

Imágenes digitales para la enseñanza de historia del arte: ejemplos, modelos, propuestas

Jorge Sebastián Lozano*

Departamento de Historia del Arte. Universitat de València¹

Las tecnologías de la información brindan nuevas posibilidades para la enseñanza de las humanidades, y más en concreto de la historia del arte. No obstante, en lo que al uso de imágenes digitales se refiere, esas posibilidades aún están en fase de desarrollo. Dificultades técnicas, institucionales y legales retrasan su total implementación. Sin embargo, diversas iniciativas, tanto en España como en el extranjero, están trabajando para poner al alcance de la comunidad educativa repertorios de imágenes del patrimonio cultural. Sin tener todavía la calidad y exhaustividad necesarias para un entorno de educación superior (y menos aún de investigación), ya apuntan direcciones muy interesantes para un futuro no demasiado lejano.

Esta comunicación pretende trazar un estado de la cuestión, a partir del análisis de cuatro iniciativas concretas, tanto del ámbito internacional como del español, y de los modelos institucionales que implican. A continuación se elabora una reflexión sobre las características generales de un repositorio de imágenes digitales para uso educativo, en diversas vertientes: organizativa, de audiencia, contenidos, y derechos de autor. Finalmente, y como balance de lo ya elaborado, se sugiere algún punto de partida para futuras iniciativas.

1. Ejemplos y modelos.

1.1. AMICO: una colección de colecciones.

Una de las iniciativas con más solera en este terreno es AMICO,² un consorcio de museos principalmente norteamericanos, que se propone facilitar la difusión multimedia de sus colecciones. AMICO nació en 1997, y actualmente lo forman 34 museos estadounidenses y 2 británicos.

Estos museos y colecciones contribuyen a una base de datos única y centralizada, a la que van incorporando registros compuestos por la imagen y una ficha catalográfica estándar. Cada miembro decide con cuántas y cuáles imágenes contribuye a la base de datos central, a qué ritmo y según qué prioridades. En la práctica, esto suele determinarse por otros materiales científicos generados por las mismas fechas (por ejemplo, catálogos de exposiciones o de partes de la colección), cuyo contenido cada institución “recicla” también para AMICO. Una consecuencia es la desigualdad: algunas pocas

* Este texto se ha beneficiado de la generosa colaboración de varios especialistas, que tanto en el congreso como fuera de él tuvieron a bien aportar valiosas sugerencias sobre su contenido y forma. Además de los mencionados más adelante, deseo expresar mi especial reconocimiento al Dr. Kim Veltman, del Maas-tricht McLuhan Institute, cuyos comentarios han contribuido especialmente a ampliar el alcance de este estudio.

¹ Esta comunicación es parte de un proyecto de investigación que ha merecido el apoyo de una ayuda I+D del Ministerio de Educación y Cultura (ref. PB98-1491).

² <http://www.amico.org/>. Una útil reseña se puede encontrar en CAAREviews (<http://www.caareviews.org/reviews/amico.html>). Estos links, así como todos los datos de esta comunicación, son válidos a fecha de 15 de julio de 2002.

instituciones aportan más de la mitad del contenido total de la base de datos, mientras que otras van mucho más lentas.

Las instituciones miembros pagan una cuota que sirve tan sólo para cubrir los costes del personal central de AMICO, pero no para generar beneficios, pues el consorcio no tiene ánimo de lucro. A cambio de la cuota, reciben formación, asesoría, tramitación de derechos y permisos, y la utilización del sistema informático. AMICO se distribuye por suscripción –de pago– a una variedad de audiencias del sector educativo secundario y universitario –más por bibliotecas que por departamentos universitarios– y museístico. Se paga por la suscripción según el número estimado de usuarios que tenga cada institución suscriptora.

Los derechos de autor de las imágenes son de gran complejidad. Diversas instancias (archivos, agencias, fotógrafos) intervienen en el proceso. Uno de los mayores logros de AMICO ha sido negociar, con todas las partes involucradas, acuerdos para distribuir todas sus imágenes, siempre dentro de su entorno educativo y sin ánimo de lucro, sin coste añadido para el usuario final. Por otro lado, cada imagen tiene asociado un vínculo que remite al poseedor o representante de derechos de esa imagen, por si el usuario deseara adquirir derechos de reproducción comercial de la imagen. De esta forma, se “paga” la colaboración de los propietarios de los derechos facilitando su contacto a potenciales usuarios comerciales.

Respecto al contenido, su característica principal sigue siendo la irregularidad. Al depender de colecciones concretas, y de diversas políticas de digitalización, el conjunto adolece de falta de coherencia, con épocas y autores muy representados y otros prácticamente ausentes. La calidad del propio material contribuido es también heterogénea: junto a imágenes excelentes y fichas extensas de catalogación hay escaneos de baja calidad y fichas o textos algo menos que escuetos. Para este segundo problema no se ve otra solución que una política más estricta a la hora de recoger y centralizar registros; para el de comprensividad, se ha puesto en marcha un sistema para que los usuarios hagan peticiones de obras, y se contempla la posibilidad futura de que cada usuario pueda añadir sus propios datos, para sí mismo, localmente.

Tal y como sus organizadores enfatizan, quizá lo más interesante de AMICO sea su carácter no lucrativo y de colaboración. Es una forma de crear comunidad y experiencia en el sector, y de trabajo más allá de los objetivos particulares de cada institución. Por ejemplo, en colaboración con docentes de instituciones suscriptoras se ha conseguido crear algunas unidades educativas que demuestran las diversas aplicaciones que un repertorio así puede tener para la enseñanza real de historia del arte o bellas artes. Con 78.000 imágenes en la base de datos en su edición de 2001, un ritmo de incorporación anual de aprox. 20.000 imágenes nuevas, 36 miembros contribuyentes y una amplia base de suscriptores que sigue creciendo, esta iniciativa ya ha demostrado la viabilidad de un proyecto de este tipo. Pese a múltiples dificultades, se está consiguiendo integrar a gente, instituciones y sistemas informáticos muy dispares entre sí.

1.2. IMAGO: reciclado de una colección docente.

Pasemos ahora por un momento al contexto español. La única iniciativa que ofrece, hoy por hoy, un repositorio digital de imágenes de arte para un contexto docente es IMAGO, de la Universidad de Barcelona.³ Es, fundamentalmente, el resultado de un esfuerzo de 4 años digitalizando la colección de diapositivas del departamento de Histo-

³ <http://www.bib.ub.es/bub/imatges/artistes.htm> (acceso restringido). Agradezco vivamente a Doña Lluïsa Núñez, responsable de la Unidad de Tecnologías de la Información de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, la información y ayuda prestadas en la preparación de este epígrafe. Lógicamente, los puntos de vista expresados, más allá de la información factual, son de mi propia responsabilidad.

ria del Arte de la universidad. Contiene unas 130.000 imágenes, accesibles mediante contraseña en la intranet de la UB, es decir, sólo para su personal y estudiantes. Su ejecución ha corrido a cargo de la biblioteca de la universidad, con colaboraciones puntuales de la Unidad de Audiovisuales para el procesado de algunas imágenes.

Su puesta en marcha se debió a una constatación frecuente en los centros de enseñanza de historia del arte: el alumnado necesita visualizar las imágenes. Esto lleva a la fotocopia indiscriminada de libros ilustrados, cosa que los deteriora rápidamente y motiva su continua reposición o reencuadernación, con elevados costes económicos. Si se da acceso al alumnado a las colecciones de diapositivas, los costes de personal en su reorganización tras la devolución son también elevados. Por estos y otros motivos, se vio la conveniencia de digitalizar la colección, poniéndola al alcance del alumnado y también del profesorado, que está empezando a usar las imágenes digitales en la preparación de sus clases. Las imágenes son de resoluciones variables, pero siempre más que suficiente para su proyección o su consulta en pantalla. Sí sufre de ciertos problemas en la calidad del color, debido al deterioro de las propias diapositivas, y a que no todos los escaneos se han calibrado.

Propiamente hablando, en la actualidad IMAGO es un índice, no una base de datos. Es decir, la información está dispuesta en un sistema de directorios y subdirectorios ordenado por los nombres de los artistas. Cada imagen va unida a un texto con el título de la obra, su fecha y su lugar. Por tanto, la información no está distribuida en campos, y no se puede acceder a ella selectivamente.⁴ Este enfoque es una traslación literal del concepto de una colección de diapositivas, de las cuales se hace exactamente el mismo uso, sólo que de la versión electrónica en vez de la analógica. Actualmente se está trabajando en su reconversión como auténtica base de datos, que permita búsquedas, filtros, etc. Para ello, se utilizará el texto asociado a cada imagen, y fundamentalmente las cabeceras META de cada página. En esas cabeceras se incluyen las palabras clave del artista, estilo, periodo, etc.

En lo referente a los derechos de autor sobre las imágenes, estos pertenecen a las casas editoras de las diapositivas, tanto de España como del extranjero, adquiridas a lo largo de los últimos decenios. En cualquier caso, dado que es un recurso no accesible a personas ajenas a la Universidad de Barcelona, su utilización no difiere fundamentalmente de su proyección en el aula o su préstamo bibliotecario, así que no plantea ningún problema legal. El uso que los usuarios den a las imágenes digitales es responsabilidad suya y no de la Universidad, evidentemente.

Su puesta en marcha ha desencadenado dos respuestas habitualmente asociadas con este tipo de recursos digitales: su uso por parte de toda la comunidad académica (más allá de los estrictos límites de la historia del arte) y, más allá, el interés por crear más repositorios para otras disciplinas, basándose en la experiencia tecnológica generada para IMAGO. Cabe esperar importantes desarrollos en estas direcciones, así como la propia expansión de la colección histórico-artística.

Por su exhaustividad y amplitud, y por su apertura hacia la evolución tecnológica, IMAGO es, pese a las limitaciones expuestas, la experiencia más completa y madura en el ámbito español, en lo que se refiere a repositorios digitales de imágenes en el ámbito de la enseñanza de historia del arte.

⁴ Sólo por el nombre del artista, cosa que plantea ciertos problemas para épocas en las que el anonimato es lo habitual, o para obras arquitectónicas de autoría compartida.

1.3. ArtSTOR: desde las necesidades docentes.

ArtSTOR es una iniciativa aún no públicamente operativa.⁵ Es el resultado de la confluencia de diversos proyectos desarrollados durante 1998 y 1999, con el objetivo común de brindar a la comunidad educativa superior las imágenes necesarias para la ilustración de un curso estándar sobre historia universal del arte, según se suele hacer en las universidades anglosajonas.

El principal de los proyectos previos de los cuales surgió ArtSTOR era la Academic Image Cooperative (AIC, originariamente AIE, Academic Image Exchange), una iniciativa conjunta de fundaciones, asociaciones, bibliotecas y departamentos universitarios norteamericanos de historia del arte. En 1999, la Fundación Mellon tomó a su cargo el desarrollo del proyecto, a la vista de sus posibilidades de futuro. La Fundación Mellon ha sido también la institución clave en la puesta en marcha de JSTOR, uno de los repertorios digitales de revistas científicas más ampliamente usado. Su experiencia en el campo de empresas no lucrativas en el sector de la educación y la investigación superior la hacen una de las instituciones más fiables a las que encargar el desarrollo de nuevos proyectos.

ArtSTOR es muestra de un modelo institucional distinto a AMICO. En este caso, lo que manda son las necesidades de los usuarios, no las colecciones preexistentes de unas instituciones afiliadas. Para determinar esas necesidades, se analizaron los 10 manuales de historia del arte más frecuentemente usados para los cursos introductorios en la universidad, y se construyó una base de datos con las obras más mencionadas y/o comentadas en los manuales (aprox. 2.300). Para muchas de esas obras se consiguieron imágenes, catalogándolas después detalladamente (a veces reciclando registros catalográficos anteriores), de forma que se puedan recuperar según la estructura de cada uno de los dichos manuales. Para los propios impulsores del proyecto resulta obvio que este modo de proceder es una forma de reforzar el canon histórico-artístico heredado, pero también resulta obvio que incluso para quienes desean cambiarlo o abolirlo, resultaba inevitable escoger algunos puntos de partida o de referencia.

El origen de las imágenes es quizá lo más interesante del proyecto. Tratándose de muchas obras, repartidas por todo el mundo, pagar los derechos de las imágenes habría sido extraordinariamente caro. La solución ha sido limitarse a obras que sean del dominio público y localizar imágenes fotográficas (también de propiedad privada) cuyos autores las cedieran gratuitamente para su uso en el proyecto. Esto ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada de instituciones, profesores e investigadores en historia del arte que, en no pocos casos, han formado respetables colecciones de fotografías de monumentos u obras de arte, y que se han mostrado dispuestos a donar aquellas fotografías totalmente de su propiedad al proyecto, mientras éste mantenga su carácter no lucrativo y educativo. Como recurso alternativo y último, se han escaneado imágenes impresas o fotográficas ya incorporadas al dominio público.⁶

La primera forma de recoger imágenes ha abierto todo un nuevo panorama para ArtSTOR, pues la mayoría de esos archivos fotográficos institucionales o personales

⁵ Aunque la Fundación Mellon tiene reservado el dominio <http://www.artstor.org/>, éste no se encuentra operativo por el momento. Según comunicación de sus responsables al autor de este texto, su puesta en marcha es inminente, durante el verano de 2002. La información aquí expuesta proviene de los dos informes anuales de 1999 y 2000 del presidente de la Fundación, disponibles en <http://www.mellon.org/>. Más información sobre la AIC y su transformación en ArtSTOR puede obtenerse de <http://www.studiolo.org/>, el sitio web de Robert Baron, un investigador independiente que trabajó como consultor para la AIC. También en la web de la Digital Library Federation, <http://www.diglib.org/collections/aic.htm>.

⁶ Para el caso norteamericano, las impresas o realizadas con anterioridad a 1923.

suelen estar enormemente especializados (en un periodo, lugar, género, artista, escuela, etc.). Esto abre la puerta a que, además de las imágenes para cubrir los cursos y manuales básicos de historia del arte, se pueden ir incorporando colecciones especializadas, que se ponen así a la libre disposición de la comunidad investigadora y docente. Un archivo de pintura mural china y uno de diseño gráfico son las dos primeras aplicaciones concretas de esta posibilidad de cooperación.

Otro aspecto fundamental en AIC – ArtSTOR es el de la catalogación de las imágenes. Precisamente por partir de imágenes publicadas o recogidas en archivos fotográficos antiguos, particulares, etc., la información textual que acompaña a la imagen es de importancia capital: puede estar desfasada, las atribuciones pueden ser ya inaceptables por investigadores actuales, el estado de conservación puede haber variado. Parte integral del proyecto sería crear un entorno de catalogación común para las instituciones afiliadas por el cual:

- Se evitasen redundancias en la catalogación de objetos o imágenes. Se podrían exportar o copiar registros (como ya se hace en el entorno bibliográfico gracias a Z39.50) a sistemas locales.
- Se compartieran los vocabularios controlados de catalogación, de manera que la consulta documental esté real y efectivamente normalizada.
- Se uniformara información proveniente de catálogos preexistentes.
- Se permitiera que usuarios autorizados puedan añadir información actualizada a las fichas.

Actualmente ArtSTOR está en desarrollo, en el seno de la Fundación Mellon. Cuando esté públicamente disponible, parece claro que se comercializará según un modelo de sostenibilidad sin ánimo de lucro, logrando la cobertura de costes gracias a las suscripciones de instituciones o individuos, como ya hacen AMICO y otros muchos productos académicos o culturales.

1.4. Prometheus: un archivo compartido de imágenes.

Prometheus es un proyecto iniciado en abril de 2001, y todavía no operativo, aunque se espera que en breve haga accesible un prototipo funcional de su archivo.⁷ Coordinado desde la Universidad de Colonia, en él participan historiadores del arte, arqueólogos, diseñadores, pedagogos, documentalistas e informáticos de varias universidades. Sólidamente financiado por el Gobierno alemán hasta el 2004, en principio estará restringido a las instituciones participantes, aunque se estudiará su apertura a otras instituciones de educación superior como fórmula de sostenibilidad.

Surge, por un lado, de la existencia separada de diversos repertorios de imágenes digitales de obras de arte, creados por múltiples instituciones culturales y educativas alemanas, a lo largo de los años 80 y 90. De alcance, temática y características muy diversas, esos repertorios tienen en común su finalidad educativa e investigadora. Surge también de la ya habitual constatación del derroche de recursos que supone crear repertorios distintos con los mismos contenidos, en vez de compartir los ya accesibles.

Prometheus responde perfectamente al concepto de metabuscador: es decir, una interfaz unificada que permite interrogar a la vez distintas bases de datos, y presenta los resultados de forma unitaria, aunque en realidad provienen de diversos orígenes. En el caso de Prometheus, las bases de datos que lo alimentan son totalmente heterogéneas: una está especializada en escultura, otra en diseño y arquitectura, dos en arqueología clásica, otra se centra en los grabados romanos de Piranesi, otra en arte electrónico, otra

⁷ Véase <http://www.prometheus-bildarchiv.de/>. Un buen resumen general es el texto “Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre”, por Holger Simon y Ute Verstegen, accesible en http://www.prometheus-bildarchiv.de/Prometheus/pdf_term/pt_nmb.pdf.

en imágenes de ciudades y paisajes europeos del XVI y XVII, dos son las habituales versiones digitales de una colección docente de diapositivas para historia del arte, etc. Con sistemas informáticos, estructuras, vocabularios, reglas de catalogación y objetivos diferentes, son bases de datos separadas que residen en servidores de instituciones absolutamente independientes. Su participación en Prometheus no supone ningún cambio a esa situación previa. Cada institución sigue desarrollando su base de datos según su propia política y criterios, atendiendo, es de esperar, a la información que otros miembros vayan aportando, para no incurrir en las temidas repeticiones, redundancias, etc.

El único requisito necesario para que una base de datos sea interrogada desde Prometheus es que sea compatible con XML (un lenguaje de etiquetado de datos prácticamente universal) y SQL (un estándar para compartir información entre bases de datos, también prácticamente universal). También se requiere un trabajo de mapeado entre los campos propios de cada base de datos y los campos fundamentales de Prometheus.⁸ Son requerimientos, por tanto, puramente sintácticos, que no afectan al contenido. De esta forma, se comparten varios repertorios aislados preexistentes, cuya utilidad y ciclo de vida se ven así drásticamente ampliados. El concepto de la interrogación simultánea de sistemas diferentes no es nada nuevo, y de hecho se señala habitualmente como una solución práctica para la heterogeneidad que suele imperar en el sector de la gestión electrónica de la información.⁹ Para sistemas tan heterogéneos, con los que no se va a hacer ningún esfuerzo por uniformar la información, con contenidos tan diversos e irregulares, me parece probable (a la espera de ver cómo funcionará en la práctica) que la interrogación unificada produzca consultas llenas de información repetida o, al contrario, con graves vacíos; o que la recuperación por materias sea totalmente incontrolable. Los desarrolladores de Prometheus enfatizan, en cambio, la variedad de enfoques y contenidos de las diversas bases de datos, respetando su especificidad, viendo todo ello como una ventaja y una consecuencia inevitable de la descentralización característica de Internet.

Poner en marcha el archivo compartido de imágenes es sólo una parte de Prometheus. Una segunda parte, a la que se da igual importancia, aunque sea lógicamente posterior, será el desarrollo de su uso educativo y para la investigación: mediante formas nuevas de presentación de resultados; permitiendo su presentación ordenada para proyección en un aula o su consulta a través de la red; permitiendo el trabajo *offline* con los ficheros generados por las búsquedas; facilitando una técnica revolucionaria de búsqueda por características visuales (en vez de por la catalogación textual)...

En lo referente a la propiedad intelectual de las imágenes, resulta sorprendente la poca atención que se le presta en la documentación disponible sobre Prometheus. El tema se despacha aludiendo a la complejidad de la legislación sobre el tema, y reclamando al legislador más facilidades para que las instituciones educativas superiores puedan disponer de recursos visuales adecuados. Todo eso debe ser tan cierto para Alemania como para cualquier país, por lo que me parece muy llamativo que un proyecto de tal envergadura no tenga (al parecer) una política clara al respecto.

⁸ Es decir, y simplificando mucho un proceso muy complejo, la misma información puede denominarse de maneras distintas en cada base de datos (por ejemplo, época, siglo, período, año, fecha) y expresarse también de formas distintas (por ejemplo, “de 1600 a 1620”, “1600-1650”, “siglo XVI”, “aprox. 1610”, “1612”, “comienzos del XVI”, etc.). Mediante el *mapeado*, se le dice a Prometheus (o a cualquier otro sistema de múltiples bases de datos) bajo qué nombre y en qué formato buscar cada tipo de información.

⁹ Yo mismo lo he propuesto como solución más viable en el campo de los inventarios nacionales de patrimonio cultural, en “Catálogos nacionales de patrimonio en Europa: una visión de conjunto”, en las actas de *Culturtec 2000. II Jornadas Europeas Patrimonio Cultural, Educación y Tecnologías en la Sociedad de la Información*, Editorial Complutense, Madrid, 2001 (también disponible en <http://www.uv.es/gdha/Public.htm>).

En suma, Prometheus está basado en varios principios de la gestión del conocimiento en la era de Internet: la descentralización de las contribuciones de información (múltiples, heterogéneas), la independencia total de los diversos contribuyentes, y el intercambio igualitario de datos como beneficio fundamental de cualquier sistema de información. Conceptual y cronológicamente el más avanzado de los recursos aquí presentados, si llega a realizar todo lo que promete, será un hito en el campo de la documentación histórico-artística.

1.5. Comparación de modelos institucionales.

Lo ya expuesto permite hacerse una idea de los dos modelos institucionales¹⁰ que se han aplicado de momento para este sector educativo (dejando de lado los productos puramente comerciales, es decir, con ánimo de lucro). De un lado, el modelo basado en las colecciones (de objetos artísticos o de fotografías de ellos) de una institución, que se propone difundirlas en el ámbito educativo a través de un repositorio digital. De otro, proyectos definidos desde las necesidades de los usuarios. AMICO y Prometheus son claros ejemplos del primer modelo, ArtSTOR del segundo. IMAGO participa de ambos, en tanto que es la versión digital de una colección preexistente, pero a la vez dicha colección se ha modelado en función de las necesidades docentes de un departamento universitario.

Como marco de reflexión general, me parece parcialmente útil la comparación elaborada por R. Perry:¹¹

Institucional. Tradicional, da acceso a recursos existentes	De producto. Innovador, da significado a recursos accesibles
Recursos, acceso	Márketing, promoción, consumidores
Conocimiento, aptitudes, disciplinas	Contenido, diseño, creación
Misiones, estrategias	Producción, gestión, tecnología
Audiencias	Interdisciplinariedad
Financiación	Organización independiente híbrida
Ventajas: Recursos y sistemas Aplicación conocimiento a nuevas áreas Organización e identidad preexistente	Ventajas: Producto definido por su usuario Creatividad y libertad Esfuerzos focalizados
Desventajas: Inercias, burocracias Resistencia a colaboraciones intensas Lenta respuesta al usuario Respuesta a instancias ajenas	Desventajas: Infraestructura y recursos limitados Riesgo elevado Sostenibilidad insegura
Estructuras: Se comparten recursos institucionales Descentralizadas para la mayoría de tareas	Estructuras: Por contrato entre los participantes Autosuficiente Producción centralizada
Centrado en proyectos	Integra proyectos en programas

¹⁰ Véase al respecto Max Marmor, "Toward User-Centered Digital Image Libraries", en *CLIR Issues*, n° 20, marzo/abril 2001, <http://www.clir.org/pubs/issues/issues20.html#toward>.

¹¹ En "Rochester Images: From Institutional to Production Models of Collaboration", *First Monday*, mayo 2002, http://www.firstmonday.org/issues/issue7_5/perry/.

Dentro de ambos modelos es posible llevar a cabo proyectos entre diversas instituciones, con el objetivo de realizar economías de esfuerzos y aprender de los aciertos y errores ajenos.¹² En cambio, muchos proyectos similares están empezando por separado y desde cero, repitiendo trabajo y decisiones ya hechas por otros, con las imágenes de que se dispone en ese momento, que en la mayoría de casos no tienen derechos de autor claros. Esto les lleva a adoptar políticas de restricción de acceso sólo a su propia audiencia y, más en general, a construir recursos que, si bien son valiosos en sí mismos, difícilmente resultan sostenibles de cara al futuro, e integrables en sistemas más amplios de información digital.

Por ello, introduzco ahora unas reflexiones generales acerca de cómo elaborar un repertorio eficaz y sostenible. No son soluciones únicas, ni siquiera un sistema coherente, y en ellas abundan también los puntos por esclarecer, pues no hay acumulada la suficiente experiencia para dar principios seguros de procedimiento. No obstante, ya va siendo momento de plantear las cuestiones generales, más allá de las realizaciones particulares.¹³ Si, tal como se ha apuntado en un reciente encuentro sobre imágenes digitales de obras de arte, la realización de “vastas campañas de reproducción digital es la necesidad principal de la investigación histórico-artística en este momento”,¹⁴ creo necesario anticipar algunos puntos preliminares de referencia y contraste. Con esa voluntad se ofrecen las siguientes reflexiones.

2. Características generales de un repositorio digital de imágenes de historia del arte.

2.1. Organizativas.

En primer lugar, cabe ver la elaboración de estos repositorios como una oportunidad histórica para el trabajo en colaboración de la comunidad académica de historia del arte. De hecho, dada la relativa debilidad y falta de cohesión de la profesión histórico-artística en España, es una buena ocasión para ir creando lazos, desde y para la comunidad.

Aunque el enfoque de esta comunicación sea el uso educativo de tales repositorios, es conveniente señalar que en su elaboración y uso no son los docentes universitarios los únicos responsables o interesados. Un colectivo que debe jugar un papel, al menos, igual de importante, es el de los documentalistas visuales. Tanto unos como otros deberán ser los desarrolladores y los usuarios de un recurso tal.

¹² Creo especialmente válida la siguiente descripción del estado de cosas, dentro del ámbito de repositorios basados en las necesidades docentes. “Intellectually coherent collections of online visual resources are being created by several universities but they tend to incorporate images whose copyright status is questionable at best. Accordingly, they are placed behind institutional firewalls and made accessible to only the smallest audience. They are also inefficient, representing great redundancy of effort while preventing colleagues at different institutions from learning from one another's efforts. More publicly accessible online collections exist to be sure. Relying on the availability of copyright cleared content, however, they tend on the whole to be patchy in their coverage and fail as a result to supply the deep resource that the scholarly community requires, whether for research or teaching purposes. Confronting these issues head on requires close involvement of legal counsel and a robust rights framework that reflects and supports a service's collection development and business aims. The AIC is working toward this framework.” *AIC Final Report* (<http://www.diglib.org/collections/aic/pubfinrep.htm>), punto 4.2.

¹³ Véase también un breve artículo sobre repertorios de repositorios de imágenes digitales en *RLG Digi-News* de diciembre del 2000 (<http://www.rlg.org/preserv/diginews/diginews4-6.html#faq>).

¹⁴ Kevin Kiernan, Charles Rhyne, Ron Spronk: Informe final del seminario “Digital Imagery for Works of Art”, Harvard University Art Museums, 19 y 20 de noviembre de 2001 (disponible en <http://www.dli2.nsf.gov/mellon/report.html>), pág. 8.

Una dificultad evidente es la práctica inexistencia, en España, del perfil profesional del documentalista visual. Las colecciones fotográficas son relativamente pocas, y los esfuerzos para catalogarlas y ofrecerlas a la comunidad científica bastante aislados. La formación de estos profesionales, necesariamente especializados, ocupa un lugar secundario en los estudios de documentación, retroalimentándose así la falta de colecciones de recursos visuales.

Algo parecido cabe decir acerca de la colaboración entre especialistas en humanidades e informáticos. Se han señalado las dificultades de esta relación, por tratarse de campos poco comunicados, con intereses diferentes: teóricos, para los informáticos, prácticos, para los historiadores del arte. Como en el caso de los documentalistas, la solución debe ir por el lado de los proyectos conjuntos y los cambios curriculares.¹⁵

Otra dificultad es la falta de costumbre, en las humanidades, de trabajo en equipo. Se asume como único posible el modelo más habitual: el trabajo solitario del especialista. Este individualismo cultural e institucional lleva a que los proyectos amplios y en colaboración se miren con desconfianza, salvo que haya una figura que agrupe en torno a sí a sus discípulos, y que la financiación esté asegurada.

Por otro lado, el probable escenario de que cada departamento universitario digitalice su propia colección de diapositivas debería provocar la misma desconfianza, aunque sólo fuera por la brutal redundancia de esfuerzos que ello supondría: la selección de las imágenes, su escaneo y calibración, su catalogación normalizada, integración en un sistema documental y distribución a los usuarios. Creo que cualquier ahorro de trabajo, a todos los niveles, beneficiaría tanto al conjunto que vale la pena, como mínimo, considerar la posibilidad de un esfuerzo de catalogación compartida, tal como ya se hace en el entorno bibliográfico.

El caso de Prometheus plantea una estrategia totalmente diferente, que rechaza de plano cualquier trabajo de normalización y centralización, y concentra sus esfuerzos en recoger información ya existente sin pretender alterarla. Cabe pensar, por tanto, que siempre será posible reciclar y unificar, a posteriori, recursos creados de forma separada. Eso es cierto, pero también hay que señalar que el punto de partida es determinante a la hora de tomar una decisión. En el caso alemán, ya existían unas colecciones digitales consolidadas de forma separada, y eso imponía, en gran parte, la búsqueda de una solución que permitiera mantenerlas sin necesidad de cambios radicales, que serían muy difíciles de imponer. En cambio, en un caso como el español, en el que todavía hay muy poco hecho, estamos a tiempo de plantearnos esfuerzos coordinados, o que, si no comparten contenidos, compartan al menos estándares para facilitar una interoperabilidad futura.

La sostenibilidad económica de estos esfuerzos es imperativa. No cabe esperar que un recurso de calidad sea pagado en su totalidad por una única institución, salvo que sus posibilidades económicas y organizativas sean las de un organismo estatal, extremo que hoy por hoy no parece factible, al menos en España. La cooperación entre diversas instituciones puede procurar un cierto volumen de personal que trabajará a tiempo parcial en la creación y mantenimiento del repositorio, pero también es evidente la necesidad de un grupo central de coordinadores que trabajen con dedicación completa, y con la correspondiente retribución y dotación económica. Compartir esos costes se perfila como una manera accesible de sostenerlos, aunque eso no implique elevarlos de la manera como se haría en una empresa con ánimo de lucro.

Si bien estamos hablando de recursos educativos, está claro que no es sólo la comunidad educativa quien participa y se beneficia de ellos. Es en el contexto más am-

¹⁵ *Ídem*, pp. 5-6.

plio del mundo de la cultura y las instituciones de memoria (museos, archivos y bibliotecas) donde se entiende mejor que instituciones con los mismos objetivos finales (la promoción de la cultura y la creatividad humanas) tienen todos los motivos para cooperar.¹⁶ Para ello, hacen falta casos concretos, modelos operativos de sinergias. Por otro lado, cabe recordar que lo mejor es enemigo de lo bueno, y que pretender servir a todos los usuarios y comunidades posibles es la mejor manera de no servir a ninguno.

Es también dentro de ese contexto más amplio en el que cabe entender que los repositorios de imágenes son sólo una parte de un entorno mucho mayor, el de la biblioteca digital. Al respecto, cabe señalar con T. Cole cómo durante los últimos diez años se ha producido una evolución en los modelos de repositorios digitales.¹⁷ En una primera fase, lo importante (y lo difícil) era digitalizar bien, sin pararse mucho a pensar en el uso posterior de los datos creados, ni en su integración en conjuntos mayores. En un segundo momento, con un mayor dominio de las tecnologías, se dio más énfasis al uso por parte de comunidades de usuarios bien definidas, que por una parte demandaban recursos de calidad pero por otra también su integración con otras fuentes de información. Según Cole, la tercera y actual fase supone que las colecciones digitales ya no se ven como entidades completas, concretas y de finalidad única. Más bien “funcionan como componentes y bloques que puede reutilizarse por muchos grupos diferentes y sobre los que se podrían construir muchos tipos de servicios avanzados de biblioteca digital.” De esa forma se asimilan a diversas colecciones de una biblioteca tradicional, complementarias entre sí, y que implican tomar en consideración factores de reutilización, persistencia, interoperabilidad, verificación y documentación. En el mismo sentido, Lackner ha hablado de la creciente preponderancia del proceso, la interfaz, la logística, por encima del contenido, como Prometeus ejemplifica a la perfección.¹⁸

2.2. Audiencia.

Una primera cuestión es la delimitación de qué tipo de audiencia cabe esperar para estos repositorios. He hablado hasta ahora de recursos institucionales, definidos por objetivos educativos y culturales, y la falta de ánimo de lucro. Si nos planteáramos otros entornos, por ejemplo, uno totalmente libre de trabas institucionales, en el que repertorios de imágenes de calidad se hicieran accesibles para cualquier *websurfer*, haría falta considerar cuestiones de propiedad intelectual de las imágenes, así que trataré de esa posibilidad en el epígrafe correspondiente a derechos de autor. Un tercer entorno posible es el de repertorios comercializados con ánimo de lucro, tales como los vendidos, desde hace tiempo, por empresas del sector de la documentación gráfica (especializada en arte o no). Se trata de empresas en las que la audiencia de la imagen, sea para una clase de la universidad, sea para el anuncio de una agencia de viajes, es perfectamente indiferente. Algunas comercializan sus colecciones entre instituciones educativas, con éxito, y a precios competitivos.

Después de señalar esta variedad de entornos posibles (y sus audiencias correspondientes), cabe preguntarse por la utilidad de tales repertorios para la docencia y/o la investigación. Como ya se ha explicado, la mayoría de ellos se concibe con la educación

¹⁶ Al respecto, véase el texto de Jennifer Trant, co-fundadora de AMICO, “The web of collaboration: new technologies, new opportunities for the visual arts in a digital age”, disponible en <http://www.amico.org/docs/papers/2001/amico.smith.0109.text.pdf>.

¹⁷ Timothy W. Cole, “Creating a Framework of Guidance for Building Good Digital Collections”, *First Monday*, mayo 2002, http://www.firstmonday.org/issues/issue7_5/cole/.

¹⁸ Thomas Lackner: “Logistik statt Inhalt. Zu aktuellen Konzepten der Wissensorganisation in der digitalen Kunstgeschichte”, en *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, nº 1/2002, p. 57-78 (también accesible en <http://www.kunstgeschichte.de/kgs/publikationen/kml.html>).

como principal audiencia, más que la investigación, lo cual es lógico, dado el mayor peso social y económico de la primera sobre la segunda. No obstante, su uso para la investigación parece una consecuencia inevitable de su multiplicación, si esta se llega a producir.

Por otro lado, lo que las experiencias llevadas a cabo permiten afirmar es que, en el momento en que se pone a disposición de los usuarios un recurso de este tipo, esos usuarios resultan ser mucho más diversos que los de las tradicionales colecciones de diapositivas. Usuarios de otras disciplinas o comunidades científicas usan los recursos, a veces de formas totalmente ajenas a las habituales. Esto implica una mayor apertura de los responsables del mantenimiento de los recursos, apertura, que, por otra parte, ha de tener límites, pues la variedad de significados que una sola imagen puede llegar a tener (para empezar, dentro del ámbito estético, no digamos ya fuera de él) impone una cierta especialización para que los conjuntos de datos guarden una mínima coherencia.¹⁹

Hablando de datos, se han hecho reflexiones interesantes acerca de la posibilidad o conveniencia de separar por completo los datos “puros” y la interpretación.²⁰ En un modelo clásico, un repositorio tendría que contener sólo datos factuales, dejando la interpretación para más tarde. No obstante, la pretendida neutralidad de los repositorios y sus responsables es difícil de mantener sin crítica. Partiendo de que las propias categorías de “obras de arte” o “patrimonio cultural” son cualquier cosa menos estables y universales, está claro que toda construcción de repositorios digitales implica decisiones, juicios de valor, y que nuestra generación está llamada, como todas, a reevaluar los juicios estéticos heredados.

En este sentido, la tecnología sí podría marcar una diferencia, al hacer accesible a usuarios nuevos, no necesariamente académicos o especialistas, los mismos datos de siempre, o nuevos conjuntos de datos. Parece probable que la oferta de datos en repositorios y su interpretación, mezcla y puesta en contexto se separen como tareas distintas. Cabe especular con una mayor intervención creativa de los usuarios, que podrán más fácilmente construir sus propias interpretaciones. También cabe especular con nuevos roles, no sabemos si de mayor o menor autoridad, para los tradicionales conservadores de datos y saberes.

Por desgracia, hoy por hoy, no hay el suficiente volumen de base empírica para ir más allá de la pura especulación. Necesitamos saber más sobre la percepción y el uso de los repertorios digitales. De una parte, parecería que si en historia del arte lo que prima es la calidad y no la cantidad de objetos, los repertorios exhaustivos serían irrelevantes para el estudio tradicional del arte del pasado.²¹ De otra, los objetos de estudio tradicionales (pintura, escultura, grabado, dibujo...) tienen una larga tradición de formación de *corpora*, cosa que debería facilitar su transición al mismo concepto pero en soporte digital.

Parece legítimo suponer que la disposición de más información en forma más accesible (sobre obras de arte o imágenes en general) debería facilitar al espectador los

¹⁹ En otro nivel, la multidisciplinariedad también lleva, como uno de los casos concretos (IMAGO) ha demostrado, a que la infraestructura creada para repositorios de imágenes de arte pueda utilizarse para cualesquier otros tipos de imágenes.

²⁰ Clifford Lynch, “Digital Collections, Digital Libraries and the Digitization of Cultural Heritage Information”, *First Monday*, mayo 2002, http://www.firstmonday.org/issues/issue7_5/lynch/.

²¹ Se ha señalado (Catherine Grout, “Archiving the future”, comunicación al XXXIII CIHA, Londres, 2000, en <http://www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/Grout.html>) que quizá por eso este tipo de trabajos atrae más atención de especialistas en cultura visual que de historiadores del arte en el sentido tradicional del término.

análisis comparativos.²² Así, por un lado los medios digitales reproducen los métodos de información habituales en el entorno analógico: acercarse a los detalles, moverse alrededor de un objeto, cambiar su iluminación. Es ya tópico (pero no por ello menos cierto) señalar la aptitud de los medios digitales para reconstruir entornos artísticos perdidos o disgregados. Lo mismo se puede decir para juntar obras que nunca antes hayan estado conectadas, pero entre las que se podrían descubrir relaciones inesperadas. Por otro lado, también hay nuevas formas de análisis que han aumentado las posibilidades técnicas de estudio: principalmente, la facilidad de superponer y combinar imágenes: originales e infrarrojos, versiones de grabados, etapas de una misma obra, restos arqueológicos y sus (diversas) reconstrucciones virtuales.²³ La separación y variación de las distintas “capas” de estas imágenes las hace especialmente aptas para la educación y el análisis detallado.

A este respecto, cabe señalar la existencia de un debate sobre las consecuencias de los medios digitales para la historia del arte.²⁴ Según unos, nos estaríamos moviendo dentro de una *historia del arte digitalizada*, que no ha cambiado los objetivos y modos de trabajo de la tradicional (*analógica*, por así decir) y simplemente aplica las nuevas tecnologías según conceptos antiguos; mientras que para otros ya estamos dentro de una *historia del arte digital*, que propone nuevas formas de conocimiento histórico-artístico. Como ha señalado I. Reichle, esto es a su vez parte de un debate mucho más amplio y duradero sobre las relaciones de la historia del arte con sus aparatos técnicos. Según esta autora, ese debate ya ha terminado por la definitiva ampliación de los límites disciplinares de la historia del arte (incluyendo la fotografía, la imagen en movimiento, los medios de masas, la virtualidad), que nos están forzando a ampliar no sólo nuestros instrumentos técnicos habituales sino también nuestros esquemas conceptuales básicos.

Es innegable que precisamente para la creación con imagen en movimiento y el multimedia es donde más se va a notar las novedades impuestas por la información electrónica. No obstante, y sin negar el muy posible advenimiento de una historia del arte digital, creo que hoy por hoy estamos en una historia del arte digitalizada, todavía basada en el paradigma analógico. En otras palabras, seguramente nuevas audiencias (o las ya habituales) podrán usar los nuevos medios para hacer nuevas preguntas, pero lo cierto es que de momento se ha visto poco de esto, y más bien se ha procurado descubrir cómo hacer que la tecnología ayude a profundizar en las preguntas habituales. A juzgar por lo ocurrido en el campo bibliotecario, es probable que las posibilidades radicalmente innovadoras lleguen de forma progresiva y no necesariamente por donde nos imaginamos.²⁵

²² Véanse comentarios al respecto en la, por el momento, mejor referencia sobre usos de repositorios de imágenes para historia del arte: Christopher Bailey “Compare and contrast, measuring the impact of digital imaging in the discipline of art history”, comunicación al XXXIII CIHA, Londres, 2000, en <http://www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/Bailey.html>. También Benjamin Binstock, “Digital connoisseurship, a revolution in Rembrandt scholarship”, en <http://www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/Binstock.html>.

²³ Kiernan, Rhyne *et* Spronk: “Digital Imagery for Works of Art”, *op.cit.* en la nota 14, pág 12.

²⁴ Ingeborg Reichle: “Medienbrüche”, en *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, n° 1/2002, p. 40-56 (también accesible en <http://www.kunstgeschichte.de/kgs/publikationen/mb1.html>).

²⁵ Howard Besser (“The Next Stage: Moving from Isolated Digital Collections to Interoperable Digital Libraries” en *First Monday*, junio 2002, http://firstmonday.org/issues/issue7_6/besser/) reflexiona así acerca de lo ocurrido con los catálogos bibliotecarios, y de lo impredecible del proceso. “Functionally, our OPACs began as mere replicas of card catalogs, then added boolean searching, then title-word searching capabilities, and now are poised to allow users to propagate distributed searches across a series of OPACs. Today's digital collections are not much past the initial stage where *we are replicating the collections of content and cataloging that existed in analog form*, and just beginning to add minor functions. In

2.3. Contenidos.

A riesgo de reiterar lo recién dicho, una primera aclaración resulta necesaria. Esta comunicación se centra en la recogida y difusión de fotografías. No obstante, es evidente que los mismos repositorios pueden albergar imagen en movimiento, información sonora, entornos de realidad virtual y su unión en medios audiovisuales o cualesquier otros medios que admitan su almacenamiento y transmisión digitales. Hoy por hoy, por restricciones tecnológicas, especialmente el deficiente ancho de banda de las redes comerciales y domésticas, estamos limitados a imágenes estáticas. Pero es de prever que en un futuro no lejano la situación evolucione a mejor.

Hecha esta salvedad, los contenidos de cualquier repositorio digital son un tema capital y espinoso. En el caso que nos ocupa, es obvio que el catálogo nacional del patrimonio cultural no es un repertorio educativo, por el mismo motivo que nadie usa la versión impresa del catálogo como manual universitario: es demasiado extenso y detallado. Son niveles distintos para usos distintos. Un repertorio educativo supone, ineludiblemente, una tarea de selección. Si acaso, los datos provenientes del catálogo de patrimonio, seleccionados y convenientemente adaptados a las características del repositorio educativo, podrían ser importados en éste, o viceversa, pero parece claro que se trata de instrumentos con funciones diferentes.

En cualquier caso, se debe tomar lo antes posible la decisión sobre la extensión (épocas, culturas, objetos etnográficos – arqueológicos – artísticos) y la profundidad (con qué nivel de detalle y contextualización se cataloga cada ítem), y adherirse después a la norma establecida para evitar incoherencias. Cabe recordar que esas decisiones, si bien pueden estar condicionadas o determinadas por motivos prácticos, no son en absoluto irrelevantes o transparentes, sino que reflejan juicios de valor, profundas opciones estéticas y culturales de las que, como mínimo, hay que ser conscientes.

La coherencia con las decisiones previas afecta también a toda la parte documental del repertorio: campos de la ficha, tesauros, reglas de catalogación y etiquetado, metadatos, así como a los estándares de captura y calibrado de las imágenes. A este respecto, todo esfuerzo previo por documentarse sobre el estado de la cuestión en estándares y mejores prácticas ahorrará sin ninguna duda errores y esfuerzos inútiles, a la vez que puede alargar la vida de los datos creados, facilitando su posterior reconversión a diferentes formatos. Éste es un motivo más para realizar estos proyectos en colaboración con otras instituciones, lo cual obliga a normalizar la catalogación de antemano, y no una vez en marcha, o después de acabar.

Como ya se ha dicho, lo más útil de estos proyectos puede ser precisamente su utilidad para llegar a esquemas comunes de catalogación de obras de arte, que permitan su catalogación descentralizada, en vez de la habitual redundancia que lleva a la repetida catalogación del mismo objeto o su sustituto digital por parte de muchas instituciones. De hecho, el proceso que más trabajo requiere no es la digitalización, progresivamente automatizada, sino una buena catalogación, imposible sin intervención humana especializada. Simplemente llegar a una catalogación única, compartida por muchos repositorios, sería un enorme avance.

Esto conlleva serias dificultades en lo referente a la calidad de los datos. ¿Quién decide si esta o aquella obra oscura es un Velázquez o un Mazo? ¿Puede un único catalogador conocer todas las materias plausiblemente relacionadas con un determinado grabado de Picasso? ¿Cuántos “Maestros de ...” en la pintura gótica pueden ser en realidad la misma persona? Nuestro conocimiento del pasado es cambiante, nunca cabe fijar-

lo en sistemas absolutamente seguros. ¿Cómo podría un repertorio centralizado recoger toda esa complejidad? La respuesta, me temo, es que no podría. Parece imposible que una única institución pueda recoger y mantener información actualizada y especializada sobre un corpus muy extenso de información.²⁶

A este respecto, se hace necesario un cambio de paradigma, pasando del archivo único, centralizado y autoritario, a un modelo descentralizado, que recoja las colaboraciones de usuarios cualificados. De esta forma sería perfectamente plausible recoger en la ficha las diversas atribuciones que se han dado o se dan para una obra dudosa, a la vez que se recoge siempre quién propone y por qué motivos cada una de esas atribuciones. Las posibilidades que esto abre para el estudio historiográfico y de las cambiantes atribuciones estilísticas fueron inicialmente exploradas por los desarrolladores de la AIC. Esto no implica que cualquiera pueda incorporar información a la base de datos, sino sólo usuarios *cualificados*, con preparación demostrable y publicaciones evaluables que respalden sus tesis.

Así, cabría concebir la colección digital como un repositorio de datos al que se superponen capas de interpretación por parte de diversos autores o colectivos, con mayor o menor cercanía a los datos mismos. Esto podría facilitar la no siempre fluida comunicación entre investigadores – docentes especialistas y conservadores de museos, y de todos ellos con las audiencias no especializadas: gestores culturales, educadores, público general.

2.4. Derechos de autor.

He aquí el tema más espinoso de cuantos rodean la formación de repositorios digitales de imágenes. Ofrezco a continuación un resumen de la legislación española,²⁷ que se corresponde en líneas generales con las recomendaciones de la UE y las normas internacionales de la convención de Berna.

- Obras de dominio público (derechos de explotación extinguidos):
 - Las obras al aire libre no son necesariamente de dominio público, pero pueden ser fotografiadas libremente.²⁸
 - Las obras de dominio público custodiadas en museos podrían ser fotografiadas libremente. No obstante, los museos suelen poner restricciones técnicas (ni flash ni trípode), lo cual supone en la práctica que sus imágenes han de conseguirse del propio museo o de agencias (mediante pago).
- Obras con derechos de explotación vigentes (en vida del autor o hasta 70 años después de su muerte):

²⁶ Una opción sencilla pero con poco futuro sería limitarse a obras fundamentales, cuyo conocimiento esté firmemente establecido, al menos en sus aspectos esenciales. Este limitarse al canon fundamental ahorraría al público general las dudas del especialista. Pero, por otro lado, sería una lamentable falta de visión, al dejar fuera obras o épocas que no se dejen encuadrar dentro de los esquemas típicos de clasificación en historia del arte.

²⁷ Según el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 abril de 1996. Véanse también las disposiciones recogidas en la Ley 5/1998, de 6 marzo de 1998, sobre la protección jurídica de las bases de datos. Una buena explicación general es el libro de Cristina Vicent López: *Derechos de autor sobre la obra plástica enajenada*, Revista General de Derecho, Valencia, 1999. Finalmente, Luis Fernando Ramos Simón, “La fotografía como actividad profesional y comercial. Gestión y protección de los derechos”, en Félix del Valle Gastaminza, ed.: *Manual de Documentación Fotográfica*. Ed. Síntesis, 1999, pp. 77-94. Dicho manual es una referencia insustituible para el tema de la documentación visual en castellano.

²⁸ Art. 35 de la Ley de Propiedad Intelectual.

- Pueden ser reproducidas para uso privado, nunca colectivo.²⁹
- También pueden ser reproducidas, como casos aislados, para su análisis, comentario o juicio crítico, con fines docentes o de investigación.³⁰
- Pueden ser reproducidas, por parte de instituciones culturales o científicas, siempre que sea con fin de investigación no lucrativo.³¹

Todo esto se aplica tanto a las obras artísticas originales (de cualquier soporte) como a las fotografías de ellas, que son obras *per se*, con un autor, el fotógrafo, que puede conservar los derechos o cederlos a la empresa que le contrata. Pero esos derechos existen.³² Complica la situación el hecho de que puedan ser fotografías-obra³³ o meras fotografías. En el primer caso, se aplica el mismo límite de 70 años tras la muerte del autor. En el de las meras fotografías, ése se limita a 25 años tras la realización de la fotografía. Es habitual señalar la borrosa distinción entre fotografías artísticas y meras fotografías. Lo más concreto que se puede decir de las meras fotografías es que no pueden participar del carácter de “creaciones originales literarias, artísticas o científicas” de las artísticas.³⁴

Por tanto, el principio general es que *la recogida de imágenes fotográficas de obras de arte para un repositorio digital queda sujeta a la autorización de los titulares de derechos sobre la fotografía*. Así trabajan las agencias fotográficas y bancos de imágenes, que negocian contratos y licencias con los titulares de derechos de las fotografías para repartir los beneficios de su explotación. De esta forma, puede dividirse el sector entre quienes pagan (editores, publicistas, creativos, investigadores, docentes, y en general cualesquiera compradores de fotografías a los museos o agencias fotográficas) y los que no pagan (porque hacen sus propias fotografías, o porque utilizan fotografías del dominio público, o porque usan cualquier tipo de imagen con fines individuales, o simplemente porque actúan fuera de la ley).

Antes nos preguntábamos por la posibilidad de tener un recurso gratuito de imágenes de obras de arte con la suficiente calidad y profundidad como para que sea utilizable por la comunidad educativa, pero también por cualquier usuario de Internet. Un repertorio tal, moderadamente comprensivo, no sería, ni técnicamente muy complicado (requeriría una infraestructura de almacenamiento y de transmisión que bastantes instituciones nacionales de investigación ya poseen), ni intelectualmente muy laborioso (una catalogación somera, sin materias ni metadatos, es algo bastante accesible). La cuestión clave es la propiedad de las fotografías: ¿quién posee, legalmente, todas esas imágenes, y está dispuesto a ponerlas a libre disposición de cualquiera? Normalmente, nadie: quien las tiene todas, las tiene porque las explota comercialmente.

¿Podría intentarse lo mismo con fotografías de otras fuentes no comerciales? Es este punto en particular el que me gustaría matizar. No pasar por los distribuidores comerciales no tiene porqué limitarnos a usos individuales o restringidos, ni abocarnos a la ilegalidad. ArtSTOR y AMICO son prueba de que es posible construir recursos que sólo utilizan imágenes legales: o bien fotografías ya de dominio público, o bien fotografías cuyos derechos de reproducción han sido cedidos por sus propietarios, mediante donaciones, sin pagos, dejando claro que sólo se utilizarán para fines educativos y culturales

²⁹ *Ídem*, art. 31, 2°.

³⁰ *Ídem*, art. 32.

³¹ *Ídem*, art. 37, 1°.

³² *Ídem*, art. 11, 5°.

³³ *Ídem*, art. 10, 1°, h.

³⁴ Según se describen las artísticas en el art. 10, 1, y según establece el art. 128 sobre las meras fotografías, que implícitamente son todas las no protegidas por el citado art. 10.

sin ánimo de lucro (dentro de los límites del *fair use* o “uso honesto”). Recursos no lucrativos, ni gratuitos, sino sostenibles, que cubren sus propios gastos de gestión, y que se basan en el apoyo de propietarios de imágenes que colaboran soslayando sus derechos económicos por el bien de la comunidad educativa. Si esto suena a filantropía, ciertamente lo es, pero no es irreal, sino algo que ya está funcionando. Esos propietarios suelen ser investigadores, docentes, o también archivos de imágenes, museos, sociedades de gestión de derechos de autores, y otras muchas entidades.

Creo que esa fórmula proporciona una salida legal al habitual atolladero entre repertorios legales pero caros, repertorios con imágenes de legalidad dudosa (y que por eso se protegen tras contraseñas y *firewalls*)³⁵, y el salvaje Oeste de la piratería a lo Napster pero con imágenes. Implica más trabajo legal, y la voluntad de colaborar por parte de propietarios de imágenes. Pero los primeros pasos dados en esa dirección han sido positivos. De esta forma, se protege el derecho fundamental de acceso a la cultura, y también se resguardan los derechos temporales de los autores y sus herederos.

En general, hace falta un movimiento de defensa del dominio público y el uso honesto, que están sufriendo el sostenido ataque de la industria del entretenimiento y de los beneficiarios de derechos.³⁶ De otra forma, acabaremos identificando todo lo no comercial con lo ilegal, ecuación falsa y peligrosa, que sólo beneficia a unos pocos. La cesión de derechos, el dominio público y el uso honesto son caminos legales que permiten a todos beneficiarse de la creatividad humana sin seguir engrosando eternamente los bolsillos de los propietarios de derechos.

En ese sentido, también cabe augurar una actitud más abierta de esos propietarios, tanto individuales como institucionales. Hemos hablado ya de la disponibilidad a colaborar por parte de investigadores, pero también las instituciones culturales pueden abrirse a la cesión de derechos. Por ejemplo, los museos aún no se han dado cuenta de que hacer disponibles sus fondos en la red con calidad apta para la docencia y la investigación es parte de su misión cultural en bien de toda la sociedad. Los más avanzados ya están digitalizando sus colecciones completas, con la intención de ponerlas en libre acceso en la web. No obstante, habitualmente lo hacen con tamaños y resoluciones aptas para un público general pero no para el especializado o educativo, resguardando así sus ingresos por reproducciones de calidad. Ahora bien, también la docencia y la investigación son propaganda para el museo, y son perfectamente acordes con su misión, fomentar la cultura y el desarrollo humano. ¿Por qué no colaborar con su tarea facilitándoles fotografías de calidad?

En cualquier caso, y por concluir, es cuestión de tiempo que los museos comprendan que hacen falta repositorios centralizados, para que el usuario no tenga que buscar sus imágenes museo por museo. Todo ello nos lleva hacia entornos de trabajo en colaboración, con una clara orientación no de lucro y educativa, y que aprovechen las vías compatibles con la legalidad.

3. Perspectivas y una propuesta.

Existe la percepción común de que la tecnología sin contenidos es un instrumento inútil. La red surgió como un agregado de contenidos de interés público, no contenidos comerciales de entretenimiento. Es evidente que ese escenario inicial no volverá a repetirse, tras el auge y caída de las puntocom. Pero que parte de la información se distribuya comercialmente no quiere decir que no haya lugar para el trabajo no lucrativo.

³⁵ Véase la cita 12.

³⁶ En estos párrafos estoy citando libre pero repetidamente las ideas de Robert Baron en su excelente “Making the Public Domain Public”, especialmente la segunda parte, accesible en <http://www.studiolo.org/IP/VRA-TM-SF-PublicDomain.htm#Part%20II>.

En el sector cultural y educativo se pueden ofrecer contenidos novedosos y de calidad sin necesidad de experimentación tecnológica ni enorme riesgo de capital. Hay grandes posibilidades de utilizar unas infraestructuras tecnológicas que ya existen: los problemas vienen del lado de la voluntad y la formación (más bien, de la falta de ambas).

En vista de todo ello, no quisiera concluir sin lanzar una perspectiva (o una apuesta) hacia el futuro, incluyendo también un importante factor estratégico que he dejado conscientemente para el final. A la espera de ver cómo se consolidan (o no) los modelos de repositorios en colaboración que han ocupado la mayoría de este texto, desde ya se puede avanzar que la representación en ellos del arte español e iberoamericano será escasa e insuficiente, pues ni uno ni otro están asentados en el canon histórico-artístico internacional, ni suelen estar bien representados en colecciones y publicaciones extranjeras.

Es por ello que no resultaría muy arriesgado aventurar la elaboración de un repertorio educativo – investigador de arte español, que complementara repertorios de ámbito más general. Resulta evidente que una empresa de este calibre, según el modelo sostenible – no lucrativo antes descrito, requeriría la colaboración de varias instituciones, y una decidida política de selección de fondos para digitalización y catalogación.³⁷ Habría que calibrar cuidadosamente el equilibrio entre lo ideal y lo realmente factible, sin pretender una perfección paralizante. Por otro lado, poner en marcha un proyecto así tendría como interesantísimo corolario la oportunidad de compartir experiencias y contenidos con colegas iberoamericanos embarcados en tareas similares.

Quizá no sea muy arriesgado, pero en cualquier caso es complicado, por los problemas señalados en el texto. Me quedo ahora, para terminar, con los dos principales: nuestro nulo espíritu de trabajo en colaboración, y la falta de personal especializado en documentación visual. Sin soluciones a esos problemas, la perspectiva o apuesta apuntada se quedará en el tintero digital. Parece incluso más previsible que esa tarea la acaben realizando servicios comerciales para la comunidad educativa, con ánimo de lucro, probablemente empresas de capital financiero e intelectual extranjero. He apuntado esa posibilidad en las páginas anteriores, aunque he preferido desarrollar la viabilidad de un entorno sin vinculaciones comerciales. Pero también es de justicia señalar que ese nicho de mercado existe, y que si no se llena desde aquí lo llenarán desde fuera. No sería la primera vez, ni sería necesariamente malo, más bien al contrario. Era igualmente de justicia señalar que no es la única opción.

³⁷ Pocas instituciones estarían tan capacitadas para participar en él como el Instituto Amatller de Arte Hispánico, en Barcelona: por tradición, por su posición nacional e internacional, y por sus excepcionales fondos gráficos. De hecho, el Instituto ya ha empezado el proceso de digitalización de sus fondos, no con vistas a un proyecto global de integración, sino de acuerdo con sus propios objetivos, ritmos y necesidades. Agradezco al Dr. D. Santiago Alcolea Blanch, director del Instituto Amatller, su amabilidad al suministrarme información relacionada con sus proyectos de digitalización.