

Caraffa, Costanza. "El archivo fotográfico como laboratorio. Historia del arte, fotografía y materialidad", *TAREA* 6 (6), pp. 116-137.

RESUMEN

Investigadores, archivistas, bibliotecarios y curadores se encuentran con un desafío único cuando hallan una enorme cantidad de fotografías acumuladas en sus instituciones. Encararlas de una manera responsable significa reflexionar sobre estándares de catalogación y digitalización, capaces de registrar su complejidad (material). Esto también implica justificar constantemente una serie de inversiones: en proyectos de catalogación y digitalización, pero también en espacio de guardado, en restauración, en materiales de archivo y conservación, por no hablar de los recursos humanos. Por último, significa reflexionar sobre los sistemas de valores que se deciden aplicar al abordar estas colecciones. En este ensayo me voy a concentrar en estos sistemas de valores. Se están desarrollando alrededor del mundo –también en Latinoamérica– un número creciente de iniciativas aplicadas a los problemas de conservación y manejo de archivos fotográficos. Mi objetivo con este trabajo es agregar una reflexión conceptual a esas preocupaciones de conservación y manejo, y ofrecer algunas herramientas metodológicas para el tratamiento de fotografías documentales en las instituciones de historia del arte. Estos instrumentos derivan de la conjunción de teorías fotográficas y archivísticas y de las prácticas que moldearon mi experiencia como Jefa de la Phototek en el Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute, durante más de una década.

Palabras clave: *Archivos fotográficos, Historia del arte, Kunsthistorisches Institut, materialidad.*

ABSTRACT

"The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality"

Scholars, archivists, librarians, and curators today meet unique challenges when facing huge numbers of photographs accumulated in their institutions. Coming to terms with these masses in a responsible way means to reflect on cataloguing and digitization standards able to record their (material) complexity. It also means to constantly justify a series of investments: in cataloguing and digitization projects, but also in storage space, restoration, archival and conservation materials, not to speak of human resources. It means, ultimately, to reflect on the systems of value that one decides to apply while dealing with these holdings. While the dematerialization rhetoric that often goes hand-in-hand with digitization campaigns tends to increase their fragility, on the other side we are confronted more and more often with the "contemporary repackaging of erstwhile ephemeral and disposable photographic prints" that acquire a new "archival value". In this essay, I will focus on these systems of value. An increasing number of commendable initiatives all over the world –also in Latin America– have been dedicated to issues of conservation and management of photo archives. My aim with this paper is to add to these conservation and management concerns a conceptual reflection and to offer some methodological tools to deal with documentary photographs in art historical institutions. These instruments derive from the intersection of photographic and archival theories and practices that shape my experience as Head of the Photothek at the Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute, over more than a decade.

Key words: *photographic archives, Art History, Kunsthistorisches Institut, Materiality*

El archivo fotográfico como laboratorio. Historia del arte, fotografía y materialidad¹

Costanza Caraffa²

Investigadores, archivistas, bibliotecarios y curadores se encuentran con un desafío único cuando hallan una enorme cantidad de fotografías acumuladas en sus instituciones. Encararlas de una manera responsable significa reflexionar sobre estándares de catalogación y digitalización capaces de registrar su complejidad (material). Esto también implica justificar constantemente una serie de inversiones: en proyectos de catalogación y digitalización, pero también en espacio de guarda, en restauración, en materiales de archivo y conservación, por no hablar de los recursos humanos. Por último, significa reflexionar sobre los sistemas de valores que se decide aplicar al abordar estas colecciones. Mientras que la retórica de la desmaterialización —que a menudo va de la mano de campañas de digitalización— tiende a aumentar su fragilidad, por otra parte estamos

1 Este artículo es una versión ligeramente ampliada de un trabajo publicado en enero de 2019: Costanza Caraffa. "The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality", *Art Libraries Journal*, 44 (1), 2019, pp. 37-46. Agradezco a Kraig Binkowski el otorgarme la autorización para utilizar el material. © de las reproducciones digitales: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute. Traducción de Lucio Burucúa.

2 Jefa de la Photothek de la Kunsthistorisches Institut en Florencia, Instituto Max Planck. Correo electrónico: caraffa@khi.fi.it.

confrontados cada vez más seguido con el “reempaque contemporáneo de lo antiguamente efímero e impresiones fotográficas descartables’ que adquiere un nuevo ‘valor archivístico’”.³ En este ensayo me voy a concentrar en estos sistemas de valores. Se está desarrollando alrededor del mundo –también en Latinoamérica– un número creciente de iniciativas aplicadas a los problemas de conservación y manejo de archivos fotográficos. Mi objetivo con este trabajo es agregar una reflexión conceptual a esas preocupaciones de conservación y manejo, y ofrecer algunas herramientas metodológicas para el tratamiento de fotografías documentales en las instituciones de historia del arte. Estos instrumentos derivan de la conjunción de teorías fotográficas y archivísticas y de las prácticas que moldearon mi experiencia como jefa de la Phototek en el Kunsthistorisches Institut (KHI) en Florencia, Max Planck Institute, durante más de una década.

Introducción

Prácticamente, toda institución (de historia del arte) posee fondos fotográficos. Elizabeth Edwards describe dos formas principales de colecciones fotográficas dentro de las instituciones: la colección de fotografías reconocidas por su valor artístico y con un estatus oficial dado en los departamentos de museos, y aquellas que llama “no-colecciones” de fotografías documentales acumuladas azarosamente en museos, universidades e institutos de investigación.⁴ Estas colecciones misceláneas, a menudo constituidas por fotografías anónimas, son de procedencias múltiples, representan un espectro muy amplio de técnicas y datan de distintos períodos. Muchas de ellas parecen haber perdido hoy su valor original (que había sido considerado exclusivamente “documental”), ya que parecen haber quedado obsoletas frente a nuevas reproducciones producidas por tecnologías más avanzadas. Estas no-colecciones son a menudo olvidadas, abandonadas al deterioro en armarios polvorientos, o son simplemente descartadas. Sin embargo, forman parte de un porcentaje significativo de todas las fotografías existentes en el mundo (junto

3 Nina Lager Vestberg. “Archival Value. On Photography, Materiality and Indexicality”, *Photographies*, 1 (1), 2008, pp. 49-65.

4 Elizabeth Edwards. “Thoughts on the ‘Non-Collections’ of the Archival Ecosystem”, en Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider y Petra Wodtke (eds.): *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Berlin, EOA, 2019, pp. 69-84. Véase también: Elizabeth Edwards y Christopher A. Morton (eds.). *Photograph, Museums, Collections. Between art and information*. London, Bloomsbury Academic, 2015.

a instantáneas familiares). La enorme cantidad de fotografías anónimas que no han sido ni inventariadas ni catalogadas y que permanecen congeladas dentro de las instituciones, constituye un desafío especial. En los sistemas operativos de la historia del arte y de los museos, las fotografías cumplen un rol que es tan fundamental como mal percibido, precisamente por ser ubicuas. Pueden encontrarse en cualquier parte (como documentación, en exhibiciones, como material de estudio, como herramientas para los curadores), pero no son vistas. Esto sucede porque son reproducibles y, por ende, carecen de la cualidad de “unicidad”, que es el criterio principal para evaluar y valorar objetos en los museos. Además, resisten los enfoques convencionales de la historia del arte, que tienden a concentrarse en la autoría fotográfica y en la indicialidad. Este estado incierto⁵ relega las fotografías documentales a una posición muy baja en la jerarquía de los museos y de los valores de la historia del arte. La fragilidad inherente de semejantes colecciones fotográficas –o no-colecciones– es aún más aguda en contextos geopolíticos caracterizados por crisis económicas y humanitarias, inestabilidad política y conflictos.

Fotografía e historia del arte

Durante las últimas décadas, hubo una gran cantidad de estudios sobre la interacción dinámica entre técnicas fotográficas y métodos de análisis científico, especialmente en el área de la historia del arte.⁶ Esta interacción se basó en la presunta neutralidad de los documentos fotográficos como productos de un proceso químico-mecánico: bajo esta premisa, el pensamiento académico positivista pudo ubicar la fotografía al servicio de la “ciencia” como una forma de evidencia objetiva. La retórica de la objetividad fotográfica anclada en el siglo XIX fue deconstruida hace tiempo, pero, paradójicamente, se vio reavivada con el advenimiento de la fotografía digital. La digitalización es otro de los factores que atrajo una renovada atención hacia archivos privados e institucionales,

5 Elizabeth Edwards y Sigrid Lien (eds.). *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Farnham, Ashgate, 2014.

6 Entre las publicaciones más importantes están: Anthony J. Hamber. *A higher branch of the art. Photographing the fine arts in England 1839-1880* (Amsterdam, Gordon and Breach, 1996); Geraldine A. Johnson. *Sculpture and photography: envisioning the third dimension* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998); Costanza Caraffa (ed.). *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011); Dorothea Peters. “Auf Spurensuche. Giovanni Morelli und die Fotografie”, en Herta Wolf (ed.): *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens* (Berlin-Boston, De Gruyter, 2016), pp. 15-43; Sarah Hamill y Megan R. Luke (eds.). *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction* (Los Angeles, The Getty Research Institute, 2017).

dedicados a la documentación de obras de arte y de arquitectura; otros factores incluyen el creciente interés por una historia crítica de las disciplinas académicas como productos de la sociedad y la cultura, y el reconocimiento de las fotografías como objetos de la cultura material. La misma retórica de objetividad impregna la mirada clásica de los archivos como “templos de memoria”, en los que los documentos (o fotografías documentales) están salvaguardados por archivistas como sacerdotes neutrales de la conservación. Sin embargo, ese papel de la pura custodia fue cuestionado por la teoría archivística posmoderna, por no comprender el conjunto de acciones e interacciones que se ponen en juego con las fotografías en los archivos.⁷

La investigación sobre fotografía e historia del arte estuvo, en un principio, influenciada por el discurso sobre la naturaleza de la imagen fotográfica como *acheiropoieton* (“no hecho por manos humanas”) y sobre su “veracidad”, que tiende a reducir las fotografías a su pura visibilidad y doble dimensión. Un nuevo camino fue abierto por el reconocimiento de que una foto es al mismo tiempo “un objeto físico y una imagen visual”.⁸ En efecto, a partir de los noventa se desarrolló una vertiente de estudios interdisciplinarios basados en antropología y estudios archivísticos, que ha extraído de los estudios sobre la cultura material las herramientas metodológicas para direccionar nuevamente la atención hacia la materialidad de los objetos fotográficos, superando las jerarquías tradicionales de valores basados en la unicidad y en la autoría. De acuerdo con esta tendencia de investigación, las fotografías no son solo imágenes y documentos visuales, sino también objetos tridimensionales moldeados históricamente.⁹ Tienen una presencia física, con algunas huellas de manipulación y uso, y circulan en redes sociales, políticas e institucionales. Más allá de su contenido visual, tienen que ser reconocidas como “actores” materiales, no solo por representar de manera indicial los objetos que reproducen, sino por cumplir un rol crucial en el proceso de creación de significado dentro de las prácticas académicas y científicas. El enfoque

7 Terry Cook y Joan M. Schwartz. “Archives, Records, and Power,” *Archival Science: International Journal on Recorded Information* 2, Nº 1-2 y 3-4, 2002.

8 Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools and Our Tools Make Us: Lessons from Photographs for the Practice, Politics and Poetics of Diplomats”, *Archivaria* 40, otoño 1995, pp. 40-74, aquí p. 45.

9 En este punto, las publicaciones más destacadas son: Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools...”, *op. cit.*; Christopher Pinney. *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs* (London, Reaktion Books, 1997); Elizabeth Edwards. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (Oxford, Berg, 2001); Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.). *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images* (London, Routledge, 2004). Para una visión general, ver Costanza Caraffa. “Photographic Itineraries in Time and Space. Photographs as Material Objects”, en Gil Pasternak (ed.): *Handbook of Photography Studies*. London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 79-96.

material incentivó estudios sobre fotografía e historia del arte y dio inicio a la exploración del potencial epistemológico de los archivos fotográficos documentales.¹⁰ Los archivos también son más que la suma de las fotografías que se conservan en ellos. Son organismos dinámicos que están dotados de su propia materialidad. Constituyen el entorno en el que las fotografías interactúan con las estructuras y las prácticas archivísticas, con las taxonomías y las tecnologías utilizadas, con las diversas ideologías institucionales y académicas que están por encima de ellas y, por supuesto, con archivistas, coleccionistas y usuarios.¹¹ Un archivo de este tipo es la Photothek del Kunsthistorisches Institut de Florencia.

Foto-objetos ejemplares: el legado Ludwig en la Photothek

El Kunsthistorisches Institut de Florencia, Max Planck Institute, es una de las instituciones de investigación más antiguas dedicadas a la historia del arte y la arquitectura italianas. El KHI, incluyendo su Biblioteca y su Photothek, fue fundado en Florencia en 1897, por iniciativa de un grupo de historiadores del arte del área germano parlante.¹² Bajo los auspicios de la Sociedad Max Planck desde 2002, hoy en día sus actividades de investigación están situadas en la intersección de la historia del arte mediterránea, europea y global.

Desde hace ciento veinte años, el archivo fotográfico del Instituto colecciona, cataloga y clasifica reproducciones fotográficas de piezas de arte y arquitectura italianas, poniéndolas a disposición de los investigadores con fines comparativos en pesquisas sobre la historia del arte.¹³ Mientras tanto, la Photothek se estableció también como una unidad de investigación sobre archivos y fotografía, un laboratorio que contribuye al debate internacional e interdisciplinario acerca del papel que cumplen hoy en día los archivos fotográficos en la investigación y en

10 Costanza Caraffa. "From 'Photo Libraries' to 'Photo Archives': on the Epistemological Potential of Art-historical Photo Collections", en Costanza Caraffa (ed.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 11-44.

11 Joan M. Schwartz. "'Records of Simple Truth and Precision': Photography, Archives, and the Illusion of Control", *Archivaria* 50, otoño 2000, pp. 1-40; Terry Cook y Joan M. Schwartz (eds.). "Archives, Records, and Power", doble tema monográfico del *Archival Science: International Journal on Recorded Information* 2, Nº 1-2 y 3-4, 2002).

12 Hans W. Hubert. *Das Kunsthistorische Institut in Florenz: von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*. Florenz, Il Ventilabro, 1997.

13 Para la historia de la Photothek, véase Ute Dercks. "Wenn das Sammeln zur 'fixen Idee' wird: Die frühen Fotokampagnen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", *Rundbrief Fotografie* 22 (2), 2015, pp. 7-18.

la sociedad del siglo XXI.¹⁴ Las cuestiones de investigación discutidas en proyectos, conferencias y publicaciones conciernen a la circulación y distribución de fotografías, a la construcción de métodos alrededor del manejo y uso de fotografías en contextos académicos, al arreglo, clasificación y prácticas laborales *in situ* en los archivos fotográficos, a la formación y transformación de cánones, así como también a los procesos de institucionalización.

Desde esta nueva perspectiva, una serie de seis fotografías de gran formato (en rigor, foto-objetos), que hasta hace apenas algunos años atrás hubieran sido desatendidos, adquieren ahora una nueva relevancia y pueden ayudarnos a poner a prueba el enfoque material. La serie de seis láminas se preserva en archivadores de “Grösstes Format”, el mayor de los tres formatos de cartones soporte utilizados en la Photothek (aproximadamente 40 x 50 cm). Como lo indica el sello en el reverso, “Dr. Gustav Ludwigs / Vermächtnis 1905”, estas imágenes provienen del legado de Gustav Ludwig (1854-1905), uno de los historiadores del arte más sobresalientes de su generación, aunque hoy en día ha sido prácticamente olvidado.¹⁵ Las láminas están relacionadas con un ensayo sobre el pintor renacentista Bonifazio Veronese, que Ludwig publicó en 1901-1902, en tres partes, en el *Jahrbuch der Preußischen Kunststammlung*.¹⁶ En el ensayo, Ludwig no solo documentó la poco conocida biografía del pintor renacentista con la ayuda de material de archivo fresco, sino que también intentó una reconstrucción de la decoración que hizo del Palazzo dei Camerlenghi en Venecia (1529, y después completada por Tintoretto). Las pinturas con escenas bíblicas y de santos, que anteriormente adornaban las partes superiores de las paredes de los distintos pasillos del *palazzo*, fueron removidas en 1806 y ahora están dispersas mayoritariamente entre Venecia, Milán y Módena.¹⁷ Ludwig intentó reconstruir con la mayor precisión posible la posición original en la que estaban colgadas en las habitaciones. Para ello, mandó a hacer una copia del plano del piso del Palazzo dei Camerlenghi, ubicado en el Archivo

14 Aquí solo hago mención a la serie de conferencias internacionales “Photo Archives”, y también a las “Florence Declaration – Recommendations for the Preservation of Analogue Photo Archives” (más en <http://www.khi.fi.it/PhotoLibrary>, desde el 6 de junio de 2019).

15 Martin Gaier. “Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”: Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895-1905”, en Susanne Winter (ed.): *Presenze tedesche a Venezia*. Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 2005, pp. 131-175.

16 Gustav Ludwig. “Bonifazio di Pitati da Verona: eine archivalische Untersuchung”, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 1-2, 1901, pp. 61-78, 180-199; y 3, 1902, pp. 36-66.

17 Algunas pinturas pertenecientes a este ciclo están ahora en Budapest, Berlín y Florencia. En los tiempos de Ludwig, un buen número de pinturas estaban en Viena. Sandra Moschini Marconi. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*. Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, pp. 37-66; Philip Cottrell. “Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice”, *The Art Bulletin* 82, 2000, pp. 658-678.

di Stato en Venecia, y levantó los muros de cada habitación individual –probablemente con la ayuda del dibujante Zaccaria Dal Bo, quien lo asistió en por lo menos otro proyecto, la reconstrucción del llamado “restello”–.¹⁸ Este material nos ofrece una infrecuente aproximación al laboratorio visual y mental del historiador del arte. Muestra cómo Ludwig utilizó la técnica del fotomontaje para poner a prueba e ilustrar la reconstrucción propuesta, pegando fotografías (en este caso, impresiones a la albúmina) de las pinturas individuales en las alzadas y anotando sus ubicaciones contemporáneas (entonces Venecia o Viena) en los compartimientos inferiores de las paredes, junto a las fechas propuestas con base en sus estudios archivísticos. La claridad con que Ludwig entendió este método como un proceso creativo puede verse en el dibujo con la inscripción: “Roher Versuch” (ensayo experimental) (fig. 1). Este tipo de “prueba” formó la base para las ilustraciones de su trabajo en el *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung* (fig. 2). Explorando las cajas dedicadas a Bonifazio en la sección de pintura/Renacimiento, se encuentra otro grupo de fotografías montadas sobre cartón de formato estándar (c. 24 x 34 cm), también provenientes del legado de Ludwig, y que reproducen cada una de las escenas de la decoración mural del Palazzo dei Camerlenghi (figs. 4-6). El grupo de fotografías presentadas (véase también las figs. 9 y 10) –de las que son parte integral los cartones soporte, los sellos, las inscripciones, etc.– nos ofrece la oportunidad de reconstruir la rutina cotidiana del historiador del arte, excepcionalmente bien documentada gracias a la conservación de varias etapas del proceso intelectual –y también manual, casi artesanal–, que apuntaló la interpretación de Ludwig sobre el ciclo Camerlenghi (incluyendo la reconstrucción arquitectónica de los muros). Aquí el uso de la fotografía está directamente relacionado con una indagación precisa de la historia del arte. Con el objetivo de reconstruir la secuencia del ciclo de Bonifazio, Ludwig sustrajo las pinturas de las paredes de los museos que las exhibían y las repuso –de manera virtual, al menos– en sus contextos espaciales y funcionales originales. Esta práctica corresponde a un cambio en la manera en la que la fotografía fue utilizada como herramienta de la historia del arte: luego de que las primeras generaciones de historiadores del arte explotaron la descontextualización de las obras, facultada y fomentada por la introducción de la fotografía, la misma técnica fue empleada aquí en el sentido contrario, como una manera de recontextualizar las obras y

18 Costanza Caraffa y Almut Goldhahn. “Fotografien als Forschungsobjekte. Der Nachlass Gustav Ludwigs in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz”, en Irene Ziehe y Ulrich Hägele (eds.): *Fotografie und Film im Archiv: Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster-New York-München-Berlin, Waxmann, 2013, pp. 73-84, aquí p. 79.

reconstruir el contexto en el cual habían sido dispuestas originalmente. No solo las pinturas, sino también las fotografías fueron resituadas en el espacio y en la historia. Gustav Ludwig había perfeccionado la técnica de la fotografía al menos desde la época de su formación en Viena, cuando concurrió a cursos de fotografía en el Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren.¹⁹ Allí no solo adquirió habilidades puramente técnicas, sino que también participó de un ambiente experimental, cuyo objetivo era la aplicación del proceso fotográfico a la investigación científica.²⁰ En alguno de los cartones Camerlenghi, agregó incluso anotaciones manuscritas con instrucciones específicas para la preparación de las láminas fotográficas y sobre el modo en que debían insertarse en la publicación. La inscripción en la parte central superior de la lámina cuyo número de inventario es 8392, por ejemplo, dice: “Das Ganze in Platindruck ausgeführt retouchiert und harmonisiert giebt dann ein vorzügliches Cliché” (“Todo hecho como una copia al platino, retocado y armonizado, dará un excelente cliché para impresión”).

La lámina con el número de inventario 8392 (fig. 2) es un verdadero palimpsesto que registra las huellas de la función original del foto-objeto, incluyendo, como hemos visto, las anotaciones e instrucciones del mismo Ludwig destinadas al técnico y a la imprenta. También documenta su biografía o su itinerario al interior de la Photothek, luego de que su legado entrara en el KHI entre 1905 y 1906.²¹ En la esquina superior izquierda del cartón soporte vemos, entre otras cosas, el número de inventario de la Photothek “Inv. N° 8392”, también registrado en el libro inventario de 1908 (fig. 3), cuando se creó la entrada correspondiente. En ese mismo momento, el cartón recibió el sello del KHI, en el centro inferior. El sello “Mal. Renaiss.” en la parte superior derecha indica que forma parte de la sección *Malerei* (pintura), subsección *Renacimiento*. La inscripción en lápiz “Ma XVI” (pintura 16. c.), levemente a la izquierda, está relacionada con el sistema de clasificación original usado en la Phototek hasta 1912-1914, que no se basaba en períodos de la historia del arte, sino en siglos:²² también la historia de

19 Martin Gaier, “Die heilige Ursula...”, *op. cit.*, p. 140.

20 Josef Maria Eder, Maren Gröning y Ulrike Matzer. *Photographie als Wissenschaft: Positionen um 1900*. Paderborn, Fink, 2013.

21 Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e.V., *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht, 1905-1906*, 4. El concepto de biografía social de los objetos se toma de Arjun Appadurai (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

22 Ute Dercks. “‘And because the use of the photographic device is impossible without a proper card catalog...’: the typological-stylistic arrangement and the subject cross-reference index of the KHI’s Photothek (1897-1930s)”, *Visual resources*, 2014, pp. 181-200, aquí 190.

la Photothek y su estructura está inscrita en el soporte. El punto rojo sobre el número de inventario significa que la imagen fue catalogada en la base de datos de la Photothek, lo cual ocurrió en la fase temprana de nuestra catalogación electrónica, comenzada en 1993, aunque la fecha exacta de creación de la entrada no está registrada en la base de datos. La lámina fue digitalizada en 2011 para la preparación de la exhibición *online* de la Photothek sobre el legado de Ludwig,²³ pero el número “fld0004772x_p” de la reproducción digital, anotado en lápiz a la derecha en la parte inferior del cartón, no es visible en la ilustración aquí publicada dado que el escaneo es previo. En el mismo 2011 se agregó una entrada sobre el escaneo a los metadatos correspondientes a la lámina 8392. Todo este conocimiento —y no solo información— está registrado también en el catálogo de fichas de la Photothek (fig. 7).²⁴ Mientras tanto, el conjunto Camerlenghi fue agregado progresivamente a la sección *Cimelia Photographica* (Memorabilia Fotográfica), junto a otras fotografías históricas particularmente valiosas. Me gustaría destacar aquí que investigadores, archivistas y bibliotecarios llevan a cabo acciones cotidianas en sus instituciones, y que estas acciones cambian y moldean los foto-objetos. Las claves que hasta aquí describí solo pudieron emerger y ser detectadas durante un proceso que tomó mucho tiempo e involucró muchas conversaciones con mis colegas y otros expertos.²⁵ Por supuesto, este proceso no ha concluido.

Análogo, digital: material

Utilizando el enfoque material, el citado conjunto de fotografías, que a primera vista no atraía a los historiadores del arte hacia la búsqueda de material visual, comenzó a desplegar su agencia. Está claro que la lámina 8392 tiene mucho para decirnos, si es que estamos dispuestos a escucharla y no nos limitamos a su contenido visual. Para captar la complejidad y las múltiples capas de las láminas Camerlenghi de Ludwig, fue necesario ir más allá de la observación visual y considerarlos como objetos materiales en una dimensión espacial y temporal, en contextos sociales y culturales. Reconstruir el contexto y los objetivos de su

23 En preparación de la exhibición *online* “Gustav Ludwig. The photographic bequest”, desde el 25 de octubre de 2018 (<http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000045>).

24 Terry Cook. “From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives,” *Archivaria*, vol. 19, invierno, 1984-1985, pp. 28-49.

25 Una historia narrada con maestría en “how clues become detectable” en Zeynep Devrim Gürsel. “A Picture of Health: The Search for a Genre to Visualize Care in Late Ottoman Istanbul”, *Grey Room* 72, verano, 2018, pp. 36-67.

producción es tan relevante como rastrear su itinerario (abierto) dentro de la Photothek.

¿Qué preguntas surgen desde el enfoque material hacia los foto-objetos tales como la 8392? La materialidad de los foto-objetos debe considerarse como producto de una técnica fotográfica particular, con propiedades físicas y químicas particulares, impresas mediante un proceso particular en un tipo de papel particular, con dimensiones particulares, y así siguiendo. También, la materialidad de su forma de presentación debe ser analizada —el montaje sobre cartón, con sus sellos e inscripciones, y las cajas y carpetas en donde están contenidas—. Otras preguntas tienen que ver con procesos asociados a su producción, difusión, uso, conservación, desecho y reciclado. Muchas de estas prácticas históricas permanecieron en uso o se han seguido desarrollando hasta hoy, y en cierta medida se transfirieron a la esfera de lo digital. Los foto-objetos son dinámicos e inestables tanto en su dimensión histórica como en la actual; y todo lo que hagamos o digamos sobre ellos será un aporte adicional a su formación y transformación.

Este enfoque tiene consecuencias para las prácticas actuales en los archivos fotográficos que incluyen catalogación electrónica y digitalización. Los foto-objetos deberían digitalizarse en alta resolución, no solo las imágenes, sino todo el soporte y, de ser necesario, también el dorso. La catalogación de fotografías como objetos materiales genera problemáticas específicas, debido a que las prácticas de catalogación y los sistemas taxonómicos (ya sean análogos o digitales) se han basado tradicionalmente en el texto y tienden a reducir las fotografías a su contenido visual.²⁶ En aras de considerar todos los aspectos materiales y las capas entre las impresiones originales y sus copias digitales (que son nuevos foto-objetos digitales, de hecho), fue necesario expandir el rango de campos y categorías utilizados en la base de datos de la Photothek.

Todas las acciones aquí descritas fueron y son realizadas a diario, no por “el archivo” como entidad abstracta, sino por individuos: archivistas, fotógrafos e investigadores como actores “históricamente situados”²⁷ que deben tomar decisiones todos los días y, por lo tanto, moldear la estructura del archivo y los posibles significados y usos de las fotografías. Aplican diferentes sistemas de valores que también están “situados” en espacio y tiempo. Crean nuevo conocimiento. Por esta razón, siempre hay una dimensión política inherente en sus actividades: los archivistas deben reflexionar críticamente sobre sus procesos

26 Joan M. Schwartz. “Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic ‘Othering’, and the Margins of Archivry”, *Archivaria* 54, 2002, pp. 142-171.

27 Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools...”, *op. cit.*, p. 62.

de trabajo, y hacerlos transparentes. Esto es lo más importante (y difícil) con la actual coexistencia de formatos analógicos y digitales y los borrosos límites entre ambos. Paolo Favero recomienda no hablar de imágenes digitales, sino de “imágenes en un hábitat digital”.²⁸ En este hábitat digital es esencial extender nuestra atención hacia la materialidad de lo digital en sí. Los medios digitales moldean los actos de nuestra memoria –individual, familiar y colectiva–. Incluso sin considerar el problema de la basura digital,²⁹ el empleo de la fotografía digital presupone la necesidad de servirnos de una variedad de objetos (por ejemplo, *tablets* y *smartphones*, pero también tecnologías portátiles) cuyo uso está ligado a una gestualidad específica. Las transformaciones que ocurren en el hábitat digital no se dirigen de hecho hacia una “desmaterialización” progresiva: hay una serie de tecnologías (como la de las impresoras 3D y otras tecnologías portátiles) que, cada vez más, serán utilizadas para traducir imágenes o ideas abstractas a objetos materiales.³⁰ Estas tecnologías transforman las relaciones entre la visión, el cuerpo y los sentidos a los que la fotografía analógica nos acostumbró. También cuestionan la asociación entre fotografía y tiempo, ya que las prácticas de la fotografía digital ya no aparecen en las redes sociales para registrar el pasado; parecen, en cambio, comentar el presente, en un constante estado de devenir.³¹ Las imágenes digitales que circulan en las redes sociales tienen la capacidad de impactar en la vida de las personas y de reunir individuos en comunidades: están, por lo tanto, lejos de ser “inmateriales”.³² Todo esto tendrá y ya tiene consecuencias para las prácticas de los archivos fotográficos, que cambian con el transcurso del tiempo y son ellos mismos moldeados por las tecnologías y por los sistemas de valores.

28 Paolo S. H. Favero. *The Present Image. Visible Stories in a Digital Habitat*. London, Palgrave Macmillan, 2018.

29 Jennifer Gabrys. *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011; Richard Maxwell, Jon Raundalen y Nina Lager Vestberg (eds.). *Media and the Ecological Crisis*. London, Routledge, 2015.

30 Paolo S. H. Favero. *The Present Image*, *op. cit.*

31 Scott McQuire, “Photography’s afterlife: Documentary images and the operational archive”, *Journal of Material Culture*, vol. 18, 2013, pp. 223–241; Daniel Miller, “Photography in the Age of Snapchat”, *Anthropology & Photography*, vol. 1, Royal Anthropological Institute, London, 2015, acceso *online* abierto.

32 Graeme Were y Paolo S. H. Favero (eds.). “Imaging Digital Lives: Participation, Politics and Identity in Indigenous, Diaspora, and Marginal Communities”, número especial de *Journal of Material Culture*, 18 (3), 2013; Daniel Miller. “Photography in the Age of Snapchat”, *op. cit.*; Shireen Walton. “Photographic Truth in Motion: The Case of Iranian Photoblogs”, *Anthropology & Photography*, vol. 4, Royal Anthropological Institute, London, 2016, acceso *online* abierto.

Archivos fotográficos como ecosistemas

Este carácter dinámico de los archivos fotográficos puede explicarse mejor en términos de ecosistema.³³ Los archivos fotográficos son sistemas abiertos, dinámicos y complejos formados por organismos de distinto tipo, que tienen una acción recíproca entre sí y con su entorno —no solo las fotografías, sino también los libros de inventario, los cartones de soporte, los muebles archiveros, e incluso los registros digitalizados y electrónicos que interactúan dentro del hábitat del archivo—. También los recursos humanos involucrados —como archivistas e investigadores—, así como las prácticas académicas y archivísticas y las tecnologías, son parte fundamental del ecosistema. Ante todo, pensar un archivo fotográfico como un ecosistema nos permite superar finalmente las jerarquías de valor (a menudo asociadas con la autoría) que tradicionalmente determinan el estatus de las fotografías dentro de una institución de historia del arte —en un ecosistema, el menor y el mayor, las mosca y el pavo real, son igualmente indispensables para el equilibrio del sistema y su mantenimiento—. Solo considerando la lámina 8392 como una fotografía individual y también como un organismo que interactúa con el contexto material de la Photothek, podemos explorar el potencial epistemológico en su totalidad. El examen detallado de estos foto-objetos seleccionados nos permite reflexionar sobre un posible peligro inherente al enfoque material, el “efecto museo”³⁴ asociado a su traslado al Cimelia Photographica. Si nos concentramos en unos foto-objetos individuales y excepcionales, nuestro objetivo no debería ser extrapolarlos de su archivo y colocarlos aislados en una vitrina de vidrio, olvidando el resto. De ser así, terminaríamos perpetuando el enfoque museístico que alimentó hasta ahora el fenómeno contrario, esto es, la baja visibilidad de muchas colecciones fotográficas “funcionales”. Historias como la de la 8392 nos permiten entender, por el contrario, que la *masa* anónima del archivo es un valor en sí mismo, un valor para preservar como parte de nuestro patrimonio cultural.

Este análisis detenido de un pequeño grupo de objetos extraídos del archivo fotográfico pone de relieve las interacciones dentro del ecosistema y expone al ecosistema como un todo. Debido a su capacidad para

33 Elizabeth Edwards y Sigrid Lien (eds.). *Uncertain Images*, op. cit., pp. 4-5; Costanza Caraffa. “Manzoni in the Phototek, Photographic Archives as Ecosystems”, en Hana Buddeus, Katarína Mašterová y Vojtěch Lahoda (eds.): *Instant presence. Representing Art in Photography: in Honor of Josef Sudek (1896-1976)*. Prague, Artefactum, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, 2017, pp. 121-136; Elizabeth Edwards. “Thoughts on the ‘Non-Collections’”, op. cit.

34 Svetlana Alpers, “The Museum as a Way of Seeing”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 25-32, aquí p. 26.

hacer foco en “grandes narrativas” a partir de “pequeñas narrativas”, la técnica de la lectura en detalle fue privilegiada en los estudios sobre fotografía y materialidad.³⁵ La “pequeña narrativa” que creé sobre la lámina 8392 puede ayudarnos a entender un contexto más amplio: aquel del archivo en el cual este foto-objeto está activo –la Photothek, con su amplio volumen de fotografías anónimas–. La historia que relaté hasta aquí es, efectivamente, una nueva narrativa, tan construida como una de tipo tradicional que hubiese considerado la 8392 simplemente en un sentido indicial. Esta nueva narrativa sirve para varios propósitos, sin ser menores los fines institucionales, puesto que produce su propia “retórica de valor”.³⁶ Puede ser usada como moneda de cambio en las negociaciones llevadas adelante dentro de las instituciones mismas, o con niveles más altos de burocracia, para enfatizar el valor –y por ende la necesidad de conservación– de este tipo de foto-objetos como *pars pro toto* de sus respectivos archivos. Este es un objetivo común a muchas instituciones que hoy en día deben luchar con uñas y dientes para asegurar la supervivencia de las colecciones fotográficas frente al extendido pero ilusorio precepto de absoluta digitalización. De todos modos, el valor creado por cualquier intervención de este tipo no puede limitarse a –o acabarse en– la consagración de fotografías individuales como piezas de museo en detrimento del ecosistema como un todo. Las cajas de la Cimelia Photographica como parte de nuestras colecciones especiales no deben convertirse en algo extraído del ecosistema, algo por fuera de él. El ecosistema, por otra parte, no puede mantener su propio equilibrio si algunas especies son quitadas de él. En última instancia, este enfoque sugiere que las jerarquías de valor académicas de la fotografía son ellas mismas construcciones históricas destinadas a mutar en el tiempo y en el espacio. Investigaciones futuras podrán dirigir su atención a otras fotografías que aún deben emerger del archivo. En conclusión, el primer paso necesario para la conservación de archivos fotográficos a largo plazo es promover la investigación pormenorizada de sus objetos fotográficos.

35 Elizabeth Edwards. *Raw Histories*, op. cit., p. 5, con referencia a Janet Hoskins, *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives* (New York, Routledge, 1998) para la relación entre “pequeñas narrativas” y “grandes narrativas”.

36 Corinne A. Kratz. “Rhetorics of Value: Constituting Worth and Meaning through Cultural Display”, *Visual Anthropology Review*, 27 (1), primavera, 2011, pp. 21-48.



Figura 1. Reconstrucción de Gustav Ludwig de la decoración mural en la segunda sala del Magistrato del Sale, Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, previo a 1901, aguada e impresiones a la albúmina, con anotaciones manuscritas de Ludwig, 41,7 x 53,5 cm (soporte), inv. Nº 8392.



Figura 2. Reconstrucción de Ludwig de la decoración mural en la segunda sala del Magistrato del Sale, fototipia. De: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 22/1901, placa sin número (anteriormente p. 63).

Nº	Inv.	Kennzeichnung	Signatur	Ort	Signatur	Abteilung	Erwerbort	Preis	Abzahl. in Einheiten	Einheit	Bemerkungen
8382		Bonifazio Veronese	Christus und Maria	Venedig, Hofmuseum	Inv. 111	Löwy	Aachen, A. d. Löwy	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8383		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8384		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8385		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8386		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8387		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8388		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8389		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8390		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8391		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8392		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8393		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8394		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8395		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8396		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8397		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8398		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8399		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8400		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben
8401		"	"	"	"	"	"	1	1	1	Als Dublette eingetriben

Figura 3. Libro de inventario N° III de la Photothek, entradas 8382 a 8401, 1908.



Figura 4. Carlo Naya: Bonifazio Veronese, Cristo y la adúltera. Venecia, Accademia, previo a 1901, copia a la albúmina, 20,3 x 25,9 cm (fotografía), inv. N° 7233.



Figura 5. Fotógrafo desconocido: Bonifazio Veronese, San Francisco y Pablo. Venecia, Accademia, previo a 1901, copia a la albúmina, 26 x 20,6 cm (fotografía), inv. Nº 7538.



Figura 6. Fotógrafo desconocido: Bonifazio Veronese, Santos Santiago y Marcos. Venecia, Accademia (anteriormente Vienna, Kunsthistorisches Museum, entre 1838 y 1919), previo a 1901, copia a la albúmina, 26,1 x 18,5 cm (fotografía), inv. N.º 8391.

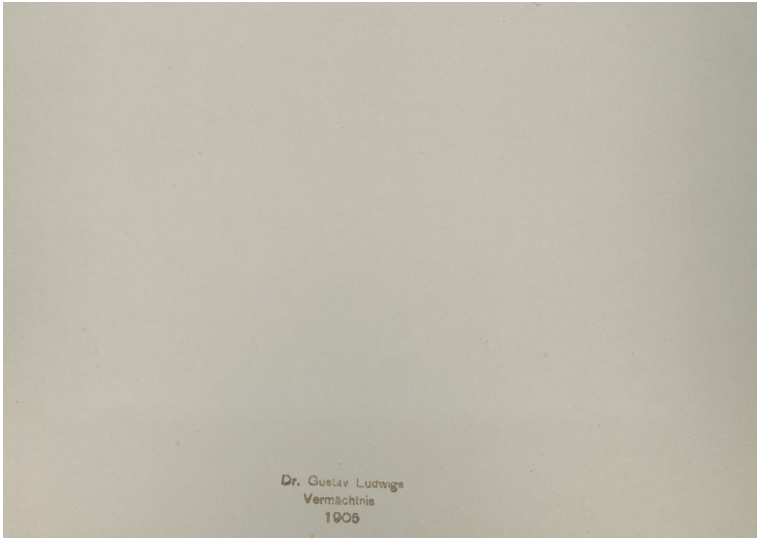
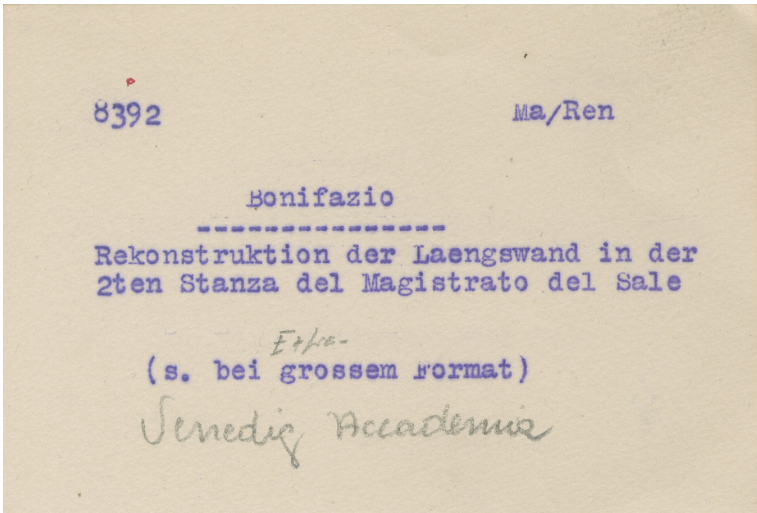


Figura 7. Reverso de inv. N° 7538 (fig. 5).



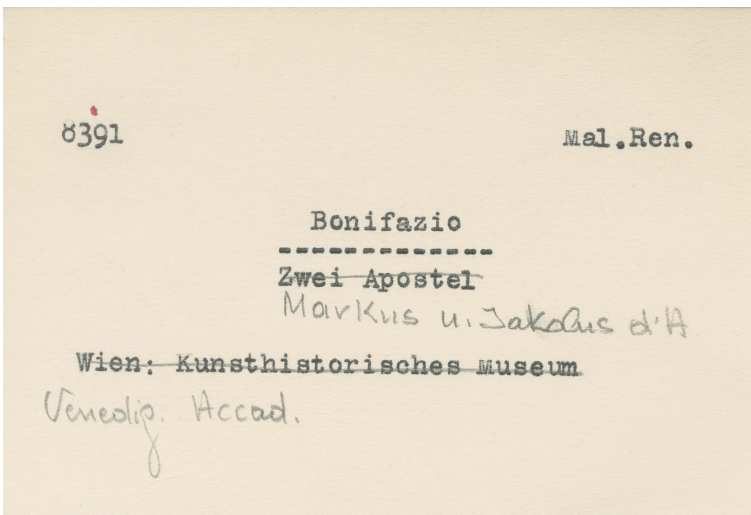
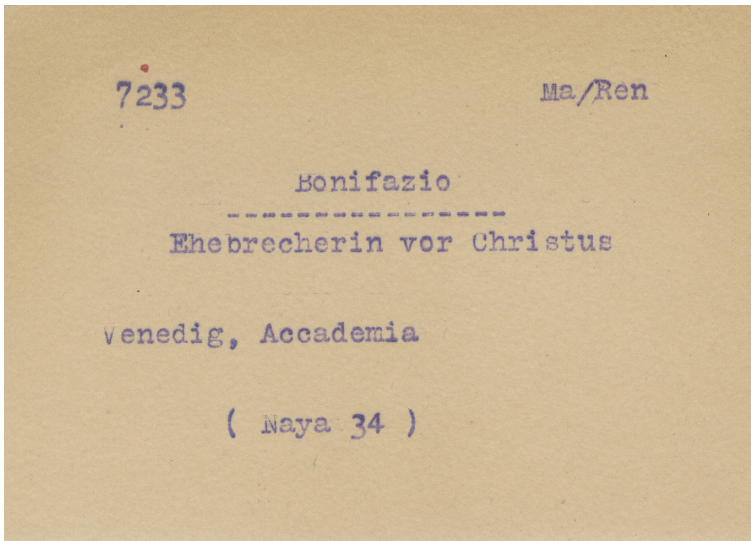


Figura 8. Ficha de archivo de la Photothek, fichas relacionadas con inv. N° 8392, 7233 y 8391 (figs. 1, 4 y 6).



Figura 9. Reconstrucción de Ludwig de la decoración mural de la primera sala del Magistrato delle Entrate, Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, previo a 1901, aguada e impresiones a la albúmina, con anotaciones manuscritas de Ludwig, 38,2 x 48,1 cm (soporte), inv. N° 8440.



Figura 10. Fotomontaje con impresiones a la albúmina de los trabajos de Tintoretto para el Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, con anotaciones manuscritas de Gustav Ludwig, previo a 1901, 38,5 x 52,4 cm (soporte), inv. N° 8404.