los datos de un negativo y su correspondiente positivo. En la parte superior, el título "IDENTIFICACIÓN / UBICACIÓN" está en rojo. Debajo, el campo "número de inventario:" contiene el valor "1622". En el centro, se muestran dos imágenes: a la izquierda, un negativo con inscripciones en griego, y a la derecha, su positivo correspondiente. Debajo de cada imagen, se especifica su ubicación: "ubicación del negativo" con el valor "caja N° IX" y "ubicación del positivo" con el valor "caja 1-1 (18)".

- Número de inventario: las placas de negativos ya han sido designadas por su propio autor con un número de inventario que se encuentra registrado en el sobre de las placas de negativos y en el cuaderno de inventario del autor. El ingreso del número de inventario debe ser hecho según esta información.
- Fotografía: las imágenes digitalizadas deben ser insertadas en el espacio diseñado para la Base de Datos. Para ello es esencial cambiar sus medidas a 2,56 centímetros de alto y 6 centímetros de ancho y su resolución a 40 Pix/cm.
- Ubicación de negativo: es número de caja donde se encuentra guardado el negativo, que se inscribe con números romanos. Ejemplo: *Caja N° IX*.
- Ubicación de positivo: sigla numérica que indica su antigua posición en el mueble original (en orden: número de gaveta del mueble, número de caja dentro de la gaveta y posición numérica dentro de la caja). Hoy estas siglas

se encuentran inscritas en los sobres que envuelven las placas, por lo que se deben transcribir fidedignamente. Ejemplo: *Caja 1-1 (18)*.

II. DOCUMENTACIÓN SEGÚN DATOS DEL AUTOR

DOCUMENTACIÓN SEGÚN DATOS DEL AUTOR	
título original del autor Santiago. Sazie 2384. Sra. Pastor y Jaime Nov. 1912	
país Chile	lugar Santiago - Sazie 2384
época Noviembre	años 1912
título del positivo Jaime Nov. 1912	

- Título original del autor: se ingresa aquí el título completo, exceptuando el número de inventario, que ha escrito el autor en su cuaderno de inventario. Se transcribe fidedignamente, respetando incluso faltas de ortografía.
- País: nación donde ha sido tomada la fotografía. El país se registra siempre en español, que en algunos casos debe ser traducida o averiguada.
- Lugar: por ser un dato subjetivo del autor debe ser ingresado según su título en el cuaderno de inventario. Por ejemplo, en el cuadro vemos que el lugar es Santiago y una dirección, que era la casa donde se tomó la fotografía. Se debe respetar esta información, por lo tanto este campo es completado siempre desde el título original del autor.
- Época: este campo es completado por el catalogador en español y la información puede ser extraída del cuaderno de inventario o de las placas de positivos que estén

inscritas. Por lo tanto, si la información está en otro idioma debe ser traducida al castellano, y si está abreviada debe ser normalizada.

- Años: al igual que en el campo anterior, la información puede ser obtenida del cuaderno de inventario o de las placas de positivos. Todos los registros en el cuaderno tienen el año, pero a veces el autor escribe dos fechas, en estos casos se deben registrar las dos.
- Título del positivo: cuando se ha vinculado un positivo con la imagen inventariada se registran sus datos, su título, si es que lo tiene, debe ser inscrito fidedignamente al original.

III. CONSERVACIÓN / REGISTRO

CONSERVACIÓN / REGISTRO	
estado de conservación del negativo	
<input type="text"/>	
estado de conservación del positivo	
<input type="text"/>	
fecha de registro:	<input type="text"/>
nombre catalogador:	<input type="text"/>

- Estado de conservación del negativo: en este campo se indican los deterioros que sufre la placa del negativo, análisis que se hace en forma superficial. La redacción de los daños debe hacerse en el siguiente orden: soporte, emulsión, imagen.

- **Estado de conservación del positivo:** en este campo se indican los deterioros de la placa del positivo, de la misma forma que se hace con el negativo. A continuación se exponen los ejemplos más frecuentes:
 - **Soporte:** faltantes (donde se indicaba el porcentaje), trizaduras, huellas digitales sobre el vidrio y/o suciedad superficial.
 - **Emulsión:** espejos de plata en superficie (*silver mirroring*), rallas por abrasión, huellas digitales, manchas de agua (que seguramente quedaron en el proceso de revelado), adhesión de papel, desprendimiento y suciedad superficial.
 - **Imagen:** cambio de tonalidad hacia los sepia, rojos y violeta, desvanecimiento de la imagen y manchas por hongos.
- **Fecha de registro:** en este campo se inscribe la fecha en que la persona ingresó la información a la base de datos. Puede escribirse sólo el año como también la fecha completa con día, mes y año.
- **Nombre catalogador:** nombre de la persona que registró la información, con nombre primero y luego apellido.

IV. TEMA

<p>TEMA</p> <p>pre-iconografía</p> <input type="text"/>
<p>descripción iconográfica</p> <input type="text"/>
<p>términos claves</p> <input type="text"/>

- Pre-iconografía: este campo pretende catalogar, sin el reconocimiento de las formas y su significado y en pocas palabras, el tema de la obra. Se debe registrar el tema a partir de un género (escena, paisaje, retrato, etc.) y, para individualizar, se puede agregar luego de un guión más información. Por ejemplo, si tenemos un paisaje marino, pero a lo lejos se ve una ciudad, podemos registrar así: “*paisaje marino – paisaje urbano*”, escrito siempre bajo una jerarquía temática. Para la normalización de términos ver *Índice por Tema* (en *Informes* dentro de la Base de Datos *Access*) y sitio de Tesoros de Arte y Arquitectura (www.aatespanol.cl).
- Descripción iconográfica: como bien dice su nombre, éste es un campo descriptivo donde sí se reconocen las formas y su significado. Por ejemplo se pueden reconocer los personajes con sus nombres y relaciones, las acciones que se están observando, los lugares o momentos históricos (matrimonio, cumpleaños, veraneo, etc.). Mucha de esta información se puede obtener del cuaderno de inventario, pero en general se debe hacer una pequeña investigación antes de completar el campo.

- Términos claves: En este campo el registrador debe seleccionar las palabras más características del tema de la obra, las que se escribirán separadas por guiones. Éstas pueden ser derivadas de los campos “Pre-iconografía”, “Descripción iconográfica” o bien del “Título original del autor” o “Título del positivo”.

V. OTROS DATOS

OTROS DATOS
notas generales
<input type="text"/>
textos relacionados
<input type="text"/>

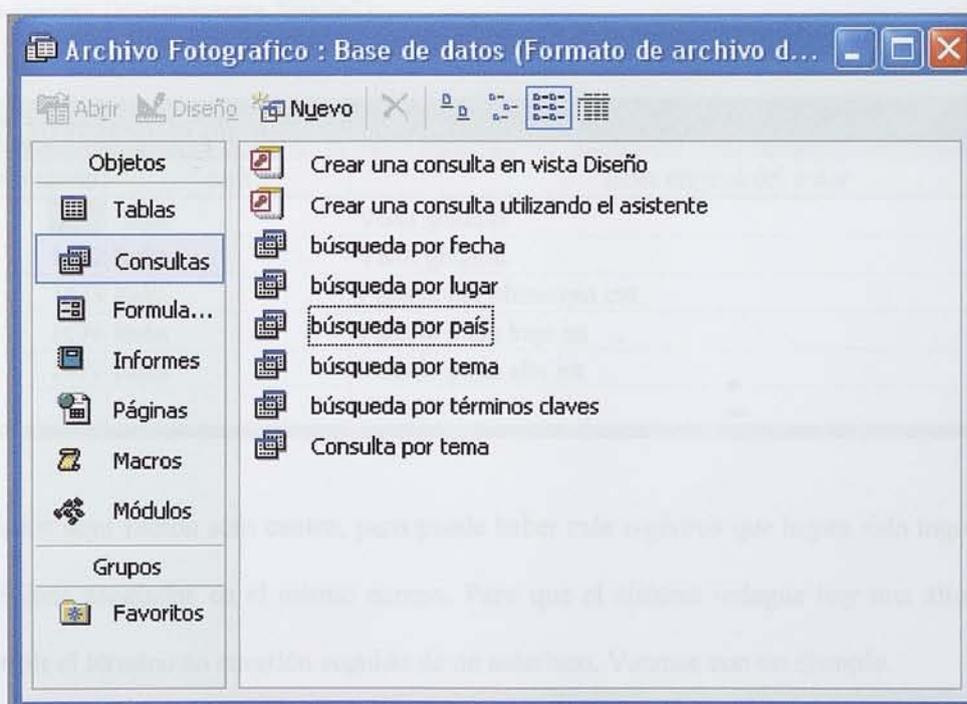
- Notas generales: en este campo el registrador puede agregar algo que no tenga cabida en los demás campos, es por lo tanto un espacio abierto a todo tipo de comentarios, desde observaciones del material hasta relaciones entre fotografías.
- Textos relacionados: se pueden escribir aquí los textos que tengan alguna relación con la fotografía, en especial los encontrados en el diario de vida de Bertrand.

BÚSQUEDA DE DATOS

a) A través de Consultas

La búsqueda de información en la Base de Datos puede efectuarse de varias formas, dependiendo cuál sea el objetivo final de la investigación. En este momento la Base de Datos en *Microsoft Access* cuenta con Consultas fijadas por el encargado de documentación, pero se pueden generar terceras según las necesidades que vaya teniendo el usuario (se pueden crear consultas usando el asistente de *Access*).

A continuación veremos algunos ejemplos de cómo buscar términos o materias.



Al abrir la Base de Datos en *Microsoft Access* se nos mostrarán a la izquierda varias posibilidades. Para efectuar cualquier búsqueda se debe seleccionar Consultas, las posibilidades que se abren son

las que se ven en el cuadro y, dependiendo de la información que se quiera obtener, se hace un doble clic sobre los títulos en vista.

Por ejemplo seleccionaremos “búsqueda por país” y nos aparecerá el siguiente cuadro:

Introduzca el valor del parámetro

ingrese país

Aceptar Cancelar

Ahora el usuario puede ingresar el país en investigación. Los resultados se entregarán de la siguiente manera (ingresaremos “Italia”):

búsqueda por país : Consulta de selección			
	n° inventario	país	título original del autor
▶	1671	Italia	Vista general
	1672	Italia	Vista general
	1673	Italia	Palacio del Municipio ext.
	1674	Italia	Palacio patio bajo int
	1675	Italia	Palacio patio alto int
*			

Los registros aquí fueron sólo cuatro, pero puede haber más registros que hayan sido ingresados con otros términos asociados en el mismo campo. Para que el sistema indague hay una alternativa, se debe escribir el término en cuestión seguido de un asterisco. Veamos con un ejemplo.

El término en búsqueda se escribe con el asterisco y ahora el resultado arroja 310 registros, que pueden ser observados a continuación.

Introduzca el valor del parámetro

ingrese país

italia*

Aceptar Cancelar

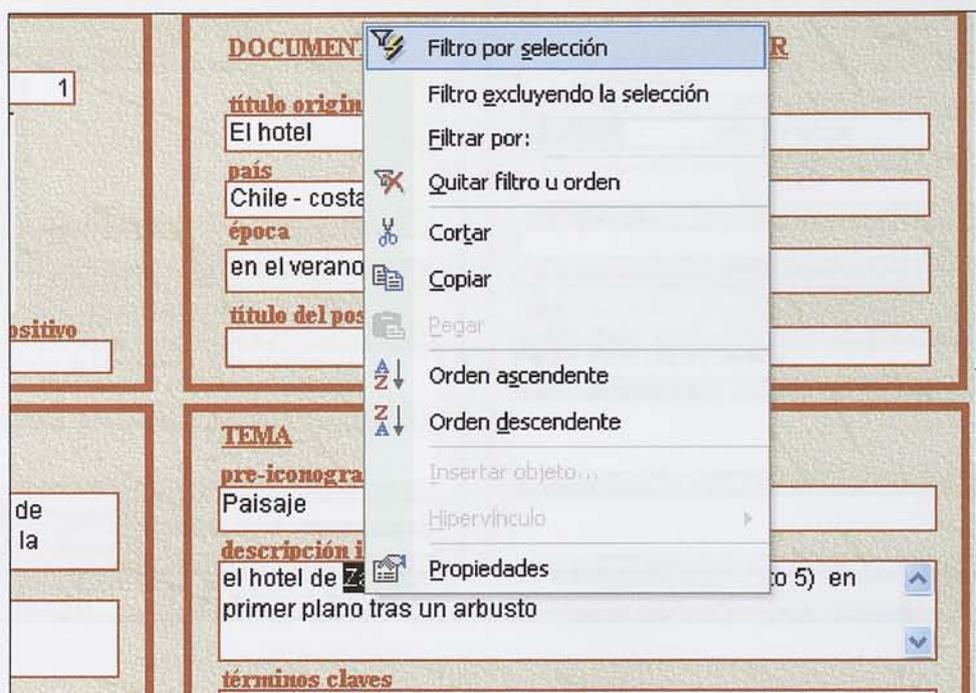
búsqueda por país : Consulta de selección			
	nº inventario	país	título original del autor
▶	1178	Italia - Sicilia	Vu du Mont Pellegrino
	1179	Italia - Sicilia	Petite rue allant a la Cathedrale
	1180	Italia - Sicilia	Rue Antonio di Catro pluie
	1181	Italia - Sicilia	Piazza dil Jesú
	1182	Italia - Sicilia	Cour sur la Via Macqueda
	1183	Italia - Sicilia	Porla Nuova. vers Monrele
	1184	Italia - Sicilia	Fontana della Ziza. face
	1185	Italia - Sicilia	Fontana della Ziza. de coté
	1186	Italia - Sicilia	Ponte dell' Aminiraglio
	1187	Italia - Sicilia	Parco d'Aumale. reléi
	1188	Italia - Sicilia	Parewo d'Aumale giardino
	1189	Italia - Sicilia	St Giovanni d'Egli Ermiti

Registro: 1 de 310

Del mismo modo se pueden efectuar búsquedas según otros criterios: fecha, tema, años, etc.

b) A través de filtros

Otra manera de buscar es a través de filtros, los que se ven en el Formulario haciendo un clic en el botón derecho del *mouse* sobre el campo elegido. Observemos:



En este caso se seleccionó un término de la descripción iconográfica, “Zapallar” y se escogió la opción “Filtro por selección”. Esta búsqueda pretende investigar en qué otros registros se encuentra el término seleccionado, siempre dentro del mismo campo.

Dentro de la misma ventana se observan otras opciones de selección. La más interesante y similar al sistema de búsqueda por Consultas en el “Filtro por:.....”, donde el usuario escribe el término en cuestión. Al igual que en el otro sistema, para ampliar la búsqueda a términos que se encuentren acompañados de otras palabras, se le agrega un asterisco al final de la expresión.

Por ejemplo, si tomamos el mismo caso que para la búsqueda por Consulta e ingresamos “italia*”¹¹⁰, el resultado será el mismo, 310 registros, pero esta vez se pueden observar todos los datos en pantalla.

<p>IDENTIFICACIÓN / UBICACIÓN</p> <p>número de inventario: <input type="text" value="1178"/></p> <p><input type="text"/></p> <p>ubicación del negativo <input type="text" value="Caja N° VII"/> ubicación del positivo <input type="text"/></p>	<p>DOCUMENTACIÓN SEGÚN DATOS DEL AUTOR</p> <p>título original del autor <input type="text" value="Vu du Mont Pellegrino"/></p> <p>país <input type="text" value="Italia - Sicilia"/> lugar <input type="text" value="Palermo"/></p> <p>época <input type="text"/> años <input type="text" value="1911"/></p> <p>Mars <input type="text"/></p> <p>título del positivo <input type="text"/></p>
<p>CONSERVACIÓN / REGISTRO</p> <p>estado de conservación del negativo Espejos de pila en la emulsión. Manchas y suciedad superficial por adherencias. Rayas</p> <p>estado de conservación del positivo <input type="text"/></p> <p>fecha de registro: <input type="text"/></p> <p>nombre catalogador: <input type="text"/></p>	<p>TEMA</p> <p>pre- iconografía <input type="text" value="Paisaje urbano - agua y montaña"/></p> <p>descripción iconográfica <input type="text"/></p> <p>términos claves <input type="text"/></p>
<p>Registro: 14 de 310 (Filtrado)</p>	

Es importante que luego de revisar los resultados se desactive el filtro, lo que se muestra en la misma ventana donde aparecen los filtros (que se abre haciendo un clic en el botón derecho del mouse) como “Quitar filtro u orden”.

¹¹⁰ No es necesario usar mayúsculas.

2) ORDEN COLECCIÓN FOTOGRÁFICA JULIO BERTRAND

Negativos:

Los negativos se encuentran en el librero de madera con puerta corredera en el lado derecho. Las cajas amarillas numeradas del I al IX contienen en su interior las cajas originales de negativos, desde la número 1 a la 1700:

- Caja N° I: sobres de negativos desde 1-180
- Caja N° II: sobres de negativos desde 181-357
- Caja N° III: sobres de negativos desde 358-540
- Caja N° IV: sobres de negativos desde 541-728
- Caja N° V: sobres de negativos desde 729-910
- Caja N° VI: sobres de negativos desde 911-1110
- Caja N° VII: sobres de negativos desde 1111-1290
- Caja N° VIII: sobres de negativos desde 1296-1498
- Caja N° XI: sobres de negativos desde 1499-1700

Los otros negativos se encuentran sin caja original de la siguiente manera: hay negativos que están en su sobre original con número de inventario, otras encontradas sin sobre pero atribuidas al inventario original y el resto que no han sido vinculadas con el inventario pero han sido registradas aparte con un número encerrado en un círculo. Su ubicación es la siguiente (en cajas más bajas floreadas):

- **Caja A:** negativos MC I (caja encontrada en Marzo del 2002) en sobres originales y sobres atribuidos al inventario. Los negativos son los siguientes: 187, 224, 228, 326, 328, 329, 341, 343, 542, 1703, 1704, 1707-1723, 1725- 1731, 1734, 1735, 1742, 1747-1749, 1760- 1772, 1775, 1778, 1780, 1782, 1785- 1788, 1790- 1794. También hay sobres vacíos, uno está sin número, después está el 1677, 1681 y 1772.
- **Caja B:** negativos MC I y MC II (selección de Marta Carrasco Bertrand y entregados a Pelagia para hacer contactos) enumerados del 1 al 66 en un círculo.

Positivos:

Los positivos están en cajas separadas por su procedencia original, los números 1, 2, ... corresponden al cajón número 1, etc. en el mueble original de almacenamiento, especialmente diseñado para guardar y mirar placas de fotografías estereoscópicas, de propiedad del autor.

En el depósito las cajas se encuentran dispuestas de la siguiente manera: en el mueble bajo de madera con tres puertas están las cajas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8; y en el librero de madera con puertas correderas están las cajas 9, 10, 11, 12, 13, 14 y una caja con positivos MC I y MC II.

El contenido de las cajas es el siguiente:

- **Caja 1:** 79 positivos
- **Caja 2:** 86 positivos
- **Caja 3:** 83 positivos
- **Caja 4:** 75 positivos
- **Caja 5:** 80 positivos
- **Caja 6:** 98 positivos
- **Caja 7:** 84 positivos
- **Caja 8:** 100 positivos
- **Caja 9:** 96 positivos
- **Caja 10:** 98 positivos
- **Caja 11:** 100 positivos

- **Caja 12:** 58 positivos
- **Caja 13:** 96 positivos
- **Caja 14:** 99 positivos
- **Caja MCI y MCII:** 112 positivos

Total positivos: 1344 positivos.

3) MUEBLE ORIGINAL

UBICACIÓN E INSCRIPCIONES EN LAS CAJAS

En el presente documento se registra el contexto geográfico de cada una de las cajas contenidas en las gavetas del mueble estereoscópico de Bertrand. Se indica en un cuadrado dividido en cuatro partes la ubicación de las cajas en planta (miradas desde arriba) donde se registró el orden siguiendo la estructura de la primera caja: desde el exterior izquierdo girando hacia el sentido contrario de los punteros del reloj.

Las inscripciones encontradas en cada caja han sido transcritas textualmente, al igual que su numeración, cuando la tenía. En los casos que el autor sólo escribió el tema del conjunto en la caja y no el número, se le designó entonces un número del 1 al 4, los que aquí se presentan entre dos paréntesis. Estos dígitos se han normalizado para efectos de registro de la ubicación de los positivos, manteniéndose siempre los números 1, 2, 3 y 4; de ahí la importancia de este documento, que entrega la información perdida de un presunto orden dado por el autor.

Se ha estudiado la relación existente entre los números romanos, números dados por el autor, y se ha encontrado que hay un grupo temático familiar, donde están las fotografías de su hijo Jaime, su esposa y sus vivencias más personales; y otro grupo que pertenece a su viaje por Italia (Girgenti, Frascati, Roma, Palermo, Venecia, etc.), incluyendo Avignon.

A continuación entonces se puede observar el orden de las gavetas con sus respectivas cajas y las inscripciones que dejó el autor.

GAVETA 1

IV	III
I	II

I. Jaime

II. Jaime

III. Jaime (con juguetes)

IV. Jaime y Ñata

(Total: 79 placas)

GAVETA 2

IV	V
A	B

A. Martita fam. Pastor

B. Personas y casa de la familia

V. Jaime y Martita. 1916 Rucalemo

VI. Rucalemo. Niños

(Total: 86 placas)

GAVETA 3

(2)	(3)
(1)	XII

(1) Chile. Lanin – Colchagua

XII. Firenze. 4. Pistoja. Bologna

(3) Terremoto del 16 de Agosto de 1906 en Valparaíso. Santiago

(4) Casas por JBV. Matucana. Pelequén. P. de Valdivia

(Total: 83 placas)

GAVETA 4

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Club Hípico. Echaurren 71. Santiago
 - (2) Cordillera. Buenos Aires. 1907
 - (3) Alameda. Cerro Santa Lucía. Santiago. Parque.
(Tío José – España. Italia – papá): escrito con lápiz mina, letra caligráfica antigua
(casa en D. De Velázquez): escrito con lápiz mina, letra caligráfica moderna
 - (4) Buenos Aires. Cap Verde. Varias
- (Total: 75 placas)

GAVETA 5

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Leiden. Haarlem. Amsterdam. Marlen. Valendam.
 - (2) Munchen
 - (3) Hampton – Court. F.B. Exhibition
 - (4) London. Cuckfield. Derby
- (Total: 80 placas)

GAVETA 6

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Rotterdam. Delf. Sgravenhage (La Haya).
 - (2) Chile. Valdivia.
 - (3) Suiza
 - (4) Bruxelles. Anvers. Gand.
- (Total: 98 placas)

GAVETA 7

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Bruges
 (2) Dijon. Abbeville.
 (3) Varias.
 (4) Arles. Marseille. Palerme.
 (Total: 84 placas)

GAVETA 8

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) La Touraine. Orleans, Beauquency, Blois.
 (2) Touraine. Blois, Chaumont, Montrichard, Chenonceaux, Amboise.
 (3) Touraine. Amboise, Tours- Plessis, Villasodri, Azay-le-Rideau
 (4) Touraine. Azay-le-Rideau, Ussé – Langcais, (Cüng o Cing) – Mars, Luynes, St. Cyr, St. Germain.
 (Total: 100 placas)

GAVETA 9

I	(3)
XI	(2)

- XI. Firenze
 (2) Notre Dame de Paris. 10-25 Chimères
 I. Avignon. Nimes. Avignes – Mortes
 (3) Versailles. Fontainebleau. Rambouillet.
 (Total: 96 placas)

GAVETA 10

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Vezelay et Saint Pere sous Vezelay
 (2) Saint Bonoiz s/Loire. Avallon. Auxerre.
 (3) Paris + Vues. Divees. Musee du Trocadero.
 (4) Paris. Luxembourg. Monuments & rues.
 (Total: 98 placas)

GAVETA 11

(4)	(3)
(1)	(2)

- (1) Environs de St. Etienne. Arques – Mantes
 (2) Lyon. St. Etienne. L. Puy en Velay
 (3) Rouen. Les Andelys.
 (4) Bagnoles. Lassay. Domfront. Nantes. Dieppe.
 (Total: 100 placas)

GAVETA 12

XIII	X
IV	(2)

- IV. Girgenti. Taormina. Napoli. Camaldoli.
 (2) ¡NO ESTÁ!
 X. Frascati. Capucini – Tuscolo. Genzano. Tivoli.
 XIII. Ravenna. Ferrara. Venezia.
 (Total: 58 placas)

GAVETA 13

III	VIII
XIV	(2)

XIV Venezia. Tirieste. Nien
 (2) Chartre. Chantil
 VIII. Roma. C. Porta. Sn. Paolo. Frascati.
 III. Palermo. S.M. d. Jesús. Monreale. Bagherin.
 (Total: 96 placas)

GAVETA 14

VI	VIII
VII	V

VI. Pompei. Roma. Via Appia. Anica. Arc de Constantin – Colisee.
 VIII. Roma. Ma. Pincid. Villas Medici – Borgase. Papa Giulio. Macama
 V. Napoli. St. Martino. Museo Nazionale. Capri.
 VII. Roma. Foro Camcido o Palatino. St. Pietro in Vaticano. Janiculo.
 (Total: 99 placas)

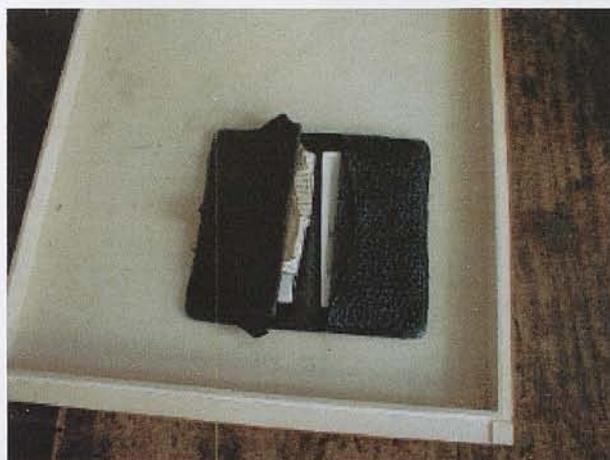
4) FOTOGRAFÍAS



Marta Bertrand Pastor, hija de Julio, junto a su marido Eduardo Carrasco. En su casa de Providencia ha conservado como un gran tesoro los objetos que creó alguna vez su padre: las placas fotográficas, el mueble estereoscópico, el diploma de arquitecto, diarios de vida y pinturas, entre otras cosas. En la pared que se ve al fondo hoy cuelga un retrato de Julio Bertrand Vidal pintado por el español Álvarez Sotomayor - pintor de gran influencia en Chile hacia 1910 – que en el momento de esta fotografía se encontraba en restauración.



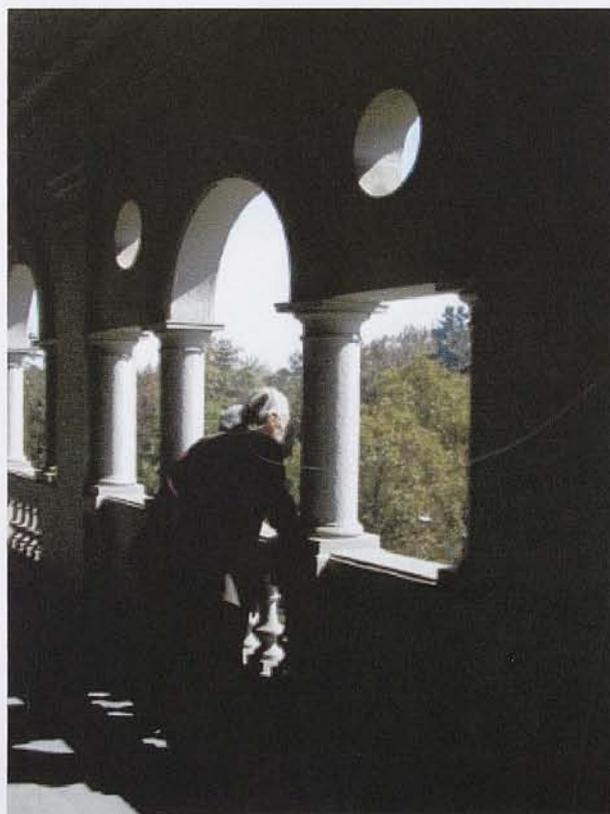
Marcaje o rotulación de las placas de positivos en la casa de Marta Bertrad Pastor. Se observa la forma de inscribir la sigla numérica en el sobre de papel libre de ácido.



Billetera encontrada en la caja que estaba en la bodega de la casa de Marta Bertrand Pastor. Perteneció a Marta Pastor, viuda de Bertrand; en su interior se encontraron recortes de diarios y *carte de visite* de un gran valor sentimental e histórico.



Carte de visite encontradas en la billetera de Marta Pastor de Bertrand.



Eduardo Carrasco junto a Marta Bertrand en el Palacio Bruna. Santiago Marzo 2002.

