

Por Ramón Esparza

Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco.

Resumen: El archivo, como depósito de memoria, es hijo directo del racionalismo ilustrado, que aspira a la clasificación total del saber. La Fotografía, hija del mismo modelo de conocimiento positivista, se muestra, desde su invención, como un instrumento adecuado a la idea de ordenación del mundo propuesta por Linneo o Newton. Desde el primer momento surge la idea de constituir un enorme archivo gráfico de los objetos visibles y ya a finales del XIX comienza la aplicación de la imagen fotográfica a distintas prácticas clasificatorias, como las antropométricas y fisionómicas de Bertillon y Galton.

Bertillon es consciente de que la utilidad del archivo fotográfico depende de que cada objeto catalogado sea reproducido siguiendo una metodología muy precisa. Y esta idea es la base de una ideología de archivo que se manifiesta más tarde en ámbitos muy diferentes. Desde Karl Blossfeldt al proyecto fotográfico de August Sander, Hombres del siglo XX, la idea de método, de contención del autor como marca de estilo, es una constante en la fotografía del siglo XX.

Paradójicamente, esa cultura de archivo tarda mucho en aparecer en uno de los ámbitos donde parecería más necesaria: el de los medios de comunicación. La idea de que la imagen fotográfica es un objeto perecedero, que muere con el acontecimiento que registra, ha estado presente en las redacciones hasta hace muy poco tiempo.

Abstract: This article explores the connections between the positivist conception of the possible classification of everything and the Photography.

Paying special attention to the Anthropometric and Physiognomist approaches of Bertillon and Galton in the XIX Century.

Ironically, the idea of the Photography as a valuable aid for the classification of the reality was not accepted in the Media until very late, as the photography, and its supports, were considered as too fragile, of little perdurability.

Quiero comenzar por la propia palabra y lo que designa. El término archivo tiene raíz griega. Proviene de arkhé, que designa tanto el fundamento como el mandato. El origen, allá donde las cosas comienzan, y la ley, allá donde quien detenta la autoridad ejerce su poder. En la Atenas clásica, la custodia de los textos legales estaba encomendada a los magistrados superiores, los arcontes, un grupo de nueve magistrados que regían la ciudad. Así pues, el lugar donde éstos vivían, su casa, recibe el nombre de arkhéon. Una casa donde se guardan los textos legales y desde donde se ejerce el poder de la ley y su interpretación. La idea de archivo no sólo tiene que ver con el hecho de conservar algo, documentos principalmente, sino con la institucionalización de esa acción de guardar. El arconte complementa su actividad con la interpretativa (no sólo conserva los documentos, sino que tiene el poder concedido de interpretarlos) y con la decisión sobre qué es lo que debe ser conservado y qué puede ser condenado al olvido histórico. No hay archivo sin afuera, sin olvido (Derrida, 1997).

El olvido es una de las características que diferencian el archivo de la colección. El coleccionista acapara objetos. Intenta tener todos los de su categoría. Su objetivo es ese, lograr poseerlos. Una vez poseído, el objeto deja de tener interés para él. El coleccionista, como acaparador, almacena de forma asistemática, amontona, más bien, todos aquellos objetos que han despertado en él el deseo de poseerlos. En El amante del volcán, una obra que dibuja de manera aguda las pulsiones del coleccionista, Susan Sontag afirma que “el auténtico coleccionista no está atado a lo que colecciona, sino al hecho de coleccionar”. “Coleccionar es rescatar cosas, cosas valiosas, del descuido, del olvido, o sencillamente del innoble destino de estar en la colección de otro en lugar de la propia”. “Coleccionar es también un deporte, y su dificultad es lo que le confiere honor y deleite. Un auténtico coleccionista prefiere no adquirir en cantidad, no se siente satisfecho poseyendo la colección de otro: el mero hecho de adquirir y acumular no es coleccionar” (Sontag, 1995:35).

Archivo y colección se distinguen también por su finalidad. Si el objetivo del coleccionista es poseer, sustraerse a los placeres de buscar y buscar hasta conseguir la pieza maestra, la del archivo es conservar y posibilitar la memoria. Para ello es precisa una operación posterior a la incorporación del documento al archivo: su clasificación.

El orden, la ordenación arbitraria, pero sistemática, de los objetos contenidos, es el rasgo fundamental del archivo. Históricamente, el establecimiento de ese orden es lo que marca el paso de las Wunderkammer, las Cámaras de las maravillas a los museos. El primer término designa los espacios destinados en los palacios a almacenar la colección de obras de arte del notable; allí se juntaban, sin otro orden ni fundamento que el variable capricho del propietario, todo tipo de objetos bellos. El museo, como invención del siglo XVIII inspirada en el espíritu de la Ilustración, parte del principio de ordenación del saber. La transformación de la Wunderkammer en museo se significa no sólo por el paso de los objetos de arte de una estancia en palacio, y por tanto de carácter privado, a un edificio destinado a tal efecto y con finalidad pública, sino por la aplicación de los principios enciclopédicos a la clasificación y catalogación de las obras de arte. El conservador del museo se dedica a separar unas de otras; clasificándolas, bien por temas (paisajes, bodegones, retratos), por técnicas (pintura, escultura, cerámicas) o tipos de objetos (joyas, piezas de taxidermia, antigüedades). Mientras el coleccionista se dedica a establecer inventarios, relaciones de los objetos que posee, el archivero los ordena, posibilitando diversas formas de acceso a ellos y apartando esa posibilidad de acceso de la capacidad de la memoria.

Ese proceso de separación adquiere, en cierto modo, el carácter de acto de creación. Al ordenar los objetos que componen el archivo, el conservador está construyendo una réplica del mundo. Hay algo de remedo de lo divino en la constitución del archivo. En el libro del Génesis se señala cómo Dios hizo el mundo separando unas cosas de otras: la luz de las tinieblas, las aguas de la tierra... El archivo construye una versión, limitada, de una parte del mundo, pero aspira a aprehender el mundo en su totalidad. En este vano intento, el museo se muestra como un hijo más del racionalismo dieciochesco, preocupado por el establecimiento de una cosmovisión basada en los principios de orden y medida (Foucault, 1968:59). La misma que se manifiesta en el proyecto de la Encyclopedie de Diderot y D'Alembert y los esfuerzos de Linnaeus por establecer una clasificación del mundo vegetal, determinando para ello no sólo una taxonomía de las especies entonces conocidas, sino un sistema para denominar y clasificar las que entonces estaban por descubrir.

Pero para entender el desarrollo de los archivos modernos en el siglo XIX hay que tener en cuenta los cambios que se producen en esa época en relación a una serie de ideas, centrales en la cultura occidental, y que tienen su origen en la industrialización de la actividad laboral. Los dos que mayor influencia tienen son el concepto de tiempo y el de Historia. Los estudios de Taylor sobre el tiempo y el movimiento, aplicados por Henry Ford a la producción en cadena de sus automóviles, se basan en una concepción lineal del tiempo, frente a la concepción clásica, en la que se representa mediante la circularidad, lo cíclico. El tiempo pasa a ser una noción abstracta, que ya no se mide por los ciclos de la vida y que tiene su expresión matemática en el reloj.

En esta línea de pensamiento, la Historia deja de ser algo repetitivo, acorde con la idea del ciclo de vida de las personas o las estaciones del año, para considerarse una sucesión lineal de acontecimientos. Esa es la base del estudio científico de la Historia, como disciplina, en el siglo XIX. Y, al tiempo, de la necesidad que sentimos en la memorizarlo todo de manera exhaustiva. Una necesidad que tiene su origen en la contribución de Hegel a la filosofía de la Historia. Para Hegel ésta consiste en un proceso de acumulación sin fin de acontecimientos, en el que el presente, el ahora, recoge en sí mismo el pasado, puesto que no es sino una consecuencia de aquel. Si la Historia es una sucesión de hechos encadenados causalmente, la pérdida de un eslabón impide conocer en profundidad los sucesivos hechos de la cadena.

Esta concepción de la Historia se manifiesta en dos invenciones que podemos considerar como propias del XIX (aunque hijas del siglo anterior): el museo y el archivo. Con ambas se inicia un proceso de acumulación de objetos y documentos, en el que las piezas se conservan ya no por su valor o belleza, sino simplemente porque han sobrevivido (McQuire, 1998:122)

2. La llegada de la fotografía

Ni que decir tiene que la fotografía se presenta, desde sus comienzos, como una herramienta especialmente adecuada a esta operación de conservación y clasificación del saber. Es de todos conocido

el discurso del diputado francés Arago, leído ante las Academias de las Ciencias y las Artes, en el que alaba las posibilidades que ofrece la imagen fotográfica tanto a artistas como a científicos. Dentro de ese proceso de clasificación y archivo del mundo, la imagen fotográfica nace ya como un objeto a archivar, capaz de constituir un sucedáneo del mundo real. Paul Delaroche, aquel pintor que tan apresurada como inocentemente vaticinó la muerte de la pintura, vio enseguida en la fotografía “un medio rápido de hacer colecciones de estudios que [el pintor] no podría obtener, de otro modo, que con mucho tiempo y de una manera mucho menos perfecta” (Frizot, 1987:12-13).

Esa aparente búsqueda de la perfección en el recuerdo no es sino la plasmación de los cambios que, ya en esa época, comienzan a producir la industrialización y la ideología de la modernidad. La diferente concepción del tiempo y el abandono de la tradición oral y las técnicas mnemónicas, sustituidas por el almacenamiento de documentos (cuya producción hacen más fácil los sistemas técnicos). Juntos producen un profundo cambio en la subjetividad del hombre moderno que comienza a forjarse en esos años. Si el XIX se consolida como el siglo de la Historia, es por los constantes ataques a la memoria que producen las innovaciones tecnológicas (McQuire, 123), que, en su afán por industrializar la producción y almacenamiento de información, acaban promoviendo el olvido.

En un divertido artículo, Umberto Eco se plantea la posibilidad de tecnificar y a la vez institucionalizar este proceso, construyendo un *Ars oblivionalis*. Una “técnica del olvido”(1989:11). El origen de la broma está en una simple reflexión lógica. Conocemos desde la Antigüedad toda una serie de técnicas de memorización, ayudas para recordar. Pero, ¿cómo podríamos desarrollar una técnica para olvidar? ¿Cuál es el mecanismo que hace que olvidemos parte de la información recopilada a lo largo del día? Los psicólogos han averiguado que éste es un proceso que tiene lugar en una fase concreta del sueño¹, pero lo que Eco se plantea es la posibilidad de una técnica consciente de olvido. Evidentemente, no existe, pero, afirma, “se puede olvidar tanto por defecto como por exceso”. No hay artificios para olvidar, pero sí para recordar mal.

El exceso de información es, pues, uno de los orígenes del olvido. Pero, al mismo tiempo, constituye uno de los productos de la modernidad, que aplica la mecanización y la serialización no sólo a la producción de objetos físicos, sino también a la de información. Tras la invención de la fotografía, no tardaron en aparecer ensayistas planteando la necesidad de constituir archivos de imágenes tan extensos como fuera posible. Pero es que el límite de esa posibilidad, el límite teórico, es la constitución de un duplicado del mundo mismo, como el mapa de los cartógrafos de Borges. Holmes, uno de ellos, maravillado por las imágenes estereoscópicas, recomendaba constituir un archivo que pudiera funcionar como sustituto perfecto del conocimiento directo del mundo (Holmes, 1979).

En el límite del archivo nos reencontramos con un concepto de gran aceptación en el análisis de la filosofía de la cultura de los últimos años: el del panopticon. El uso del término, que significa “verlo todo” proviene del diseño de las iglesias en el barroco, donde se elige para situar el altar el lugar de “máxima visibilidad”: aquel que permite observar mejor la ceremonia de la misa desde cualquier punto del templo. Lógicamente, ese punto está situado bajo el crucero de la iglesia. Pero en el siglo XVIII, el arquitecto Jeremy Bentham propone un sistema de construcción de cárceles cuyo diseño permita la máxima vigilancia de los individuos. Vigilancia que se equipara a visibilidad. El edificio de Bentham es una construcción circular en el que las celdas son iluminadas por las ventanas situadas en el exterior. Un vigilante colocado en el centro del edificio puede controlar permanentemente los movimientos de todos los presos. Foucault retomó metafóricamente la idea del panopticon para explicar las pautas del poder en la sociedad contemporánea. El poder se traduce en la visión. Y el poder absoluto consiste en la visibilidad absoluta. En la capacidad de verlo todo.

Está clara, creo, la relación del archivo con la idea del panopticon. El valor de un archivo depende de sus posibilidades de hacer ver un número variable de objetos o temas y, en el límite, de constituirse en un dispositivo que permite verlo todo.

3. El archivo policial

La historia de la Fotografía suele detenerse en dos casos paradigmáticos de constitución de un archivo fotográfico sistematizado. Se trata de dos aplicaciones de carácter médico/policial, en el que se combinan los estudios antropométricos con el intento de obtener determinadas deducciones sobre el comportamiento social de los individuos en base a métodos estadísticos.

Los dos modelos son los desarrollados por Alphonse Bertillon y Francis Galton. El objetivo de los dos es similar: demostrar, a la sombra de la fisionomía y la frenología, dos disciplinas de gran trascendencia, y corta vida, a mediados del siglo pasado, la posibilidad de establecer una relación entre las características fisionómicas y la conducta de los individuos. En la aplicación práctica que preocupaba a ambos, la predisposición al delito y, por tanto, la posibilidad de establecer una política preventiva al respecto.

En ambos casos, se trata de determinar las características de un tipo, una instancia representativa, que pueda abarcar cada uno de los individuos comprendidos en ella. Esto puede hacerse de dos maneras. La primera, convirtiendo lo contingente, lo particular, en general. Es decir, extrapolar las características de un individuo concreto a la clase a la que pertenece. La otra consiste en desarrollar un sistema de recuperación de información que permita buscar un dato concreto entre todos los almacenados en el archivo. En ambos casos se trata de aplicaciones de los principios de la estadística, desarrollada también como metodología científica en el primer tercio del pasado siglo.

François Bertillon es comúnmente considerado como el inventor de la ficha policial. A él se debe el uso de las fotos como medio de identificación. Pero, aunque este tipo de imágenes parezca un instrumento meramente denotativo, es en realidad el resultado de un cuidadoso estudio de las características del individuo y del desarrollo de técnicas que permitan la identificación de un individuo concreto en el marasmo de fichas policiales. Por su parte, Francis Galton, británico, desarrolla una técnica de retrato compuesto, que le permite obtener imágenes tipo de determinadas categorías de individuos².

Los dos basan su trabajo en el empiricismo que pregona la ciencia positivista, aunque se sitúan, metodológicamente, en posiciones encontradas. Bertillon intenta individuar, establecer las características de cada espécimen en concreto y, sobre todo, desarrollar un sistema que permita recuperar esa información. El objetivo de su archivo policial es la identificación del reincidente. Galton, en cambio, pretende establecer los rasgos pertinentes para atribuir la pertenencia del individuo a una clase. En ambos casos se parte de la aplicación de la recién nacida ciencia estadística y se acepta, implícitamente, la existencia del “individuo medio”, compendio, debidamente compensado, de las características de todos los miembros de una sociedad.

Tanto Bertillon como Galton fracasaron en su intento de desarrollar una metodología de identificación infalible. Una de las razones es, desde luego, el exceso (para las posibilidades de la época) de datos (imágenes) a manejar. Pero en igual medida concurre la inadecuación de la herramienta (la imagen fotográfica) al método aplicado. Las fotografías no son, como las palabras que conforman un lenguaje, elementos discretos, que puedan combinarse según determinadas reglas, sino que dependen, en gran medida, del carácter circunstancial y contingente de todo lo fotografiado. Lo que registra la cámara no son las características permanentes del individuo (como puede hacerlo, por ejemplo, un dibujo de botánica) sino su apariencia en una situación y bajo unas condiciones concretas. Bertillon es muy crítico con el modo asistemático con que se tomaban las fotografías en las primeras fases de constitución de los archivos policiales. Para que la foto de identificación pueda cumplir su función es necesario que haya sido tomada siguiendo pautas metodológicas muy precisas. Sólo de este modo podrá cumplir el archivo su finalidad: la comparación de la foto contenida en la ficha con la que acaba de hacerse al detenido.

Galton, por su parte, confía en la superposición como procedimiento revelador de las características tipológicas. La sobreimpresión, sobre un mismo negativo, de una serie de rostros hace que los rasgos individuales se pierdan, mientras quedan reforzados los elementos comunes: si el “académico tipo” tiene barba o no, el grado de su calvicie o la forma de su oreja.

Mientras Bertillon lucha contra lo inconmensurable (no tardó en disponer de más de cien mil fichas policiales con su correspondiente fotografía) Galton choca con la imposibilidad de deducir característica positiva alguna de sus imágenes, tras reiterados intentos de descubrir una base biológica para las relaciones de clase existentes en la Inglaterra victoriana, o de afirmar la prioridad de la “naturaleza” sobre la “nutrición”³.

4. El archivo como ideología

Los dos casos constituyen, como hemos dicho, los polos opuestos de la actitud positivista hacia el archivo. Un elemento que comienza a considerarse fundamental para las ciencias empíricas a finales del

XIX. En las distintas disciplinas se considera fundamental disponer de un archivo, lo más completo posible. Por centrarnos en nuestro país, recordaré los trabajos de Santiago Ramón y Cajal y la importancia que tuvo siempre para él la fotografía. Un medio que le resultaba de gran utilidad para la descripción de los tejidos neuronales.

Pero lo que quisiera extraer de los dos casos que hemos visto, Bertillon y Galton, son dos ideologías de archivo. Sekula afirma que, mientras Bertillon “introduce la fotografía en el archivo, Galton introduce el archivo en la fotografía”(Sekula, 1995:178) Para aquel, la imagen fotográfica es un elemento de un depósito de saber más amplio y complejo. El significado de la foto se supedita a la información contenida en el texto que le acompaña. Galton actúa de forma distinta. Sus retratos compuestos no son sino la condensación de una serie de fotografías y, por lo tanto, una representación simbólica.

En estas dos actitudes encontramos las dos formas básicas de constituir el archivo fotográfico y recuperar la información en él almacenada. Siguiendo el procedimiento de Bertillon, y con el apoyo de una detallada información referencial sobre la imagen, llegamos a la identificación de la fotografía que nos proporciona el registro visual de un acontecimiento concreto: un lugar, una persona, una fecha.

Por contra, en el sistema de Galton buscamos una “imagen tipo”. Adjudicamos a una fotografía, que siempre remite a una situación concreta, la capacidad de representar toda una clase de situaciones o todo un proceso. Las dos técnicas de clasificación y recuperación se acomodan a las dos funciones clásicas de la fotografía en los medios: información y comentario. La constitución de todo archivo debe tener en cuenta ambas posibilidades de recuperación de la información. Pero la sombra de eso que hemos denominado “la ideología del archivo” va más allá. O más acá, para ser exactos. Hasta llegar a determinar la forma de trabajo de algunos fotógrafos, que han hecho de esa ideología el eje articulador de su obra (Sekula, 1995).

Algunos de estos proyectos de archivo han pasado a ser “clásicos” de la historia de la Fotografía y son de todos conocidos. Un solitario y desconocido Atget elabora una gran colección, no sistemática, es verdad, de fotografías sobre el viejo París. Una colección de lo que él denomina “documentos para artistas”. Mucho más sistematizado es el trabajo que Karl Blossfeldt realiza para Moritz Meurer, su profesor en la Escuela de Artes Decorativas. Con el objetivo de elaborar un catálogo de formas vegetales para la escuela, Blossfeldt realiza uno de los trabajos más interesantes de los albores de la fotografía moderna en Alemania.

Su estilo de trabajo sigue los preceptos de Bertillon: neutralidad en la toma, sistematización, fondos simples. En realidad, Blossfeldt traslada directamente esas pautas de la fotografía de detenidos a la de formas vegetales. Incluso, el proceso incluye una cierta preparación que convierte el espécimen en una planta tipo: se fotografía la planta contra un fondo gris, las ramas que puedan molestar son eliminadas, las raíces cortadas sin duda. La sistematización siempre implica una cierta transformación del sujeto.

La ideología subyacente al archivo, impregnada del objetivismo del procedimiento científico, se traslada en los años de la posguerra a las vanguardias fotográficas, atraídas por los rasgos de la nueva sociedad industrial: anulación de la individualidad, mecanización de los procesos productivos, fabricación en serie. El movimiento alemán de la Nueva visión incorpora todas esas pautas de contención a su estilo fotográfico. Todo lo contrario de lo que había hecho el pictorialismo de pre-guerra. Y bajo este planteamiento desarrolla su proyecto, inacabado, como todo intento de elaborar un archivo, August Sander. Su trabajo está también influido por la concepción del individuo que aporta la ideología marxista. Una concepción, una vez más, muy próxima a la ideología del archivo. La personalidad no se define a partir de las pautas biográficas del individuo, sino a partir de sus circunstancias socio-históricas y de clase. De ahí que el archivo que elabora Sander no contenga referencias a nombres, a personas concretas, sino a posiciones dentro de una sociedad: el cocinero, el banquero, el granjero. Si bien la fotografía, como no podría ser de otro modo, registra la imagen de un individuo concreto, la imagen es interpretada en función de su adscripción de clase.

El ámbito alemán es el que más profundamente ha asumido la estética o ideología del archivo, hasta el punto de constituir uno de los elementos claves para comprender la fotografía de la posguerra. La monumental obra de los Becher y muchos de los trabajos de sus discípulos no se entienden sin este principio de sistematización, que podemos ver reflejado en los retratos de Thomas Struth o Roland Fischer y la obra de Thomas Ruff.

En los Estados Unidos llama la atención la serie fotográfica desarrollada durante varios años por Nicholas Nixon, por su carácter de proximidad, fotografía del entorno familiar y sistematización. Nixon retrata a su mujer y sus hermanas (la serie se llama *The Brown sisters*) una vez al año (Nixon: 1999). El grupo siempre se coloca en las mismas posiciones y la serie termina por revelar aspectos de la personalidad, o la biografía de cada una de las hermanas: el paso del tiempo en primer lugar, pero también las marcas dejadas en el rostro por los acontecimientos de ese año en cada una de ellas: envejecimientos súbitos, miradas de tristeza nos sugieren lo que ha pasado en cada período de tiempo.

Y no podemos olvidar el trabajo de desconstrucción del archivo desarrollado, en varios de sus proyectos, por Joan Fontcuberta. Desde su primer *Herbarium*, pasando por la serie *Animal trouvé*, para llegar a su último descubrimiento, en *Sputnik*, de la verdad de lo ocurrido con el astronauta soviético Ivan Stochnikov. Todo su trabajo gira precisamente sobre la idea del archivo y el modo en que el archivo, como cualquier instrumento de discurso, puede mentir.

5. El “mal de archivo”

La necesidad del archivo no es algo que los fotógrafos hayan sentido desde siempre. En los años setenta, e incluso durante buena parte de los ochenta, los archivos eran más bien rudimentarios. Los redactores guardaban de la forma en que se les ocurría las fotos utilizadas en una serie de carpetas. ¿Y los fotógrafos? Pedir una copia de una foto hecha un tiempo atrás constituía toda una experiencia. Normalmente, los fotógrafos almacenaban, decir depositaban sería más exacto, las tiras de negativo en las latas metálicas en que venían las bobinas de 30m. de película virgen. En la tapa de la lata venía indicado el mes y, a partir de ahí, todo era encomendarse a la suerte.

¿Qué indica esto? Que la de la prensa en general, y más aún la del fotógrafo, era una actividad sin memoria, que terminaba al día siguiente con la publicación de la imagen en la página impresa. La copia fotográfica y la tira de negativos de 35mm. constituían un subproducto de esa actividad; literalmente, un residuo que daba pena tirar por un sentimiento de “por si acaso”.

El desarrollo de los medios de comunicación y las editoriales ha hecho cambiar esta situación, que no es sino un caso extremo de la consideración de la imagen fotográfica como un producto perecedero. Pero, en muchos casos, la mentalidad subyacente no ha cambiado demasiado. Su trabajo sigue muriendo con la publicación de la imagen. En el polo opuesto, ya que estamos planteando situaciones extremas, situamos a los fotógrafos que trabajan de forma casi exclusiva para el archivo. La perspectiva, y la forma de trabajar, son totalmente distintas, porque mientras el primer fotógrafo tiene encomendada una labor concreta y sabe, en la mayoría de los casos, el uso que va a darse a su trabajo, el segundo opera de forma incierta. Su tarea no es algo definido, sujeto a instrucciones precisas, sino la pura previsión de todas las posibilidades de uso que puedan llegar a satisfacer sus imágenes.

Ciertos fotógrafos de agencia están acostumbrados a trabajar de ese modo. No deben contentarse con una imagen, una expresión determinada, sino que tienen que producir imágenes que sean capaces de cumplir con las diferentes demandas de los distintos medios de comunicación. Y eso se hace de dos maneras: o produciendo una imagen neutra o tomando una gran cantidad de ellas, con planteamientos diferentes, opuestos incluso.

6. Nuevos problemas del archivo

Bertillon, en sus tiempos, tuvo que diseñar un sistema de clasificación de las imágenes y recuperación de la información que permitiera encontrar, de forma manual, una imagen concreta entre los varios cientos de miles de que disponían los archivos policiales. Hoy en día la solución de ese problema tiene la ayuda de los medios informáticos, pero tiene también en su contra el enorme incremento de la cantidad de imágenes que nutren un archivo.

Hay que tener en cuenta, desde luego, la doble dimensión de los archivos gráficos, donde el número de negativos almacenados es mucho mayor que el de copias (que en algunos casos puede incluso no existir). Pero ello no quita la complejidad del diseño de sistemas de clasificación y recuperación de la información y, sobre todo, los criterios de selección. Un archivo es siempre una forma de construir la memoria, pero su materialización siempre tiene lugar en el tiempo futuro. Nunca sabemos cual va a ser la interpretación

de un suceso, o del saber sobre determinada cuestión, que se haga a partir de un archivo, porque nunca podemos saber cuales serán los criterios de valoración aplicados por quien acceda al archivo en el futuro.

Esto, evidentemente, dota la labor del archivista de una gran responsabilidad, ya que tiene que dotar a la información de criterios de búsqueda que permitan acceder a ella partiendo de puntos no previstos en el momento de confiar un documento concreto al archivo.

Y queda, claro, el gran problema. Derrida, como hemos visto más arriba, señala que no hay un archivo sin un afuera, es decir, sin una serie de ítems que quedan relegados al olvido. Paradójicamente, las tecnologías que van a ser analizadas en este seminario vienen, por una vez, a complicar la situación. Porque, por ahora, los sistemas de almacenamiento de imágenes digitalizadas no permiten conservar la misma cantidad de imágenes que los tradicionales sobres de negativos o las planchas de diapositivas. Empezando por un requisito técnico: por razones prácticas, cada imagen suele ser almacenada en cuatro o cinco resoluciones distintas. Sorprendentemente, porque estamos acostumbrados a asociar el concepto de digitalización al de almacenamiento de información sin límites. Los archivos digitales relegan una mayor cantidad de imágenes al olvido. Mientras el soporte actual (el rollo de película) impulsa a almacenar la totalidad de las imágenes (es más fácil conservar la tira completa de negativos que guardar un pequeño trozo de película) los soportes digitales están diseñados para ser borrados. Es decir, para seleccionar, de todo el cúmulo de imágenes, sólo aquellas que, en el momento actual, se consideran merecedoras de pasar a formar parte del depósito de memoria, individual o colectiva. El resto, por ser defectuosas o por no considerarse suficientemente buenas, son eliminadas.

7. Procesos de maduración

Pues bien, este requisito técnico, y la disciplina de trabajo que impone, choca frontalmente con la manera de actuar de muchos fotógrafos, que deberán elegir, en un futuro que ya está aquí, cual es el soporte en el que quieren producir sus imágenes: el convencional, que implica una mayor lentitud, pero, al tiempo mayor posibilidad de conservación; o el digital, que implica una severa selección (un poco más amplia de la que ahora se hace para publicación) de las imágenes obtenidas.

Releyendo textos con declaraciones de distintos fotógrafos me he encontrado con dos menciones que esclarecen las implicaciones de este problema. La primera corresponde a uno de los mitos, todavía vivos, de la fotografía, Henri Cartier Bresson. La segunda a un paisajista americano, Richard Misrach.

Cuando Cartier Bresson considera que una imagen merece la pena, la guarda, o guardaba, en su famosa “caja de galletas” durante un tiempo. Normalmente, unos seis meses. Al cabo de ese tiempo, la foto era examinada de nuevo por su autor. Si en este segundo examen la imagen seguía pareciéndole buena, entraba a formar parte de las candidatas a engrosar ser publicadas. ¿La razón de esta pauta de selección? Justo tras el revelado, la valoración del fotógrafo está demasiado distorsionada por una serie de factores, normalmente de tipo emocional, que no atañen a la foto: las dificultades sufridas para obtenerla, las relaciones humanas establecidas. Todas ellas cuestiones que no son transmisibles en la imagen. De ahí esa necesidad de distanciamiento, ese dejar pasar el tiempo, para, de forma ya más aséptica, poder evaluarla según los criterios que operarán en el observador: sus valores como imagen.

El caso de Misrach es similar, aunque más dilatado en el tiempo. Las fotos reposan en su archivo a veces durante años, antes de que el fotógrafo repare de nuevo en ellas y decida sacarlas a la luz. El proceso es diferente al de Cartier Bresson, ya que las imágenes son almacenadas, conscientemente, como si una foto requiriera el mismo tratamiento que un vino de reserva. Tiempo, reposo. Solo que, en este caso, la maduración no corresponde a la imagen, que obviamente sigue siendo la misma, sino a quien la contempla.

La función del archivista, la versión actual de ese arconte al que mencionábamos al principio, adquiere mayor vértigo con las nuevas tecnologías. Un vértigo tanto de olvido como de velocidad. Vértigo de olvido, en este caso, ante lo variable de los criterios de valoración, histórica y culturalmente determinados, frente a lo irreversible del acto de borrar.

Vértigo de velocidad porque la anulación del tiempo y la distancia en las transmisiones, convierte el mundo, o más concretamente la red, en un gran archivo en línea. En los setenta, los economistas

comenzaron a hablar de una nueva clase de dinero. Un fenómeno del nuevo universo de los negocios que se comenzaba ya a fraguar. Hasta ese momento, la moneda era la representación de la riqueza del país. Se podía utilizar, claro, en transacciones con el exterior, pero siempre retornaba al emisor. Sin embargo, la primera crisis del petróleo hizo aflorar un nuevo tipo de dinero: los llamados petrodólares, a los que siguieron los eurodólares. El dólar se convirtió en la moneda de cambio en las transacciones internacionales de petróleo y una ingente cantidad de dinero en esa moneda comenzó a circular fuera de los Estados Unidos, rompiendo la tradicional relación entre el papel moneda y la riqueza de un país. Los petrodólares correspondían, en realidad, al intercambio de un producto de necesidad mundial: el petróleo.

Pues bien, las nuevas tecnologías están haciendo que ocurra algo parecido con las imágenes. Lo que Gubern llama la iconosfera se está poblando de imágenes que se nos presentan desligadas tanto de su autor como de las circunstancias en que fueron producidas. Se venden en grandes lotes y se utilizan para la ilustración. El cd-rom o la red son sus actuales soportes, aunque anteriormente circulaban ya en formatos convencionales. Uno puede encontrárselas en relación a situaciones y mensajes muy diferentes en cualquier país del globo. Basta con adquirir el disco de almacenamiento correspondiente, o efectuar la compra a través de la red desde cualquier país del mundo. El caso es que esas imágenes se han convertido en objetos de consumo y de lo que en realidad hablan ya es de los estereotipos visuales de nuestra cultura.

Esta nueva forma de explotación de los archivos coincide con la interpretación que de la historia hace la filosofía de la postmodernidad. Si lo que los historiadores denominan modernidad se caracteriza, como hemos dicho, por ese principio acumulativo de la historia, la posmodernidad rompe con este principio, anunciando lo que filósofos como Lyotard denominan “el fin de los grandes relatos”. Ya no es posible construir un único gran relato del pasado, que permita explicar la evolución de los hechos, sino que tenemos una multitud de pequeños relatos que se interconectan, pero sin llegar a establecer esas relaciones de explicación. Consecuentemente, el museo deja de ser el espacio que conserva los objetos del pasado que han sobrevivido para convertirse en una especie de cajón de donde pueden tomarse elementos, modelos e ideas que el artista combina libremente.

Ese principio de reutilización, de apropiación, de yuxtaposición casual es una consecuencia, no prevista, del archivo y su pretendida generalización. Los primeros en darse cuenta de ello fueron los surrealistas y, sobre todo, los pioneros del fotomontaje en los años treinta. Para ellos los medios no eran sino una fuente de materiales con los que construir nuevas imágenes, sin importarles su procedencia. Pues bien, el arte y los medios de este final de siglo al que asistimos hacen algo parecido, impulsada una por la necesidad de denuncia de los principios del “arte moderno” y los otros por el influjo y las posibilidades abiertas por la tecnología. Puesto que, al fin y al cabo, lo que propone el ordenador no es sino convertir los archivos en un inmenso cajón del cual cada diseñador, cada artista, toma las imágenes que desea, sin importar la procedencia, época o estilo, y las combina libremente, de forma completa o parcial, para elaborar una nueva. Curiosamente, el archivo muere de indisciplina.

8. Conclusiones

Roland Barthes señala en *La cámara lúcida* que Fotografía e Historia son hijas del mismo siglo. Obsesionado con el conocimiento positivista y la confianza en la existencia de los hechos objetivos, el XIX es el siglo en que se conciben los grandes relatos: una concepción del conocimiento de la realidad que aspira a construir un gran sistema en el que todos los elementos del conocimiento humano están relacionados por principios lógicos: de similaridad, de causa/efecto, de contrariedad o contradicción.

La fotografía, como medio que prueba, por primera vez, la existencia de un mundo exterior a nosotros, se convierte en la herramienta adecuada para las pretensiones positivistas. Posee todas las características de la ideología del XIX: mecanicidad, posibilidad de repetición y de reproducción. El instrumento perfecto para construir ese doble objetivo del mundo por el que claman tantos pensadores a lo largo del siglo.

Pero lo que en realidad proporciona el medio, y el discurso, fotográfico no es un duplicado del mundo, sino un discurso sobre ese mundo, en el que se entrecrocaban conceptos como los de individualidad y clase. De ahí el interés de las relecturas que en la segunda mitad del siglo XX han hecho, ya en el ámbito de lo artístico, autores como Gerhard Richter, Pruzkowski o Joan Fontcuberta. Los proyectos de cada uno de ellos nos plantean la necesidad de distanciarnos de los discursos que pretenden, todavía, construir esa gran base de datos capaz de almacenar el saber del mundo. Discursos que tienen su última versión en lo que hoy es, y pretende llegar a ser mañana, internet.

Notas

1. Es la conocida como fase REM (Rapid Eye Movement), durante la cual los ojos giran con gran rapidez bajo los párpados
2. Una réplica francesa de Galton es Arthur Batut, quien denominó a sus trabajos “retratos tipo” (portraits-type) utilizando el mismo procedimiento que Galton. Pero Batut realizaba, además, un retrato de cada uno de los componentes de la imagen tipo, con lo cual podemos comparar cada uno de los especímenes con el tipo resultante. Vid(Sand, 1999:92)
3. of nature over nurture. Este principio pretendía establecer la superioridad de determinados individuos por razón de su nacimiento.

Referencias Bibliográficas

- Antoine, J., Koch, G. y Lang, L.: Gerhard Richter. París, Dis-Voir, 1995
- Arago, F.: “Rapport sur le daguerréotype”. En Frizot, 1987
- Derrida, J.: Mal de archivo. Madrid, Trotta, 1997
- Eco, U.: “Sobre las posibilidades de elaborar un Ars oblivionalis”. En Revista de Occidente, nº 100 (1989),pp. 9-28
- Fontcuberta, J.: Historia artificial. Valencia, IVAM, 1992
- Fontcuberta, J.: Sputnik. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1997
- Foucault, M.: Las palabras y las cosas. Madrid, Siglo XXI, 1968,
- Frizot, M.: Du bon usage de la Photographie. Paris, CNP, 1987
- Grave, I.: Las formas del mundo. Barcelona, Fundació La Caixa, 1999
- Goldberg, V.: Photography in print. New York, Touchstone, 1979
- Holmes, O. W.: “The stereoscope and the stereograph”. En Goldberg, 1979, pp.100-114
- McQuire, S.: Visions of Modernity London, Sage, 1998
- Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.) Indiferencia y singularidad. Barcelona, MACBA, 1995
- Sachse, R.: Karl Blossfeldt. Colonia, Taschen, 1996
- Sand M. L. “Flights of fancy”, Aperture, nº 156 (1999)
- Keller, U.: Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Munich, Schirmer, 1980
- Sekula, A.: “El cuerpo y el archivo”. En Picazo y Ribalta, eds. 1995,pp. 137-199. Ed. Original “The body and the archive”. October, nº 39, 1989
- Sontag, S.: El amante del volcán. Madrid, Alfaguara, 1995