

El uso de la imagen en los museos: La colección de imágenes del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y su digitalización

Jose Rivero

Dentro del curso “Fotografía Etnográfica” que se impartió en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico el pasado Noviembre, fui invitado a hablar sobre los fondos de imágenes del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y la labor, en la que colaboro, de digitalización de imágenes. Esta labor es una actividad que se encuentra inscrita en un proyecto más amplio de desarrollo de bases de datos en museos. Me he permitido hablar aquí de las funciones que la imagen tiene en el museo y del proceso que llevamos a cabo para alimentar nuestros fondos de imágenes. Estos fondos no son uniformes. Atendiendo a su función y a su contenido podemos observar como se diferencian diversos grupos que, para su fin, han de poseer ciertas características de composición. También nos hemos ocupado de otro grupo de fotografía, son las que no ha habido intención dentro del museo de obtenerlas, sino de aquellas que llegan al museo por diversos motivos y se incluyen dentro de los repertorios de piezas o de documentación. Estas no pueden seguir las pautas que le pedimos a las anteriores ya que nos vienen dadas en su concepción. En este breve artículo tratamos de mostrar algunas de nuestras experiencias con la fotografía, que en el contexto de este museo, es primordialmente etnográfica.

EL USO DE LA IMAGEN EN EL MUSEO

Sería ingenuo tratar aquí de justificar, o explicar, la utilidad del uso de imágenes en el museo o en cualquier otra institución relacionada con el Patrimonio Histórico. Es una de las herramientas más valiosas en su gestión, análisis y difusión, y forma parte de la creación y exposición del discurso museológico. Pero ni

todas las fotografías reflejan lo mismo ni las diversas funciones del museo requieren el mismo tipo de fotografía. Esto puede llevarnos a pensar que no sólo es necesaria una fotografía de cada pieza, sino varias por cada pieza cuya composición y enfoque lo determine la función que vaya a desempeñar en cada departamento del museo. Quizá sea lo deseable, pero actualmente comprendemos que no es lo posible. Como meta a corto plazo se establece el poseer la colección al completo fotografiada.

Los matices que pueden adoptar cada fotografía los determina el funcionamiento de cada uno de los departamentos del museo. Como centro del patrimonio depositado en él, ha de gestionar la colección. Entender de las condiciones del depósito, cuidar de su conservación,... e identificar singularmente la pieza. Las dos dimensiones de la fotografía puede ser un recurso suficiente en algunos tipos de piezas (cuadros, azulejos,...), pero bastante escaso en otros que salen de estas dos dimensiones (tazas, esculturas, arcones, monedas, espadas, medallas...). La solución para solventar este problema está en la reproducción de diferentes vistas de la misma pieza. Estas fotografías suelen huir de efectos artísticos en su composición e iluminación para presentar nítidamente las formas, dibujos y detalles de la pieza. En este grupo sólo se incluyen las piezas que pertenecen al museo, al contrario de los otros dos grupos que a continuación veremos.

El museo no solo guarda el Patrimonio a él asignado, sino que ha de llevar una labor científica de análisis y clasificación de las piezas en él recogida que refuercen su lugar en la exposición.

Aquí pueden ser incluidas imágenes de las propias piezas del museo e imágenes de otras piezas que nos permitan comparar y encontrar similitudes y disparidades. Junto a esto caben todo tipo de imágenes que nos permiten contextualizar la fabricación y uso de la pieza. También es deseable en estas imágenes algunas pautas que aumenten la calidad de este documento como son el enfoque en la labor de creación de la pieza y no en sus creadores cuando se documenta precisamente esto.

El fruto de estas dos tareas previas y necesarias nos llevará a la principal función del museo: la difusión. Difusión que se concreta primeramente en la exposición al público de las colecciones del museo, pero que se apoya en otros medios como son la edición de guías y catálogos. Si la exposición es la presentación al público de la pieza única, lleva aparejada un aparato de cartelería e imágenes que explican, cada una, el contenido de la sala o de la vitrina y el contexto en que se incluían estas piezas. Estas imágenes son las que pueden permitir una mayor libertad en su selección. En el catálogo pueden incluirse efectos de luz que embellezcan la imagen o proveerle (según modas) de un fondo que pueda llamar la atención de la pieza. En la cartelería puede aparecer la pieza que se quiere ilustrar, aun cuando esta no sea el centro de la imagen. En suma,

importa aquí más el contexto en que está inscrita la pieza, que la pieza, la cual ha recabado el foco de atención en las fases anteriores.

Por último, no nos resistimos a acercarnos al uso de la fotografía en la museografía. La evolución de ella y la paulatina aplicación de las mejoras que con su evolución se plasman en los museos, son recogidas en registros fotográficos que pueden servir de didáctica de la museografía. La comparación de las diferentes soluciones museográficas se han sucedido o bien la difusión de propuestas innovadoras sirven tanto para extender nuevas propuestas, como para difundir al público el funcionamiento de una institución que, aparentemente, sólo sirve para guardar piezas en vitrinas.

LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE IMÁGENES

Hace poco celebrábamos los veinticinco años de la fundación del Museo de Artes y Costumbres Populares. En estos años muchas han sido las vicisitudes por las que ha pasado el museo, pero siempre ha sido posible tiempo y recursos al archivo de imágenes. Este se constituía en una labor necesaria como respaldo a la gestión de las piezas que se iban inventariando.

Ya en 1974 se comienzan a encargar a una casa comercial la realización de negativos y copias de piezas del inventario. Mariano Moreno Marín



Sala del museo

realiza estos trabajos en diversas campañas que se desarrollan desde 1974 a 1978, alimentando el fondo de imágenes del museo. Estas fotos son en blanco y negro pero permiten su identificación, que era la primera necesidad planteada.

Posteriormente el fotógrafo Mario Fuentes Aguilar continúa, en la década siguiente, la alimentación de este fondo de imágenes de inventario. Pero también colabora en la reproducción de imágenes para catálogos y guías del museo y en el inicio de un grupo de diapositivas que van destinadas a ilustrar procesos de transformación o adquisición, rituales, fiestas,... En este grupo encontramos imágenes de asentamientos urbanos, asentamientos rurales, caza, diversas fiestas religiosas y profanas de localidades de la Baja Andalucía, etc... Atienden a ilustrar los diversos apartados del tesoro del profesor Alcina, y las siglas empleadas por él son las usadas para su clasificación.

También por esta época se lleva a cabo un experimento que no se había realizado en el momento en ningún otro museo: la creación de un videoinventario. El principio de él era la grabación sucesiva de piezas en una cinta de video acompañado de una voz en off que nos informaba del número de inventario y una sucinta descripción de la pieza. La posibilidad de situarnos en cualquier corte permitía localizar la imagen de la pieza con relativa facilidad. En él se incluyeron la colección de azulejos y la colección de armas del museo.

IA DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES

Esta labor de años en la generación de imágenes proporcionó al museo un aceptable banco de imágenes. La gestión de las imágenes en este soporte conlleva una forma de uso en los museos. Muchos son los que adoptan el archivar junto a la documentación de la pieza las imágenes que de ella poseen. De esta forma se crea un expediente de cada pieza con toda la documentación que se cuenta de ella. También es práctica común el almacenar estas imágenes en cuadernillos, libros o carpetas diseñadas expresamente para contener esta documentación. La primera opción puede deteriorar el estado de los documentos y la segunda provoca pérdidas de tiempo en la búsqueda de

imágenes en el archivo y su posterior reposición en éste. Se suma a esto la posibilidad de sufrir deterioros en su conservación debido no a su uso, sino a las condiciones ambientales del lugar en donde estén almacenadas.

Las imágenes digitalizadas pueden librarse de algunos de estos inconvenientes, pero a su vez pueden padecer otros. Lo que parece evidente es que han de ser tratadas de forma distinta al modo en que tradicionalmente se trata la documentación de imágenes. La imagen digital no posee algunos de los problemas de la imagen en papel o celuloide. Sería difícil que padeciera ralladuras, hongos, o desprendimientos de la emulsión. Los factores ambientales no dejarán mella en él. Si pueden tener daños físicos (roturas, aterrizaje de cabezales en la pista del disco,...) que pueden hacernos perder toda la información, pero con una administración rigurosa de las copias de estas imágenes podemos llegar a anular la pérdida de información. En esto, en la copia, radica la fuerza de la permanencia de la imagen digital. Mientras que cualquier copia analógica de uno de los documentos anteriores adolece de algún tipo de pérdida, la copia digital es una copia exacta del master de origen. Con ello, nos olvidamos de la fecha de caducidad de los discos compactos, ya que pueden ser repuestos por otros, nuevos, que poseen exactamente la misma información que los anteriores. En esta pequeña comparación no podemos olvidar la disponibilidad de los documentos cuando estos se usan en una red informática. No habríamos de desplazarnos desde nuestro lugar de trabajo al lugar de almacenamiento de las imágenes para su consulta, a través de nuestra terminal podemos acceder al lugar donde se almacenan las imágenes y consultar la que deseáramos.

Así planteado, parece fácil la gestión y consulta de imágenes digitales integradas en una red informática, pero nuestra experiencia nos dice que esto no es así. Un almacenamiento que no haya sido planificado nos permitirá no encontrar nunca la imagen deseada después haber perdido el tiempo escrutando todos los servidores disponibles. En nuestro caso el almacenamiento ha sido planeado en dos direcciones. Cuando primamos la información conteni-

da en nuestras bases de datos, la imagen se convierte en la ilustración de los datos que contiene la base de datos. Su ordenación y ubicación la determina el programa. Cuando el elemento principal es la imagen esta se acompaña con una base de datos, donde incluimos los valores que pueden ser susceptibles de búsqueda. Aquí la imagen no es una ilustración de la base de datos, sino la determinante de los valores que van a adquirir los apartados de la base de datos. Su ubicación estará incluida en uno de estos apartados de la base de datos, ya que la imagen podrá ser ubicada en donde queramos, y la base de datos nos informará en que dispositivo se encuentra. En conclusión la digitalización de imágenes puede convertirse en un elemento de dinamización y fluidez en las consultas de documentación, pero requiere un estudio previo que diseñe un modelo apropiado para el flujo de esta documentación.

Desde comienzos de la década de los 90 en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla acometimos la labor de digitalizar las colecciones. Dos fueron los factores que en su evolución han determinado la forma de hacerlo: las características técnicas de los apartados usados para la captura y almacenamiento de las imágenes y los programas informáticos de gestión de estas imágenes vinculadas con nuestras bases de datos.

Partimos con ordenadores que poseían 500 MB de capacidad, cifra hoy ridícula, pero que en su momento calculamos como apropiada para almacenar todas las imágenes. Almacenar, eso sí, en un museo Etnográfico o de Bellas Artes, no en un museo Arqueológico cuyo número de piezas rompía cualquier cálculo. Estos cálculos obligaban a adoptar un tamaño reducido del archivo de imagen, pero aceptable para generar una fotografía identificativa y constreñía el número de colores a 256, capaces de mostrar todos los matices cromáticos que poseyera cualquier fotografía, aun cuando impedía visionar dos imágenes al mismo tiempo en sus dos gamas cromáticas. La obtención de imagen se llevaba a cabo en un escáner que en un primer momento sólo permitía el uso de opacos. Esto nos llevó a comenzar a digitalizar las piezas que habían apa-

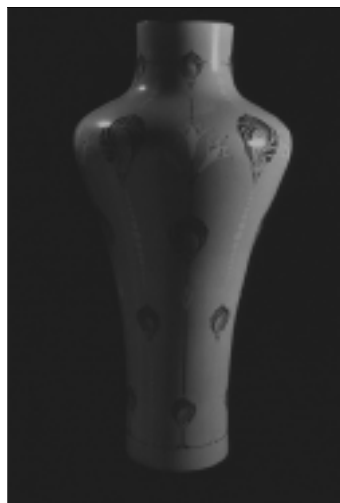


Figura 1. Tibor

Figura 2. Liara

Figura 3. Arcón



Figura 1. Hogar moruno. La cocina. Tetuán

Figura 2. Taller de repujado. Sevilla

Figura 3. El embotellado en una fábrica de aceitunas. Sevilla

recido en catálogos y guías, o bien aquellas de las que poseyéramos una copia en papel. Por último, en este comienzo, las librerías disponibles en el lenguaje e programación que usábamos (Clipper), nos permitían elegir el formato de imagen entre mapas de bits de Windows (BMP) o Paintbrush (PCX), éste último fue el elegido porque era algo menos que el primero.

Pocos cambios se produjeron durante algún tiempo en las posibilidades del programa, pero más abundantes fueron los cambios de la infraestructura de captación. Se adquirió un positivador de negativos que nos permitía digitalizar el archivo de negativos y transparencias. Se adquirió también por entonces una tarjeta de captura de video. Con su uso, quedó digitalizado el videoinventario y se abrían nuevas posibilidades. Toda grabación de video que contuviera alguna pieza del inventario, que no poseyera imagen podía extraerse de la grabación. Y por último, podía utilizarse una cámara de video digital para recoger imágenes que serían a continuación digitalizadas. En pocos pasos, y con algo de voluntad, se establecían medios suficientes para obtener imágenes que reclamaba el inventario pero no poseíamos.

Tras un periodo de asentamiento del uso de estas nuevas técnicas, comenzamos a desarrollar mejoras en la programación que a su vez estaban propiciadas por la aparición de nuevos lenguajes y ordenadores con mejores características. No hay que olvidar que el desarrollo de los ordenadores personales se ha orientado a mejorar las prestaciones denominadas multimedia. En nuestro caso, nos encontramos con aparatos que, por otras razones ajenas a las nuestras, mejoran la definición de la imagen, su capacidad de almacenamiento y su velocidad de lectura. El cambio a una nueva versión del lenguaje que estábamos usando (Clipper) nos llevó a cambiar el formato de los archivos de imágenes. Esta nueva versión sólo leía archivos BMP. Esta razón, de forma aislada, no habría provocado el cambio de formato, sino que fueron otras razones sopesadas en su momento. La razón de compresión de archivos PCX era mayor que los archivos BMP, pero con el aumento de la capacidad del almacenamiento de los discos este factor perdía fuerza. El espacio ahorrado, en rela-

ción al espacio disponible no era relevante. A su vez, el uso de BMP nos abría una nueva posibilidad: continuar desarrollando el software en este lenguaje y hacer pruebas en nuevos lenguajes, en este caso Visual Basic de Microsoft, alguno de cuyos controles no gestionaban PCX y sí BMP. Para probar el nuevo lenguaje, antes de acometer un cambio en la programación, se gestó un programa de difusión en sala de una colección de fotografías de Loty –de la que hablaremos más adelante–, en el que los resultados nos satisficieron.

Una novedad importante en la mejora de los aparatos usados fue la adquisición de un grabador de CD. Con él podíamos hacer copias de la cada vez más abundante documentación y extender a nuevos límites las restricciones del espacio de almacenamiento. Por último el otro hito en este proceso es la llegada de la primera cámara digital. Las prestaciones de calidad de fotografía de ésta, junto al bajo coste de la imagen, aun cuando haya de ser repetida muchas veces hasta encontrar el resultado apetecido, permiten completar nuestro archivo de imagen a una velocidad aceptable. Además se ha extendido su uso en otras actividades del museo, como es la generación de imágenes para catálogo, la de generar reportajes museográficos o el cada vez más extendido uso en labores de restauración. Permite, en fin, realizar fotografías que en otros casos, sin esta herramienta, simplemente no se harían.

Estos medios pueden cubrir hasta ahora las necesidades del museo. Pero los cambios que han de realizarse en el software que gestione la producción de dichos medios tenemos que no terminen nunca. La razón principal es que la solución de los problemas que tenemos planteados nos lleva a plantearnos nuevos problemas. En la actualidad el desarrollo de los programas en el apartado que compete a la gestión de imagen se centran en la elección del formato más adecuado y junto a él el software más adecuado. Abandonado el uso de Clipper por el nulo desarrollo de sus versiones, adoptamos la utilización de Visual Basic que nos proporcionaba una interfaz gráfica en la que mezclar información e imágenes. El uso de BMP es perfectamente compatible con este lenguaje, pero en sus últimas versiones los controles diseñados

para alojar expresamente imágenes acepta archivos JPG, de mayor compresión con poca distorsión de la calidad de la imagen. Cualquier persona ducha en este lenguaje podría replicar esto apuntando que ciertos controles no sólo alojan cualquier archivo de imagen, sino incluso documentos de texto, sonidos,... pero las pruebas que hemos hecho no han ajustado la imagen a unas determinadas dimensiones con la calidad que nos daban los controles antes citados y teníamos problemas al imprimirlo en unas dimensiones precisas en un lugar determinado del texto.

LA COLECCIÓN LOTY

Sería imposible analizar aquí el contenido de la temática que recoge el fondo de imágenes del museo. Pero sí podemos intentar el hacerlo con parte de ella. En este caso hemos elegido una colección de las diversas que hay en el museo: la colección Loty. La colección Loty es una colección de fotografías adquiridas por la Junta de Andalucía en 1995 y depositadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Se trata de una colección de placas de cristal de difícil solución expositiva y propensa a deterioro y rotura en su consulta. Ideamos una solución que pasaba por el uso de la informática: digitalizar la colección y a través de una base de datos que gestiona un programa, ponerla a disposición del público para su consulta en sala. La colección posee un gran valor documental concretado en la recogida de imágenes de monumentos de variado carácter, viviendas, paisajes, establecimientos comerciales, medios de transporte, industrias, talleres de artesanía, escenas de calle y fiestas. Como documentación del Patrimonio de su época recoge aspectos que pueden interesar a los interesados en éste desde cualquier disciplina que se acerque a su estudio. Desde la etnología son relevantes los documentos recogidos en mercados, bares, tiendas, fiestas, industrias, talleres de artesanía, viviendas y medios de transporte. Pero no se pueden rechazar fragmentos que aparecen en las fotografías que recogen otros aspectos.

La colección es obra de Charles Alberty López, fotógrafo francés afincado en España. La colección depositada en el museo consta de 2.348 placas de cristal de 10 x 15 cm. Es una parte de la



Figura 1. Restos de columnas. Bolonia

Figura 2. E. Iglesia de Santa María. Ronda

colección del autor que contaba con más de 10.000 fotografías. Estas 2.348 son las que pertenecen a Andalucía, Gibraltá y Norte de África. La idea de recopilar esta colección parte del intento de construir un gran banco de imágenes de España, Norte de África e Iberoamérica, pero el proyecto no se concluyó, completándose sólo la parte correspondiente a España y el Norte de África. El trabajo de este fotógrafo, en la colección, se desarrolla entre 1915 y 1936, fecha en la que se dejan de tener noticias de él. Su estancia en Andalucía podemos cifrarla a finales de la década de los 20. No llega a cubrir toda Andalucía, los lugares que aparecen fotografiados parecen describir una línea desde Despeñaperros hasta Gibraltá, en su camino hacia el norte de África, en el que pasa por las provincias de Jaén, Córdoba, Sevilla y Cádiz, desviándose hacia Huelva y Málaga. No se posee ninguna imagen de Granada o de Almería.

La ordenación de la colección para su consulta se realizó atendiendo a dos criterios: el geográfico y el temático. Cada placa correspondía a un único lugar geográfico y poseía al menos una clasificación temática. El público podría seleccionar un criterio geográfico y otro temático (contemplándose la posibilidad de elegir todos los criterios) y veía una a una las imágenes de la selección hecha. La clasificación geográfica no entrañaba mayor problema que el de la transcripción del lugar al que pertenecía la fotografía, pero la clasificación temática necesitaba de una tarea previa que consistía en crear un pequeño clasificador y definir cada uno de los términos. Para crear este clasificador se llevó a cabo una simplificación del tesoro científico usado para catalogar en el museo, con sólo los términos que aparecían en la colección. La labor de clasificación entrañaba un problema, no siempre teníamos datos en la imagen para clasificar la fotografía y a veces el título proporcionado por el autor inducía a errores. Esto se podía comprobar en las fotografías más próximas a nosotros: las de Sevilla. Necesitaban de una labor de investigación que no sólo nos librara de errores inducidos, sino que a la vez nos ofreciera más información para poder mostrarla al visitantes.

El resultado de estas dos clasificaciones se puede traducir en cifras en lo que respecta a la

clasificación geográfica, pero sería más difícil e inexacto el la clasificación temática ya que las imágenes pueden clasificarse por varias entradas.

En cifras la nómina de poblaciones sería la siguiente:

Jaén: Linares (26 placas), Sierra Morena (19), La Carolina (15)
 Málaga: Ronda(224), Benaolán (35)
 Sevilla: Sevilla (749), Écija (61), Carmona (41), Alcalá de Guadaira (25), Utrera (20), Marchena (17), Santiponce Itálica (9)
 Huelva: Huelva(31), La Rábida (21), Palos de Moguer (13), Aracena (7)
 Cádiz: Cádiz (106), Algeciras (90), Jerez de la Frontera (74), Tarifa (57), San Roque (29), Velonia Claudia (sic) Baelo Claudia (Bolonia) (28), La Línea (26), Puerto de Santa María (26), Arcos de la Frontera (20), San Fernando (20)
 Gibralt y Norte de África: Ceuta (77), Gibralt (57), Marruecos (26), Tánger (122), Tetuán (207), Xawen (58)

La colección posee grandes grupos temáticos en los que siempre podemos encontrar solapamientos. Un primer grupo se centra en la recogida de paisajes naturales. En ellos es escasa, o nula la actividad del hombre. Son arroyos, peñascos, playas, vegas, montañas o bosques. En el segundo grupo incluimos fotografías de edificios, paisajes urbanos y calles y plazas. Este grupo posee ya una serie de subdivisiones que nos interesan presentarlas al público como clasificaciones individuales. Estas subdivisiones se hacen atendiendo a la funcionalidad el edificio. Como edificios militares se han considerado castillos, cuarteles, dependencias militares, murallas, puertas de ciudades, cuarteles,...Como edificios religiosos, iglesias, catedrales, mezquitas, morabitos,...Como edificios civiles, estaciones de ferrocarril, ayuntamientos, puentes, acueductos, hoteles,...También se han incluido como subdivisión del apartado los paisajes urbanos, entendiendo estos como vistas panorámica de la ciudad desde un monte cercano, un edificio alto o la torre de una iglesia. Al igual se han considerado como subdivisiones las calles, las plazas y los parques y jardines. Las viviendas que aparecen en la colección podría considerarse

como un grupo de este gran apartado, pero hemos optado por hacer una distinción entre las fotos de la fachada y las imágenes del interior. Las viviendas recogidas son muy heterogéneas y van desde la fascinación por las casas suntuosas y sus habitaciones bien equipadas –tanto en Andalucía como en el Norte de África- como por el tipismo de las viviendas humildes, en las que aparecen sus habitantes posando a veces.

Los mercados podrían haberse incluido en el apartado de edificios civiles, pero rara vez el mercado, según lo contenido en las fotografías, interesa por el edificio. El valor documental de las personas que concurren a él, su actividad, la disposición de las mercancías, la variedad de ellas hacen que necesitemos apartarlo de las imágenes de ayuntamientos o estaciones de tren. De igual modo habría sido un contrasentido incluir dentro de un apartado de edificios algunos mercados que se instalan en plazas o calles él como el zoco de Tetuán o el mercado que se disponía en Sevilla en Santa María la Blanca, junto al cual se construyó el actual Mercado de la Puerta de la Carne que, curiosamente, aparece también en la colección, pero sin gentes ni género, en resumen sin inaugurar.

El grupo de fotografías de bares y tiendas posee características muy parecidas al grupo anterior. Rara vez se fotografía la fachada, es el interior lo que realmente importa. La clientela variada, las tertulias o los empleados de estos establecimientos, aunque si se fotografía el exterior, es para plasmar el espectáculo de una ferretería que saca su mercancía y la expone en su puerta, las tiendas de los zocos del Norte de África o el escaparate de una confitería.

El resto de los grupos que hemos contemplado lo representan los medios de transporte usado en la época, algunas imágenes de industrias que no obvian la inclusión de la imagen tradicional de las bodegas de jerez, talleres artesanos de bordado, talla, imaginería, cerámica y repujado, escenas de calle y las fiestas que se reducen a la Semana Santa y Feria de Sevilla y a una boda moruna

Como se ve es un grupo muy variado de imágenes que no es el resultado de la labor de un etnógrafo. Pero inevitablemente congelan la actividad del hombre en una época y nos permiten compararla con la de otros tiempos y otros lugares.