

Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva

Cogollo Ospina, Sonia Natalia; Toro Tamayo, Luis Carlos

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Cogollo Ospina, S. N., & Toro Tamayo, L. C. (2016). Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 39(1), 71-83. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v39n1a09>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva¹

Resumen

Se hace una revisión de investigaciones y documentos centrados en la relación establecida entre fotografía y memoria colectiva a través de los archivos fotográficos de Derechos Humanos, así como la función que cumplen los museos, centros de documentación o lugares donde se encuentran ubicados. Para la selección del material se atendió a su disponibilidad principalmente en bases de datos indexadas de reconocido prestigio: Web of Science, Scielo, EbscoHost, DOAJ y Dialnet, con descriptores como fotografía y memoria, archivo fotográfico, memoria colectiva y museos, con un corte temporal de 2006-2015. Se organiza el material en función de una serie de preguntas decisivas a la hora de abordar los problemas atinentes a la conservación de un archivo fotográfico y su papel en la memoria colectiva de poblaciones vulnerables. Los lugares de memoria reflejan una tensión entre los intereses políticos y la necesidad de las poblaciones vulnerables de manifestarse y dejar testimonio de las infracciones a los derechos humanos. La organización del material fotográfico plantea serias dificultades respecto a la conservación y clasificación con la cantidad de imágenes digitales que hoy se producen.

Palabras clave: lugares de memoria, memoria colectiva, archivos fotográficos, fotografía y memoria.

Sonia Natalia Cogollo-Ospina

Candidata a Doctora en Artes. Magíster en Literatura Colombiana. Psicóloga. Directora y editora de la Revista Colombiana de Ciencias Sociales. Docente investigadora de la Fundación Universitaria Luis Amigó. Estudiante de Doctorado en formación del proyecto Atlas visual de la memoria: Las formas del recuerdo y la necesidad de conservarlo. Archivo fotográfico Museo Casa de la Memoria (Primera Fase). Fundación Universitaria Luis Amigó, Transversal 51A No. 67B – 90, Fondo Editorial. Of. 210A, Medellín – Colombia. sonia.cogollo@udea.edu.co, sonia.cogolloos@amigo.edu.co

Luis Carlos Toro Tamayo

Doctor en Langues et Littératures Romanes y Doctor en Estudios Latinoamericanos de l'Université Paris Ouest Nanterre - La Défense y la Universidad de Chile, Magíster en Lingüística e Historiador de la Universidad de Antioquia. Profesor Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia UdeA, Calle 70 No. 52 - 21, Medellín – Colombia. lcarlos.toro@udea.edu.co

Cómo citar este artículo: Cogollo-Ospina, S. N., & Toro-Tamayo, L. C. (2016). Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 39(1), 71-83. doi: 10.17533/udea.rib.v39n1a09

Recibido: 2015-07-17 / **Aceptado:** 2015-10-13

¹ El presente texto es un avance del proyecto “Atlas visual de la memoria: las formas del recuerdo y la necesidad de conservarlo. Archivo Fotográfico Museo Casa de la Memoria (primera fase)”. Dicho proyecto de la línea *Archivo, Memoria y Sociedad* del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad, cuenta con la colaboración del Museo Casa de la Memoria y con aportes del Comité para el Desarrollo de la Investigación – CODI, de la Universidad de Antioquia.

Role of Human Rights Photographic Archives in the Collective Memory

Abstract

It is made a review of researchs and documents focused in the relation between photography and collective memory trough photoarchives of human rights, and the function that have the museums, documentation centers or memory places where they are. For the material's selection it was attended to their availability in indexed databases with prestige: Web of Science, Scielo, EbscoHost, DOAJ, and Dialnet, with descriptors as photograph and memory, photoarchive, collective memory and museums, and papers between 2006 and 2015. The material is organized in function of a series of questions about the conservation of a photoarchive and its role in collective memory of vulnerable population. The memory places reflects a tension between political interests and the vulnerable population's need for expression and for to testify about the human's right's violations. The photographic material organization set up difficults respect the conservation and classification with the quantity of digital images that are produced today.

Keywords: memory places, collective memory, photoarchives, photograph and memory.

1. Introducción

Aunque desde que se inventó la fotografía hubo una popularización de su uso (Bourdieu, 1965/2003), este se magnificó a partir de la posibilidad de tomar fotos con cámaras digitales y con los dispositivos celulares, que han permitido que la cotidianidad se documente con facilidad y, de cierta manera, han democratizado la creación, el uso y la distribución de las imágenes. Lo mismo ha sucedido con la digitalización de documentos y fotos. Esto supone un beneficio para precisamente testimoniar lo que sucede en una época; no obstante, también presenta la desventaja de que multiplica el número de imágenes que se disponen y si pensamos en clave de archivística, complejiza aún más la labor de clasificación, tratamiento y salida de las imágenes (Alonso-Fernández, 2011). Si nos circunscribimos además a un archivo que tiene como misión el albergue de documentos que procuran colaborar con la memoria de las víctimas, con la denuncia de crímenes y violaciones a los derechos humanos en medio del conflicto armado

que vive Colombia, se multiplican los dilemas y cuestionamientos que genera esta labor de recepción, almacenamiento y salvaguarda de las imágenes.

Precisamente a ese tipo de problemas nos enfrentamos cuando decidimos realizar una investigación con el Museo Casa de la Memoria en Medellín. Nos propusimos realizar un Atlas visual de la memoria, con todo el sentido político que ello tenía, es decir, focalizar ese atlas en los derechos humanos, pues en un espacio creado a partir del Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado, es de esperarse que la mayoría de imágenes y documentos que se reciban y se creen estén relacionados con ese tema. Al llegar y ver que todo estaba por hacerse, que no existían protocolos establecidos para las labores archivísticas y que además ello no podía reñir con su misión memorística, fueron muchos los retos que debimos asumir como equipo de investigación y muchas, también, las preguntas que surgieron. Fueron estas preguntas las que nos llevaron a hacer un rastreo de antecedentes investigativos respecto a lugares similares en otros países para tener una aproximación al estado de la cuestión y poder, de esa manera, orientar mejor nuestro trabajo. Entre los interrogantes que nos planteamos estaban: ¿cuál debe ser la función de un archivo que pretende propiciar la memoria colectiva?, ¿qué métodos se han empleado en otros lugares de memoria para registrar los materiales?, ¿cuáles son las dificultades registradas por las diversas investigaciones?, ¿cómo depurar la información?, ¿cómo se conservan y clasifican las imágenes?, ¿qué criterios de selección tienen otros archivos para depurar la cantidad de imágenes digitales repetidas?, ¿cómo manejar los derechos de autor y los consentimientos informados ante un tema tan delicado?, ¿qué relaciones se han establecido entre los usos sociales de la fotografía y la memoria?, ¿cuáles han sido los teóricos recurrentes para entender las imágenes de tal manera que sirvan para la reconstrucción de la memoria de un país que ha vivido ininterrumpidamente tantos años de conflicto armado?

Aunque el Museo Casa de la Memoria declara explícitamente que trabaja por la reconstrucción y difusión de la memoria histórica, por razones de nuestro marco teórico decidimos hablar de memoria colectiva, en tanto encontramos este término más afín al objetivo propuesto por este lugar. La memoria histórica está muy ligada a la memoria oficial, a aquella que es esta-

blecida desde un poder e incluye los acontecimientos nacionales, mientras que la memoria colectiva es un proceso social mediante el cual un grupo, comunidad o sociedad reconstruye constantemente su pasado vivido (Halbwachs, 1968/2004).

Al respecto conviene aclarar que en la fotografía se encuentran tres prácticas o intenciones, según Barthes (1989): el *Operator* (fotógrafo), el *Spectator* (quien observa) y el *Spectrum* (el referente). No es adrede que Barthes elige hablar de *Spectrum*, cuando ese vocablo tiene relación, por su raíz, con la palabra espectáculo, pero más especialmente aún porque remite a espectro, con lo que quiere remarcar la relación que tiene toda foto con el vestigio y por ende, con la muerte. Por esto es de especial importancia el aporte del semiólogo francés para entender lo que sucede con la fotografía y la necesidad que adquiere en el marco del tema del conflicto armado y de los derechos humanos. Una foto de un ser querido es la impresión (en papel o digital) de ese referente, por lo tanto, documenta su existencia y un tiempo y lugar, que ya nunca serán iguales precisamente por esa magia de congelar en una imagen esos tres elementos que segundos después ya presentarán ligeros cambios. Con esa idea coincide Sontag (2005) al plantear que “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. (...) fotografiar al alguien es cometer un asesinato sublimado” (p. 31). Cuando un ser querido desaparece de la vista (por motivos como viaje, muerte o acciones violentas), las fotos suyas suplen su ausencia, suscitan recuerdos y sentimientos ligados a esos instantes que aparecen fotografiados y por extensión a la línea de sucesos que estos evocan. Si la desaparición se debe a actos de violencia, la foto además adquiere un valor de documento (Kossov, 2014) para identificar al familiar (Durán, 2006) y hacer reclamos ante las autoridades por la justicia y por la búsqueda de la verdad frente a su caso. Ante ese delicado tema es relevante la “ética de la visión” que *per se* tienen las fotografías al parecer de Susan Sontag (2005): “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (p. 15).

El presente artículo explora la metodología realizada para esta revisión documental y luego los resultados

presentados por las temáticas que nos permiten organizar la información de acuerdo con nuestro objetivo: los teóricos recurrentes para entender las imágenes de tal manera que sirvan a la reconstrucción de la memoria, función de los archivos fotográficos en clave de derechos humanos, dificultades encontradas en las diversas investigaciones, métodos de registro, conservación y depuración de los materiales, derechos de autor y lugares de la memoria. Luego de ello realizaremos una discusión en torno a estos resultados en contraste con lo que hemos encontrado en el Museo Casa de la Memoria en esta etapa inicial.

2. Metodología

Consistió en una investigación documental cualitativa (Galeano Marín, 2004) que tuvo por objetivo establecer un estado de la cuestión centrado en los archivos fotográficos y su relación con la memoria colectiva, procurando encontrar los aspectos comunes a las investigaciones realizadas: qué se ha dicho, desde qué enfoques y cuáles han sido sus resultados. Para la selección del material se atendió a su disponibilidad principalmente en bases de datos indexadas como Web of Science, Scielo, EbscoHost, DOAJ y Dialnet. Esto a partir de la selección de descriptores como fotografía y memoria, memoria visual, archivo fotográfico, memoria colectiva y museos, y estableciendo un marco temporal entre los años 2006 y 2015. En dicha tarea examinamos un total de 68 artículos de investigación y de reflexión derivada de investigación distribuidos por años así: 2006 (3), 2007 (4), 2008 (1), 2009 (6), 2010 (5), 2011 (12), 2012 (8), 2013 (12), 2014 (15), 2015 (2). Realizamos una matriz en Excel que permitió consignar de manera organizada la información concerniente al artículo con los siguientes encabezados: Título (del artículo), Revista, Autores, Afiliación institucional y país, Año, Palabras clave (descriptores), Objetivo, Conceptos, Marco teórico, Tesis, Imágenes, Permisos de uso, Categorías de análisis, Método, Resultados, Conclusiones, Término de búsqueda y fuente. De esta manera, a medida que leíamos los artículos diligenciábamos esta información y luego con la aplicación de filtros, podíamos establecer miradas detenidas en determinados aspectos como las palabras clave o las categorías de análisis que nos permitían una aproximación al eje temático; en fin, emplear estos filtros nos permitió un análisis más dinámico

co del estado de la cuestión. Por último, distribuimos la información en función de las preguntas anteriormente planteadas para comprender la relación entre fotografía y memoria así como la función que adquieren los archivos fotográficos en clave de derechos humanos.

3. Resultados

3.1 Autores canónicos de la fotografía y la memoria

Los autores más referenciados en estricto orden decreciente en un total de 1567 referencias, son: Elizabeth Jelin (en 25 referencias), Mariana Giordano (22, todas autocita excepto una), Susan Sontag (17), Walter Benjamin (15), Pierre Nora (15), Roland Barthes (13), Maurice Halbwachs (10), Michel Foucault (10), Didi-Huberman (9), Andreas Huyssen (9), Philippe Dubois (8), Boris Kossov (8) y Juan Miguel Sánchez Vigil (8).

En primer lugar, llama la atención que sean las mujeres quienes tienen mayor número de citas en la muestra de 68 artículos. La argentina Elizabeth Jelin tiene alta influencia en los estudios sobre la memoria en Suramérica especialmente en su país, en Colombia y en Chile. En un artículo de España fue citada una sola vez. Su libro más influyente es *Los trabajos de la memoria* (2002) y le sigue el escrito en compañía de Victoria Langland: *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (2003). El legado de Jelin es claro políticamente cuando desde sus primeros trabajos enfatiza en que

el espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio», esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos) Es en verdad «memoria contra memoria». (Jelin, 2002, p. 6. El énfasis es de la autora)

Por estudiar los procesos de democratización en el Cono Sur y tener esa visión política de la lucha de memoria, Jelin es una autoridad en esa materia en Suramérica, principalmente en Argentina. En su equipo de co-

laboradores ha estado Mariana Giordano, quien aunque se autocite de manera exagerada, su trabajo en cuanto a la imagen de los indígenas chaqueños en Argentina (2009; 2012) merece crédito por el novedoso abordaje investigativo desde la “experiencia del ver” (2012, p. 310) en que confronta a los indígenas con las imágenes que algunos fotógrafos han realizado de ellos y así mirar la “tensión entre lo que la fotografía captura y lo que su mirada dispara o libera y al mismo tiempo limita o silencia” (2009, p. 78). Giordano recalca los aspectos éticos y estéticos subyacentes a la captura de imágenes de grupos poblacionales sobre los que se busca ejercer un poder donde precisamente se manipulan las tomas en función de conservar una imagen hegemónica que transmita una disparidad jerárquica. La pionera en recalcar esa continuidad entre ética, estética e imagen fue Susan Sontag en su clásico libro *Sobre la fotografía* (2005) que constituye su obra más citada, seguida de *Ante el dolor de los demás* (2010/2013) que por el énfasis en las fotografías de guerra y el impacto que tienen entre el público, resulta de alta pertinencia para el estudio de imágenes sobre la violencia, las imágenes realizadas a indígenas latinoamericanos y las discusiones sobre el fotoperiodismo. Además en esta última obra Sontag establece el enlace entre foto y memoria:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender al y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. (Sontag, 2010/2013, p. 26)

El otro autor clásico para los estudios de historia, memoria y arte, especialmente en cuanto a fotografía, es Walter Benjamin, de quien se cita principalmente “Pequeña historia de la fotografía” y le siguen en importancia “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y *El Libro de los pasajes* (3). Por su parte, Pierre Nora tiene igual reconocimiento por su dirección (1984-1993) de las investigaciones que tuvieron por objeto los lugares de memoria a propósito del bicentenario de la Revolución Francesa; este historiador francés ejerce influencia

en los temas de lugares de memoria y sobre museos con un amplio alcance geográfico, pues se estudia en Estados Unidos, Colombia, Brasil, Chile, Costa Rica, Argentina, Hungría, Alemania, el Reino Unido y España.

También era de esperarse que Barthes tuviera notoriedad en los artículos concernientes a la fotografía y efectivamente su trabajo *La cámara lúcida* es una fuente de consulta entre quienes piensan en las repercusiones de la imagen fotográfica; su mayor área de influencia la tiene en Brasil y Argentina.

Muchos estudios sobre la memoria tienen como referente principal a Halbwachs quien postuló el concepto de “memoria colectiva” (1968/2004) y el de “los marcos sociales de la memoria” (2004), para plantear que la memoria no es un asunto netamente individual al implicar una reconstrucción del pasado a partir de “marcos históricos, sociales e institucionales que trascienden a los sujetos” (Jaramillo Marín & Del Cairo, 2013, p. 78). Estos marcos son “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (Halbwachs, 2004, p. 10).

Como los lugares de memoria y los archivos tienen un alto sentido político donde se disputan los intereses de los poderosos, es comprensible que aparezca referenciado Michel Foucault, sobre todo por sus trabajos *Vigilar y castigar* y *Microfísica del poder*.

De Didi-Huberman resalta su libro *Imágenes pese a todo* (2004/2014) porque allí analiza cuatro fotografías tomadas por miembros del *Sonderkommando* en Auschwitz-Birkenau, con el ánimo de comprender lo que significó el Holocausto y la misión que tenían ciertos detenidos judíos, miembros de los “comandos especiales” de ocuparse del exterminio de sus semejantes. Por ello es un referente sobre todo para pensar las fotografías de conflictos y guerras (Lombardi, 2011; Roncallo & Arias, 2013; De las Heras & Mora, 2014). Además, en el sentido de pensar las imágenes como portadoras de memoria resulta de gran utilidad el texto *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011).

El alemán Andreas Huyssen es un referente en torno a la memoria cultural, así como un crítico de los abusos de las políticas de la memoria, su principal texto, según

las citas, es *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*.

Para remarcar la fotografía como documento que no está aislado del acto, de la experiencia, del sujeto que la captura, los referentes son Dubois, Kossoy y Sánchez-Vigil, aunque este último autor tiene reconocimiento es en España y ha trabajado además de lo anterior el problema de los archivos fotográficos y el patrimonio (Sánchez-Vigil, 2011).

3.2 Función de los archivos fotográficos y los Derechos Humanos

En tanto la fotografía es un documento (Ramírez Corzo Nicolini, 2007; Vidal Ortega, 2010; Cera Brea, 2013; Pedroso de Moraes, 2014) y las imágenes tienen tres funciones: la memoria subjetiva, la memoria intersubjetiva y la creación de imaginarios sociales (Collellde-mont Pujadas, 2010), está fuertemente ligada a la documentación y al testimonio de hechos de todo tipo: festivos, trágicos, conmemorativos. Desde temprano, la fotografía documental se usó como instrumento de lucha social y representación de personas anónimas y de grupos desfavorecidos, como lo muestran los trabajos realizados por Jacob Riis y Lewis Hine registrando visualmente las pésimas condiciones de los obreros inmigrantes y el trabajo infantil en los Estados Unidos entre 1890 y 1910 (Pedroso de Moraes, 2014). Asimismo, la fotografía, dependiendo del punto de vista con que se tome, puede perpetuar imaginarios de subordinación o inferioridad, como ha sido el caso de varios estudios antropológicos, principalmente con población indígena, con mujeres y con afrodescendientes (Martínez & Tamagno, 2006; de Almeida, 2007; Giordano, 2009; Capovilla Luz Ramos & Marocco, 2010; De las Heras Herrero, 2011; Rendón & Nicolas, 2012; Penhos, 2013; Pedroso de Moraes, 2014).

Cuando se hace referencia a fotografías de guerra, estas son susceptibles a la manipulación ideológica, como lo expresa lúcidamente Susan Sontag (2010/2013), con solo alterar el pie de foto, la misma imagen puede ser usada por los bandos opuestos para presentarse favorablemente entre sus fanáticos. O bien, en una fotografía puede hacerse una escenificación para forjar una imagen de heroísmo (Pereira de Souza, 2014).

Pese a lo anterior, también es preciso reconocer que la fotografía puede devenir un instrumento altamente útil para denunciar crímenes y atentados contra los derechos de todo tipo: ambientales o territoriales (Franco de Lima & Baitello Jr., 2010) o juzgar las violaciones de derechos humanos en las dictaduras. Sin embargo, cuando de denunciar y causar conmoción se trata, al parecer son más efectivas las fotografías artísticas, aquellas realizadas con una intención de movilización emocional en el público, de tal manera que deje la indiferencia a un lado o se haga consciente de que el silencio también es cómplice, como lo hizo Daniel Hernández Salazar en Guatemala con *Esclarecimiento* (1996) (Salamanca Villamizar, 2015), imágenes que luego fueron las carátulas de los informes *Guatemala Nunca más*. En esa misma línea se encuentra el trabajo de Lucila Quieto con las fotos en las que hace un montaje de desaparecidos de la dictadura militar argentina con sus hijos, a quienes ella contactó para tal fin (Durán, 2006). Experiencias similares que no utilizan la fotografía pero que son referente en el campo de los derechos humanos son “El siluetazo” y los “Pañuelos de las madres de la Plaza de Mayo”, ambas manifestaciones artísticas que tienen el objetivo de recuperar la memoria “para que el horror no se repita” (Francia, 2012).

No obstante la literatura revisada, este es un tema en el que falta reflexión, sobre todo cuando se relaciona con los usos de las fotografías. La mayoría de investigaciones se focaliza es en los centros y lugares de memoria, en los documentos que allí se hospedan, pero se olvidan de que las fotos son otro tipo de documento que puede emplearse desde un lugar de enunciación con un sentido que posiblemente puede ser incluso adverso a la intención de su creador. Por ello es necesario pensar en la psicología de los espectadores de imágenes, porque a partir de todo lo emocional que estas suscitan, puede suspenderse el ejercicio crítico de ellas, en tanto en el espacio-tiempo que se reconstruye en ellas “todo se repite y (...) todo participa de un contexto pleno de significado. (...) Las imágenes tienen significado mágico” (Flusser, 1990, p. 12). Ello problematiza de manera importante su uso como documento; se precisa la moderación y el sentido crítico a la hora de emplearlas para denunciar. Un uso moderado es el de ícono de un ser querido, para que otros sepan de su existencia o de su desaparición. En ese sentido, la consideración que hace Eulàlia Collelldemont Pujadas (2010) puede ser una de las soluciones a esa dificultad:

“ante la actual proliferación de imágenes ‘desinformadas’ que aparecen tanto en las redes como en algunas exposiciones educativas, debemos insistir en la documentación, posterior catalogación, contraste con las fuentes orales y testimonios escritos” (p. 154). Una modalidad bien atractiva para hacer dicho contraste es la empleada por el equipo de investigación que ha liderado Elizabeth Jelin: tomar fotografías de las comunidades vulnerables (sectores y barrios populares, indígenas; igualmente de ex detenidos y recuperar fotos de desaparecidos durante la dictadura militar argentina) y luego hacer exposiciones en dichas comunidades para confrontar a los pobladores con esas imágenes, donde por lo general hallan una disonancia cognitiva que tiene como efecto el suspender la naturalización del mal (Jelin, 2012; Giordano, 2009, 2012).

Los archivos fotográficos en ocasiones existen por donaciones de importantes fotógrafos –o de sus familias una vez ellos fallecen– a instituciones o municipalidades, debido a la convicción casi consensuada de que las imágenes son pedacitos de historia y, en consonancia, hay variedad temática: lugares (Ramírez Corzo Nicolini, 2007; De Conti Dorea, 2011), las guerras (de las Heras, 2009; de las Heras & Mora, 2014), noticias (Rodríguez Hernández & Trelles Mutis, 2012; Trombeta de Oliveira & Miranda Ribeiro, 2014), grupos poblacionales (Martínez & Tamagno, 2006; de las Heras, 2011), el trabajo de las instituciones (Alonso-Fernández, 2011) o el patrimonio cultural (Gómez Díaz, Gómez Isla, Córdón García & Domínguez López, 2007; dos Santos, 2011; Sánchez-Vigil, 2011). La preocupación común de todos estos archivos es la de conservar las imágenes, restaurarlas cuando están deterioradas y con la tecnología de hoy, digitalizarlas para facilitar no solo su conservación, sino además el acceso a los investigadores y al público interesado en general, empleando para ello *software* que posibilite su catalogación y acceso.

3.3 Dificultades de los archivos fotográficos: métodos de registro, conservación y depuración de los materiales

Un problema común a varias investigaciones es el encontrar archivos con una inmensa cantidad de fotos, sin una organización lógica: ¿cómo catalogar y estudiar 25 000 (Ramírez Corzo Nicolini, 2007), más de 46 878

(De Conti Dorea, 2011) o, peor aún, 500 000 fotografías (de las Heras & Mora, 2014)? O ¿qué hacer si la clasificación es parcial porque el archivo se ha conformado de un conjunto de otros fondos fotográficos que por el cambio de políticas o la desaparición de Ministerios deben ser subsumidos o tienen fotos que son copias de otras (De las Heras Herrero, 2011)?

Una primera tarea es “esclarecer cuáles son los motivos de creación de una colección o secuencia de imágenes” (Colleldemont Pujadas, 2010, p. 153). Ello conllevará a establecer unos criterios de selección de las imágenes, entre los que pueden estar la representatividad de las temáticas presentes en el archivo, la significancia de las imágenes en términos de información y la calidad técnica de las fotografías (Ramírez Corzo Nicolini, 2007; Alonso-Fernández, 2011). Los investigadores coinciden en que es necesario un análisis de cada foto, de manera que de ella se tenga elementos principales de la foto, temas, fecha; examinar si tienen títulos o pies que las acompañen (De Conti Dorea, 2011; de las Heras & Mora, 2014, pp. 346, 359). Algunos añaden mayores detalles: clasificación en encuadres y ángulos, interacción entre lo fotografiado y el fotógrafo, identificar las posturas, gestos y movimientos de las personas, el contexto, el fuera de campo y una descripción de los elementos presentes en cada imagen e incluso la sensación provocada por la imagen (de Conti Dorea, 2011, pp. 207-209; Martínez & Tamagno, 2006); lo anterior se entiende en investigaciones etnográficas, para las que es esencial dicha información.

Otra dificultad manifiesta en algunos casos es que las imágenes no estén digitalizadas, lo que limita las posibilidades de acceso a los investigadores (Ramírez Corzo Nicolini, 2007; de Conti Dorea, 2011; Rodríguez Hernández & Trelles Mutis, 2012). Sin embargo, las imágenes digitales también plantean problemas como la multiplicación de archivos similares lo que requiere aplicar igualmente un filtro de depuración, como han hecho en la Fundación Vicente Ferrer:

se descartan las imágenes técnicamente muy incorrectas (fuera de foco, trepidadas, oscuras o sobreexpuestas, repetitivas y sin contextualización informativa, entre otros). (...) En la Fundación se rechazan las imágenes con estereotipos y se apuesta por una fotografía que acerque a la realidad y a la riqueza cultural de los grupos desfavorecidos. (...)

Se trata, por tanto, de ofrecer fotografías que aporten información sobre la forma de vida y la cultura de las personas del Tercer Mundo: su entorno, su día a día, sus rituales, sus deseos, sus creencias... Representaciones que nos ayuden a comprender sus situaciones y sus necesidades. Se intenta huir de la imagen paternalista y ofrecer un contexto más fiel: se observa a los beneficiarios en su entorno natural, trabajando, relacionándose, realizando actividades cotidianas, siendo protagonistas de su propio desarrollo. En definitiva, se valoran aquellas imágenes que no inciten a la lástima o la caridad sino que promuevan la reflexión desde una representación constructiva y respetuosa. (Alonso-Fernández, 2011, p. 445-446)

Los derechos de autor y su salvaguarda son de especial preocupación para los archivos por lo que en primer lugar es necesario tener claras las distinciones a que dan lugar en una obra fotográfica (Zanetti & Boni, 2006): obra intelectual, derechos de autor, derechos morales, derechos patrimoniales y el derecho a la integridad. Así mismo distinguir procedimientos que inciden en los derechos morales y que en algunos casos deben contar con la previa autorización del autor o de quien tiene los derechos patrimoniales sobre la obra: la *co-autoría*, que solo se aplica cuando se hacen transformaciones significativas a una imagen; la *manipulación de las imágenes* que permiten una relectura y devienen en una idea nueva. El mayor problema que existe hoy con la tecnología digital es la *apropiación indebida* de materiales disponibles en la red (Zanetti & Boni, 2006). Previendo lo delicado de este tema, en algunos archivos han implementado un “contrato” que firman con el proveedor de la imagen, donde especifican los soportes en que se reciben y los usos posibles de las imágenes, respetando los derechos de autor (Alonso-Fernández, 2011). De manera semejante han procedido en diversas bibliotecas, filmotecas, archivos y museos españoles (Sánchez-Vigil, 2011). Lo cierto es que, podría facilitar este asunto de los derechos de autor el “normalizar los protocolos de actuación (acuerdos de cesión o formularios de reproducción) generando un documento único que contenga información sobre el uso y reproducción de los originales fotográficos” (Sánchez-Vigil, 2011, p. 377). Precisamente eso fue lo que motivó la creación del programa *Photon* de gestión de archivos fotográficos que se adaptara a las necesidades reportadas por varios documentalistas (Blázquez Ochando, 2012).

En algunos archivos las imágenes están con la licencia convencional “de propiedad intelectual (*copyright*), que limita la posibilidad de su circulación y uso” (Ramírez Corzo Nicolini, 2007, p. 128). Ante esa restricción, y para facilitar el acceso a los investigadores, proponen licencias más flexibles como las de *Creative Commons* (Ramírez Corzo Nicolini, 2007, p. 128) y un *software* libre para la organización y recuperación de las imágenes y su descripción como el sistema *Zope/Plone* en el que si un “usuario intenta acceder a un recurso protegido, es obligado facilitar un nombre de usuario y una contraseña que permita el acceso al recurso” (Rodríguez Hernández & Trelles Mutis, 2012, p. 10). Igualmente los archivos pueden utilizar el Microsoft Access para catalogar las fotografías (De Conti Dorea, 2011). La Web 2.0 se constituye en una alternativa democrática para compartir las imágenes, con fines divulgativos; algunos museos renombrados así lo han ejemplificado: *The Washington Centerville Public Library*, el *Smithsonian*, el *Brooklin Museum* y la *Library of Congress* están en *Flickr*: “En las cuentas abiertas en *Flickr* publicaban imágenes de las actividades y eventos que realizaban para que esos usuarios pudieran verlas, copiarlas, añadir comentarios e interactuar con ellas” (Freixa-Font, 2011, p. 433).

3.4 Retos en la organización del archivo fotográfico del Museo Casa de la Memoria

Los retos y las dificultades en la organización de material fotográfico que involucre temas como los derechos humanos radican en las implicaciones de tipo legal que devienen sobre la utilización de imágenes en las que aparecen víctimas y victimarios de un conflicto aún vigente. Para el caso de los fondos acumulados o archivos de organizaciones defensoras de derechos humanos la mayoría de ellos creado de manera espontánea y compuestos por documentos de diversa naturaleza, reside en la falta de técnicas de organización, sistematización y descripción que los hagan accesibles para quienes busquen información o quieran iniciar un proceso de esclarecimiento de la verdad mediante la recopilación de evidencias probatorias de sus historias.

Amparados en un marco normativo dispuesto por la Constitución Política Colombiana de 1991; Ley General de Archivos (Ley 594 de 2000); la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005), y Ley de Víctimas y Restitución de

Tierras (Ley 1448 de 2011); y a partir de la normativa propuesta por el Archivo General de la Nación, los caminos en la organización de archivos de derechos humanos han sido fortalecidos mediante acciones que buscan instaurar archivos o centros de documentación que reúnan, organicen y protejan este tipo de documentos.

En este sentido, la creación de un archivo fotográfico debe pasar por una correcta organización del material existente, el cual sabemos que surge a partir de proyectos y actividades que la institución ha realizado con víctimas y familiares del conflicto armado en Colombia, de donaciones recibidas de organizaciones que ven en el museo un lugar para salvaguardar la memoria, y de artistas que representan a través de la fotografía las maneras en las que estamos enfrentando este momento histórico.

Para llevar a cabo dicha labor, la línea de *Archivos, Memoria y Sociedad* del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad de la Universidad de Antioquia y el Museo Casa de la Memoria de Medellín - Colombia se proponen, con el proyecto *Atlas visual de la memoria: las formas del recuerdo y la necesidad de conservarlo*, avanzar en una reflexión sobre el valor y los usos de las fotografías sobre derechos humanos. Dicha investigación, que se planteó en dos fases, intenta no solo organizar la información fotográfica existente, sino que busca servir como referente para construir una memoria visual de un momento histórico basado en los planteamientos propuestos por Aby Warburg (2010) en su *Atlas Mnemosyne*. Según Salvatore Settis (2010), dicho ejercicio de recuperación pone su acento en las imágenes como contenedores de memoria, las cuales pasan a ser soporte, testigo, huella y, sobre todo, conciencia histórica y estética de un pasado que debemos recordar para no olvidar.

Entre las revisiones realizadas para adecuar un formato de descripción de las fotografías, utilizamos el *Formato Único de Inventario Documental - Material Fotográfico* del Archivo General de la Nación - Colombia (2015); el modelo del *Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín - Colombia* (2015); el modelo de la *Biblioteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España* (2015); la ficha de registro del *Archivo Gráfico Museo de Pontevedra* (2015); y el *Sistema de Análisis de Tratamiento Periodístico de la Información, SATPI*, realizado por investigadores de la Universidad de Antioquia (2005).

Al servirnos de estos modelos creamos un sistema de categorías (ver Tablas 1 y 2) que se ajustará a la naturaleza de los documentos que queremos registrar, considerando en cada una de ellas los vacíos que podamos tener al momento de describir fotografías que no po-

seen permiso de utilización y que por la forma en la que llegaron al museo no se tiene indicio alguno de su temática, los agentes productores de la imagen o el contexto de producción en el que fueron creadas.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS

Tabla 1. Información general de la carpeta

Código	Sistema convencional establecido por la entidad o persona, que identifica los elementos, las carpetas, subcarpetas o asuntos relacionados. Es alfanumérico y se conforma con la sigla de la institución (MCM); el identificador de la faceta, tema relacionado y subtema definido en el Sistema de Clasificación Facetado para las Colecciones del Centro de Recursos de Activación de la Memoria del Museo Casa de la Memoria de Medellín (AVA-F); el número consecutivo o número de inventario de clasificación de la carpeta (000001); la subcarpeta (SC01) y el total de fotografías al interior de la carpeta (100). Ejemplo de código de carpeta general: MCM-AVA-F-000001-100 Ejemplo de código de subcarpeta: MCM-AVA-F-000001.SC01-70 Ejemplo de código de carpeta de subcarpeta: MCM-AVA-F-000001.SC01.1-30.					
Título Carpeta	Determina el nombre o número de la carpeta. Si hay subcarpetas llevará el nombre tanto de la carpeta como de las subcarpetas contenidas en ella.					
Características físicas Nos permite saber si se trata de una fotografía digital, en papel, un negativo, una diapositiva u otro tipo de soporte.	<table border="1"> <tr><td>Digital (DG)</td></tr> <tr><td>Papel (P)</td></tr> <tr><td>Negativo (N)</td></tr> <tr><td>Diapositiva (D)</td></tr> <tr><td>Otras (O)</td></tr> </table>	Digital (DG)	Papel (P)	Negativo (N)	Diapositiva (D)	Otras (O)
Digital (DG)						
Papel (P)						
Negativo (N)						
Diapositiva (D)						
Otras (O)						
N.º Fotografías en carpeta	Total de fotografías que contiene el archivo o carpeta					
Temáticas	Indican el tema, los vínculos contextuales, las relaciones sinópticas y las asociaciones que podamos hacer con situaciones y/o documentos, entre otras. Las palabras clave son útiles para dotar de significación y ubicar la imagen que estamos analizando.					
Fecha de Entrada	Se debe ingresar los dígitos numéricos de la fecha en que ingresa la fotografía al inventario. El orden de este es año/mes/día.					
Fecha de Creación	Se debe ingresar los dígitos numéricos de la fecha en que fue creado el documento fotográfico. En las fotografías digitales esta información se obtiene pulsando click derecho, “propiedades / “creado”. El orden de este es año/mes/día.					
Remitente / Donante	Debe colocarse el nombre de la entidad o persona natural que remitió o donó el documento. Se recomienda anexar en formato adjunto el documento de autorización, donación y/o consentimiento informado de cada imagen o del grupo de imágenes que conforma la unidad de conservación.					
Autor / Productor	Incluir la razón social de la entidad que encarga la imagen y la persona natural o fotógrafo que produce o produjo los documentos.					
Donación y/o Consentimiento Informado	Define si la fotografía cuenta con la autorización debida, firma de autorización o sesión de derechos.					
N.º Donación y/o Consentimiento Informado	Número asignado por la institución para ubicar el documento que respalda la institución.					
Documentos relacionados	Deberá registrarse la existencia de anexos o documentos relacionados: informes, impresos, planos, facturas, disquetes, registros sonoros o audiovisuales, o cualquier objeto importante en el contexto del documento principal. De estos debe señalarse, en primer lugar, el número de unidades anexas de cada tipo; luego, el número consecutivo (si lo tiene), ciudad, fecha, asunto o tema de cada anexo. Para los anexos legibles por máquina deberán registrarse las características físicas y requerimientos técnicos para la visualización y/o consulta de la información. Especificar programas de sistematización de la información. A los impresos se les asignará un número de folio y se registrará el número de páginas que lo componen.					

Tabla 2. Información específica de la fotografía

Título Fotografía	Determina el nombre de la fotografía dando a conocer su asunto o temática. En caso de que la fotografía carezca de esta información debemos colocar la sigla: ST (sin título).	
N.º Fotografía	Número que ocupa la fotografías dentro del archivo o carpeta. Este número se integra con el código generado a la carpeta: Ejemplo: MCM-AVA-F-000001.01-100-1	
Descriptor visual	Palabras clave que describen los elementos presentes en la imagen. Ej: mesa, arma, hombre, mujer, etc.	
Características técnicas Diferencia entre los soportes digitales o físicos como papel, negativo, diapositiva, placa, etc., y nos enseña sus particularidades.	Ancho	Px (digital) Cm (impresa)
	Alto	Px (digital) Cm (impresa)
	Peso	Ingresar la información en bytes (digital)
	Formato	JPEG, GIFF, TIFF (digital)
	Cromía	Blanco y negro, escala de grises, policromía, otros.
Comentarios	El investigador hace una síntesis del contexto y de la situación retratada. Asimismo, anotará información sobre el estado de conservación de la documentación objeto del inventario, especificando el tipo de deterioro. Otras informaciones son importantes como los Planos con relación a la distancia del ojo observador respecto a las figuras representadas en una imagen así: Planos general, Plano americano, Planos medio, Plano medio corto, Primer plano, Primerísimo plano, Plano de detalle. Adicionalmente están los Ángulos de encuadre que corresponde con una lógica intencional en función del punto de vista elegido. Picado: vista de arriba hacia abajo Frontal: imagen vista a la misma altura del sujeto retratado. Contrapicado: vista de abajo hacia arriba. La extensión máxima es 200 palabras.	

El archivo fotográfico del Museo Casa de la Memoria se encuentra en un estado inicial de conformación. Actualmente cuenta con una cifra aproximada de 100 000 fotografías digitales y unas 150 fotografías en formato físico. Creemos que a partir de la definición de conceptos como los señalados en este documento de revisión, y posterior a la validación de las categorías descritas, el repositorio digital estará activo en 2017, cumpliendo la misión de ayudar a la reparación, la memoria histórica y el diálogo en los procesos de posconflicto que se vienen adelantando actualmente en el país.

4. Discusión

Gran parte de los estudios confluyen en una metodología cualitativa donde priman en primer lugar las investigaciones documentales y en segundo lugar los estudios de caso. Existen otros métodos emergentes como el análisis del discurso, los talleres y las entrevistas con imágenes. Esto da pie para reafirmar que, aunque en un principio estábamos desorientados e inseguros, hemos emprendido un buen camino, no estamos equivocados

en el método y en esta fase inicial encontramos confluencia con los antecedentes estudiados. En ese sentido es altamente relevante hacer una clasificación y una descripción de las imágenes de la manera más detallada posible, sirviéndonos de categorías de análisis provenientes de la archivística, pero anclados en enfoques como los que propone la Teoría Crítica, la Filosofía, el Arte, las Ciencias de la Información y la Comunicación, la Lingüística, específicamente el Análisis Crítico del Discurso, la Nueva Historia Cultural y los Estudios Culturales Contemporáneos, entre otros.

Nos interesó igualmente el análisis de modelos que sirvieran de referencia para establecer categorías de análisis que aportaran en el registro de fotografías de derechos humanos. Igualmente, sobre las limitaciones que tiene toda clasificación porque como en el estudio de Barrios (2013), habrá casos de investigadores que encuentren categorías invisibilizadas, lo que más bien puede ser por el interés y la formación de quienes clasifican el material. En ello también se requieren unos límites para que no se llegue al colmo de “La biblioteca de Babel” (Borges, 1996/2007).

5. Referencias

1. Alonso-Fernández, J. (2011). Gestión y conservación de documentos fotográficos en el Tercer Sector: experiencia de la Fundación Vicente Ferrer. *El profesional de la información*, 20(4), 444-447. doi: 10.3145/epi.2011.jul.12
2. Archivo General de la Nación – Colombia. (2014). *Formato Único de Inventario Documental - Material Fotográfico del Archivo General de la Nación*. Recuperado de <http://www.archivogeneral.gov.co/inventario-documental>
3. Arquivo Gráfico Museo de Pontevedra. (2004-2013). Ficha de registro. Recuperado de <http://www.museo.depo.es/arquivo.grafico/ga.05000000.html>
4. Barrios, C. (2013). Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías. *Discursos fotográficos*, 9(15), 13-35. doi: 10.5433/1984-7939.2013v9n15p13
5. Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
6. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. (2010-2012). *Modelo del Archivo Fotográfico*. Recuperado de <http://www.bibliotecapiloto.gov.co/archivo-fotografico>
7. Biblioteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España. (2015) Modelo de la *Biblioteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España*. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?home=true&tipomaterial=1=1&tipomaterial2=2c+Grabados+y+Fotograf%C3%ADas&tipomaterial=2=Fotograf%C3%ADas&languageView=es>
8. Blázquez Ochando, M. (2012). Desarrollo de un sistema de catalogación y gestión de fotografías: *Photon*. *Scire*, 18(2), 99-108.
9. Borges, J. L. (1996/2007). La biblioteca de Babel. En *Obras completas I* (pp. 558-566). 19.ª ed. Bogotá: Emecé
10. Bourdieu, P. (1965/2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
11. Capovilla Luz Ramos, J., & Marocco, B. (2010). Pierre Verger e a construção da memória cultural afro-brasileira em O *Cruzeiro*: sentidos textuais através das fronteiras. *Discursos fotográficos*, 6(9), 153-170. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/6498/7028>
12. Cera Brea, M. (2013). La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna. *Anales de Historia del Arte*, 23(Especial), 37-50. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41901
13. Colleldemont Pujadas, E. (2010). La memoria visual de la escuela. *Educatio Siglo XXI*, 28(2), 133-156.
14. Congreso de Colombia. *Ley 594 de 2000*. Ley General de Archivos Recuperado de http://www.archivogeneral.gov.co/sites/all/themes/nevia/PDF/Transparencia/LEY_594_DE_2000.pdf
15. Congreso de Colombia. *Ley 975 de 2005*. Ley de Justicia y Paz. Recuperado de <http://web.presidencia.gov.co/leyes/2005/julio/ley975250705.pdf>
16. Congreso de Colombia. *Ley 1448 de 2011*. Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Recuperado de <http://www.leydevictimas.gov.co/documents/10179/19132/completo.pdf>
17. De Almeida, M. J. (2007). Investigaçao visual a respeito do outro. *ETD: Educação Temática Digital*, 9(1), 266-327.
18. De Conti Dorea, J. (2011). Una etnografía en los archivos de la Fundación Pierre Verger. Diálogos, discusiones e interacción a partir de un estudio de caso. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(1), 193-221. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v47n1/v47n1a09.pdf>
19. De las Heras, B. (2009). Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939). *Discursos fotográficos*, 5(6), 131-160. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2939/2490>
20. De las Heras Herrero, B. (2011). Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del fondo fotográfico de la guerra civil española de la biblioteca nacional. *Discursos fotográficos*, 7(10), 147-172. doi: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2011v7n10p147>
21. De las Heras, B., & Mora, V. (2014). Retratando el Madrid de la Guerra Civil. Santos Yubero en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. *Revista General de Información y Documentación*, 24(2), 343-371. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_RGID.2014.v24.n2.47404
22. Didi-Huberman, G. (2004/2014). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. 4.ª impr. Barcelona: Paidós.
23. Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1.ª ed. 2.ª reimpr. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
24. Dos Santos, J. (2011). Aportes sobre a virtualização de Acervos Mnemônicos a partir do Projeto MIS (2009-2011). *Espaço Plural*, 12(25), 169-182. Recuperado de <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/download/7293/5346>
25. Durán, V. (2006). Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes. *Cuadernos de Antropología Social*, (24), 131-144. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n24/n24a07.pdf>

26. Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
27. Francia, M. (2012). Trabajo de memoria y arte popular. *Plurentes: Artes y Letras*, 1(2). Recuperado de <http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>
28. Franco de Lima, A., & Baitello Jr., N. (2010). "Acordo do Cinturão Verde de Cianorte": o uso da fotografia como fator de denuncia. *Discursos fotográficos*, 6(9), 127-152. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/7145/7027>
29. Freixa-Font, P. (2011). Patrimonio fotográfico y web 2.0: la experiencia Flickr The Commons. *El profesional de la información*, 20(4), 432-438. doi: <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2011.jul.10>
30. Galeano-Marín, M. E. (2004). Investigación documental: una estrategia no reactiva de investigación social. En *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada* (pp. 113-144). Medellín: La Carreta.
31. Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, (46), 65-82. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>
32. Giordano, M. (2012). Fotografía, testimonio oral y memoria. *Memoria Americana*, 20(2), 295-321. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/memoam/n20-2/n20-2a06.pdf>
33. Gómez-Díaz, R., Gómez-Isla, J., Cerdón-García, J. A., & Domínguez-López, J. J. (2007). El patrimonio fotográfico de la Universidad de Salamanca: la creación de una fototeca digital. *Ibersid*, 1, 177-194. Recuperado de <http://ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/3289/3050>
34. Halbwachs, M. (1968/2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
35. Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
36. Jaramillo Marín, J., & Del Cairo, C. (julio-diciembre, 2013). Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción de memoria colectiva en Colombia. *Memoria y sociedad*, 17(35), 76-92. Recuperado de *OmniFile Full Text Mega* (H.W. Wilson), EBSCOhost.
37. Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
38. Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria y Sociedad*, 16(33), 55-67. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-51972012000200002&script=sci_arttext
39. Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
40. Lombardi, K. H. (2011). Fotografías de conflicto: o que permanece? *Discursos fotográficos*, 7(11), 13-32. doi: 10.5433/1984-7939.2011v7n11p13
41. Martínez, A., & Tamagno, L. (2006). La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX. *Cuadernos de Antropología Social*, (24), 93-112. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n24/n24a05.pdf>
42. Pedrosa de Moraes, R. C. (2014). Rupturas na fotografia documental brasileira: Cláudia Andujar e a poética do (in)visível. *Discursos fotográficos*, 10(16), 53-84. doi: 10.5433/1984-7939.2013v10n16p53
43. Penhos, M. (2013). Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad*, 17(35), 17-36.
44. Pereira de Souza, V. G. (2014). Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos. *Discursos fotográficos*, 10(16), 85-109. doi: 10.5433/1984-7939.2013v10n16p85
45. Ramírez Corzo Nicolini, D. A. (2007). La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando el otro tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo). *Antropologica*, 25(25), 103-129.
46. Rendón, M. J., & Nicolas, G. (2012). Deconstructing the portrayals of Haitian women in the Media: A thematic analysis of images in the Associated Press Photo Archive. *Psychology of Women Quarterly*, 36(2), 227-239. doi: 10.1177/0361684311429110
47. Rodríguez-Hernández, M., & Trelle-Mutis, Y. (2012). Sistema de gestión de contenido en la organización del archivo fotográfico del periódico *Escambray*. *Infocencia*, 16(2). Recuperado de <http://infocencia.idict.cu/index.php/infocencia/article/view/127/117>
48. Roncallo, S., & Arias, J. C. (2013). Images of the unimaginable: photography and the (re)presentation of the event. *Discursos fotográficos*, 9(14), 141-172. doi: 10.5433/1984-7939.2013v9n14p141

49. Salamanca-Villamizar, C. A. (2015). Los lugares de la memoria y de la acción política en Guatemala. Justicia transicional, políticas del reconocimiento y ficciones de secularismo. *Revista de Estudios Sociales*, (51), 62-75. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81535389005>
50. Sánchez-Vigil, J.-M. (julio-agosto, 2011). Patrimonio fotográfico en las instituciones públicas españolas: modelos de uso y reproducción de documentos. *El profesional de la información*, 20(4), 371-377. doi: <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2011.jul.02>
51. Settis, S. (2010). *Warburg continuatus*: descripción de una biblioteca. Madrid: La Central. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
52. Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
53. Sontag, S. (2010/2013). *Ante el dolor de los demás*. 2.^a ed. Barcelona: Debolsillo.
54. Trombeta de Oliveira, É., & Miranda-Ribeiro, A. I. (2014). Leitura semiótica e reconstrução histórica: análise de imagens da manifestação pela manutenção da UNESP. *Discursos fotográficos*, 10(16), 135-162. doi: 10.5433/1984-7939.2013v10n16p135
55. Vidal-Ortega, A. (2010). Memoria visual. *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe*, 7(12), 282-288.
56. Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. En M. Warnke & F. Checa (eds.). Madrid: Akal.
57. Zanetti, C. B., & Boni, P. C. (2006). Um fotógrafo chamado “arquivo”: a complexidade dos direitos autorais da obra fotográfica. *Discursos fotográficos*, 2(2), 159-178. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1483/1229>