

PENSAR LAS FOTOTECAS: ESPACIOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA Y EL ARTE.

Villanueva, Pilmayquen¹

La fotografía como técnica permitió nuevas imágenes de la realidad. Esta misión de comprender lo real, llevo a que su aparición suponga para el siglo XIX la contradicción de pensarla si la misma podía encausar sensibilidades mayores.

En la actualidad, los archivos destinados a la preservación y conservación de los documentos, guardan esta sensibilidad expresada en una imagen que relata el momento efímero de un instante, en el que se cruza el tiempo y el espacio. Sin embargo, muchas de las imágenes que guardamos pueden contener una forma de observar el mundo, y en muchos casos estar pensadas para que la propia imagen recree un significado mayor para aquel interlocutor que la posee en sus manos. Es por esto, que hemos pensado que para comprender la complejidad que posee las fototecas como así también las salas que resguardan estos espacios de arte/técnica, el siguiente trabajo. Buscamos reflexionar sobre nuestro trabajo empírico sobre la conservación fotográfica desde el Archivo Patagónico Salesiano que inviten a pensar las fototecas desde otros lugares, en especial aquellos que repiensen nuevas aristas de comprender qué estamos guardando, cómo y el para qué de los mismos.

¿Fotografía para qué? La fotografía: entre el arte y la técnica.

La fotografía como nuevo campo de técnica que brinda nuevas imágenes de la realidad, supuso para el siglo XIX, una contradicción en cuanto a entender si la misma podía ser considerada parte de una sensibilidad mayor.

Hoy los archivos, guardan esta sensibilidad expresada en una imagen que relata el momento efímero de un instante, en el que se cruza el tiempo y el espacio. Sin embargo, muchas de las imágenes que guardamos pueden contener una forma de observar el mundo, y en muchos casos estar pensadas para que la propia imagen recree un significado mayor para aquel interlocutor que la posee en sus manos.

Es por esto, que hemos pensado que para comprender la complejidad que posee las fototecas como así también las salas que resguardan estos espacios de arte/técnica, hemos pensando la siguiente ponencia

En esta primera parte, se encontrarán con algunos fragmentos que invitan a pensar las fototecas desde otros lugares, mas que nada sobre el debate entre autores a la hora de entenderla como una técnica o un arte. En una segunda parte, trataremos de relatar

¹ pilmayquenvillanueva@gmail.com

algunos tópicos que hemos utilizado para pensar la fototeca del Archivo Histórico Salesiano y las resoluciones que hemos tomado frente a problemas tan propios como lo son la falta de presupuesto y de una cultura patrimonial del propio país. Para nosotros, estos espacios de reflexión, nos ayudan a repensar nuevas aristas de comprender qué estamos guardando, cómo y el para qué de los mismos.

Habitar los espacios de la fotografía.

Tomar una foto, en estos días se ha convertido en una actividad cotidiana.

Sin embargo, hasta no hace unos años, la fotografía se abría paso como campo de saber, Las condiciones de luz, contraste, encuadres se debían medir finamente a ojo al momento de capturar ese instante preciso para que quede resguardado a lo largo del tiempo.

En la actualidad, la tecnología no sólo ha ampliado “el acto fotográfico” sino también ha hecho que la misma este tan impregnada y naturalizada en nuestra vida cotidiana, que es casi impensable que no se tomen registro de los lugares que se transitan. Los celulares, las aplicaciones con filtro y el acto de “selfie” “instagramer” han depositado nuestra relación con la cámara fotográfica y su acto, en espacios de habitabilidad que no siempre se encuentran cargados de este peso de la “técnica”.

Para las primeras vanguardias del siglo XX, la fotografía era entendida como una manifestación artística, tras la ampliación del concepto de arte. Su impacto en el momento de su aparición y primeros desarrollos supuso la revalorización de su potencial histórico en cuanto a su carácter estético e ideológico, como portador de significados.

Benjamín Walter en su “Pequeña historia de la Fotografía” mencionaba la fotografía liberaría a la pintura de la necesidad de reproducir la realidad, aunque con ello le restara demanda social, dándole pie para que emprendiera otros caminos. Su aparición coincidió con las exigencias de un creciente público cada vez más amplio que pedía a las obras fidelidad respecto de la realidad. Por ello, la fotografía se vinculó con los pilares del pensamiento positivista decimonónico, ya que permitió registrar el progreso de la época, la que por estos momentos servía como medio para organizar, ordenar y clasificar el mundo (usada en la antropología y en la criminalística).

Por tanto, el autor manifiesta que fijar en la cámara oscura, no ha prestado atención algunas cuestiones históricas o filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía. Surgía entonces la pregunta por la identidad de los retratados, pero tras dos o tres generaciones ennoblecía ese interés: las imágenes que perduran, perduran como testimonio del arte de quien los pinto. En la fotografía en cambio nos sale el encuentro algo nuevo y especial: algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de quién vivió aquí y está aquí realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo.

Ante esto, Benjamín entendía que la fotografía como técnica más exacta puede dar productores de valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá en nosotros. El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía del aquí y ahora con la realidad así por decirlo del de su carácter de imagen, a encontrar un lugar y ese minuto que paso hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza con la que habla la cámara es distinta de la que habla los ojos, diferente sobre todo porque un espacio elaborado incientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. Por tanto, manifestaba

que la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?

Frente a esto, Berger, J. en *Mirar*, comprendía a la cámara fotográfica como un instrumento. Inventada en 1839, era utilizada por la élite, policiales, informes de guerra, etc. Y con ello, la industrialización y su comercialización de “*retratar momentos fugaces*”.

Berger, a diferencia de Benjamín, recupera esta noción de mercado y destaca que la primera cámara barata se puso en el mercado en 1888. Pero la rapidez con la que empezó a ser utilizada fue hasta el periodo de entreguerras, donde la fotografía llegó a ser el modo dominante de retratar la realidad. Fue cuando empezó a sustituir al mundo del testimonio inmediato. Fue en este periodo en el que se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo de acceder a la realidad. Medio público para convertirse en algo democráticamente.

Para el autor la fotografía no es una imitación, una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de este. Se registran imágenes a gran velocidad y de forma al acontecimiento que tienen delante. Lo que hace que la cámara y el ojo por sí mismo no puede hacer nunca, es fijar la apariencia de un acontecimiento. Lo registra. Para Berger, la cámara supone ofrecer apariencias privadas de su significado. Y por ello el significado es el resultado de comprender las funciones. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender. Las fotografías no narran nada por sí mismas, las fotografías conservan apariencias instantáneas.

Argan, C en “El arte moderno”, distinguía que el descubrimiento de la fotografía en 1839, su rápido progreso técnico que reduce el tiempo de posar y permite alcanzar la máxima precisión, los intentos de fotografía artística, las primeras aplicaciones del medio al registro de movimientos (fotografía estroboscópica, cinematográfica), pero, sobre todo, la producción industrial de los aparatos y las grandes transformaciones. Con la difusión de la fotografía, muchas prestaciones sociales, pasan del pintor al fotógrafo (retratos, revistas, reportajes, ilustraciones). La crisis afecta, sobre todo, a los pintores de oficio y va a elevar la pintura, como arte al nivel de una actividad de élite. Si la obra de arte se convierte en excepciones, sólo puede interesar a un público restringido y ha de tener un alcance social limitado, por otra parte, también en el arte la producción de alta calidad deja de tener una función sino sirve de guía a una producción media. La obra de arte deja de ser considerada un bien de consumo normal y pasa a ser considerada un arte incompleto, en consecuencia, tiende a desaparecer:

Se alude el problema afirmando que el arte es una actividad espiritual que no puede ser sustituida por un medio mecánico, y por ello, se reconoce que el problema existe y es un problema de visión que sólo se puede resolver definiendo con claridad la distinción entre los tipos u las funciones de la imagen fotográfica. En el primer caso, la pintura trata de plantearse como poesía o literatura figurada, en el segundo, la pintura liberada ya de su función tradicional de “reproducir verdades”, se plantea cómo pintura pura; es decir, aclara cómo con procedimientos pictóricos rigurosos se obtienen valores inalcanzables por otros medios. En tanto, esto menciona el autor que la hipótesis de que la fotografía

reproduzca la realidad de tal y como es la realidad y la pintura tal y como se ve no es válida: el objetivo fotográfico repite, al menos en la primera fase de su desarrollo técnico el funcionamiento del ojo humano. Tampoco se puede afirmar que el objetivo sea un ojo imparcial y que el ojo humano sea un ojo influenciado por los sentimientos y los gustos de la persona: el fotógrafo también manifiesta sus inclinaciones estéticas y psicológicas, de componer e iluminar los objetos de encuadrar y de enfocar.

Por ello, al comparar estos distintos autores, observamos que los debates en cuanto a entender a la fotografía entre la técnica y el arte, nos pone en la disyuntiva de observar bajo que encuadres estamos pensando las fototecas. Identificar, ordenar y clasificar desde estas miradas, establece un sinfín de interrogantes que, en algunos casos, merece tomar conciencia de ciertos aspectos que, bajo otras lupas, no se harían.

Pensar la conservación fotográfica: la técnica fotográfica como recurso de identificación.

Si bien la primera cámara fue hecha de madera y fabricada por Charles y Hiram Nicéphore Niépce en París, se considera "oficialmente" que este acto fue el nacimiento de la fotografía. Aunque no fue hasta la invención de la fotografía que se pudieron fijar permanentemente las imágenes, la historia recorrida en todos estos procesos de fijación hizo que la preocupación por la conservación de estas imágenes poco a poco gane importancia.

Así, la conservación fotográfica es una disciplina joven que nace en 1976 desde una cátedra en Delaware. No obstante la preservación y el resguardo fotográfico siempre estuvo presente, debemos aclarar que como disciplina para su estudio archivístico ha tenido un gran impacto en los últimos años dado al avance cada vez mayor en los procesos tecnológicos digitales frente a los analógicos. Así para la década del '80 grupos reconocidos por organizaciones internacionales, reconocen su importancia y la relevancia de conformar pequeñas cátedras para estudiar a fondo la conservación de materiales que poco a poco van dejando su vida útil atrás.

Para los historiadores y archivistas, las fotografías se transforman en documentos que brindan información no sólo de la época, sino también de aquellos que tras del visor observan la realidad. Sin embargo, hay factores que, aunque parecen minúsculos para las investigaciones históricas son de gran importancia y se dejan de lado.

Uno de estos grandes problemas es *el proceso técnico*. Las investigaciones sobre fotografías o estudios fotográficos han recalado más que nada en hacer del acto fotográfico una cuestión estética e histórica, dejando de lado las particularidades propias de los procesos fotográficos a la hora de imprimir dichas imágenes. Es decir, la pregunta por el porqué y el qué, le gana a la pregunta por el cómo es qué lo llevaron a cabo.

Por tanto, si la fotografía se convierte en un documento que brinda información, las fototecas son espacios para alojarlas, y la pregunta por el cómo se convierte en un interrogante crucial ya que determina muchas veces la clasificación, catalogación y guarda definitiva de las mismas, y pone en la disyuntiva tomar decisiones sobre para qué y desde dónde se preserva.

Aquí, en el caso de las fototecas del Archivo Histórico Salesiano, hemos ordenado las mismas siguiendo la particularidad de que las mismas son la materialización de un contexto y por ende de un proceso fotográfico. Esto quiere decir, que la foto encarna en

ella la técnica y la sapienza de aquellos que supieron recrear un instante en un soporte. Es decir, recurren a responder un cómo se hicieron.

De esta forma, su clasificación y conservación debe dar mención y cuenta de ello, para luego poder conservarla y resguardarla. Es decir, debemos mantener y resguardar toda la información posible que el resultado final del proceso fotográfico, y para ello, muchas veces las decisiones que deben tomarse tienen que responder a la pregunta sobre cómo observaremos la foto.

Como sabremos los procesos fotográficos poseen un auge y muchas veces conviven paralelamente formatos que distan entre ellos, por el tipo de emulsiones, procesos químicos, metodológicos o de soportes, que pueden responder a causas económicas de abaratamiento de costos, o a los saberes científicos del momento. Por tanto, estas variables contextuales, son importantes al momento de identificar procesos fotográficos para luego poder clasificarlos y nomenclarlos, ya que de ello dependerá en gran parte su guarda definitiva.

Así es necesario identificar el tipo de soporte, las emulsiones utilizadas y las imágenes finales. Ya que, identificando estos elementos, podremos dar cuenta con el proceso fotográfico y el tipo de guarda a utilizar.

Recordemos que las fotografías son objetos compuestos. Desde los albores de la fotografía, muchos materiales diferentes se han utilizado para hacer un diverso número de materiales fotográficos. De esta manera una fotografía común consiste de tres partes diferentes: soporte, aglutinante y material de la imagen final.

Definidos en soporte, este puede ser de vidrio, lámina de plástico, papel o papel con una capa de resina. Aglutinante: la emulsión o aglutinante que con mucha frecuencia es de gelatina, pero también puede ser de albumen o colodión. Esta capa adhiere el material de la imagen final o la sustancia donde se forma la imagen al soporte. Los papeles para copias hechas con impresoras de inyección de tinta por lo general están cubiertos con materiales sintéticos. Y, por último, material de la imagen final que contiene la imagen final hecha de plata, tintes de colores o partículas de pigmento, está por lo general suspendida en la capa del aglutinante o emulsión.

En función de esto, podemos determinar según el tipo de soporte, aglutinante e imagen final que tipo de proceso fotográfico pertenece y por tanto establecer su contexto de época, dado que, en la periodicidad e historicidad de los fondos fotográficos, la gran parte de ellos responde a un contexto de época. Un caso de ello es las denominaciones prefiguradas, en cuanto algunos procesos fotográficos comunes, y el año en que fueron introducidos, según la época en la cual fueron más populares.

1839-c1860 Daguerrotipos

1839-c1860 Copias en papel salado

1851-1890 Negativos en placa de vidrio (en general)

1851-1885 Negativos en placa de vidrio con colodión húmedo

1880-1920 Negativos en placa de vidrio seco con gelatina

1889-1951 Negativos de nitrato (introducidos por Kodak, suspendida la producción en 1951; las fechas de producción fuera de los EE.UU. varían).

- 1850-c1900** Copias de albumen
- 1885-1905** Copias de gelatina y colodión de ennegrecimiento directo (POP)
- 1880,1900-** Copia en blanco y negro de gelatina de revelado químico.
- 1934-** Negativos de acetato introducidos para película en láminas
- 1935-** Película a color cromogénica y transparencias (introducido por Kodak; Kodachrome fue el primer proceso)
- 1948-** Fotografía instantánea en blanco y negro, proceso de difusión (introducido por Polaroid; primero en sepia, luego en blanco y negro en 1950)
- 1960-** Introducción de la película de Poliéster
- 1963-** Proceso instantáneo de copias a color (introducido por Polaroid; Polacolor fue el primer proceso; SX70 fue introducido en 1972 y Polacolor 2 en 1975)
- 1985-** Proceso electroestático; impresoras de inyección de tinta (ink jet), y de tintas sublimadas están siendo utilizadas con mas frecuencia en la impresión de fotografías.

Estas definiciones y demarcaciones nos permiten, a la hora de pensar las fototecas, es posible imaginar que gran parte de los conjuntos de técnicas responden a los procesos que en esos momentos se utilizaban. Tener en cuenta estos datos, consiente en algunos casos, que aún sin poder conocer las fechas exactas de las fotografías o los autores, o en el caso de no poder rastrear por su contenido ningún registro, sea posible a través de un microscopio obtener su proceso técnico, para su posterior identificación. Debido a que, una foto mal identificada, ingresa mal catalogada y se pierde información. Por ello, la técnica se convierte en una herramienta esencial y primordial a la hora de trabajar.

Factores de riesgo: Entre la teoría y la práctica.

Si bien la teoría menciona que existen cuatro factores importantes que contribuyen al deterioro de las fotografías: como las condiciones ambientales inapropiadas; envoltorios, cajas y gabinetes inapropiados; manipulación brusca o inapropiada que produce daños innecesarios; y en algunos casos la presencia de residuos químicos utilizados durante los procesos fotográficos o el uso de químicos con fecha de expiración vencida. Es cierto, que también los factores ambientales generan efectos, ya sean la humedad relativa y la temperatura, la contaminación atmosférica, la luz y los sistemas de limpieza de las áreas de almacenamiento.

Estos elementos que son realmente importantes, poseen la problemática que varían según las posiciones geo-locales de los archivos, estableciendo parámetros que solo deben adecuarse a las particularidades de cada uno de los archivos. De esta manera, fotografías que en ciertos espacios miden desde la teoría en promedios de temperatura y humedad para cierto tipo de ambientes, son totalmente nocivos en otros. Por ello, es necesariamente mantener un control no sólo de la temperatura promedio de las salas en las cuales resguardamos dicho material, sino también dar cuenta de las variables que se manejan en estos espacios. Si entendemos que las particularidades de las condiciones de nuestros archivos es condición principal de la conservación y no tanto la aplicabilidad de la teoría, podremos comenzar a dar cuenta que este sur-sur, posee condiciones propias y que

muchas veces es necesario establecer nuestras propias reglas de cómo guardar y preservar el material desde lo qué contamos y con lo que tenemos.

Recordemos que este sur-sur, tiene la particularidad de que uno de los grandes factores de riesgo es la falta de una cultura patrimonial que resguarde y fomente la conservación de su acervo documental, y, por tanto, parte de su identidad.

En la Argentina, las políticas patrimoniales son escasas y el común de la población entiende que la preservación de documentos y fotografías tiene más que ver con el hecho de guardar en viejas cajas de madera en folios, que el trabajo real que hacen archivistas y restauradores. El complejo trabajo de entender, mantener y resguardar queda relegado al simple hecho de acumular papeles en un cuarto. Aun cuando ante la tarea de identificar y catalogar, poco a poco se observe en un entretendido de grandes dilemas sobre todo de niveles químicos y físicos por las condiciones específicas de las propiedades de cada unidad documental. Así, los que ejercemos este trabajo estamos tironeados entre la teoría y la realidad.

Por un lado, frente a la teoría (que se presenta desde las grandes escuelas europeas, con presupuestos en políticas patrimoniales) y la realidad (la ausencia de una conciencia patrimonial de la sociedad). Y por otro, frente a las dificultades que realmente poseemos a la hora de trabajar con las particularidades de materiales que requieren del trabajo interdisciplinario. Si bien es cierto que las particularidades de cada lugar, la realidad económica y el formato material de cada uno de los archivos municipales, de pequeñas instituciones es diferente, las aúna la particularidad común de que poseemos pocos recursos desde el sur más sur para trabajar desde la ausencia de la conciencia histórica. Esto trae aparejado, que las potencialidades de los archivos queden relegada a la tarea de ordenar (de muy mala calidad y sin la especialización propia de las unidades documentales) las diversas colecciones, sin considerar que estos espacios también son lugares de formación y de construcción de identidad de las diversas ciudades. Donde la participación de sus protagonistas es tan necesaria como el documento mismo.

Reflexiones Finales.

El trabajo de los archivistas o responsables de los trabajos en fototecas merece una atención especial, no sólo por las particularidades de su unidad documental, sino porque la fotografía se encuentra enmarcada en los debates entre el “arte y la técnica”. Esto hace que muchas veces las reconstrucciones de sus identificaciones estén más tendientes a resguardar los trabajos estéticos de colecciones particulares, o el registro de la vida de una sociedad, que las identidades perdidas que se observan detrás de ella.

La importancia de la técnica del proceso fotográfico, es para nosotros, uno de los ejes más importantes a la hora de pensar no sólo la organización de las fototecas, sino también la relevancia de cómo, para qué y con qué fin preservamos la materialidad de la memoria y sus sentidos.

Bibliografía

Argan, G. C. (2004). El arte moderno (Vol. 27). Ediciones AKAL.

Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia. Obras escolhidas, 1, 91-107.

Berger, J. (1987). *Mirar*.

Francomel, G., & Méndez Tamargo, C. (2000). *Manual de diagnóstico de conservación en archivos fotográficos*.