

CARAS DESDIBUJADAS EN LA ARENA

Martha Garrido (*), Tatiana Kelly (**), Alejandro Martínez (***)
e Irina Podgorny (****)



Las colecciones fotográficas del Acervo Histórico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata.

El uso de la fotografía en la práctica antropológica

En 1891 se publica en los Anales del Museo de la Plata un artículo de Pedro Arata en torno al descubrimiento de la fotografía donde se afirma la importancia de la fotografía para la ciencia:

“La fotografía ha tomado tanto vuelo, se ha generalizado de una manera extraordinaria, ha prestado tantos y tan variados servicios (...) ha servido eficazmente a la ciencia para fijar de un modo indeleble el instante y las circunstancias que acompañan a un fenómeno y ha conseguido grabarlo con rasgos impercederos, sustituyéndose con ventaja al observador susceptible de experimentar una ilusión y ser causa de error, cuando la precisión matemática era exigida para el cálculo exacto del fenómeno. La fotografía hoy no es el arte de hacer retratos; tiene el papel más provechoso de sorprender a los fenómenos en sus más variadas manifestaciones y de grabar

sus actos en documentos que utilizamos bajo las formas más variadas para emplearlos luego en las innumerables combinaciones a que nos dan lugar los estudios de las ciencias naturales.”

Pero a pesar del valor potencial de la naciente técnica fotográfica para el registro de los más diversos fenómenos y para la actividad científica, se trataba de un instrumento cuyo manejo (tanto en el laboratorio como en el campo) requería grandes esfuerzos y traía numerosas complicaciones. Desde mediados de la década de 1850, las técnicas de daguerrotipia y calotipia fueron reemplazadas por el proceso al colodión húmedo que se mantuvo vigente hasta los años de la década de 1880. No obstante su carácter aparatoso y técnicamente complejo, este procedimiento proporcionó los medios para contar con imágenes reproducibles, de gran calidad y en un tiempo de exposición menor a 30 segundos. Este desarrollo marcó

un giro hacia la popularidad generalizada de la fotografía y propició su aplicación a la empresa etnográfica. Empleado como instrumento de registro en los viajes de campo, el dispositivo fotográfico permitiría crear un corpus sistemático de imágenes para la clasificación y el estudio de las “antiguas razas” que poblaban el mundo; por su intermedio se podrían describir y comparar tanto los usos y costumbres como los caracteres físicos de estos pueblos. De acuerdo con Spencer se trataba de *“un movimiento definido a trascender los límites de la mera ilustración y antología, para emplear la imagen fotográfica como un dato científico ‘mensurable’”*.

En un contexto donde muchos creían que los pueblos indígenas no serían capaces de sobrevivir por mucho más tiempo, la posibilidad de perpetuación de la imagen de esas personas que pronto se desvanecerían en el pasado fue celebrada con fervor. Consideradas como “razas en ex-

tinción”, su registro debía efectuarse en forma urgente. Bajo este lema, la antropología decimonónica, los viajeros y los fotógrafos comerciales produjeron una multitud de documentos visuales que serían oportunamente producidos para su consumo del público burgués, de los que no se excluyen los especialistas y las instituciones científicas. Muchas y extensas colecciones fotográficas se fueron acumulando en museos, bibliotecas, universidades y otras asociaciones eruditas de todo el planeta. Como atestiguan los fondos de la biblioteca y de los laboratorios del Museo de La Plata, la fotografía comercial y la fotografía científica no siempre pueden distinguirse. Más aún, los científicos compraron o favorecieron la empresa antropológica comercial –fotos, exhibiciones-, como un recurso alternativo a las expediciones organizadas con fines académicos.

La fotografía pretendía crear en gabinete una suerte de experiencia directa en el campo, ocupando el lugar del fenómeno representado. Esta sustitución se debió, entre otras razones, al convencimiento que se tenía entonces de que la imagen fotográfica podía ofrecer un registro exacto, una copia fiel de la realidad. Un rasgo que podríamos caracterizar, de acuerdo con Naranjo, como “La identidad ilusoria que crea la fotografía entre el objeto y su imagen...”, cuya “... capacidad de evocación y su rapidez en la ejecución sedujo a los antropólogos, quienes a pesar de las limitaciones de los procedimientos fotográficos durante este período, adoptaron esta tecnología para realizar sus estudios.” Esas limitaciones iban siendo cada vez menores, por lo menos iban desapareciendo del horizonte gracias a las nuevas

ventajas.

Hacia mediados de la década de 1880 la empresa fotográfica se veía en gran medida beneficiada por la introducción en el mercado de las placas secas emulsionadas con una solución de gelatina y bromuro de plata. Mediante esta nueva tecnología ya no fue necesario correr al laboratorio de campaña, antes de que seicara la emulsión, para revelar las imágenes fijadas unos segundos atrás. Las placas se adquirían secas y previamente emulsionadas y su revelado podía ocurrir hasta varios días después de haber sido expuestas a la luz. Aunque en sus comienzos las placas secas no tenían la intensidad tonal de las placas al colodión húmedo, su sensibilidad fue mejorada rápidamente lo que contribuyó a un aumento en su uso. Al poco tiempo de su aparición, este soporte se transformó en uno de los preferidos por los investigadores de campo, que lo utilizaron hasta la década de 1930, cuando fue reemplazado definitivamente por la película de 35 milímetros.

La fotografía en el Museo de La Plata

La cámara fotográfica había comenzado a utilizarse como herramienta de registro en las primeras expediciones y campañas organizadas desde el Museo de La Plata. En 1884, cuando comenzaron las obras de construcción del edificio, Moreno había emprendido una expedición a la región cuyana donde tomó varias fotografías. Por otra parte muchos de los investigadores y personal del Museo utilizaron la fotografía en sus campañas, entre ellos se encuentran los botánicos Carlos Spegazzini y Nicolás Alboff, el preparador Santiago Pozzi, los geólogos Ro-



dolfo Hauthal y Walter Schiller, el topógrafo Gunardo Lange, los naturalistas viajeros Clemente Onelli y Julio Koslowski, el zoólogo Fernand Lahille, los antropólogos Hermann Ten Kate y Roberto Lehmann-Nitsche, y el paleontólogo Santiago Roth. Gran parte de las colecciones fotográficas que estos científicos obtuvieron durante sus viajes todavía se conservan en el archivo fotográfico del Museo.

Recordemos que el saber de las disciplinas institucionalizadas en el Museo de La Plata se define en función de dos espacios: el del “campo” o “terreno” y el del gabinete/colección. A raíz de ello su constitución enfrentó el problema particular de cómo transportar elementos esencialmente “inmuebles” hacia los espacios de la ciudad y de la sociabilidad científica. El viaje de campo fue uno de los espacios fundamentales relacionados con la producción de imágenes fotográficas, pero no fue el único. Las fotografías obtenidas en las expediciones eran completadas a su vez por otras obtenidas en estudio. Aquí, además de Carlos

Bruch (Munich 1869- Vicente López 1943), fotógrafo oficial de los talleres de publicaciones del Museo, actuaron profesionales contratados ocasionalmente. Entre ellos podemos nombrar a los fotógrafos de la casa de Samuel Boote, quienes tomaron las fotografías del grupo de Inacayal y Foyel, cuando se hallaba prisionero en los cuarteles del regimiento 8 de línea, y las fotos de objetos arqueológicos hechos en piedra y cerámica montadas sobre cartulina con la marca de agua de la casa de Christiano Junior, renombrado fotógrafo portugués.

Sin embargo, la actuación de fotógrafos profesionales en tomas de estudio, realizadas a pedido del Museo, corresponde a un corto período que va desde 1885 hasta 1889 aproximadamente. Desde ese año se establece un laboratorio de fotografía -dentro de los Talleres de Publicaciones- donde se llevaban a cabo trabajos de obtención, revelado, copia e impresión de imágenes fotográficas para las publicaciones científicas editadas por el Museo. Por intermedio de estas publicaciones, Moreno buscaba que el Museo de La Plata “...sea apreciado en los altos medios científicos del mundo...”. La organización definitiva de los talleres de publicaciones fue costeadada por él mismo, ya que, según decía, “...no es posible confiar las publicaciones del Museo a establecimientos que cuentan con artistas especiales, dedicados a esta clase de impresiones”. Recordemos el viejo mecanismo de afrontar con fondos propios y privados los gastos públicos como manera de endeudar al Estado y lograr el compromiso de inversión en las instituciones que desde el Gobierno se decía propiciar.

Si bien las imágenes prove-

nientes de las expediciones, las encargadas a fotógrafos profesionales y aquellas producidas en el gabinete fotográfico, habían sido obtenidas, como muchas otras colecciones del Museo, para que “... cerebros expertos estudiaran más adelante todos estos materiales, en bien de la ciencia.”, en los primeros años eran utilizadas mayormente como ilustración en las publicaciones científicas. La incorporación del Museo a la Universidad Nacional de La Plata en 1906 aparejó la organización de la enseñanza superior de las ciencias naturales, por lo que el uso de las imágenes fotográficas se amplió a este ámbito bajo la forma de “proyecciones luminosas”, empleadas para ilustrar clases y conferencias.

El énfasis puesto por Moreno en las publicaciones editadas por el Museo y, particularmente, en la fotografía, hizo que ese establecimiento se transformara en un importante repositorio de documentos visuales resultantes de las distintas investigaciones que allí se llevaban adelante. La historia y trayectoria de esas colecciones, que permanecen sin clasificar y en peligro debido a su propio formato físico y las condiciones de almacenamiento inadecuadas, queda como una tarea pendiente.

El Archivo Fotográfico General

El 22 de septiembre de 1937 se creaba el Archivo Fotográfico General del Instituto del Museo mediante una resolución firmada por Joaquín Frenguelli, por entonces director de ese establecimiento. De acuerdo con esa disposición, el hecho de que una institución como el Museo careciera de un archivo fotográfico organizado como tal, hacía que la tarea de constituirlo resultara imprescindible. Ese acervo,

que iría a centralizar la mayor cantidad posible de documentos gráficos (los disponibles a ese momento y los que habrían de obtenerse), serviría, además, para resguardarlos “...en un mueble de características especiales, que por distribución adecuada de aquellos permita su rápida y fácil consulta...”. Se planteaba entonces la necesidad de contar con un cuerpo fotográfico debidamente catalogado, donde pudieran encontrarse reunidas las fotografías pertenecientes a la institución.

Este énfasis puesto sobre la centralización y organización de los materiales fotográficos se correspondía con la intención de crear un archivo que funcionara como una fuente útil de consulta para docentes e investigadores. Esos materiales quedarían “...a disposición de los interesados en la Biblioteca del Instituto”. El Museo, recordemos, había adquirido la función de creador y difusor de imágenes e iconografías, transformándose en uno de los repositorios de los documentos visuales de una historia que en los últimos años empieza a recuperar esos elementos visuales que la constituyen.

Para la fecha en que se redactó la resolución que nos ocupa, se había acumulado una gran cantidad de imágenes fotográficas, principalmente negativos de vidrio, tanto en el laboratorio de fotografía como en otros departamentos del Museo. Tal acumulación de imágenes, su dispersión por los diferentes departamentos del Museo, y la ausencia, en muchos casos, de alguna referencia sobre su procedencia, autoría, contexto de producción o trayectoria, habían transformado cualquier intento de consulta de ese material en una aventura con resultados in-

ciertos. Con el propósito de suplir esta falta de información se solicitaba a los investigadores que las fotografías entregadas al archivo llegaran con todos los datos necesarios para su identificación precisa, en una ficha elaborada a tal fin. Además, y para el caso de las fotografías de las que ya disponía el Museo al momento de la creación del archivo, se solicitaría a su personal la colaboración para completar la información sobre esas imágenes.

A los fines de una mejor consulta de las imágenes archivadas la resolución de 1937 proponía un ordenamiento de los materiales en las siguientes secciones: Primera Sección: De interés general (edificio y sus dependencias, conferencias, actos públicos, instalaciones, etc.). Segunda Sección: Antropología. Tercera Sección: Arqueología y Etnografía. Cuarta Sección: Botánica. Quinta Sección: Geología y Geografía física. Sexta Sección: Mineralogía y Petrografía. Séptima Sección: Paleozoología (Invertebrados) y Paleobotánica. Octava Sección: Paleozoología (Vertebrados). Novena Sección: Zoología (Invertebrados). Décima Sección: Zoología (Vertebrados). No obstante las precisas instrucciones y los recaudos que se tomaron para llevar adelante la administración y conservación de las colecciones fotográficas, no podemos afirmar, atendiendo a su estado actual, que los objetivos propuestos se hayan cumplido en algún momento. Varios son los factores que apuntan en ese sentido; a) al día de hoy muchas imágenes continúan dispersas por distintas dependencias del Museo; b) no existe registro de la realización de un fichaje completo y con un criterio unificado de los materiales fotográficos, y c) además, algunos de los in-

El proyecto contempla la microfilmación y digitalización de una muestra del material que el Museo conserva. La decisión de hacer una microfilmación no es casual. Por un lado la *British Library* exige la microfilmación, por otro este es considerado el mejor método de preservación sobre todo ante la inestabilidad que aun representa el soporte digital. La microfilmación se lleva a cabo bajo las normas ANSI para asegurar la calidad en la reproducción del contenido y la calidad técnica y la longevidad del microfilm. El microfilm conservado en condiciones óptimas de temperatura y humedad relativa promete una perdurabilidad de 500 años. El CEHIPE ha supervisado el trabajo, llevado adelante el control de calidad y su digitalización. El control realizado consiste en una inspección cuadro por cuadro del microfilm verificando que la densidad y la resolución sean correctas así como también que no tenga restos de tiosulfato. Además cuenta con un archivo de microfilm que cumple con los estándares internacionales para asegurar la preservación del microfilm, donde se conservará el denominado "archivo maestro". A partir del "archivo maestro" se realiza una impresión maestra y el primero se almacena, en nuestro caso, en el archivo del CEHIPE. A partir de la impresión maestra se obtiene una copia de segunda generación a partir de la cual se harán las copias positivas de tercera generación que será la consultada por el público. En todas las instancias se realiza un control de calidad. En nuestro caso en particular el CEHIPE hace la digitalización directamente desde el microfilm, lo cual nos facilita el material en 2 soportes diferentes. La decisión de microfilmear pretende también ser un punto de partida, continuar en la búsqueda de apoyo para seguir microfilmado y asegurando la conservación de las colecciones. Sumado a esto está el compromiso de poner el material a consulta una vez microfilmado.

Actualmente se conservan alrededor de 6000 placas de vidrio, de diversos formatos: 18x24, 13x18, 9 X 12 y 6 X 9 cm.; se suman también una pequeña colección de fotografías formato "carte de visite"; diapositivas (la mayoría son material didáctico); y albúminas montadas sobre cartulina, algunas en álbum cerrado y otras dispersas y a veces con anotaciones.

tentos por referenciar las imágenes, presentan tanto vacíos de información como errores en los datos que las acompañan. Teniendo en cuenta esta situación, podemos pensar que un archivo de tales características puede resultar semejante a un sitio arqueológico: sometido a procesos físicos e históricos de los que habría que dar cuenta, ilustran acerca de la política implementada para la gestión de los archivos del pasado. El archivo fotográfico, como otros archivos del Museo, ha sobrevivido "...a una política general de olvido de parte de instituciones que funcionan -paradójicamente- a partir del objetivo explícito de conservar restos materiales del pasado. En este sentido el archivo se transforma en una evidencia más de la estructuración de las tradiciones científicas argentinas dentro de las que no se ha considerado pertinente incluir la historia de

sus propias prácticas."

Se podría afirmar que, hasta ahora, se estaba dando la situación opuesta al ideal definido por Myriam Casals de Alvarez, jefa del Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de La Nación en el año 2000. Si como ella afirmaba, "para que una foto salga a la consulta primero hay que investigar si no tiene referencias claras, luego clasificarlas, ordenarlas, inventariarlas, darles una ubicación física, hacer la ficha, el catálogo y, por supuesto, ponerlo a disposición del investigador", el archivo fotográfico no podía merecer ese nombre y, representaba, en cambio, un nuevo ejemplo de las abundantes creaciones institucionales que no sobrevivieron al decreto de fundación.

Señalábamos al principio de este apartado que la creación del archivo fotográfico en 1937 tuvo como finalidad organizar y cen-

tralizar las imágenes fotográficas del Museo, transformándolas en una fuente para la enseñanza, la investigación y la divulgación científica. Al carácter inconcluso de este proyecto, debe agregarse un elemento adicional: las imágenes fotográficas que se conservan en el archivo y otras dependencias, pertenecen a los primeros cincuenta años de actividad del Museo, (testimonios de las primeras expediciones, sus antiguas salas, los eventos científicos que allí tuvieron lugar, el material producido para apoyo de las diversas investigaciones realizadas, etc.), aspecto que las convierte en documentos imprescindibles a la hora de intentar reconstruir la historia de las disciplinas científicas desarrolladas en esa institución.

En este marco, en el año 2006 se inició el proyecto “Caras dibujadas en la arena”, dirigido por Irina Podgorny y financiado por el programa “Archivos en peligro” de la British Library (“Endangered Archives Programme” - EAP), fondo dedicado a promover el salvataje de archivos amenazados. Dicho programa promueve la conservación de archivos de sociedades pre-industriales mediante el otorgamiento de subvenciones para desarrollar proyectos en torno a la salvaguarda y conservación de colecciones identificadas como valiosas. Tiene dos objetivos principales: contribuir a la conservación de documentos con valor patrimonial y fomentar la adopción de los estándares profesionales de catalogación, preservación, etc. para obtener accesibilidad a largo plazo de dichos documentos. Sumado a esto pretende también crear conciencia acerca del problema y alentar a la búsqueda de otras iniciativas para combatir la pérdida y destrucción

El CEHIPE es una institución sin fines de lucro dedicada a la preservación documental y a la investigación del pasado iberoamericano que recibe apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Tiene su sede en la ciudad de Rosario, Santa Fe, desde donde desarrolla diversos programas en el campo de la preservación documental y presta variados servicios. En este proyecto el CEHIPE brindó capacitación de recursos humanos en las áreas de preservación documental, microfilmación y archivística; y llevará a cabo la microfilmación y se hará cargo del almacenamiento de la copia “master” en un lugar correctamente acondicionado para asegurar su longevidad y preservación.

Sobre el programa de la “British Library” ver:

<http://www.bl.uk/about/policies/endangeredarch/homepage.html>

del patrimonio, reconociendo la importancia de contar con personal entrenado y capacitado y los recursos necesarios para la manipulación correcta del material. La British Library administra el “Endangered Archives Programme” y se compromete a la difusión del material “rescatado”. Una vez llevado a cabo el proyecto guarda una copia del resultado obtenido en el marco de este programa y la pone a disposición de los investigadores.

El proyecto seleccionado se planteó como un proyecto piloto de 9 meses de duración enfocado en las colecciones fotográficas del Museo de La Plata. Entre sus objetivos se encontraban la identificación y localización de colecciones y la clasificación del material para, posteriormente, proceder a la microfilmación de una muestra representativa del patrimonio visual que alberga el Museo de La Plata. El proyecto se organizó en etapas. La primera consistió en el armado de un equipo interdisciplinario que contó con la capacitación y la asesoría del CEHIPE (Centro de Estudios Históricos Parque España, Rosario).

A partir de ese momento, y siguiendo un orden cronológico, se decidió mudar la colección de negativos del Laboratorio de Fotografía del subsuelo al Archivo Histórico, ubicado en el primer piso, en búsqueda de mejores

condiciones de conservación. Los negativos estaban guardados en armarios de madera a resguardo del polvo, pero no de la humedad. Ahora permanecen en estanterías pintadas con pintura epoxi (pintura recomendada pues no emite vapores nocivos) y en un ambiente con menor humedad relativa (la actual ronda el 40%, significativamente menor al 60% al que estaban expuestos anteriormente)¹. A partir de la mudanza se procedió al cambio de embalaje de cada negativo. Los mismos estaban guardados en bolsas plásticas individuales y en grupos de 10 ó 12 placas por cada caja libre de ácido. Se están confeccionando guardas de 4 solapas en papel libre de ácido para cada negativo, respetando su medida, y en los casos de negativos quebrados, se utiliza un soporte adicional. Lamentablemente algunos de los negativos presentan un estado de conservación malo, con daño irreversible, como ser en algunos casos la pérdida de emulsión. A medida que se cambió el envoltorio plástico por la guarda de papel se prosiguió también a la limpieza mecánica del material con pinceleta de pelo de conejo y pera de aire. Se dispuso una numeración correlativa del material para un mayor control y como punto de partida para una clasificación correcta y completa del patrimonio.

Durante el mes de mayo se

llevó a cabo la microfilmación de una muestra representativa del patrimonio fotográfico del Museo de aproximadamente 350 negativos de vidrios que estarán abiertos a consulta. Por tratarse de un programa que promueve la preservación de archivos de sociedades preindustriales se decidió microfilm material perteneciente a la colección antropológica entre los que se destacan: las fotografías tomadas por Carlos Bruch, Hermann Ten Kate, Ferdinand Lahille, Julio Koslowsky, las fotografías publicadas en la *Iconografía Aborigen* de Milcíades Vignati; y otras cuyos autores no han podido ser identificados. La microfilmación estuvo a cargo de Anagraphix S.A, profesionales del campo que trabajan en equipo con el CEHIPPE, encargados del control de calidad de acuerdo a las normas internacionales, del cuidado del "master" negativo y de la posterior digitalización del microfilm. Finalizado el proyecto se remitió a la British Library una copia de la muestra y el Museo cuenta hoy con parte de su colección de fotografías antropológicas microfilmadas y plausibles de ser consultadas en el futuro próximo. El material original se encuentra fuera de consulta por motivos de conservación. A medida que se vaya microfilmando, el material microfilmado y digitalizado, se pondrá a disposición del público para su consulta.

Los importantes esfuerzos realizados por la institución, sumados a las ayudas externas recibidas han permitido que el archivo vaya alcanzando un significativo nivel de desarrollo en materia de preservación y acceso a la información documental con la que cuenta. A partir de este proyecto el acervo se agrandó y se detectaron colecciones

que se creían perdidas o sustraídas. De allí, la importancia de seguir gestionando recursos para continuar con la búsqueda, la salvaguarda y la puesta en valor de los documentos.

Consideraciones finales

Surgen dudas que parecieran no tener respuesta. En primer lugar, ¿qué pasó con el patrimonio fotográfico del Museo luego de la creación del Archivo Fotográfico? ¿Por qué sólo queda testimonio de los primeros 50 años del Museo? Aunque no tenemos respuestas definitivas para estos interrogantes podemos suponer que esa ausencia está relacionada con un rasgo estructural de la práctica científica en la Argentina: nos referimos al aporte individual y a las negociaciones que todo investigador debe hacer para llevar adelante sus investigaciones. En un principio, cuando se realizaban las campañas del Museo de La Plata, el personal que salía al campo contaba con cierto apoyo de la institución en salarios, en equipo e infraestructura, pero también lo subsidiaba de alguna manera a través de sus relaciones personales y equipo particular. Por limitaciones económicas o por decisiones institucionales, cada vez más quienes salían al campo, lo hicieron contando sobre todo con su equipo personal. Aquí aparece otra pregunta, si quien sale de campaña como investigador del Museo, CONICET o demás entidades de investigación solventadas por el Estado, lleva su cámara personal y sus negativos, ¿las fotos obtenidas, se consideran parte de su patrimonio personal? El límite entre lo privado y lo público o institucional y el vacío de información son interrogantes que esperamos puedan ser resueltos por futuras investigaciones.

Bibliografía consultada

Edwards, E. (ed.). 1992. *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven & London.

Garrido, M., T. Kelly & A. Martínez. 2007. Las colecciones fotográficas del Acervo Histórico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. *Entrepasados* 16, 31, pp.163-174.

Naranjo, J. (ed.). 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo*. Gustavo Gili, Barcelona

Podgorny, I & M.M. Margaret Lopes. 2007. El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890. Limusa, México.

Finalmente queremos destacar que los archivos científicos son una fuente en peligro, no solo para la historia de la ciencia sino para cualquier proyecto que quiera demostrar que nuestra sociedad se organiza en una trama mucho más intrincada que la simple oposición entre villanos y víctimas.

* Archivo Histórico,
Museo de La Plata – EAP 095.

** Becaria CONICET,
Museo de La Plata.

*** Investigador del CONICET.

**** Investigadora del CONICET y
Jefa del Archivo Histórico del
Museo de La Plata.