

**Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018**

**Digitization, Interpretation and Mediations in the Exhibition “Emilio Díaz. Esplendor del Retrato Fotográfico en Arequipa. 1893-1920”, 2018**

---

---

SERGIO ENRIQUE ZÚÑIGA BARDALES

Sergio Zúñiga Bardales es licenciado en Publicidad por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y técnico profesional en fotografía por el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD). Actualmente, cursa la maestría en Antropología Visual en la Escuela de Posgrado de la PUCP y es docente a tiempo parcial en la misma universidad. Su perfil académico se enfoca en procesos de digitalización de imágenes y creación de valor en cultura material.



---

## **Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018**

## **Digitization, Interpretation and Mediations in the Exhibition “Emilio Díaz. Esplendor del Retrato Fotográfico en Arequipa. 1893-1920”, 2018**

---

Sergio Enrique Zúñiga Bardales  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú  
szuniga@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0002-5015-705X>)  
Recibido: 15-03-2024 / Aceptado: 14-05-2024  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>

---

### RESUMEN

La digitalización de archivos fotográficos de época es una práctica recurrente al momento de realizar investigaciones y exposiciones. Estos procesos son de gran importancia, ya que, mediante estos, se crea nueva cultura material: nuevos objetos digitales con características particulares y distintas al original. Estos objetos digitales surgen de un proceso técnico, que resulta ser la convergencia de diversas subjetividades y puntos de vista sobre el objeto fotográfico. El proceso de digitalización es uno mediado por diversos humanos —el curador, la conservadora, el digitalizador— y no humanos —escáneres, cámaras fotográficas digitales—. Esto contribuye a poner en discusión cómo un proceso que suele ser considerado como simplemente técnico y casi objetivo es, en realidad, una cocreación performativa entre humanos y no humanos, cuyas de-

cisiones y agencia reestructuran el significado y valor del archivo.

### ABSTRACT

The digitization of heritage photographic archives is a recurring practice when doing research and exhibitions. These processes are of great importance since, through them, new material culture is created: new digital objects with particular characteristics that are different from the original. The digital objects arise from a technical process, which turns out to be the convergence of different subjectivities and points of view on the photographic object. The digitization is a mediated process by different humans—the curator, conservator-restorer, digitizer—and no-humans—scanners, digital cameras. This contributes to the discussion of how a process that is often considered simply technical and almost objective is actually

a performative cocreation between humans and non-humans whose decisions and agency restructure the meaning and value of the archive.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Digitalización, preservación digital, exposiciones fotográficas, archivos fotográficos, Emilio Díaz, Arequipa / digitization, digital preservation, photographic exhibitions, photographic archives, Emilio Díaz, Arequipa

En el Perú, existe una gran variedad de esfuerzos de digitalización de material fotográfico realizados por instituciones, coleccionistas, investigadores, entre otros. Los procesos de digitalización tienen diferentes matices, los cuales afectan la construcción de significados y valores de los archivos digitales y los repositorios en los que se encuentran. Por parte de instituciones, tenemos como ejemplo el archivo fotográfico del periódico *El Comercio*<sup>1</sup>. También la Asociación Martín Chambi ha culminado la digitalización y catalogación de todo el archivo del fotógrafo, con cerca de 40 000 fotografías. Por el lado de instituciones del conocimiento, como universidades, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) tiene bajo su gestión las colecciones de los

fotógrafos Daniel Pajuelo y Jaime Rázuri, y el proyecto TAFOS<sup>2</sup>, colecciones que están en constante digitalización y catalogación para ser investigadas y expuestas en diferentes lugares. Por el lado de las instituciones públicas, la Biblioteca Nacional del Perú (BNP) posee una serie de colecciones fotográficas; una de ellas es el archivo fotográfico Courret, el cual ha sido digitalizado en 2014 (Biblioteca Nacional del Perú, 2016) y recientemente considerado como patrimonio nacional y memoria del mundo por la UNESCO. Por otro lado, están los casos de coleccionistas, quienes tienen un acervo fotográfico. Para darlo a conocer, han tenido que digitalizar los archivos; ejemplos de esta situación son las fotografías de Max T. Vargas (Garay, 2015), Max Uhle (Garay, 2017), Guillermo Montesinos Pastor (Garay y Villacorta, 2020) y Elías del Águila (Trivelli *et al.*, 2017), cuyos archivos han sido expuestos en galerías. Y, así como estos casos, existen bastantes esfuerzos de digitalización de archivos fotográficos. El presente trabajo tomará el caso de la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», realizada en 2018 en Arequipa como parte de un trabajo de investigación y curaduría de un material fotográfico del coleccionista Miguel Cordero, uno de los tantos esfuerzos de digitalización realizados en los últimos años.

<sup>1</sup> Al respecto, pueden verse Córdova y García (2020) y la web del archivo (El Comercio, s. f.).

<sup>2</sup> Pueden verse en Pontificia Universidad Católica del Perú (s. f.) y en Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP (s. f.), respectivamente. Este último ha realizado una exposición sobre el proyecto en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Centro de Documentación del Perú Contemporáneo, s. f.).

Estos procesos son sumamente importantes, ya que, mediante estos, se crea una nueva cultura material: objetos digitales con características particulares y distintas al original. De esta manera, el objeto digital que surge del proceso de digitalización de un archivo fotográfico no solamente carga con los significados y valores de la imagen original, sino que también adquiere significados y categorías exclusivas del ámbito digital, además de los contextos en los que se realizan estos procesos. Todo esto ocurre sin dejar de lado que el objeto digital también adquiere la intención o visión que el curador y los técnicos digitalizadores tienen sobre la imagen, el autor y —para casos como el trabajado en este artículo— la exposición.

El objetivo de la presente investigación es dar cuenta de cómo los aspectos técnicos de la digitalización de archivos convergen con las subjetividades curatoriales en la exposición fotográfica «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920» (Garay y Villacorta, 2018).

## **Estado del arte**

### ***Los trabajos de investigación de fotografía de archivo***

La gran mayoría de los trabajos realizados en torno a los archivos fotográficos, como los señalados en la introducción, son investigaciones de carácter histórico sobre el archivo que buscan tener información sobre el autor y su recorrido laboral ar-

tístico. Ejemplos de estos son los libros e investigaciones de la historia del estudio Courret: estos detallan la migración del fotógrafo; de quién aprendió y a quién enseñó; a quiénes fotografió y de qué manera lo hizo; incluso, datos sobre el cierre del estudio y su liquidación (Deustua, 2009; Estela-Vilela, 2021; McElroy, 2000; Schwarz, 2007, 2017; Tauzin-Castellanos, 2019). Son pocos los trabajos sobre la constitución de los archivos o colecciones y el trabajo realizado con ellos; por ejemplo, para el caso Courret, existe un minidocumental sobre el trabajo de resguardo de los negativos en placas de vidrio de un extrabajador del estudio hasta que la BNP adquirió el acervo fotográfico (Mejía, 2003) para, luego, realizar un trabajo de catalogación y limpieza gracias al apoyo del Gobierno francés (Deustua, 2009). Otros tipos de trabajo de investigación buscan activar los archivos, sacarlos y ponerlos en conversación con diferentes públicos; ejemplo de esto es el caso de Spitta (2014), que saca las imágenes de Chambi fuera del archivo para dialogar con las personas y la ciudad, y ver de qué manera estas imágenes afectan la identidad de los retratados y los espacios. Otro ejemplo es el trabajo sobre los talleres de TAFOS en San Marcos; se rescatan las imágenes y representaciones de violencia para traer a la actualidad el carácter político del archivo, lo cual culminó en una exposición de este en la misma universidad (Colunje y Zevallos, 2020). Desde lo digital, las activaciones del archivo suelen ser compartidas a través de las redes sociales;

Cánepa Koch (2017) desarrolla un trabajo con el archivo Brüning para seguir las fotografías del archivo y la apropiación de las imágenes digitalizadas para ser compartidas en páginas de Facebook como Antiguas Fotos de Chiclayo e Imágenes Lambayeque, en las cuales se comparten y discuten las imágenes del archivo, lo que, en muchas ocasiones, genera discursos identitarios.

Vemos, pues, que los trabajos realizados son específicos sobre temas históricos, sobre el contenido de las imágenes y un poco sobre la relación de las personas con ellas. No se detienen a ver los procesos que suceden a la hora de realizar las investigaciones que acaban en exposiciones, es decir, en la curaduría y la digitalización. Estos procesos son importantes para los trabajos con los archivos fotográficos; en muchas ocasiones, se pasa por encima de estas decisiones sin cuestionar la influencia que pueden tener sobre el archivo, pues el trabajo de la digitalización se considera como algo técnico y la curaduría —que, en estos casos, se junta con la información histórica del archivo— se piensa como objetiva, ya que se presenta más cerca de lo histórico que de lo artístico.

### ***Trabajos sobre los procesos de digitalización***

Los trabajos sobre los procesos de digitalización abordan diversas perspectivas. Por el lado de las instituciones, el pa-

norama es ligeramente distinto, ya que cuentan con trabajos de investigación sobre los archivos y la digitalización desde aproximaciones diversas. En relación con las decisiones desde las instituciones, Vázquez de Parga (2014) realiza un trabajo sobre las decisiones que se toman al momento de hacer un proyecto de digitalización desde el punto de vista de instituciones de archivos; plantea la forma en la que presentan los proyectos, su financiamiento y muchos detalles, lo cual fue presentado en una exposición ante la Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación. Siguiendo en el ámbito institucional, Göbel y Chicote (2017) proponen que la transformación digital y, en concreto, la digitalización permiten la reconfiguración de los objetos de los archivos en tanto que pueden ser distribuidos en diversas unidades organizativas, instituciones y lugares. El archivo digital sale del espacio en el cual se encuentra y genera nuevas estructuras de distribución. Finalmente, se plantea que la digitalización, por su naturaleza, permite disminuir desigualdades de acceso al conocimiento, pero que también puede crear nuevas brechas, fragmentaciones y desigualdades, o acentuar otras que no se estaban evidenciando antes del proceso de digitalización.

El trabajo de Ringel y Ribak (2021) se enfoca en el aspecto técnico de la digitalización en el área correspondiente de la Biblioteca Nacional de Israel, bajo una perspectiva de la teoría del actor-red (La-

tour, 2008), además de plantear el espacio de digitalización como un lugar de generación de conocimiento para hacer un paralelo con los trabajos de laboratorio en ciencias (Latour y Woolgar, 1979/1986) y, así, prestar atención especial a la interacción entre humanos y no humanos en el proceso de digitalización. Tras un trabajo etnográfico, concluyen que la digitalización es un trabajo manual intenso y creativo, y una cocreación performativa entre humanos y no humanos. El trabajo de digitalización es hecho por comunidades de práctica locales que toman decisiones basadas en su experiencia, en su conocimiento técnico y según su relación con los equipos utilizados. Todos estos detalles, sucedidos en el momento de revisar el trabajo de los digitalizadores como un trabajo de laboratorio, no son consecuentes con la idea de que este trabajo técnico es fluido y automatizado, visto en manuales de mejores prácticas o, incluso, concebido como tal por diversos profesionales y académicos. Toda la parte humana del proceso de digitalización, —relacionada con quienes tomaron las decisiones y realizaron la labor— termina siendo invisibilizada por los usuarios finales de las digitalizaciones producidas.

Desde fuera de la institución, existen trabajos de digitalización como práctica de investigadores de historia. En estas prácticas, los investigadores van a los museos y archivos para acceder a documentos y les toman fotografías para, luego, revisarlos con mayor detenimiento. Esto hace que se

digitalicen muchísimos objetos, que terminan en manos de los investigadores. En esta línea, Daly y Ballantyne (2009) realizaron un trabajo de revisión de archivo para poder plantear una exposición en el Heatherbank Museum of Social Work de Escocia, en la que se propuso una nueva forma de ver el patrimonio de los trabajadores sociales. Basándose en una exposición desarrollada anteriormente, los objetos se digitalizaron y la experiencia de la exposición se trasladó a lo digital agregando más detalles. Además, se revisó más material y se extendió el trabajo curatorial para preparar una exposición en una página web enfocándose en otro grupo de personas; esto permitió formar nuevos vínculos y reconfigurar parte de la historia vista en los objetos expuestos.

La manera como se va reorganizando la historia desde la posibilidad que ofrece la revisión de archivos digitales también se plantea en el trabajo de Perlman (2011). Este muestra una mayor agencia del archivista, quien estructura la manera en la que se presenta la información, esto a pesar de que el poder que tiene el archivo viene —en parte— de su percibida neutralidad y objetividad. Sin embargo, el trabajo en las instituciones es realizado por personas, actores, como señala Caraffa, *situados históricamente* (2019, p. 45); ellos, con sus decisiones diarias, terminan reestructurando los significados y valores del archivo. Por ello, Perlman (2011) plantea ver el archivo fotográfico como un espacio que funciona como laboratorio;

en este, no se puede dejar de lado la dimensión política del trabajo archivístico y los trabajadores deben tener eso en cuenta, considerando que trabajan con objetos que serán usados para la construcción histórica de la memoria del país.

Como señala Van Dijck (2007), estas intenciones de digitalización requieren pensar en una pérdida de lo material en el proceso de memoria, en tanto que la construcción de la memoria ha estado históricamente vinculada con objetos. La digitalización, en lugar de ser un reemplazo directo de lo análogo, es una reestructuración de los paradigmas científicos que se han usado para entender la memoria. Con las imágenes digitales, es menos probable que se muestre un testimonio fijo del pasado. Como afirma Van Dijck, en muchas formas, la memoria de la computadora se ajusta a la naturaleza cambiante de la memoria humana (2007, p. 47). Las imágenes están más alineadas con la continua reconstrucción de la memoria imaginativa; la información de una computadora puede ser reelaborada y reestructurada para obtener infinitas posibilidades de un pasado.

Algunos autores reconocen que el uso de objetos digitales puede dar un nuevo sentido a objetos que han sido utilizados en museos. Desde el punto de vista del curador, el proceso de digitalización puede apuntar a traducir la intención de una exhibición física, como el caso de la exposición «State of Exception» (Krugliak y

Barnes, 2020), en la cual se usa una serie de elementos digitales para poder llegar a tener la misma sensación que con los objetos originales. Otra intención de traducción de materialidad y experiencia se ve en el trabajo propuesto por Kick (2021) con los fotolibros de Kurt Tucholsky y John Heartfield sobre Weimar. La investigadora nos explica el proceso por el cual curó, analizó y emuló la experiencia y literatura de los fotolibros. En ambos casos, los curadores explican su proceso. El énfasis de estos textos está en la descripción del trabajo realizado por estos, ya que se entiende que la labor del curador orienta el sentido de la muestra o exposición, así como también ese proceso de traducción termina configurando una intención en el proceso de digitalización. Llevar la experiencia del museo a un espacio virtual requiere entender que los entornos, la experiencia digital y su materialidad son distintos, en tanto que se configuran a partir de otras estructuras culturales. No se puede esperar que la versión digital sea igual que la física. Que la versión digital no se parezca a la física no debe ser visto como algo negativo: una versión digital de los objetos podrá ser valorada como igual, inferior o superior a la original (Cánepa Koch y Kummels, 2020).

De los trabajos presentados, vemos que, con el tiempo, la investigación en digitalización ha pasado de explicar las herramientas utilizadas y los detalles que se usaron para tener un buen resultado de imagen digital (Triantaphillidou *et al.*,



2002) a tomar eso por sentado y enfocarse en los contenidos y distribución de los objetos. El presente proyecto de investigación se ubica en un punto medio: hace énfasis en lo técnico, con la finalidad de entenderlo en sus relaciones con los curadores, el entorno y la tecnología usada para crear nuevos objetos, objetos digitales.

## Marco teórico conceptual

### **La digitalización: técnica y curaduría**

Técnicamente, la digitalización se puede entender como la conversión —captura— de información análoga —de textos, fotos, audio, etcétera— a códigos binarios de ceros y unos. Esta información codificada puede ser procesada, almacenada, manipulada y transmitida a través de circuitos, equipos como computadoras y redes. El proceso de digitalización apunta a convertir información a un formato digital y esta información codificada puede ser también decodificada para realizar una copia análoga (Williams, 2017).

Toda digitalización tiene un objetivo o intención: no se digitaliza por digitalizar. Henriksson (2009) plantea dos modos de digitalización, dos intenciones, basándose en el *black-boxing* de Latour (1999)<sup>3</sup>.

En el primero, los procesos de digitalización terminan mediando experiencias que los objetos originales evocan. Este modo de digitalización termina siendo un proceso por el cual los elementos de la red se reacomodan para poder generar experiencias en los sujetos; es decir, la digitalización busca nuevas experiencias frente al objeto: se trata de digitalizar la experiencia.

El otro modo de digitalización es el de la creación de objetos digitalizados en sí mismos; es decir, la digitalización se realiza para poder crear nuevos objetos, los cuales revelan, en palabras de Henriksson, un orden digitalizado emergente, que prepara los objetos para el futuro e incluye usos inimaginados; un plan con visión a futuro de un viaje hacia el que un objeto etnográfico no ha ido antes (2009, p. 217). Son esos viajes, saliendo de sus lugares de resguardo, los que Göbel y Chicote (2017) plantean como resultado de la transformación digital de los archivos, objetos en movimiento que llegan a espacios geográficos y ámbitos de conocimiento no hegemónicos.

Para el caso de la exposición de Emilio Díaz, se realizó una curaduría de las fotos del archivo. La curaduría se entiende como una mediación entre las imágenes,

<sup>3</sup>Latour, desde las ciencias sociales, plantea el concepto de *black-boxing* en los estudios sociales sobre la ciencia y tecnología. Este concepto se basa en la idea de que el trabajo científico y técnico se invisibiliza por su propio éxito. Cuando una máquina funciona bien, el foco se centra en los *inputs* y *outputs* y no en la complejidad interna del mecanismo. De la misma manera, el trabajo científico y técnico, mientras más eficiente se hace, más oscuro se vuelve. Latour propone que se debe trabajar en abrir esas cajas negras para poder ver que, dentro de esos procesos, hay una serie de conexiones e interacciones entre actores.

los artistas y el público. En los proyectos, el curador suele tomar diferentes roles: investigador, comunicador, intérprete, administrador, autor, entre otros. Pero estos roles no suelen producir algo material, sino que escriben narrativas, generan intercambio de información, construyen relaciones y producen valor (Sansi, 2019). Entonces, el significado y valor de una obra de arte no son creados solo por el productor material de la obra, sino por el conjunto de personas comprometidas en el proceso.

La digitalización de material fotográfico traslada el proceso técnico de revelado y positivado de la fotografía, usado para exhibir fotografías, a un proceso técnico de creación, guardado y transferencia de datos contemporáneo para la exhibición (Cameron, 2007). La imagen digital producto de la digitalización tiene que tener un proceso de edición y retoque. Desde el positivado de la imagen y los ajustes de luminosidad hasta la eliminación de daños en la imagen son procesos que pasan por decisiones del técnico digitalizador, las cuales son subjetivas y no técnicas ni objetivas. Aquí se suma la intención del curador, en tanto que intenta producir una imagen que tenga en cuenta su investigación y sus preferencias estéticas. El retoque o restauración del archivo digital también nos muestra un cambio en la materialidad a la que el archivo digital hace referencia. El archivo digital retocado no es el mismo que el que sale directo de la digitalización. Aquí entran otras de-

cisiones de los actores que participan en la digitalización.

### **Representación y traducción**

Desde un punto de vista más cercano a la museología y al estudio de archivos, esta información codificada es entendida como un objeto digital, un *surrogate* o sustituto del original, y se suele entender como una representación del objeto físico. En ese sentido, cabe reflexionar sobre cómo esa representación está fijada en un momento específico del objeto físico. La digitalización captura el estado actual del material con sus daños y señales de degradación; detiene el objeto en el tiempo (Burns, 2017). Tanto el objeto físico como su representación digital envejecen y degradan a diferente velocidad, de ahí que la representación digital siempre será de un tiempo pasado del objeto físico.

La digitalización no necesariamente lleva al empobrecimiento del original: en lugar de eso, hace algo completamente distinto, pero lleva consigo algo de la información y las respuestas afectivas generadas por el original (Cameron, 2020). La digitalización involucra un proceso cultural de traducción, la participación de actores que tienen diversos discursos sobre el objeto, y la imagen resultante de la digitalización hace que sea un proceso complejo culturalmente. Esto se debe a que, como sostiene Sassoon, la naturaleza del objeto fotográfico y las prácticas institucionales que lo rodean hacen que la traducción de

lo material a lo digital se vuelva un proceso cultural, en lugar de uno simplemente tecnológico (2004, p. 198).

### ***Interacción entre humanos y no humanos***

Dentro de las acciones realizadas por los digitalizadores, también hay un proceso previo a la creación del objeto: el trabajo de diseñar e imaginar el futuro del objeto digital resultante de la digitalización. Este diseño e imaginación va, muchas veces, acompañado del trabajo curatorial. Estas decisiones y las relaciones con los actores no humanos dentro del proceso dan forma a la digitalización; en lugar de ser una acción automatizada, es un trabajo manual humano en cocreación con los actores no humanos. El trabajo que se realiza en el laboratorio se hace de tal forma que la experiencia, los conocimientos y la pericia de los digitalizadores se ven volcados en el producto final, en lugar de ser algo automatizado de un solo clic (Ringel y Ribak, 2021). Los trabajos de producción de objetos digitales mediante la digitalización implican un grupo de personas, técnicos digitalizadores, que, para crear estos objetos, toman decisiones basadas en conocimiento técnico y en un enfoque hacia el futuro.

Entonces, se plantea el proceso de digitalización como un trabajo de producción de objetos digitales que implica decisiones curatoriales y técnicas, y la participación de no humanos. Estos objetos nuevos de-

ben ser analizados como tales y no como representaciones de otros objetos, como lo señalan diversos autores al recalcar la necesidad de disociar el objeto físico del objeto digital producto de la digitalización (Burns, 2017; Cameron, 2010; Müller, 2017; Ponciano *et al.*, 2021; Witcomb, 2007).

### **Metodología**

#### ***El caso***

Se tomó como caso de estudio el proceso de digitalización de las imágenes del proyecto curatorial y exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», realizado por Andrés Garay y Jorge Villacorta con el apoyo del coleccionista Miguel Cordero, y expuesto en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa en 2018. Emilio Díaz, junto con Max T. Vargas, fueron dos fotógrafos que marcaron el desarrollo de la fotografía en Arequipa a finales del siglo XIX. Díaz se acercó al movimiento cultural suscitado en Arequipa por la instauración del Centro Artístico de Arequipa y el Observatorio Astronómico de Carmen Alto instalado por la Universidad de Harvard, activos ambos desde 1890 (Garay y Villacorta, 2018).

A raíz de un encuentro sobre archivos fotográficos realizado en Arequipa por Cecilia Salgado en 2017, Villacorta se acercó al archivo fotográfico de Emilio Díaz que tiene Miguel Cordero. Al descubrir en el acervo fotográfico una serie

de negativos en placas de vidrio inéditas y algunas imágenes ya conocidas, Villacorta, quien ya tenía datos sobre Díaz de una investigación anterior (Garay y Villacorta, 2012), hizo la gestión para preparar una exposición del archivo<sup>4</sup>. Esta fue la primera vez que el curador observó negativos de Emilio Díaz. Villacorta convocó a varias personas para realizar la exposición y los preparativos, entre los que se encontraba la limpieza del material y su digitalización.

### ***Los participantes***

Para aproximarse al caso, desde un punto cualitativo, se revisó el material impreso de la exposición y las notas de prensa sobre esta. Además, se conversó de manera informal con algunos de los participantes, entre ellos Jorge Villacorta y Andrés Garay, quienes fueron los curadores de la exposición; también con Miguel Cordero, con quien se conversó informalmente sobre el proyecto.

Finalmente, se realizaron dos entrevistas a profundidad con el técnico digitalizador Johnny Chávez. Las entrevistas a profundidad tuvieron momentos de fotoelicitación (Collier y Collier, 1986; Harper, 2002), en los cuales Chávez revisó imágenes que digitalizó para la exposición y, en conjunto, detalló el proceso seguido para llegar a la imagen final.

### **Hallazgos**

#### ***Tiempo***

Tener un archivo fotográfico como coleccionista toma tiempo y dinero. Lo mismo sucede con una exposición fotográfica. En el caso investigado, los curadores ya tenían contacto con el coleccionista y estaban trabajando en ello. Pero también se encuentran las conversaciones con instituciones que financien el proyecto y den el espacio para la exposición. Estas conversaciones pueden tomar varios meses. A pesar de que el digitalizador de la exposición sepa sobre el tema —como sucedió en este caso—, una vez conseguido el presupuesto y concluidas las coordinaciones, todo tiene que realizarse de manera rápida para tener todo listo en una fecha específica. También hay un trabajo de investigación previo que toma mucho tiempo. El digitalizador es el último al que llaman, según el mismo Chávez. Debido a eso, el tiempo es un factor importante en las decisiones para la digitalización, y tiene que acomodarse y trabajar de manera acelerada para cumplir los plazos. El tiempo de la digitalización para la exposición implica también la impresión de las imágenes a partir de los objetos digitales.

Las placas que se revisaron para realizar la exposición fueron proporcionadas por el artista y coleccionista Miguel Cordero.

---

<sup>4</sup> Datos obtenidos en comunicaciones personales con Jorge Villacorta y Miguel Cordero entre noviembre y diciembre de 2021.

La colección que tiene Cordero contiene cerca de 500 negativos. La exposición final contó con 49 imágenes. Además de la cantidad de imágenes, se debe tener en cuenta que las personas participantes fueron de diferentes ciudades. Villacorta, Chávez y Salgado —la conservadora que participó en la exposición— viven en Lima; Garay vive en Piura; y Cordero y el archivo se encuentran en Arequipa. Por temas presupuestales, el tiempo dedicado al trabajo con el archivo para la conservación y estabilización<sup>5</sup> de los negativos en placas de vidrio para su posterior digitalización fue muy corto.

Vemos, entonces, que la naturaleza de la exposición y los tiempos que suelen manejarse hacen que el digitalizador trabaje a un ritmo particular. El tiempo y presupuesto afectan la respuesta técnica de la digitalización y la selección de las herramientas utilizadas para el proceso. El proceso curatorial y su tiempo también inciden en el mismo proceso. En esta exposición, hubo dos momentos de digitalización del archivo.

### ***Primera digitalización***

Con la finalidad de ver su contenido y de que los curadores pudiesen hacer el proceso de edición, la primera digitalización de todas las placas de la colección tuvo

que ejecutarse de manera rápida. Por más que se tenga acceso a los negativos físicos y que se puedan ver en una mesa de luz o con herramientas similares, se busca no manipular los objetos físicos más de lo necesario. Este primer momento requirió un primer viaje a la ciudad de Arequipa por parte del digitalizador. En ese momento, se tomó una decisión importante sobre qué herramientas llevar para digitalizar, teniendo en cuenta el espacio en el equipaje, el tiempo de estadía y el espacio que tendría para trabajar. Los curadores necesitaban archivos digitales para poder revisar con detenimiento el material, además de realizar impresiones de contactos e impresiones medianas para poder armar la exposición. Para evitar manipular las placas de vidrio, se trabajó con objetos digitales producto de una digitalización sencilla. Con todo esto como punto de partida, el técnico digitalizador decidió utilizar una cámara fotográfica digital, la cual fotografía la placa de vidrio puesta encima de una caja de luz (Figura 1). Para este primer paso, se realizó una limpieza básica del negativo y se apuntó a poder digitalizar lo más rápido posible. Chávez, el digitalizador, junto con Salgado, la conservadora, armaron en la casa del coleccionista un pequeño laboratorio de conservación y digitalización. Los negativos pasaron por una limpieza sencilla, luego fueron dejados en la caja de luz para

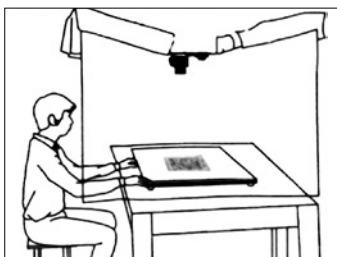
<sup>5</sup> Al ser los negativos fotográficos realizados con materiales químicos, tienden a desgastarse con el tiempo, lo cual, a la larga, hace irreconocible el contenido. Estabilizar un negativo se refiere a la acción de disminuir en lo máximo posible esa degradación; implica desinfectar los negativos y guardarlos en espacios con control de humedad y libres de ácidos.

ser digitalizados con la cámara fotográfica y, finalmente, fueron guardados en cajas libres de ácido (Figuras 2 y 3). La cámara captura el negativo que debe ser positivo para poder ver propiamente el contenido de la imagen. Esto se hace de manera rápida y no se toman en cuenta criterios estéticos. Aquí entra un factor importante

en el proyecto, mencionado antes: el tiempo. Como se señaló, las decisiones sobre el uso de herramientas se toman según el trabajo pedido, el tiempo y las posibilidades tecnológicas. Se puede ver que estas decisiones, que están presentes en la fotografía como práctica, también lo están en la digitalización de archivos fotográficos.

**Figura 1**

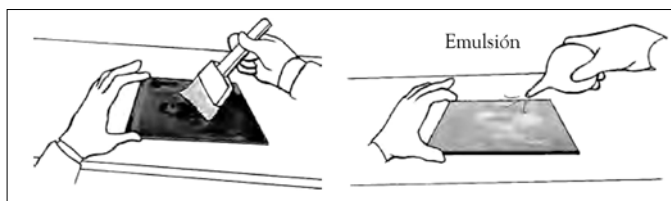
*Diagrama de esquema de estación de trabajo para digitalización con cámara fotográfica*



*Nota. De Instructivo. Digitalización del material bibliográfico documental de la Biblioteca Nacional del Perú, por Biblioteca Nacional del Perú, 2019a, p. 9 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion\\_gerencia\\_general/2019/RGG-083-2019-BNP-GG.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion_gerencia_general/2019/RGG-083-2019-BNP-GG.pdf)).*

**Figura 2**

*Diagrama de limpieza de placas de vidrio en el instructivo de la BNP*



*Nota. De Pautas de conservación a seguir para la reproducción digital de negativos en placas de vidrio, por Centro de Servicios Bibliotecarios Especializados, Dirección de Preservación y Conservación, Biblioteca Nacional del Perú, 2015, p.15 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/proteccion\\_colecciones/conservacion\\_documento\\_0005.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/proteccion_colecciones/conservacion_documento_0005.pdf)).*

**Figura 3**

*Contenedores utilizados para almacenamiento de placas de vidrio en las colecciones de la BNP*



*Nota. De Instructivo. Manipulación del material bibliográfico documental, por Biblioteca Nacional del Perú, 2019b, p. 16 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion\\_gerencia\\_general/2019/RGG-096-2019-BNP-GG.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion_gerencia_general/2019/RGG-096-2019-BNP-GG.pdf)).*

Sin embargo, esta digitalización, por más que es un registro de todo el archivo y una conservación, termina siendo puramente funcional para el ejercicio curatorial. En esta etapa, lo importante de estas imágenes es el contenido. Todas las elecciones de herramientas y aspectos técnicos de este proceso responden a una intención particular: el trabajo de curaduría. Como se señaló, por temas de tiempo y espacio, se usó una cámara digital del tipo DSLR, junto con un lente macro y un trípode. El tiempo de captura de las imágenes digitales es de segundos por negativo, en comparación con otras herramientas de digitalización como un escáner. Debido a que esta etapa tiene

como una finalidad conservar el archivo y facilitar la curaduría, el trabajo de calibración de tonos, retoque o restauración fue mínimo; no hubo retoque ni restauración de las imágenes, solamente un positivado desde el programa de revelado Lightroom (Figura 4). Estas decisiones técnicas del digitalizador se basaron en su experiencia y su conocimiento, pero respondieron a las posibilidades de tiempo, al presupuesto y a la forma de trabajo para concretar el pedido de los curadores. La manera de resolver este pedido y la intención de digitalización pueden ser distintas según los accesos técnicos y el conocimiento o experiencia del técnico digitalizador.

**Figura 4**

*Captura de pantalla del negativo digitalizado en el programa Lightroom*



Nota. Captura de pantalla de la copia del negativo digitalizado que tiene Johnny Chávez en el programa Lightroom, usado para la calibración de las fotografías. Original: *Retrato de Maria Ugarteche Canny*, por E. Díaz, 1898. Colección privada de Miguel Cordero.



Parte de la elección de usar una cámara digital para esta primera parte respondió a evitar una manipulación extra con herramientas como el escáner. Además, como señala Chávez, algunas placas estaban rotas o cortadas. Revisando los archivos digitales obtenidos en la primera parte de la digitalización, una de las principales razones para el descarte de las imágenes fue que el archivo se encontraba muy dañado. Al momento de revisar el negativo físico, no se apreciaba por completo este daño. Puede sonar a una razón obvia, pero nos muestra que la intención por la cual se da el proceso de digitalización —una exposición como parte de una investigación de fotografía histórica— determina también qué imágenes se descartan. El estado del material muestra el paso del tiempo; si está dañado, revelará lo que pasó, como ocurrió en el caso de las placas de la colección: algunas se dañaron por una lluvia antes de ser adquiridas por Cordero. Desde el punto de vista curatorial, el material del archivo también da la pauta en torno a si es digitalizable para la exposición o no lo es. Las razones para no mostrar los archivos tal como se encontraban dependieron de los curadores, quienes cuidaron la estética de la exposición y quisieron mostrar la técnica del retrato en Emilio Díaz. Ade-

más, como fue la primera vez que se exponían tantos de sus negativos —muchos inéditos—, se buscó mostrar lo mejor que se tenía en ese momento.

En este caso de selección de imágenes para la exposición, no importaba si es que en el negativo había una persona importante de la época: si es que estaba muy dañado, no se usaba. Vemos, entonces, que, al momento de realizar la selección, se toma en cuenta tanto el contenido como el estado del material original. Me parece importante aquí la relación del estado de los materiales con los curadores. La intención del curador termina siendo modificada o guiada un poco por la materialidad y el estado de los objetos. También podemos ver que la materialidad del objeto físico no solo afecta la materialidad del objeto digital —en tanto que algunos materiales requieren algún tipo especial de digitalización o uso de equipos especiales—, sino que también afecta la estética del objeto digital. Aquí se percibe la agencia del archivo fotográfico, la agencia de los objetos (Latour, 2008)<sup>6</sup>, y cómo estos —en su relación con otros agentes no humanos, como el escáner— hacen que se tomen decisiones distintas para lograr el objetivo planteado por la curaduría y la digitalización.

<sup>6</sup> Latour plantea que «ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos» (2008, p. 107). Se debe tener en cuenta —prosigue— que «cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor» (2008, p. 106), y como actor tiene agencia. Luego, se plantea que la agencia de los objetos se puede ver cuando las herramientas fallan; en ese momento, el objeto se humaniza y entra en negociación con los otros actores. En el caso que se plantea en la investigación sobre la digitalización, el estado de conservación de los negativos en placas de vidrio incidió en las decisiones y formas de digitalizar: o no se digitalizó o se hizo de una manera distinta.

## **Segunda digitalización**

Una vez seleccionadas las fotografías para la exposición, se realizó una segunda digitalización. Este segundo proceso se hizo de manera más cuidadosa: los negativos se limpiaron de manera exhaustiva y el proceso de digitalización se llevó a cabo con la intención de obtener archivos digitales de muy alta calidad para ser usados en la exposición. En este caso, el digitalizador eligió un escáner Epson V750. Chávez recuerda que, en esos años, él usaba el escáner y una cámara de 20 megapíxeles. En la actualidad, usa solamente una cámara de 50 megapíxeles, ya que señala que la resolución obtenida por la cámara es más que suficiente para los archivos que él trabaja.

Para el caso de Emilio Díaz, el uso del escáner también se debió a que las placas, en ocasiones, no eran del mismo tamaño o eran irregulares. El uso de una cámara para la reproducción habría implicado mover la altura de la cámara y el foco, lo cual hubiera incrementado el tiempo para la digitalización. Vemos, nuevamente, que la intención de la digitalización —en este ejemplo, hecha para una exposición— marca tanto el uso o tratamiento de los materiales como el tipo de herramientas. Entonces, los resultados de estas digitalizaciones variarán según la forma en que se realizan y su intención final.

Para poder desarrollar estos procesos, tanto los curadores como los archivadores

y digitalizadores pueden tomar en cuenta las pautas, buenas prácticas y guías técnicas de organizaciones especializadas, las cuales pueden brindar certificaciones. De esta manera, se mezcla el trabajo curatorial con el técnico-científico. Sin embargo, como se señaló anteriormente, incluso el trabajo científico es situado y construido socialmente, e incluye las subjetividades de los autores, que se terminan planteando dentro de un discurso de objetividad y tecnicismos (Latour y Woolgar, 1979/1986).

Debido a que esta segunda digitalización tuvo como fin la impresión de las imágenes para la exposición, se agregó un paso importante para el proceso: la calibración y el retoque de las imágenes finales. La imagen objeto digital obtenida de la digitalización de negativos en placa de vidrio es un archivo que, visualmente, se nota completamente «plano», como señala el digitalizador. *Plano* se refiere a una imagen en la que solo se ven grises, sin mucho contraste. Sin embargo, guarda, dentro de la imagen, toda la información para poder ser revelada en un trabajo de calibración.

En el caso analizado, se usó el *software* SilverFast con su opción para crear archivos RAW. Entonces, el resultado fue un negativo digital de un negativo en placa de vidrio. Este nuevo objeto tuvo características y valores adquiridos mediante el proceso técnico y las herramientas utilizadas. Por ejemplo, un archivo escaneado

que ha pasado por el proceso de calibración del archivo RAW es distinto a uno que no lo haya hecho: el que ha sido calibrado ha pasado por decisiones del técnico digitalizador para definir el contraste y luminosidad de la imagen, mientras que una imagen que no pasa por eso solo ha sido mediada por el escáner con la configuración dada por el digitalizador. Por otro lado, en la primera digitalización, el positivado fue rápido para facilitar la revisión de imágenes y de edición, mientras que, en esta segunda ocasión, el positivado fue completamente distinto, ya que pasó por un proceso de calibración de luminosidad y contraste de la imagen digital obtenida. La calidad y la densidad de información dadas por el escáner y la cámara digital son distintas.

### ***Interpretación***

Siguiendo con el paralelo de la práctica fotográfica —en la que se asume una objetividad de la herramienta tecnológica, cuando, en verdad, la realización de una fotografía requiere de una serie de decisiones que plasman la subjetividad del autor—, la digitalización, por más que se asume técnica y objetiva, tiene mucho de interpretación, sobre todo cuando se trabajan digitalizaciones de negativos fotográficos. Este negativo digital da cierta información sobre el autor y la persona retratada, pero no podemos considerar eso como un todo completo, ya que, sobre la misma fotografía, podemos tener diversas formas de presentación.

El positivado, también referido como *calibración*, es una acción que se realiza tomando en cuenta la investigación histórica del curador sobre el autor de la imagen. Chávez recibió datos proporcionados por los curadores según la investigación de ellos sobre el autor. También revisó copias originales del autor para ver la forma en que trataba los tonos, la estética de la época en torno a cómo se trataban las sombras y claroscuros. También examinó fotografías que pudieron ser tutores del autor trabajado. El digitalizador debe familiarizarse con el autor y entenderlo. Debido a que no se puede conversar con el autor, se recurre a investigaciones y revisión de material. Esto lo hace dado que entiende que su trabajo es una interpretación del negativo y quiere respetar al autor. Chávez busca, en sus palabras, «hacer un estudio del material, tanto de contexto como de lo técnico del negativo, para poder realizar una interpretación».

Se genera también un diálogo entre lo que se encuentra en la placa y la investigación. Por ejemplo, si se halla algo en la placa —como un retoque o modificación—, se confirma o contrasta con los datos de la investigación. Chávez tiene conocimientos del trabajo de ampliación de fotografías análogas de gran formato y entiende de cierta manera el trabajo que se realizaba al momento de revelar y ampliar en el laboratorio por parte del autor. Esto se complementó con los conocimientos del curador, quien también tiene formación sobre fotografía análoga y propuso respe-

tar los grises encontrados en los negativos, y mostrar toda la información del negativo guardado con cuidado y respeto por el autor. De la misma manera que el objeto digital es una representación o reproducción del objeto físico, el proceso de calibración de la imagen digital es una representación o reproducción del proceso de ampliación del negativo físico. Ambos son procesos de interpretación en los cuales las subjetividades de los participantes se encuentran en los objetos finales.

No podemos separar, en esta segunda digitalización, la calibración o revelado del retoque. El retoque se refiere a la eliminación de daño en el negativo. Para el digitalizador, estos procesos de calibración y retoque pueden tomar mucho más tiempo. También hay un momento de distanciamiento de las imágenes: ver si es que esa calibración de tonos se parece a otro negativo que tiene la misma iluminación, o cómo se ve junto al resto de imágenes finales. En comparación con la inmediatez del primer proceso de digitalización del proyecto, la cantidad de dedicación a la imagen en el segundo proceso fue abismal, teniendo siempre en cuenta los tiempos del proyecto, que, como se señaló antes, fueron cortos.

Entonces, el digitalizador interpreta el negativo bajo la información e investigación que tiene, y esta interpretación también es supervisada por el curador. Recordando a Ansel Adams, puede decirse que el negativo es como una partitura y que el proceso de ampliación, positivado y cali-

bración es como un músico interpretándola (Adams, 1995). Sin embargo, por más que se tenía acceso a una copia original del autor, en este caso no se buscó simular o realizar una copia que se asemeje a la original. Para los curadores, realizar una copia que se parezca o buscar que sea idéntica no es posible. Por más que se vea igual a la original, tiene valores y significados distintos de autoría, aura, estética y sensibilidad que no se podrán replicar. Entonces, en otros casos, pueden simularse estos detalles, pero no son exactamente equivalentes al original del autor.

Por otro lado, esta interpretación también se encuentra guiada por los gustos estéticos de quienes trabajan en el proyecto. En el caso particular de las personas que trabajaron en el proyecto, se destaca un gusto por imágenes en las que se note información tanto en las luces como en las sombras; es decir, no se puede apreciar una gama tonal de grises en toda la imagen tomando en cuenta la densidad tonal que tiene el negativo con el que se está trabajando. Esta forma de interpretar el negativo tiene la intención de cuidar el trabajo del autor. La diferencia entre lo que el autor plantea como producto final y lo que se logra a partir del negativo en este proceso de digitalización suele ser muy notoria. Para ejemplificar esto, he seleccionado una imagen que forma parte de la exposición (Figura 5), cuya copia original digitalizada también se ha mostrado en otro libro (Figura 6), como parte de otra investigación sobre el mismo autor (Garay y Villacorta, 2012).

### Figuras 5 y 6

*Retrato de María Ugarteche Canny (copia digital a partir de placa negativa de vidrio); y Retrato de María Ugarteche Canny, publicada en el libro Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico (Garay y Villacorta, 2012) a partir de una copia original del autor*



*Nota. De Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920, por A. Garay y J. Villacorta, 2018, Centro Cultural Peruano Norteamericano. Original: Retrato de María Ugarteche Canny, por E. Díaz, 1898. Colección privada de Miguel Cordero.*



*Nota. De Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico, por A. Garay y J. Villacorta, 2012, Gráfica Biblos, p. 40. Original: Retrato de María Ugarteche Canny, por E. Díaz, 1898.*

En las imágenes, se puede notar la diferencia entre la interpretación del negativo propuesta por el digitalizador y la que realizó el autor original en su copia. El poder acceder a la figura entera del negativo permite ver más cosas que en la original no se ven. Cabe resaltar que la copia original tiene un tinte debido al color del papel en el cual se efectuó la ampliación, mientras que el negativo no tiene nada de color. Debido a que el negativo en placa de vidrio no tiene color alguno, la digitalización de este guarda la escala de grises. El negativo puede cambiar de tono con el tiempo: el gris puede ser distinto o estar contaminado por algo que hace que se note color; lo que propone el digitalizador es una interpretación de los grises. A pesar de que es común que las fotografías en blanco y negro —como las conocemos actualmente— nos hagan pensar en una fotografía antigua, este blanco y negro de fotos no existía en la época de estas imágenes. Entonces, las imágenes que miramos hoy a partir de los negativos son distintas a las vistas en la época del autor.

En cuanto al retoque de las imágenes, mantengamos la diferencia entre *retoque* y *restauración* digital del objeto: retoque se refiere al borrado sutil de rayones y daños en el negativo; la restauración implica un borrado total de esos desgastes e, incluso, completar espacios de la imagen que faltan, que están rotos o que se encuentran desgastados. Sabemos que el estado del objeto físico se aprecia en el objeto digital: podemos ver digitalizados el envejecimiento y la degradación.

En el caso del proyecto de Emilio Díaz, se realizó un retoque borrando algunos detalles, como polvos o daño, pero no absolutamente todo. Se buscó borrar el daño cerca del sujeto retratado. Las decisiones que toman los curadores en conjunto con el digitalizador sobre el retoque y la interpretación parten de gustos personales —a pesar de que, como se ha señalado antes, se familiarizan con el autor—. Por ejemplo, en el caso de la Figura 5, el no reconstruir el borde del negativo —donde hay un daño notorio— es una decisión personal del digitalizador, aunque avalada por el curador; es un proceso de negociación. Para Chávez, como existen coleccionistas y curadores recurrentes, el diálogo de qué es lo que busca cada uno moldea un poco la interpretación. Ya sabe lo que les gusta o lo que les interesa de estos negativos, así que interpreta el negativo según los gustos de quien pide la digitalización.

El trabajo de Chávez incluyó la revisión de las impresiones a partir de las imágenes digitales que él trabajó para la exposición. En este caso, es él quien resguarda que la interpretación mediada por los curadores y las herramientas tecnológicas termine siendo traducida de manera adecuada a un soporte físico, una impresión de inyección de tinta sobre papel fotográfico lustre. Esta serie de mediaciones de las subjetividades implicadas en la producción de los objetos por exponer debe llegar a la exposición siguiendo la intención de los curadores.

## Discusión

El tiempo y presupuesto son dos determinantes de la digitalización que, muchas veces, se pueden dejar de lado cuando se revisan los archivos fotográficos en instituciones de gran escala o internacionales. Para las exposiciones, suele haber tiempos específicos que requieren una velocidad particular. En el caso de la digitalización, por más que el proceso en sí puede tomar poco, las interacciones con otros agentes, sean humanos o no humanos —como la tecnología o el material físico—, hacen que el proceso sea más que solo apretar un botón. El presupuesto delimitará, asimismo, la manera de crear los objetos digitales a partir del proceso de digitalización y también afectará las posibilidades de instancias de control de calidad.

Por otro lado, en el caso de fotografías de época como las revisadas de Emilio Díaz, se puede tener un negativo de placas de vidrio y una copia original de ese negativo en papel realizada por el autor. En su momento, se pudieron realizar múltiples copias; una copia tenía como destino el cliente de la fotografía y, en ocasiones, el autor producía copias propias (Garay y Villacorta, 2012). Las copias positivadas originalmente por el propio autor proporcionan cierta información sobre su estética y también sobre la estética de la época, pero, como veremos luego, acceder a los negativos como fuente para realizar la exposición es sumamente distinto que

hacerlo con copias originales. Las copias originales son productos finalizados y entregados a los clientes. El negativo, en cambio, nos cuenta una parte del proceso de este producto y tiene información distinta.

La naturaleza de la fotografía hace que parezca objetiva. El proceso de digitalización de negativos fotográficos de época para una exposición puede también, en un principio, parecer objetivo, como si se tratase de solo apretar un botón. Sin embargo, este proceso termina implicando una serie de mediaciones. Media las subjetividades: la del fotógrafo autor, la de los curadores y la del digitalizador, quien es interpelado por los curadores. Así, se generan cadenas de subjetividades, mediaciones y reinterpretaciones. Estas series de mediaciones implican que otras instancias de digitalización —para otras exposiciones o para conservar una colección— resulten en objetos digitales diferentes. El manejo, el almacenamiento y la distribución del objeto digital también serán afectados por las decisiones tomadas en el momento de su producción. Finalmente, el objeto digital no puede ser considerado libre de mediaciones, pues no se trata de un simple cambio ni de una traducción objetiva del contenido de una imagen a otro soporte.

Tener dos momentos de digitalización para la exposición, en los cuales el resultado es de diferente calidad, tamaño y densidad tonal, nos muestra que los avances tecno-

lógicos y el acceso a estos otorgan productos finales diversos. Así como el autor original realizaba diversas copias y no todas eran iguales entre ellas, los productos de la digitalización son también diversos. A esto debemos agregarle que las copias digitales raramente son iguales entre sí, ya que aparecen en diferentes plataformas, navegadores, monitores y resoluciones (Cameron, 2020). Y, si a este proceso se le añade la impresión de las imágenes para la exposición, se suman cada vez más capas de mediaciones y subjetividades.

La diferencia entre las copias originales y los archivos digitales a partir de los negativos puede ser mayor o menor, dependiendo del autor y el digitalizador. Estamos, entonces, frente a una interpretación un tanto más moderna de la fotografía del autor. La manera como miramos las fotografías de época o de un autor como Emilio Díaz estará influida por el trabajo de los curadores y digitalizadores del proyecto. Así, el mismo archivo, al ser digitalizado por otras personas, tendrá un resultado distinto, tomando en cuenta todo lo explicado anteriormente sobre la intención final del proceso. Por eso, es importante distinguir entre una digitalización con la intención de preservar el objeto y la digitalización pensada en una curaduría y exposición; ambas tendrán aproximaciones técnicas distintas. Dentro de esas aproximaciones, la curaduría puede determinar el uso y la digitalización de algunas imágenes con un contenido y temática particulares, lo que requiere una forma

de interpretación distinta para generar experiencias específicas en el público; en cambio, es diferente el acercamiento para una conservación: en algunos casos, los técnicos prefieren digitalizar los objetos con los materiales y herramientas que se tienen a la mano en lugar de esperar a tener mejores condiciones para una digitalización que siga parámetros y estándares de instituciones internacionales (Gąsior, 2022). La interpretación del negativo y la calibración del archivo digital nos muestran una forma de ver el negativo. Puede que muchas personas no tengan alguna reacción al ver el negativo, pero que, al ver el positivo digitalizado, cambien su percepción sobre el objeto original.

## **Conclusiones**

Las imágenes usadas en la exposición de Emilio Díaz han recorrido una serie de mediaciones y son el resultado de una intersección de subjetividades diversas y agencias, tanto de humanos como de no humanos. Mediante el proceso y su trabajo, los participantes dan diversos valores y significados a las imágenes. Queda claro que el momento de la digitalización es clave en el proceso. De la misma manera que la práctica fotográfica es subjetividad mediada por la técnica y lo no humano, no podemos pensar que una digitalización de objetos culturales no tenga la misma naturaleza. Es decir, lo técnico de este proceso no es objetivo: es el resultado de remediaciones de actores situados —con experiencias, conocimientos e intencio-



nes particulares—, cuyas decisiones terminan reestructurando los significados y valores del archivo fotográfico y la manera en que otras personas se aproximan a él.

Entender el objeto digital que surge a partir de la digitalización como un objeto distinto, separado del negativo en placas de vidrio y de la copia original de autor, ayuda al discurso curatorial y a las decisiones técnicas de la interpretación de la digitalización. Comprenderlo de esta manera también permite proponer interpretaciones del objeto distintas a las del autor original, aunque respetuosas con su obra.

Las personas que ven la exposición, el libro publicado o las imágenes digitales de cualquier forma se encuentran frente a interpretaciones subjetivas de los objetos originales. Estas imágenes dan cuenta de subjetividades, pero pueden ser consideradas como una representación objetiva y fidedigna del archivo histórico, como algo científico u objetivo. Es decir, la exposición marca una forma de ver, entender y relacionarse con las imágenes realizadas por el autor en esa época, y esa forma de hacerlo es mediada por los curadores y técnicos detrás de la exposición. En la exposición, el trabajo manual del aspecto técnico de la obtención de las imágenes termina siendo invisibilizado y el aspecto estético de los retratos fotográficos de esa época es el que tiene mayor peso.

El negativo original, la copia original y el objeto digital nos dan cuenta de diver-

sos aspectos en relación con el autor, la época y la sociedad. Tengamos en cuenta que la gran mayoría de las imágenes de la exposición son retratos a personas que se realizaron como trabajo a pedido. Las copias originales nos dan a conocer la estética tanto del autor como del retratado, al igual que la estética de la época. También nos revelan la técnica del autor a la hora de crear las copias. El negativo nos muestra otras cuestiones que la copia original no evidencia —los artefactos propios del estudio, el fondo usado, etcétera—, así como la numeración de la placa, que nos da una información precisa sobre la época en la que se produjo la imagen.

Finalmente, estamos frente a objetos que han pasado por diversas mediaciones y han adquirido diversos valores y significados durante el proceso. Son sumamente importantes los objetivos con los que se trabajan y las intenciones del proyecto; estos nos darán información sobre cómo se realizará el proceso de digitalización y de qué manera los participantes abordan el trabajo, una elección que termina siendo subjetiva y basada en el conocimiento experto, técnico y científico que tienen.

Debemos entender que las imágenes que vemos no existen sin contexto ni subjetividad, y que el proceso de digitalización de negativos puede llegar a ser similar al proceso de revelado y ampliación que sucede con los negativos hechos por el autor; por lo tanto, son tan subjetivos como la fotografía misma y su curaduría. En el proce-

so de digitalización para la exposición, se genera una cadena de mediaciones en la que convergen diversas subjetividades que se mezclan con la agencia de los objetos no humanos, la tecnología o el mismo material por digitalizar. En ese sentido, los objetos digitales producto de la digitalización no son objetos finalizados y fijos, sino que se encuentran abiertos a constantes interpretaciones y variaciones de consumo y circulación. Asimismo, existen nuevos procesos de digitalización que usan procesos tecnológicos novedosos e, incluso, determinados como mejores; es común ver redigitalizaciones de archivos debido al cambio en la tecnología, la calidad y los parámetros que los grupos e instituciones de conservación actualizan. En el caso del archivo, su digitalización, en teoría, no se considerará acabada en ningún momento, debido a que se encuentra enlazada a la constante transformación y desarrollo de la tecnología, que define la circulación del archivo.

No se puede dejar de lado que el proceso de digitalización, al ser técnico, invisibiliza el trabajo manual, la toma de decisiones y la subjetividad involucrada por parte de los técnicos digitalizadores. Esto plantea una posible problemática de valoración del objeto digital en tanto contenido y la importancia histórica del autor, y deja de lado la valoración del trabajo de curaduría, conservación y digitalización que se encuentra detrás de él, aspecto que queda por ser indagado en futuras investigaciones.

## REFERENCIAS

- Adams, A. (1995). *The negative*. Little, Brown and Company.
- Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP [@tafospu-  
cp]. (s. f.). *Posts* [Perfil de Instagram].  
Instagram. Recuperado el 10 de fe-  
brero de 2024 de [https://www.insta-  
gram.com/tafospu-  
cp/](https://www.instagram.com/tafospu-<br/>cp/)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2015). *Pautas  
de conservación a seguir para la re-  
producción digital de negativos en  
placas de vidrio*. Centro de Servicios  
Bibliotecarios Especializados, Direc-  
ción de Preservación y Conservación,  
Biblioteca Nacional del Perú. [http://  
www.bnp.gob.pe/documentos/pro-  
teccion\\_colecciones/conservacion\\_  
documento\\_0005.pdf](http://<br/>www.bnp.gob.pe/documentos/pro-<br/>teccion_colecciones/conservacion_<br/>documento_0005.pdf)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2016). *Memoria  
de gestión BNP. 2010-2016*.
- Biblioteca Nacional del Perú. (2019a). *Instruc-  
tivo. Digitalización del material bi-  
bliográfico documental de la Biblio-  
teca Nacional del Perú*. Biblioteca  
Nacional del Perú. [http://www.bnp.  
gob.pe/documentos/resolucion\\_ge-  
rencia\\_general/2019/RGG-083-2019-  
BNP-GG.pdf](http://www.bnp.<br/>gob.pe/documentos/resolucion_ge-<br/>rencia_general/2019/RGG-083-2019-<br/>BNP-GG.pdf)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2019b). *Ins-  
tructivo. Manipulación del material  
bibliográfico documental*. Biblioteca  
Nacional del Perú. [http://www.bnp.  
gob.pe/documentos/resolucion\\_ge-  
rencia\\_general/2019/RGG-096-2019-  
BNP-GG.pdf](http://www.bnp.<br/>gob.pe/documentos/resolucion_ge-<br/>rencia_general/2019/RGG-096-2019-<br/>BNP-GG.pdf)
- Burns, J. E. (2017). The aura of materiality: Di-  
gital surrogacy and the preservation  
of photographic archives. *Art Docu-  
mentation: Journal of the Art Libra-  
ries Society of North America*, 36(1),  
1-8. <https://doi.org/10.1086/691368>
- Cameron, F. (2007). Beyond the cult of the  
replicant: Museums and historical  
digital objects—Traditional con-  
cerns, new discourses. En F. Came-  
ron y S. Kenderdine (Eds.), *Theo-  
rizing digital cultural heritage: A  
critical discourse* (pp. 49-75). MIT  
Press. [https://doi.org/10.7551/mi-  
tpress/9780262033534.003.0004](https://doi.org/10.7551/mi-<br/>tpress/9780262033534.003.0004)
- Cameron, F. (2010). Digital futures I: Museum  
collections, digital technologies, and  
the cultural construction of knowle-  
dge. *Curator. The Museum Jour-  
nal*, 46(3), 325-340. [https://doi.or-  
g/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00098.x](https://doi.or-<br/>g/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00098.x)
- Cameron, F. (2020). Theorising heritage collec-  
tion digitisations in global computa-  
tional infrastructures. En H. Lewi, W.  
Smith, D. Lehn y S. Cooke (Eds.), *The  
Routledge international handbook  
of new digital practices in galleries,  
libraries, archives, museums and he-  
ritage sites* (pp. 55-67). Routledge.
- Cánepa Koch, G. (2017). Entre el museo e Inter-  
net: regímenes interpretativos y nue-  
vos usos de la fotografía etnográfica  
de la costa norte peruana. En B. Gö-  
bel y G. Chicote (Eds.), *Transiciones  
inciertas: archivos, conocimientos y  
transformación digital en América  
Latina* (pp. 297-325). Universidad Na-  
cional de La Plata.
- Cánepa Koch, G. y Kummels, I. (2020). Los ar-  
chivos y su transformación digital:  
una introducción. En G. Cánepa Koch  
e I. Kummels (Eds.), *Antropología y  
archivos en la era digital. Usos emer-  
gentes de lo audiovisual* (Vol. 2) (pp.  
7-39). Pontificia Universidad Católica  
del Perú.

- Caraffa, C. (2019). The photo archive as laboratory. Art history, photography, and materiality. *Art Libraries Journal*, 44(1), 37-46. <https://doi.org/10.1017/alj.2018.39>
- Centro de Documentación del Perú Contemporáneo. (s. f.). *Tafos San Marcos*. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/archivo-audiovisual/tafos>
- Collier, J. y Collier, M. (1986). *Visual anthropology: Photography as a research method*. University of New Mexico Press.
- Colunge, A. y Zevallos, C. (2020). Archivo, memoria y contemporaneidad: tras los pasos de la violencia y su representación visual en las fotografías del proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en la Universidad Nacional Mayor de Marcos. En G. Cánepa Koch e I. Kummels (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 1) (pp. 157-179). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Córdova, L. y García, M. (2020). Archivo Histórico El Comercio: recuperando la memoria visual de *El Comercio* a través de su colección de negativos blanco y negro. En G. Cánepa Koch e I. Kummels (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 2) (pp. 101-115). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Daly, E. y Ballantyne, N. (2009). Retelling the past using new technologies: A case study into the digitization of social work heritage material and the creation of a virtual exhibition. *Journal of Technology in Human Services*, 27(1), 44-56. <https://doi.org/10.1080/15228830802458590>
- Deustua, J. (2009). La construcción de los íconos. En Instituto Cultural Peruano Norteamericano, *La destrucción del olvido. Estudio Courret Hermanos. 1863-1935* (pp. 13-21). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- El Comercio. (s. f.). *Archivo El Comercio*. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/>
- Estela-Vilela, C. (2021). La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX. *Artelogie*, (16). <https://doi.org/10.4000/artelogie.8872>
- Garay, A. (Ed.). (2015). *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz*. Universidad de Piura.
- Garay, A. (Ed.). (2017). *Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Ibero-Amerikanisches Institut; Universidad de Piura.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2012). *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Gráfica Biblos.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2018). *Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920*. Centro Cultural Peruano Norteamericano.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2020). *Guillermo Montesinos Pastor. Fotografía. 1916-1924*. K.W.Y Ediciones.
- Gasior, M. (2022). Transforming photographs into a digital catalogue: A study of two museums and their collections. *Culture Unbound*, 2(14), 11-37. <https://doi.org/10.3384/cu.3971>

- Göbel, B. y Chicote, G. (Eds.). (2017). *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>
- Henriksson, A. (2009). Digital media and the order of ethnography: On modes of digitization in the Museum of World Culture. *Culture Unbound*, 1(1), 205-226. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.09112205>
- Kick, V. R. (2021). From photobook to digital book: Curating Weimar Germany's new visual literacy online. *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 57(3), 243-263. <https://doi.org/10.3138/seminar.57.3.3>
- Krugliak, A. y Barnes, R. (2020). Anthropology and art in *State of Exception*: The evolution of an exhibition. *Theory in Action*, 13(2), 16-31. <https://transformativestudies.org/wp-content/uploads/10.3798tia.1937-0237.2017.pdf>
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope: Essays on the reality of science studies*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Ediciones Manantial.
- Latour, B. y Woolgar, S. (1986). *Laboratory life: The construction of scientific facts*. Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1979)
- McElroy, K. (2000). Eugenio Courret and the Courret Archive in Lima, Peru. *History of Photography*, 24(2), 121-126. <https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443379>
- Mejía, A. (Director). (2003). *Archivo Courret. Un estorbo de cien mil dólares* [Película documental]. Escuela Universitaria de Humanidades, Universidad de Lima.
- Müller, K. (2017). Reframing the aura: Digital photography in ancestral worship. *Museum Anthropology*, 40(1), 65-78. <https://doi.org/10.1111/muan.12131>
- Perlman, E. B. (2011). The role of an archivist in shaping collective memory on kibbutz, through her work on the photographic archive. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), 1-18. <https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674682>
- Ponciano, J.-J., Prudhomme, C. y Boochs, F. (2021). From acquisition to presentation: The potential of semantics to support the safeguard of cultural heritage. *Remote Sens*, 13(11), 2226. <https://doi.org/10.3390/rs13112226>
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (s. f.). *Archivos audiovisuales PUCP*. <https://www.pucp.edu.pe/archivos-audiovisuales-pucp/>
- Ringel, S. y Ribak, R. (2021). 'Place a book and walk away': Archival digitization as a socio-technical practice. *Information, Communication & Society*, 24(15), 2293-2306. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1766534>
- Sansi, R. (Ed.). (2019) *The anthropologist as curator*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003086819>

- Sassoon, J. (2004). Photographic materiality in the age of digital reproduction. En E. Edwards y J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of images* (pp. 186-202). Routledge.
- Schwarz, H. (2007). Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 36(1), 39-49. <https://doi.org/10.4000/bifea.4469>
- Schwarz, H. (2017). *ESTUDIO COURRET. Historia de la fotografía en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Spitta, S. (2014). *Del archivo a las calles: el Cusco de Martín Chambi*. <https://cham-bioutofthearchive.hemi.press/5-out-of-the-archive-and-into-the-streets-el-cusco-de-martin-chambi/>
- Tauzin-Castellanos, I. (2019). La migración francesa al Perú: la familia Courret. *Coordenadas*, 6(2), 159-174.
- Triantaphillidou, S., Jacobson., R. E. y Attridge, G. G. (2002). A case study in digitizing a photographic collection. *The Imaging Science Journal*, 50(2), 97-115. <https://doi.org/10.1080/13682199.2002.11784395>
- Trivelli, C., Delgado, C. y Gonzales, P. (2017). *Redescubriendo a Elías del Águila. Retrato fotográfico y clase media en Lima después de 1900*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.
- Vázquez de Parga, M. (2014). Digitalizar ¿Para qué? Principios y criterios a tener en cuenta en los proyectos de digitalización del patrimonio documental. *Revista del Archivo General de la Nación*, 29(1), 445-468. <https://doi.org/10.37840/ragn.v29i1.68>
- Williams, D. (2017). Measuring and monitoring cultural heritage digital image quality [Presentación en conferencia]. Biblioteca del Congreso, Washington, Estados Unidos [http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/Digital\\_Imaging\\_Science.ppt](http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/Digital_Imaging_Science.ppt)
- Witcomb, A. (2007). The materiality of virtual technologies: A new approach to thinking about the impact of multimedia in museums. En F. Cameron y S. Kenderdine (Eds.), *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse* (pp. 35-48). MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262033534.003.0003>

**Autor correspondiente:** Sergio Enrique Zúñiga Bardales  
(szuniga@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Zúñiga Bardale, S. E.:** conceptualización; metodología; investigación; recursos; escritura, borrador original

**Cómo citar este artículo:** Zúñiga Bardales, S. E. (2024). Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018. *Conexión*, (21), 101-131. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>

**Primera publicación:** 19 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.