

## **Nuevos usos de viejas imágenes. La gestión compartida en la explotación de archivos fotográficos**

**Mela Dávila Freire**

Vivimos con suposiciones muy fáciles, ¿no? Por ejemplo, que la memoria es igual a sucesos más tiempo. Pero es algo mucho más extraño. ¿Quién dijo que la memoria es lo que creíamos que habíamos olvidado? Y debería ser obvio que el tempo no actúa como un fijador, sino más bien como un disolvente. Pero no conviene –no es útil– creer esto; no nos ayuda a seguir adelante; por lo tanto, lo pasamos por alto.<sup>1</sup>

Como repetidamente se ha afirmado, es indudable que la fotografía hizo su entrada definitiva en el canon de la historia del arte ya en la segunda mitad del siglo xx. Y, sin embargo, un repaso a los debates teóricos e historiográficos aparecidos en la bibliografía reciente sugiere que la cuestión fotográfica mantiene, en muchos sentidos, una posición de invariable ambigüedad, ocupando el territorio de intersección entre diversos valores opuestos: entre el documento y la obra de arte, entre la representación realista y la escenificación ficticia, entre la obra original y única y la copia infinitamente reproducible... y también entre el potencial para activar los propios recuerdos y la capacidad de hacerlos desaparecer, superponiéndose a ellos hasta desplazarlos fuera de la memoria del observador.

De forma semejante, la figura del fotógrafo se mantiene también en una posición ambivalente, en la que no acaba de perder del todo su condición de artesano para ascender indiscutiblemente al rango de artista, instalado, tanto en el inconsciente colectivo como —lo cual tiene mayores consecuencias— en la valoración institucional, en algún punto a medio camino entre ambas categorías. Quizás sea esta ambivalencia una de las razones —aunque no la única— por las que, ahora que la inclusión de obra fotográfica en las colecciones de arte contemporáneo es ya un hecho generalizado, sigue siendo objeto de encendido debate en quién debe recaer la custodia de los archivos de fotografía, archivos que, entretanto, se van repartiendo gradualmente entre asociaciones no institucionales, bibliotecas locales, archivos administrativos, hemerotecas, centros de documentación históricos e incluso, aunque de momento en menor medida, museos de arte. Precisamente este último ha sido el caso del archivo del fotógrafo Xavier Miserachs, integrado desde 2011 en las colecciones documentales que custodia el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), institución que se convierte así en el primer museo de arte contemporáneo en nuestro país que se ocupa de preservar y gestionar el legado documental completo de un fotógrafo.

El Centro de Estudios y Documentación del MACBA, en funcionamiento desde diciembre de 2007, fue creado con la misión de identificar, reunir, conservar y hacer accesible el patrimonio documental, ingente y, a un tiempo, muy difuso y disperso, que ilustra y complementa las prácticas artísticas contemporáneas. La puesta en marcha del Centro de Estudios constituía la respuesta del MACBA a la creciente relevancia que la documentación había ido adquiriendo en el ámbito del arte a lo largo del siglo xx —motivada por factores como, entre otros, la

---

<sup>1</sup> «We live with such easy assumptions, don't we? For instance, that memory equals events plus time. But it's all much odder than this. Who was it said that memory is what we thought we'd forgotten? And it ought to be obvious to us that time doesn't act as a fixative, rather as a solvent. But it's not convenient – it's not useful – to believe this; it doesn't help us get on with our lives; so we ignore it.» Julian Barnes: *The Sense of an Ending* (2011). Londres: Vintage, 2012, p. 63. Versión española: *El sentido de un final*. Barcelona: Anagrama, 2013.

desmaterialización progresiva del hecho artístico y la reorientación del interés hacia el proceso, en detrimento del resultado—, así como también a la situación específica del Estado español, cuyo tejido de instituciones artísticas y colecciones privadas contaba con apenas unas pocas décadas de vida, y no había tenido aún tiempo de consolidar el legado documental del arte del siglo xx. El Centro de Estudios nació con la voluntad de trabajar para subsanar esta carencia, expandiendo y enriqueciendo, a su vez, la noción de «documento» en el ámbito del arte contemporáneo. Así, sus fondos abarcan, junto a una importante biblioteca de referencia, colecciones muy heterogéneas: no solamente los archivos personales de artistas y críticos de arte, sino también la documentación generada por la actividad de galerías de arte, el material «bruto» empleado por artistas para la creación de determinadas obras, las grabaciones en vídeo de numerosas performances, algunas colecciones editoriales de particular relevancia, el archivo histórico de actividad del propio MACBA... Y, cómo no, los libros de artista, que constituyen el grupo de «documentos» más obviamente vinculado a las obras de la colección de arte del museo. En el proceso de definición de las colecciones documentales del Centro de Estudios resultó determinante la convicción de que obras de arte y documentos están unidos por una estrecha relación de contigüidad: para el MACBA, obras y documentos constituyen partes adyacentes de su *continuum* patrimonial y, por lo tanto, se distribuyen entre la colección de arte y el Centro de Estudios no por razones de subsidiariedad, sino más bien de conservación y accesibilidad.

En el conjunto de líneas discursivas destinadas a estructurar y ordenar el crecimiento de las colecciones documentales que iban a conformar los fondos del Centro de Estudios, la fotografía ocupaba desde el primer día un lugar preeminente: «La fotografía, no solo como género artístico, sino muy especialmente en su condición de documento, conforma otro eje temático de relevancia. A la adquisición regular de libros de fotografía históricamente significativos [...] se añaden las tareas de preservación de archivos personales que el Centro de Estudios ha puesto en marcha, centradas en los legados de críticos de fotografía y fotógrafos locales que adquirieron relevancia durante la segunda mitad del siglo xx, período que adolece de un agudo déficit de investigación y análisis, provocado, en parte, por las dificultades que entraña todavía el acceso a la documentación que lo ilustra.»<sup>2</sup>

En este período, y en el contexto específico del MACBA, la figura de Xavier Miserachs ocupa un lugar de indiscutible centralidad, por lo que la custodia de su archivo se situó desde el primer momento entre las prioridades del Centro de Estudios.

Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998), miembro de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya desde 1952, participó junto a Ricard Terré y Ramón Masats en sendas exposiciones, en 1957 y 1959, que obtuvieron gran notoriedad, marcando el inicio de la «nueva vanguardia» en la fotografía española.<sup>3</sup> A partir de 1961 Miserachs fue alternando su trabajo profesional con su fotografía personal, que daría lugar a sus emblemáticos fotolibros de los años sesenta: *Barcelona. Blanc i negre* (1965), *Costa Brava Show* (Kairós, 1966) y *Los cachorros* (Lumen, 1967), obras fundamentales de la vanguardia fotográfica española de la época. En años posteriores Miserachs continuó ampliando su actividad como fotógrafo para incluir la publicidad, el reportaje y la fotografía editorial, y trabajar como corresponsal para las revistas *Actualidad Española*, *Gaceta Ilustrada*, *La Vanguardia*, *Interviú* y *Triunfo*, en las cuales firmaría

---

<sup>2</sup> Mela Dávila Freire: «¿Es una obra, o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA», en Glòria Picazo (ed.): *IMPASSE 10. Llibres d'artista, edicions especials, revistes objectuals, projectes editorials, edicions independents, publicacions especials, edicions limitades, autoedicions, edicions d'artistes, publicacions digitals*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera, 2011, pp. 300-308.

<sup>3</sup> En palabras del crítico de fotografía Josep Maria Casademont, cuyo archivo personal también conserva el Centro de Estudios y Documentación del MACBA.

numerosos reportajes. Al final de su vida se interesó por la escritura y por dejar testimonio de su concepción de la fotografía; sus dos últimos libros, *Fulls de contactes. Memòries* (Edicions 62, 1998) y *Criterio fotográfico* (Omega, 1998), aparecieron el mismo año de su fallecimiento.

Tras la desaparición del fotógrafo, sus dos hijas, Arena y Mar Miserachs, heredaron los derechos de explotación y el ejercicio de los derechos morales de Miserachs, y pasaron a custodiar y gestionar todo su legado documental. Dicho legado abarcaba los cuarenta y cuatro años de actividad de Xavier Miserachs (entre 1954 y 1998), y estaba constituido por copias *vintage* y pruebas fotográficas realizadas por el propio fotógrafo, y por unas 80.000 imágenes fotográficas —de las cuales aproximadamente 60.000 son negativos y 20.000 son transparencias de diversos formatos—, y unas 2.500 hojas de contacto. A ellas se añadía documentación diversa sobre la actividad profesional de Xavier Miserachs, la cual, entre otras series, incluía una colección de correspondencia (1964-1979) y un número reducido de libretas de notas y borradores, además de su biblioteca personal de fotografía, con muchos de sus propios libros junto a bibliografía de otros autores, una selección de revistas especializadas, etc.

A finales de 2009, gracias a la mediación de Jorge Ribalta, a la sazón asesor del Centro de Estudios para temas de fotografía, el MACBA entró en contacto con las herederas de Miserachs, iniciando simultáneamente una investigación exhaustiva de modalidades de gestión de archivos fotográficos que permitiese valorar, junto con la familia Miserachs, las posibilidades que se ofrecían a la gestión del archivo del fotógrafo desde una institución pública, con el objetivo de lograr la máxima difusión del fondo y el fomento de la investigación sobre él sin perjudicar su condición de patrimonio propiedad de la familia del fotógrafo.<sup>4</sup>

En otoño de aquel mismo año, cuando la institución y la familia Miserachs habían alcanzado ya un acuerdo sobre las condiciones de gestión y se encontraban inmersas en la redacción del documento legal correspondiente y la preparación de la presentación pública del acuerdo, en la vida pública catalana estalló de forma repentina una intensa polémica que actuó como disparador para rescatar del olvido a los archivos fotográficos, situándolos de golpe en el vértice más alto del interés público. El motivo: el Ministerio de Cultura español acababa de adquirir, por la suma de 800.000 euros, los negativos de Agustí Centelles, el fotógrafo más representativo de la Guerra Civil española, para depositarlos en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca. La fortísima carga simbólica, tanto de la colección de negativos como de la institución a la que iban a ser destinados, sumada al hecho de que el legado Centelles fuese a ser custodiado fuera de Cataluña, dio lugar a un agrio debate público del que se desprendieron algunas consecuencias positivas: no solo constituyó una significativa llamada de atención sobre el precario estado de numerosos archivos fotográficos de gran valor, y sobre la falta de coordinación institucional para garantizar su preservación, sino que, por ende, impulsó a los fotógrafos mismos a revisar su propia valoración en relación con los archivos de su trabajo.<sup>5</sup>

Entretanto, en el ámbito aún privado, el proceso de negociación para el acuerdo entre el

---

<sup>4</sup> Esta investigación puso en evidencia que en la actualidad conviven un sinfín de modelos de gestión de archivos fotográficos que parten de supuestos radicalmente diferentes, empezando por la definición misma de «archivo», cuyo significado ni siquiera comparten los propios profesionales de la fotografía. Esta variedad de modelos responde también, en parte, a las diversas maneras de entender los derechos de autor que marca la legislación de diferentes áreas geográficas.

<sup>5</sup> Cabe decir, sin embargo, que en el terreno político los debates subsiguientes se orientaron a establecer cuál debería ser la institución catalana que se hiciese cargo de este tipo de archivos, obviando la posibilidad alternativa, defendida por el MACBA: concentrar esfuerzos en la definición de criterios estandarizados de catalogación y conservación que permitiesen coordinar el trabajo de todas las entidades responsables de custodiar, en el presente o en el futuro, archivos fotográficos.

MACBA y las herederas Miserachs culminaba poco más tarde, el 3 de febrero de 2011, con la firma de un convenio y el traslado del archivo a la sede del Centro de Estudios y Documentación. En virtud de este acuerdo, el museo y la familia asumían una responsabilidad compartida en relación con el legado, organizada de la siguiente forma: el archivo de carácter físico y material, es decir, lo que en términos legales se denomina *corpus mechanicum*, se traspasaba al MACBA para su custodia, en tanto que la familia mantenía la potestad sobre el *corpus mysticum*, o creación intelectual vinculada a dicho archivo físico (sin el cual no existiría). En concreto, la familia Miserachs transfería al museo por un período de veinticinco años, de forma gratuita, la custodia del legado —con la excepción de las fotografías *vintage* y las pruebas—, así como la responsabilidad de conservar, catalogar y difundir sus contenidos en todo tipo de soportes, incluyendo exposiciones de arte pero también publicaciones, eventos públicos, soportes de comunicación digitales, etc. El museo, por su parte, asumía, junto a estas responsabilidades, la obligación de promover el estudio de los contenidos del legado de forma proactiva —entre otras acciones, mediante una exposición dedicada a Miserachs, y la investigación sobre el contenido de su legado en el contexto de su programa de estudios de posgrado<sup>6</sup>—, así como de gestionar las reproducciones de fotografías y cualquier otro documento que integra el legado, incluyendo el cobro de los *royalties* correspondientes en cada caso.<sup>7</sup>

Respondiendo a la voluntad mutua de buscar fórmulas novedosas para afrontar la gestión compartida del legado Miserachs, el acuerdo entre la familia y el MACBA incluía también algunas condiciones que resultaron pioneras. Entre dichas fórmulas cabe destacar la autorización de la familia para difundir las imágenes fotográficas del legado, en baja resolución, a través del perfil del Centro de Estudios y Documentación en la red social Flickr,<sup>8</sup> así como para distribuir un número reducido de imágenes fotográficas de Xavier Miserachs, escogidas de común acuerdo con la familia, bajo un tipo de licencia Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0), que permite que sean reproducidas de forma gratuita siempre que la reproducción no tenga carácter comercial y se reconozcan debidamente la autoría y la procedencia de las imágenes.<sup>9</sup> Ambas iniciativas obtuvieron una extraordinaria acogida entre el público especializado, y los primeros álbumes dedicados a Xavier Miserachs en el perfil del Centro de Estudios en Flickr registrarían, en los primeros días transcurridos tras la presentación pública del acuerdo, unas estadísticas de consultas apabullantes para una colección de estas características.

La presentación pública del acuerdo tuvo lugar pocos días después de la firma y el traslado del legado a las instalaciones del museo, el 21 de febrero de 2011. Al hilo del repentino interés por los archivos fotográficos que el «caso Centelles» había despertado tan solo unos meses antes, la noticia obtuvo un inesperado impacto mediático y social. En líneas generales, la opinión pública y las instituciones políticas vinculadas al mundo de la cultura y los museos la recibieron

---

<sup>6</sup> El Programa de Estudios Independientes del MACBA, cuya primera promoción arrancó un año antes que el Centro de Estudios.

<sup>7</sup> El MACBA contraía el compromiso de compartir dichos *royalties* con las herederas, a razón de un 20%-80% respectivamente. Hay que destacar también que, en el contexto de este acuerdo, el término «reproducción» hacía referencia a la facultad de hacer copias de las fotografías y otros documentos del fondo en cualquier formato o soporte, y excluía expresamente la potestad para realizar lo que suele denominarse «copia fotográfica» (o ampliación de un negativo impresa en papel fotográfico y destinada a ser expuesta o vendida), potestad que permanecía en posesión de la familia Miserachs.

<sup>8</sup> <<http://www.flickr.com/photos/arxiu-macba/>>

<sup>9</sup> Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

de forma muy positiva, en tanto que el colectivo de fotógrafos documentales la valoró de forma desigual, y planteó numerosas objeciones, en especial al hecho de que no hubiese existido intercambio económico alguno entre los propietarios del archivo y el MACBA. Esta circunstancia, al entender de muchos fotógrafos, materializaba una vez más la falta de reconocimiento de la institución hacia el patrimonio que genera la actividad de su colectivo profesional. Para el MACBA, sin embargo, este era un aspecto particularmente relevante del acuerdo, por cuanto el museo, considerando que la inversión que requieren los archivos (no solo de fotografía sino en general) para su conservación y correcta catalogación es, en sí misma, una clara expresión de compromiso económico por parte de la institución encargada de su custodia, había tomado unos meses antes la determinación expresa de no adquirir archivos mediante la compra.

Apagados los ecos de la presentación pública, el equipo del Centro de Estudios y Documentación empezó por trabajar en la definición del método de catalogación, puesto que el archivo Miserachs, con sus 80.000 imágenes, constituía, de hecho, el primer archivo fotográfico de envergadura que entraba en los fondos patrimoniales del MACBA.<sup>10</sup> Una vez establecidos los parámetros de catalogación, se puso en marcha el proceso de integración del archivo en los fondos documentales del Centro de Estudios, un proceso que ha ido sacando a la luz las complejidades que entraña la gestión de cualquier archivo de características semejantes.

Para empezar, la digitalización de un archivo fotográfico debe asumir numerosos riesgos que pueden llegar a amenazar su propia pervivencia en un entorno tecnológico sometido a un ritmo de actualización vertiginoso, en el que soportes y formatos caducan antes incluso de haberse generalizado. Entre estos riesgos, la ausencia de estándares verdaderamente implantados en cuanto a formatos digitales y metadatos de descripción específicos para los archivos fotográficos, la falta de consenso sobre cuál es el *software* idóneo para la gestión de conjuntos extensos de imágenes digitales, y los costes económicos de los servidores que permitan gestionar archivos tan voluminosos, son algunos de los más peligrosos.

Por otro lado, la elección de la plataforma para difundir imágenes en línea no era un tema baladí. En contraste con el coste económico y el esfuerzo humano que implicaría desarrollar un *software* propio para la divulgación de imágenes digitales en línea, Flickr ofrecía indudables ventajas: es un *software* gratuito, ya está en línea y es tremendamente popular, factores todos que hablarían en favor de su continuidad, y por lo tanto de la supervivencia de las imágenes que alberga. No debe olvidarse, no obstante, que al tratarse de *software* propietario es, de hecho, *propiedad privada*, lo que implica que sus dueños tienen la última palabra sobre su estabilidad y, por ende, la de sus contenidos, ya que han contraído muy pocas obligaciones respecto a todos los usuarios –instituciones incluidas– que han ido cargando en él dichos contenidos.

Asimismo, aunque la divulgación mediante plataformas como la red social Flickr ofrece un enorme potencial de alcance entre los usuarios, e hipotéticamente les permite cierto grado de «interacción» con el archivo mediante herramientas como, entre otras, el etiquetaje y la geolocalización, en la práctica dicho potencial no se ha materializado en la participación real de los usuarios. Ciertamente, el número de consultas registradas en los álbúmenes de Flickr

---

<sup>10</sup> El método de catalogación adoptado toma la hoja de contactos como unidad documental simple, a fin de abordar la catalogación con los recursos disponibles en un plazo de tiempo razonable, y teniendo en cuenta que lo habitual es que todas las instantáneas de cada hoja de contacto contengan imágenes de un mismo tema. Para catalogar los contenidos de las imágenes, el Centro de Estudios ha creado una estructura jerárquica de materias propia basada en el BIMA (Base de imagen. Nombre que recibe la base de datos documental de imagen del Ayuntamiento de Barcelona) elaborado por Sílvia Doménech para el Arxiu Fotogràfic Municipal de Barcelona.

dedicados a Xavier Miserachs no ha sido desdeñable, en particular en los momentos en que las noticias que aparecían en medios de comunicación «tradicionales» actuaron como «efecto llamada». Sin embargo, la experiencia denota que los usuarios no se han sentido atraídos por la posibilidad de ejercer un papel activo en relación con el archivo, lo cual podría indicar que no necesariamente una red social es el mejor vehículo para hacer circular contenidos de estas características.

De igual manera, el potencial de circulación que ofrece la licencia Creative Commons escogida para distribuir diez de las imágenes más emblemáticas del archivo no se ha visto apenas explotado, a pesar de la favorable acogida de la iniciativa. En este caso, seguramente el desconocimiento general sobre el abanico de licencias Creative Commons, y sobre las implicaciones de cada una de ellas, tenga mucho que ver con la ausencia de interés por parte de los usuarios. Pero también es posible que la actual polarización de posturas entre quienes reclaman la circulación de contenidos digitales sin restricción alguna de *copyright* y quienes desean conservar a toda costa los privilegios de autores y entidades de gestión difumine iniciativas que, como esta, se sitúan a medio camino entre uno y otro extremo.

Por último, ya un plano menos pragmático y más conceptual, a medida que avanzan las tareas de catalogación y se profundiza en los contenidos del legado Miserachs, aumenta el conocimiento sobre su enjundia y su riqueza... y crecen, a igual ritmo, las certezas sobre las lagunas de información que la configuración del propio archivo genera. Concretamente, por ejemplo, a partir de la serie de correspondencia de Xavier Miserachs podría trazarse una cronología bastante fiable de su colaboración profesional con revistas como, entre otras, *Triunfo*, *Destino* e *Interviú*. Sin embargo, de hecho su archivo no contiene los negativos de los reportajes fruto de dicha colaboración, que sistemáticamente pasaban a ser «propiedad» de las revistas que los habían encargado y jamás eran devueltos a su autor. Ello significa que una parte relevante de la labor profesional de Miserachs ha quedado fuera de su archivo, que apenas conserva algunos ejemplares de las revistas en las que aparecieron aquellas fotografías. La tentación de dedicar esfuerzos a completar estas lagunas, sin embargo, abre interrogantes en cuanto a la coherencia del método y el aprovechamiento de recursos, a los que no es sencillo dar respuesta: ¿debe la institución dedicarse a subsanar las lagunas de un archivo, o debe simplemente limitarse a dar fe de su existencia? ¿Se dispone del equipo humano para emprender una investigación de estas características, y si es así, esta se debe emprender, o habría que delegar esa tarea en los usuarios investigadores potenciales?

Tensiones como estas no agotan el catálogo de dificultades; a ellas se añaden otras, entre las que destacan las derivadas de la responsabilidad sobre la gestión de reproducciones del archivo que ha asumido el MACBA. A la hora de autorizar solicitudes para la reproducción de imágenes del archivo Miserachs, ¿cuál es la forma idónea de conciliar el derecho moral del fotógrafo, en tanto autor de una imagen, con el derecho a la intimidad o a la imagen de las personas que aparecen en sus fotografías? ¿Hasta qué punto la gestión de reproducciones implica cierto control sobre los usos que se hacen de las fotografías de Xavier Miserachs? En el mejor de los casos, se tratará de un control dirigido a mantener o mejorar la proyección artística del creador, pero puede acabar provocando la lectura de su trabajo en clave determinada... ¿Es este el papel que la institución debe desempeñar con respecto a su legado? Si lo asume, ¿cuáles son sus límites?

A medida que avance la catalogación del archivo Miserachs, de buen seguro surgirán otros problemas de igual complejidad. Las respuestas que sean válidas en el contexto del archivo Miserachs pueden no serlo en otros casos, pero indudablemente contribuirán a desbrozar el sendero que conduce a una mayor colaboración entre archivos privados e instituciones públicas en la conservación del patrimonio fotográfico.

Más allá de cómo se define y formaliza la gestión de este archivo, sin embargo, el Centro de

Estudios deberá encarar muy pronto la siguiente fase del proyecto, que implica la definición y puesta en marcha de estrategias encaminadas a dinamizar y dar uso a los contenidos del archivo. Llegado ese momento, merced a su condición de documento gráfico del pasado —si bien un pasado muy reciente, del que muchos usuarios del archivo guardarán recuerdos, o *precisamente* por ello mismo—, el archivo fotográfico de Xavier Miserachs planteará, sin duda, cuestiones extrapolables a cualquier otro archivo de fotografías, en tanto que todas las fotografías, con independencia de quién sea su autor, constituyen documentos convertidos en «históricos» por el paso del tiempo, «documentos de relevancia cultural».<sup>11</sup> Estas cuestiones tienen mucho que ver con el uso de la fotografía como dispositivo activador del recuerdo, un uso que materializa de forma literal la expresión «*hacer memoria*», en el sentido de «construirla» o «fabricarla» a partir de las imágenes fotográficas en lugar de recuperarla a partir de los recuerdos de lo experimentado en el pasado. En el caso específico de Xavier Miserachs, cuyo libro *Barcelona. Blanc i negre* fue capital en la construcción de la imagen colectiva de la ciudad a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, la reactivación de esta faceta de su archivo, combinándola y superponiéndola a los recuerdos «vividos» de los usuarios potenciales del legado, tal vez acabe dando lugar a tensiones y contrastes particularmente reveladores sobre la capacidad del medio fotográfico para llegar a reconstruir a su imagen y semejanza la historia, «la certeza obtenida en el punto en que las imperfecciones de la memoria topan con las deficiencias de documentación».<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> «Photographs are documents of cultural significance». Akram Zaatari: «Photographic Documents / Excavation as Art / 2006», en Charles Merewether (ed.): *The Archive*. Londres y Cambridge, Massachussets: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2006, p. 183.

<sup>12</sup> «History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation.» Julian Barnes, op.cit., p. 59.