

Registrar, catalogar, describir¹

RENATO GONZÁLEZ MELLO
Universidad Nacional Autónoma de México

La catalogación de obras de arte e imágenes ha sido objeto de las ciencias de la información durante los años recientes, como lo demuestra la revista *Museum Documentation*, que comenzó a publicarse a principios de los años ochenta. Los esfuerzos más significativos para sistematizar la catalogación de obras en los museos de manera semejante a como ocurre en las bibliotecas han sido encabezados por un puñado de organizaciones: Arlis, Europea, el Collections Trust, el Instituto Getty, la Biblioteca del Congreso y el CIDOC; este último parte del ICOM, que a su vez pertenece a la UNESCO, y VRA (Visual Resources Association). Existen sólidos modelos de documentación, esquemas de metadatos y software apropiado para la catalogación tan-

1 Agradezco y reconozco la asesoría y ayuda de Ángeles Juárez y Betzabé Miramontes para la elaboración y conceptualización de esta conferencia. Asimismo, lo que aquí pueda resultar novedoso es resultado de un seminario de investigación conjunto entre el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la información y el Instituto de Investigaciones Estéticas, Uniarte, un espacio en el que ha sido particularmente fructífero el diálogo de mis colegas y mío con Georgina Torres, Ariel Rodríguez y Egbert Sánchez. Gracias también a Guillermo Alfaro, al seminario de investigación Pensamiento Teórico Bibliotecológico y al doctor Jaime Ríos. Los errores que seguramente se encontrarán en lo que sigue son mi entera responsabilidad.

to de objetos artísticos como de imágenes, y al menos en teoría el campo está listo para adoptar las normas RDA.

Existen, sin embargo, varios aspectos de la labor que están muy lejos de haberse resuelto. Constituyen puntos muertos tanto en la discusión metodológica como en el trabajo mismo. Yo suponía, cuando comencé a interesarme en estos problemas, que todo se debía a un cierto atraso mexicano en materia de catalogación. Pero no hay tal. El primer número de *Art Documentation*, de febrero de 1982, estuvo dedicado a México, con sendos artículos relativos a la Biblioteca “Eusebio Dávalos” y al entonces reciente Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación. Sólo hojear *Art Documentation* y otras publicaciones semejantes, uno puede encontrar las mismas quejas y limitaciones que enfrentamos aquí, sólo que en los museos más importantes del mundo. Y como varios museos mexicanos forman parte de esa lista, la de los museos realmente muy relevantes a nivel mundial, voy a argumentar aquí que el problema está en la actividad y, por una vez, sólo en segundo lugar se lo podemos atribuir a la deficiente organización de las instituciones públicas mexicanas. Cito, por ejemplo, a Dan Lipcan, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York:

En el Museo Metropolitano, los lineamientos para catalogar objetos se desarrollaron localmente en consulta con un comité muy grande que incluyó sólo a un bibliotecario que no es catalogador. Estos lineamientos hacen muy poca referencia a estándares externos o vocabularios controlados. A los catalogadores del Museo Metropolitano (en los departamentos curatoriales, esto es, no en la biblioteca) se les permitió por muchos años articular datos y

describir objetos en cualquier forma que quisieran, y de acuerdo con las prácticas de sus disciplinas de origen.²

El autor dice esto para mostrar las dificultades en la implementación de las difíciles normas RDA. Un problema complicado para un bibliotecólogo profesional, y probablemente irresoluble para un curador de museo, que usualmente tendrá una excelente formación de historia del arte, una disciplina generalmente hostil a las clasificaciones, a las definiciones y también hostil a la noción misma de disciplina.³

Digamos que un buen historiador del arte no se caracteriza por organizar buenas clasificaciones, sino por destruirlas.

Pero además de esta diferencia obvia entre distintas culturas profesionales, existen obstáculos reales para utilizar métodos, criterios e instrumentos de clasificación bibliotecológica en las imágenes y los objetos de arte. El problema ha sido objeto de numerosos artículos especializados que analizan los trances institucionales para llevar a cabo esta difícil tarea, en un universo de imágenes que crece todos los días.

Voy a tratar de establecer aquí algunas de las dificultades conceptuales para realizar la descripción o catalogación completa de las imágenes y los objetos artísticos, concen-

2 “The Metropolitan Museum of Art, object cataloging guidelines were locally developed in consultation with a very large committee including only one librarian who is not a cataloger. These guidelines make very little reference to external established standards or controlled vocabularies.11 Metropolitan Museum catalogers (in curatorial departments, that is, not the library) were for many years allowed to form data and describe objects in whatever way they wished, and according to the practices of their given discipline.” Dan Lipcan (2012), “Faith-Based Cataloging: Resource Description and Access and Libraries, Archives, and Museums”, p. 4.

3 *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos; XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte [Querétaro, 1998], ed. Lucero Enriquez.

trándome en los problemas relativos al título, descripción y etiquetado de los objetos. Argumentaré al final que es muy difícil transferir en forma simple las prácticas de atribución de descriptores y/o encabezamientos temáticos de la bibliotecología a la catalogación de las artes plásticas. Para enfatizar el carácter mundial de esta problemática, y evitar la tentación de proponer alguna reforma burocrática mexicana que no solucionaría gran cosa, voy a utilizar como ejemplos obras famosas del arte universal en las que no soy especialista –utilizando como ejemplos los registros oficiales de dichas obras.

Para empezar, veamos dónde no existe problema. El punto de confluencia más obvio entre el catálogo de la biblioteca y el del museo es el *registro de autoridades*, entendido como registro de autorías personales o corporativas. Simplemente es idéntico, y si acaso es posible imaginar la adición de algunos conceptos, como *pintor*, *grabador* o *curador*, como *roles* o *papeles* posibles de una persona o entidad. No hay a este respecto, desde mi punto de vista, mucho más que agregar. Si acaso, tomar en cuenta que los funcionarios federales, al menos en México, verán con inquietud la noción de “autoridad”, pensarán en principio que se trata de una autoridad como la ejecutiva o la judicial, y será necesario explicarles que es un inocente catálogo de autores que no invade sus facultades. *Fechas y nombres geográficos* están completamente estandarizados, por lo que no me detengo en ellos.

EL INVENTARIO Y EL REGISTRO

Alyx Rossetti hace una observación en la que me interesa detenerme: en general, la organización de las colecciones

de arte se ha apoyado en registros que incluyen solamente al creador, el título, la fecha, la técnica, las medidas, distintos créditos (al coleccionista, al donador, datos sobre la procedencia) y el número de inventario. A veces a esto se añaden descripciones que escriben los curadores, pero que rara vez organizan los temas en forma sistemática.⁴

En realidad sorprende un poco lo elemental que es este sistema de registro. Los registros de los museos se parecen mucho a un inventario (de hecho, una de sus funciones principales es servir para los inventarios) y muy poco a un catálogo. Esto se debe a que los objetos en los museos suelen ser muy valiosos, por lo que la operación primordial es asegurar su conservación física y, antes que eso, contarlos y asegurarse de que estén completos. También hay otras razones: el valor de los objetos suele depender en gran medida de dos datos: su autor y su fecha. Es por estas dos variables que los especialistas, pero también el gran público, consideran que los objetos en los museos son dignos de visitarse. La gente paga costosos boletos de avión (a veces otros boletos, también muy caros, para entrar a los museos), pues el “contenido” de los objetos le importa menos que su cercanía física y su originalidad. Existe una extensa discusión teórica sobre esta dicotomía, pero me detengo sobre un aspecto de la misma. Los catálogos que se derivan de las tradiciones de historia del arte suelen suponer que los objetos son tan valiosos como las imágenes que portan, o incluso más valiosos que ellas. Esto provoca que la información más importante en el registro se refiera al autor, la técnica y las dimensiones, a la fecha segura o probable. En realidad, estos campos están lejos de sistematizarse porque sería un poco peligroso sistematizarlos: la atribución de fechas y au-

⁴ Alyx Rossetti (2013), “Subject Access and ARTstor: Preliminary Research and Recommendations for the Development of an Expert Tagging Program”, pp. 284-300.

torías depende, hasta la fecha, de saberes que no siempre están completamente formalizados. Por eso se apoyan en gran medida en la autoridad personal de los especialistas.

Los expertos que consulten un catálogo quizás se fijen en la metodología que se siguió para elaborarlo, pero tratarán también de saber quién fue el responsable final de las atribuciones. Será en eso, mucho más que en el método, en lo que tendrán confianza. La minucia en la descripción física de la técnica, que normalmente es muy sintética, también será fundamental en la consulta de los catálogos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el registro del Louvre cuando indica que la *Virgen de las rocas*, originalmente un óleo sobre madera, fue trasladado a una tela a principios del siglo XIX. Esto se debe a que una parte significativa de la interpretación de un especialista tendrá que referirse a los aspectos técnicos. Aunque no siempre se utilizan vocabularios para la atribución de técnicas, el número de términos empleados es bastante limitado y está sujeto a reglas verbales, informales, pero poderosas.

Se puede llamar “patrimonialista” a esta forma de registro con todo derecho, pero es el fundamento mismo de la labor de preservación del patrimonio cultural.

LOS TÍTULOS

Los objetos artísticos no son como los libros, pues cada uno de ellos, aunque sea réplica de otro idéntico, se considera único. Pensemos que alguien quiere una copia de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. Será la misma obra con el mismo título en cualquiera de sus ediciones, y un usuario normal se conformará con cualquier copia en buen estado de cualquier edición. Algunos lectores más sofisticada-

dos querrán forzosamente la primera o la segunda edición, pero aun en ese caso se conformarán con cualquier copia de esas ediciones. No cambia el título pues no hay necesidad de distinguir entre una copia y otra.

Veamos ahora el caso de las artes. Puede ser muy distinto por lo menos por dos motivos. En primer lugar, es bastante posible que dos cuadros distintos tengan el mismo título. Usaré un ejemplo famoso, aunque un tanto atípico: Leonardo da Vinci pintó dos versiones del mismo cuadro, la *Virgen de las rocas*, en 1483 la primera versión, y la segunda en dos temporadas, entre 1491 y 1492, interviniendo de nuevo entre 1506 y 1508. La primera versión acabó en el Museo del Louvre con ese mismo título, en francés, *La Vierge aux rochers*. La segunda versión está en la National Gallery de Londres. Mismo título: *The Virgin of the Rocks*. La base de datos Artstor puso otro título a la segunda versión, la que está en Londres: “The Virgin with the Infant Saint John the Baptist adoring the Christ Child accompanied by an Angel”. Y luego añade, entre paréntesis y entre comillas: “The Virgin of the Rocks”. Esa misma base de datos traduce el título de la copia del Louvre con una curiosa variante semántica. Es frecuente que en los países anglosajones se utilicen términos italianos para referirse a las cosas del Renacimiento. Así que el cuadro del Louvre queda como “Madonna of the Rocks”. El Instituto Getty está elaborando una base de datos de nombres de objetos culturales a nivel mundial. Este famoso ejemplo no se encuentra ahí todavía, y tampoco está (no tenía por qué estar) en las autoridades de título o tema de la Biblioteca del Congreso.

Esta confusión es típica del mundo de las artes. Veamos ahora cómo razona un curador de un museo. La práctica aceptada es utilizar el título que proporcione el propietario, independientemente de lo que pudieran decir fuentes

históricas con mayor validez científica. El objeto se llama como le dice el coleccionista. Así, lo correcto sería *La Vierge aux rochers* y *The Virgin of the Rocks*. Como la traducción es una práctica completamente aceptada, los dos cuadros se acaban llamando igual: *La Virgen de las rocas*. Por eso es frecuente que los registros, como lo hace por ejemplo la Wikipedia, pongan entre paréntesis el lugar donde se almacenan o aclaren si es “la de Londres” o “la del Louvre”. Tanto la base de datos del Louvre como la de la National Gallery de Londres contienen textos más o menos extensos sobre estas dos obras centrales de sus respectivas colecciones. Los dos son textos explicativos, que mezclan consideraciones históricas, iconográficas e interpretativas.

¿Cómo podríamos resolver este problema? Es completamente distinto al de una biblioteca, pues no sería válido intercambiar un cuadro con otro, ni en términos patrimoniales ni en términos de conocimiento. Las diferencias formales entre ambos objetos son muy significativas, especialmente las diferencias de detalle. Tiene sentido establecer la relación entre las dos versiones de *La Virgen de las rocas*, pues la identidad entre ambos cuadros es justamente lo que hace tan significativas las diferencias.

Señalo otros dos casos en que los títulos de los objetos artísticos tienden a repetirse: cuando se trata de copias de la misma estampa, o cuando se trata de convenciones iconográficas uniformes. Por ejemplo, la representación de la Inmaculada Concepción de la Virgen tiene lo que se llama una “iconografía”: un conjunto de reglas para su representación que permiten identificarla. Esto permite que los especialistas, los teólogos y los devotos sepan a qué se están refiriendo o a quién le están pidiendo un milagro cuando están frente a una imagen. Esto, sin embargo, es una convención de especialistas y teólogos, y tiene límites claros;

pongo uno que no dejará lugar a dudas. La Virgen de Guadalupe es una Inmaculada Concepción; pero se metería en bastantes problemas cualquier especialista cuyo celo histórico quisiera cambiarle el nombre a la Guadalupana para titularla “Inmaculada Concepción”. Cada objeto artístico es individual. Puede pertenecer a géneros o especies, como quería Aristóteles de los animales, pero esto no le quita individualidad al objeto. Esto ocurre también con las imágenes en algunos casos. Por cierto: ha habido también intentos de clasificar a la Virgen de las rocas como una Inmaculada Concepción. Dejo aquí esta discusión porque no creo que, más allá de hacer conciencia sobre las particularidades en la historia del arte, esto provoque una necesidad muy significativa de cambio en las convenciones sobre títulos. El problema, quizás, es que hay muchos más títulos o nombres de objetos que títulos de libros; al mismo tiempo, los esfuerzos de regularización son mucho más recientes, y seguramente tomarán muchísimo más tiempo. Sin embargo, lo más probable es que las convenciones y estándares se mantengan uniformes, siendo éste un caso de mayor complejidad y tamaño, pero no sustancialmente distinto de la normalización de títulos en los libros.

LOS ENCABEZADOS TEMÁTICOS

La atribución de descriptores y encabezados temáticos es una de las prácticas más importantes en la organización de una biblioteca o de cualquier acervo textual que se organice para consolidar un saber. Si no hay encabezados temáticos, los profesionales y especialistas en cuestiones de bibliotecas y documentación desconfiarán del catálogo respectivo. La ausencia de encabezados o descriptores es,

para los profesionales de las bibliotecas, la ausencia del catálogo mismo.

Tanto los descriptores como los encabezados temáticos se inventaron para clasificar textos y facilitar el acceso de los usuarios a sus contenidos. Hasta hace apenas unos cuantos años, era inimaginable que una máquina pudiera leer libros completos, por lo que se inventaron distintas técnicas clasificatorias para que una persona pudiera conocer el tema de un libro antes de leerlo, y pudiera conocer todos los libros en una biblioteca que tocaran un tema en particular. Por ejemplo: es difícil adivinar, de un título como *El Cicerone*, de Jakob Burckhardt, que su tema es la pintura italiana del Renacimiento. Los encabezamientos temáticos y los descriptores se inventaron en los siglos XIX y XX para resolver este problema, antes de que existieran las computadoras, o cuando éstas no permitían todavía la lectura completa de los textos. Mooers, el inventor de los descriptores, asegura en 1950 que nunca habrá transcripciones completas de los textos: “Scanning in entirety is humanly impracticable and technically undesirable. Therefore, attention must be directed to methods of symbolic description.”⁵

Digamos que si se pudiera transcribir absolutamente toda la información contenida en los libros hacia algún medio que permitiera revisarla también por completo, algo que en 1950 parece inimaginable, este autor considera que además estaría mal. Por eso propone la elaboración de descriptores que tengan, con el texto, una relación simbólica, y que permitan alguna forma de recuperación mecánica, como ocurre con las tarjetas perforadas.

Si ahora intentamos utilizar el mismo criterio para el mundo del arte y las imágenes nos encontraremos con una dura

5 Calvin N. Mooers (1950), *The theory of digital handling of non-numerical information and its implications to machine economics* [en línea].

realidad. Por una parte, las imágenes y los objetos son cosas distintas y requieren de criterios un tanto divergentes. Pero aun si lográramos resolver esa diferencia, y ya veremos que no es tan fácil, nos encontraríamos con otro problema más grave: los textos, incluso en las teorías semióticas más radicales, tienen un sentido literal. No es el único y es frecuente que ni siquiera sea el más importante, pero el sentido literal del texto es una condición de su existencia (aunque, contradictoriamente, sea un horizonte absolutamente teórico). Esto requiere de una explicación mayor.

En los años sesenta del siglo XX surgieron numerosas teorías que pusieron en cuestión la unidad del texto, y que además pusieron en duda su sentido literal. En *Obra abierta*, Umberto Eco aseguró que los espectadores y lectores de cada obra hacían una reconstrucción siempre distinta de la misma, apoyados en herramientas como la repetición y la serialidad. Este postulado provocó una revolución en los estudios sobre el lenguaje y la cultura, y hay una escuela que considera que el sentido literal de un texto, el que no está deformado por los símbolos, la retórica y las segundas intenciones, es completamente o casi completamente imaginario. El “casi” es porque el propio Umberto Eco revisó sus postulados y formuló, más adelante, una teoría más moderada: existe un sentido del texto. Es perfectamente posible establecerlo, pero no es el único. Debe convivir con las intenciones del autor, a veces muy distintas de lo plasmado en el lenguaje escrito; y también debe convivir con las intenciones de los lectores, siempre múltiples, y que pueden carecer de toda relación con las otras dos dimensiones: la del autor y la del texto.⁶

⁶ Umberto Eco (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*; Umberto Eco (1990), *Los límites de la interpretación*; Groupe Mu (1987), *Retórica general*.

Tomando como ejemplo su propio libro, *Obra abierta* tiene, en el catálogo de la Biblioteca del Congreso, los encabezamientos que corresponden a la semiótica, la poesía, la estética, a James Joyce y a Norbert Wiener. No creo que esto describa de manera exhaustiva el libro, pero sí permite recuperar algunas de sus preocupaciones principales. Hay una relación compleja entre el encabezamiento y el contenido, pero es la relación entre un texto, el del libro, y otro texto mucho más breve, el encabezamiento.

Ahora veamos nuestro ejemplo de la Virgen de las rocas. Su atribución a la iconografía de la Inmaculada Concepción de la Virgen no tiene mucho que ver con la composición del cuadro o sus figuras. En realidad, casi podemos estar seguros de que existe esa relación porque el cuadro se lo encargó a Leonardo una cofradía dedicada al culto de la Inmaculada Concepción. Además, se pintó cuando había fieros debates sobre la Inmaculada Concepción, y la manera problemática en que representa la maternidad y la multiplicación de los seres humanos parece aludir a esa problemática, que dividió al catolicismo durante siglos.⁷ A diferencia de lo que ocurre en un libro, donde los temas están en el texto (como quiera que se le lea), la atribución de la pintura a un tipo iconográfico es una interpretación que se apoya por lo menos parcialmente en la erudición histórica. Puede apoyarse también en una observación cuidadosa de la imagen, pero ésta queda mediada por conocimientos previos que permiten interpretar. Recordemos que “interpretar” es un verbo que significa “atribuir intenciones”. Esas intenciones no son visibles, no son textuales, no son explícitas (por eso la necesidad de interpretar).

7 Christopher Pye (2010), “Leonardo’s Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics”, pp. 1-32.

Ahora imaginemos a un catalogador intentando atribuir un descriptor, un término de un diccionario o un encabezamiento temático a cualquiera de los dos cuadros. Digamos de antemano que la Biblioteca del Congreso tiene un término a propósito para la “Inmaculada Concepción”, que también aparece en las autoridades de la DGB de la UNAM. Pero notemos que, si bien se trata de un problema ampliamente discutido alrededor de la imagen, no es visible en ella mediante alguna convención. El arte católico tiene una iconografía minuciosamente reglamentada, pues el Vaticano tiene una legislación propia para decidir quién puede ser objeto de culto, como la Virgen y Juan Diego, y quién no tiene ese derecho, como Marcial Maciel. La historia del arte tiene instrumentos seculares para atribuir identidades iconográficas; el más prestigioso es el sistema de clasificación holandés Iconclass. La iconografía fue objeto de una formulación teórica muy relevante en los años treinta del siglo pasado a través del libro *Estudios de iconología*, de Erwin Panofsky. Este importante profesor alemán aseguró que nuestra comprensión de las imágenes pasa por tres etapas. La primera, dijo, es preiconográfica. En ella, como dice Maurice Merleau-Ponty, “el ojo existe en estado salvaje”: hay una percepción absolutamente elemental que apenas logra reunir formas en significados básicos. El segundo estadio, el iconográfico, lleva a la comprensión de las convenciones. Por ejemplo, dice Panofsky, nos permite reconocer a un hombre que se quita el sombrero como un europeo civilizado que nos está saludando. En el tercer nivel de comprensión, Panofsky asegura que ese europeo urbano y bien educado tiene toda una filosofía organizada alrededor de sus buenos modales. Lo que se utiliza mucho para la catalogación es el segundo nivel, el de las convenciones.

Veamos una de las Inmaculadas de Bartolomé Esteban Murillo. Corresponde a la letra con la definición de Iconclass: “María, usualmente de pie sobre la luna creciente, bajando del cielo, exenta del pecado original (a veces aplastando a una serpiente).”⁸

Además de propiciar las plegarias de los devotos, las convenciones iconográficas permiten a los historiadores del arte clasificar las imágenes. Podemos buscar “inmaculada concepción” en una base de datos y encontrar todas las imágenes que hayan sido etiquetadas con ese contenido.

Parecería que es la solución del problema, pero no es así. Por una parte, el cuadro de Murillo abunda en características que no están en la convención iconográfica. Por mencionar dos: el modelo de la Virgen es una adolescente; segundo, no menos importante, el espacio en el que flota la madre de Jesús es etéreo y luminoso. Esto último puede referir a una variedad de filosofías, y es en esta característica, la luminosidad etérea, donde muchos especialistas van a buscar el significado “profundo” de la pintura.

Así que la caracterización iconográfica, convencional y confiable, es también bastante limitada. Pero veamos ahora cómo se comporta en otros ámbitos. *Las señoritas de Avignon* es un cuadro de Pablo Picasso. Representa un grupo de mujeres, probablemente en un burdel. Para pintar sus rostros, Picasso se inspiró en las máscaras africanas. De acuerdo con muchos historiadores del arte, este cuadro da inicio al cubismo. La base de datos del Museo de Arte Moderno de Nueva York le atribuye solamente un término: “primitivismo”. Esta base de datos tiene un tesoro con menos de cien términos. La mayoría son técnicas artísticas, como “pintura” o “grabado”, o sustantivos que definen corrientes, como “primitivismo” y “cubismo”. Digamos que un estu-

8 “ICONCLASS 11F232” [en línea].

diante de secundaria que estuviera investigando sobre la pintura cubista, y que tecleara en la base de datos del MOMA la palabra “cubismo”, no necesariamente encontraría *Las señoritas de Avignon*. La catalogación utilizando vocabularios controlados es de hecho una tarea difícil. Recientemente se publicó un artículo que señala estrategias que están siendo consideradas por Artstor para imponer descriptores o etiquetas a los registros de sus imágenes. De acuerdo con ese artículo, menos del 50% de los registros tiene semejante clasificación.⁹ Poner esas etiquetas sería costoso, y Artstor está explorando estrategias de etiquetado social: un sistema de etiquetado semejante a la Wikipedia, donde usuarios independientes, aunque acreditados y competentes, ponen etiquetas a cambio de tener acceso a la base de datos. Existen por lo menos dos bases de datos que utilizan experimentalmente esta estrategia: una de ellas es británica, la otra pertenece al Museo de Arte de Brooklyn. Las etiquetas se imponen sin que exista para ello algún vocabulario obligatorio (en el caso del Museo de Brooklyn, es posible el tagueado anónimo). Los resultados son interesantes, aunque con este método, obviamente, están lejos de ser uniformes. Lo que las redes sociales y las formas colaborativas resuelven es la necesidad de trabajo intensivo. Lo que no resuelven es la necesidad de trabajo muy especializado.¹⁰

Las limitaciones de la clasificación iconográfica son tan indudables como su necesidad: sería necio negarse a usarla. Traigo una anécdota para ilustrar lo que puede pasar: en una famosa exposición de arte mexicano, hace ya un par de décadas, se incluyó un *Divino Pastor*, una pintura virreinal. Seguramente desconcertados, y desconocedores de la iconografía, los museógrafos escribieron la cédula lo mejor

9 Rossetti, “Subject Access and ARTstor”.

10 *Ibid.*

que pudieron. Le pusieron el siguiente título: “Cristo con sombrero y borrego al lado”. A diferencia de títulos como “El santo niño cieguito”, “El Niñopa” o “San Pascualito Rey”, aquí no estamos hablando de religión popular, sino de museos que fueron tacaños y no quisieron contratar profesionales para hacer el trabajo.

LA DESCRIPCIÓN

Pero el ejemplo anterior, después de todo, ¿no sería el camino de salida? ¿No es la descripción de una obra de arte el punto de partida para toda operación de conocimiento posterior? Los historiadores del arte suelen iniciar cualquier proyecto con una descripción del objeto que quieren explicar, y es frecuente que las cédulas de los museos, los registros de inventario, los catálogos, los catálogos en línea y otros documentos de referencia semejantes incluyan un texto breve que contiene tres cosas, o una mezcla de las tres:

1. Noticias históricas sobre la factura de la obra;
2. Una interpretación apoyada en una descripción formal o iconográfica; y/o
3. Noticias históricas sobre el destino del objeto a lo largo del tiempo.

Este texto suele ser breve, bastante conciso, muy erudito y destinado a un público mixto de conocedores y neófitos. Suele capturarse en un campo cuyo nombre puede poner la piel de gallina a cualquier profesional de la información: “Comentario”, “Otros”, “Notas” o “Descripción”, aunque rara vez se trata de una mera descripción.

Anotemos de paso que alguna forma de transliteración textual es indispensable para buscar una imagen en una base de datos. Aunque existen ya herramientas para la búsqueda de semejanzas formales, éstas comparan semejanzas geométricas y cromáticas; todavía no existen bases de datos que busquen semejanzas estructurales, narrativas o alegóricas. Ahora bien, la dificultad está en entender cómo podría hacerse una descripción o explicación mínima, y que resultara significativa para recuperar la información o utilizarla.

En la actualidad coordino un proyecto de servicio social para hacer el catálogo del Museo de Arte Moderno. La ficha se tomó de la ficha Object ID adoptada por Interpol, que es el registro indispensable para reportar la pérdida de una obra de arte a nivel mundial. En Uniarte, la iniciativa conjunta del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información y del Instituto de Investigaciones Estéticas para la catalogación de obras de arte, elegimos el modelo de Interpol por motivos pragmáticos (la pérdida del patrimonio es un factor a tomar en cuenta desde luego), pero también porque ese carácter un tanto judicial nos aseguraba la universalidad de las categorías a utilizar en el registro.

Ahora bien, una de las características de la ficha Object ID, además de la utilización por lo menos de una fotografía, es la redacción de una descripción. Qué es una descripción, es uno de los problemas más viejos de la historia del arte, y los especialistas se apoyan en la noción clásica de *écfrasis*, la reproducción verbal de una imagen, cuyo modelo es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, de Homero.¹¹ En aquel famoso pasaje, Homero describe el escudo utilizado por Aquiles para luchar contra Héctor. Se trata, en realidad, de un pequeño racimo de historias y paisajes dentro del relato homérico, que de momento distrae su aten-

11 Homero, *Ilíada* (1991), cap. XVIII, pp. 478-615.

ción de los episodios de la guerra de Troya para centrarla en las batallas, hatos de ganado y parajes representados en el escudo. Se ha escrito bastante sobre este texto, que tiene una característica en común con otros textos fundadores de la escritura sobre las artes en Occidente: aunque es la descripción de un escudo imaginario, termina por describir más bien las escenas descritas:

No sólo la écfrasis no se concibe como una forma de escritura dedicada al 'objeto artístico', ni siquiera se restringe a los objetos: es una forma de evocación vívida que puede tener como tema cualquier cosa: una acción, una persona, un lugar, una batalla, incluso un cocodrilo.¹²

Esta ambivalencia de la descripción es consustancial a la misma. A menos que terminemos describiendo un cuadro figurativo como un conjunto de formas y colores sin ton ni son, no hay más remedio que reproducir verbalmente sus figuras, historias y espacios. Y para que la narración sea legible, esto hace indispensable adentrarse un poco en la narración de las escenas, aislándose un poco del flujo normal de las cosas (o, en el caso de Homero, de la narración mayor).

El problema se vuelve aún más complejo con la pintura abstracta. Irene Artigas de plano excluye el arte abstracto de su estupendo libro sobre la écfrasis, asumiendo que esta última se utiliza para textos "[...] que sean representaciones y [...] obras plásticas que también lo sean."¹³

12 "Not only is ekphrasis not conceived as a form of writing dedicated to the 'art object', but it is not even restricted to objects: it is a form of vivid evocation that may have as its subject-matter anything — an action, a person, a place, a battle, even a crocodile." Michael Squire, "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image", pp. 157-191.

13 Irene Artigas Albarelli (2013), *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*, p. 13.

Pero volvamos a la ficha Object ID. Es una redacción enrarecida pues sus condiciones son distintas a la de cualquier texto normal: el lector ideal de la misma es un juez de un país desconocido. Digamos que la obra se la robaron, y al recuperarla hay un juicio. El embajador de México debe demostrar a un juez que la obra descrita había sido catalogada por el gobierno mexicano años atrás. Para ello, el juez debe reconocer el objeto recuperado en la descripción que hicieron unos estudiantes mexicanos. Estamos suponiendo que este juez es un personaje especial: por deformación profesional, tiene poca o ninguna imaginación; es probable que le ponga mayor atención al documento escrito que a cualquier cosa de la realidad, fotografía o prueba científica (al menos así ocurre con los funcionarios en el sistema judicial mexicano); querrá que la descripción sea completa, pero es muy probable que sea impaciente y también quiera leer un texto breve.

Con el tiempo y la experiencia iremos depurando esta forma de descripción, que será equivalente a los resúmenes que a veces tienen las publicaciones especializadas, pero con una diferencia significativa. Mientras que los resúmenes y *abstracts* son un texto que representa otro texto, las descripciones son una representación verbal de una imagen. Así, los resúmenes y etiquetados, los encabezamientos temáticos y descriptores de un libro son el resultado de operaciones intertextuales; en cambio, cuando esas operaciones se hacen sobre un objeto o una imagen son *intermediales*, pues aun de forma imaginaria convocan a varios sentidos al mismo tiempo.¹⁴ Aunque se abstengan de contar historias o atribuir personalidades, suelen ser interpretativas. Tengo para mí que la descripción es un paso que no puede saltarse si se quiere catalogar un acervo artístico, pues de otra

14 Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales” [en línea].

manera no habrá descriptores, encabezamientos o etiquetas que tengan cualquier contenido para cualquier propósito. De hecho pienso, y con esto termino, que una buena parte de las herramientas para catalogación se podrían insertar, como etiquetas de hipervínculo intertextual, en el texto descriptivo, y que este último podría someterse a manuales de estilo y vocabularios controlados que hicieran imaginable su etiquetado por algún tipo de programa de cómputo. Esto nos lleva a una conclusión.

Lo que vuelve muy complejo el problema de la catalogación es la variedad de objetivos que se esperan de una modesta lista con nombres de autores, títulos, técnicas, años y medidas. ¿Por qué no puede concluirse, si es tan simple? Las bibliotecas tienen millones de volúmenes, cuyos registros son mucho más complicados que los de las obras de arte. ¿Qué los vuelve un problema tan barroco?¹⁵

Creo que se ganaría muchísimo tiempo si en lugar de buscar la catalogación perfecta mediante fichas cada vez más complicadas, se asumiera alguna forma normalizada del registro básico, dejando las operaciones destinadas a la recuperación compleja de información para un texto en prosa que eventualmente pudiera etiquetarse y, de esa manera, volverse susceptible de recuperación. En todo caso, la descripción también cumpliría, junto con ese objetivo técnico, un objetivo de saber, pues es una de las operaciones fundamentales de cualquier análisis de imagen o historia

15 Sobre los problemas para concluir los inventarios de los museos franceses, por ejemplo, véase Isabel Attard *et al.*, “Note d’étapemission d’information musées” (2014) [en línea]. Para el caso mexicano, véanse los informes de la ASF en Auditoría Superior de la Federación, *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012. Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Auditoría (México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014), [en línea]; Auditoría Superior de la Federación, *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012. Instituto Nacional de Bellas Artes*, Auditoría (México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014) [en línea].

del arte. Esto es lo que ocurre ya: en la totalidad de los ejemplos empleados en esta plática hay un texto así, y en cambio muy pocas etiquetas, facetas, encabezamientos o descriptores que pudieran haber ayudado en la tarea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigas Albarelli, Irene (2013), *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*.

Attard, Isabel; Marcel Rogemont; Michel Herbillon, y Michel Piron (2014), "Note d'étapemission d'information musées" [en línea], <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/art-musique-etcinema/autres/note-d-etape-mission-d-information-musees-2476042>.

Auditoría Superior de la Federación. *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Auditoría. México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014 [en línea], http://asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2012i/Documentos/Auditorias/2012_0253_a.pdf&sa=U&ei=Qf9WVNTThN8z4yQTz5ICwCA&ved=0CA0QFjAE&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNH_7CZ9QZCAGAResM2ZuGmSEzPmpw.

Auditoría Superior de la Federación. *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Auditoría. México, Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014 [en línea], http://asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2012i/Documentos/Auditorias/2012_0254_a.pdf&sa=U&ei=FQFXVOqwIouSyQ-SrloD4BQ&ved=0CAoQFjAD&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNF7-k4B1Zc1rYBPgCtrpfU7L8dDXQ.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Coloquio Internacional de Historia del Arte (1999), *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos; XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* [Querétaro, 1998]. Editado por Lucero Enriquez, México, UNAM /Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Eco, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Limusa.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Groupe Mu (1987), *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Homero (1991), *Iliada* [trad. por Emilio Crespo], Madrid, Editorial Gredos.
- “ICONCLASS 11F232” [en línea], <http://www.iconclass.org/rkd/11F232/>.
- Lipcan, Dan (2012), “Faith-Based Cataloging: Resource Description and Access and Libraries, Archives, and Museums”, en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 31, núm. 2 (1 de septiembre), pp. 210-18. doi:10.1086/668113.
- Mooers, Calvin N. (1950), *The theory of digital handling of non-numerical information and its implications to machine economics*, Boston [en línea], <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015034570583>.
- Pimentel, Luz Aurora (2003), “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, núm. 4 [en línea], <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>.
- Pye, Christopher (2010), “Leonardo’s Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics”, en *Representations*, vol. 111, núm. 1 (1 de agosto), pp. 1-32. doi:10.1525/rep.2010.111.1.1.

- Rossetti, Alyx (2013), "Subject Access and ARTstor: Preliminary Research and Recommendations for the Development of an Expert Tagging Program", en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 32, núm. 2 (1 de septiembre), pp. 284-300. doi:10.1086/673518.
- Squire, Michael (2013), "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image", en *Word & Image*, vol. 29, núm. 2 (1 de abril), pp. 157-91. doi:10.1080/02666286.2012.663612.