

museo—, encogidas para tomar ímpetu, las garras abiertas, con los ojos exorbitados, del mismo modo que las reproduce sin saberlo el arte popular indígena para esas fiestas y esos carnavales, donde cada cual debe llevar, para divertirse, la máscara de la Muerte. Y para añadir unas palabras a esta cuestión de las máscaras, indico a nuestros editores de arte la excelente monografía de Roberto Montenegro, que ilumina la historia de la máscara americana cuya tradición prehistórica continuó a través de todo el periodo colonial. Como en la cosmogonía hindú, la Muerte azteca es tanto la Diosa de la Tierra y como la del Género Humano, y hace pensar en Kali, la más extraordinaria escultura del museo a la que quiero mencionar al terminar esta visita: bloque bárbaro de cuatro metros de altura, cuya parte superior está formada por dos cabezas de serpiente, una frente a la otra, y que lleva, alrededor del cuerpo, maravillosos collares de cráneos, manos cortadas y corazones arrancados.

Con los ojos llenos de este arte nuevo e incomparable, procuraré llevar a mis lectores, la próxima vez, a las grandes pirámides aztecas, a las ruinas de Teotihuacán.

Mientras tanto, les pido su indulgencia para este catálogo apresurado, estas notas redactadas en los trenes, y que no sirven sino para trazar el primer contorno de esta gran piedra de altar sagrado que es el México antiguo.

¿Qué hacen las fotografías en los museos?

Elizabeth Edwards



Ex libris de Manuel Toussaint Ritter.

Elizabeth Edwards se ha especializado en el punto de contacto entre la fotografía, la historia y la antropología. Es profesora emérita de fotografía histórica en De Montfort University (Leicester), curadora emérita de Pitt Rivers Museum e investigadora asociada del Instituto de Antropología Social, ambos

en Oxford University, y profesora en el Departamento de Antropología de University College de Londres. Entre sus libros pueden citarse *Anthropology and Photography, 1860-1920* (1992); *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (2001); *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918* (2012); en 2009, en colaboración con Chris Morton, editó el volumen *Photography, Anthropology and History*. El texto siguiente es el prólogo al libro del antropólogo David Odo, *The Journey of "A Good Type". From Artistry to Ethnography in Early Japanese Photographs*, Cambridge, Peabody Museum Press, Harvard University, 2015. Nota y traducción de Antonio Saborit.

Casi todos los museos tienen fotografías en sus colecciones. A lo largo de los años estas colecciones se han generado, adquirido y usado de mil maneras. Algunas colecciones son resultado del coleccionismo deliberado y sistemático, algunas de entusiasmos *ad hoc*, pero otras son resultado de accidentales acumulaciones fotográficas en torno a las colecciones de objetos; muchas veces se trata de un proceso completamente fortuito. Estas acumulaciones y conjuntos de fotos existen por una inmensidad de razones y realizan una inmensidad de papeles: como documentos e indicios por ellas mismas; para autorizar y autenticar otras clases de objetos; para gestionar colecciones; para funcionar como colecciones sustitutas; para rescatar temas materiales y culturales que se cree en peligro de desaparición; como objetos de arte, ciencia o tecnología; o incluso como simples fuentes de asombro, placer o curiosidad.¹ Las colecciones de fotografía en el Peabody Museum en Harvard son todas estas cosas. En *The Journey of "A Good Type"*, David Odo asumió la ardua tarea de llevarnos por este laberinto por medio del examen de los acervos del museo de las fotos de Japón de finales del siglo XIX y principios del xx, sobre todo las que integraron la colección Bigelow, la cual se adquirió en 1927. Si bien estas fotografías por ellas mismas son dignas de atención, Odo se pregunta sobre lo que las fotografías japonesas nos dicen en términos más generales sobre lo que "hacen" las fotografías en los museos.

Cierto que es algo bien establecido escribir sobre la historia de las colecciones y sobre la etnografía de las colecciones y las prácticas institucionales. Los académicos han abordado tópicos tan diversos como el *Wunderkammer* del siglo XVII, la pasión del siglo XVIII por lo clásico y las colecciones coloniales del siglo XIX y del principio del xx. Sin embargo, ha recibido

¹ Elizabeth Edwards y Sigrid Lien (eds.), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, Farnham, Reino Unido, Ashgate, 2014.



Ex libris de Genaro García.

¿Cuáles eran las prácticas del coleccionismo y cuáles eran —de hecho, cuáles son— sus consecuencias? ¿Cómo llegaron las fotos a los museos? ¿Y qué hacen ahí? ¿Cómo se extendió el conocimiento sobre las fuentes fotográficas? ¿Cómo se manejó la producción y el mercado?

poca atención la historia del coleccionismo de fotografías y de las colecciones de fotos. Es posible que esto se deba a que el papel de las fotos en los museos se ha visto como algo secundario, de una condición marginal —y de hecho de un interés marginal— en relación con la “verdadera tarea” de los museos. Las fotos son meramente información, no son colecciones “reales”. Sin embargo, ahora nos empezamos a dar cuenta de que tales colecciones tienen mucho que decirnos sobre los museos, sus colecciones en general, y sobre todo, sobre la forma en la que los museos construyen saberes.

El entender los mecanismos del coleccionismo fotográfico en los siglos XIX y XX en instituciones como el Peabody Museum es entender mucho más que una simple historia de la fotografía.² ¿Cuáles *eran* las prácticas del coleccionismo y cuáles eran —de hecho, cuáles son— sus consecuencias? ¿Cómo llegaron las fotos a los museos? ¿Y qué hacen ahí? ¿Cómo se extendió el conocimiento sobre las fuentes fotográficas? ¿Cómo se manejó la producción y el mercado? Exactamente, ¿cómo fue que fotos muy parecidas a las que aparecen en este libro acabaron colocadas entre el arte, la ciencia y lo popular? ¿En qué momento estas fotos se volvieron “documentos”? ¿Al momento de su realización? ¿En el momento en que entraron a formar parte de una colección, como la de Bigelow, por ejemplo? ¿Al momento de ser donadas al museo y de ser archivadas en sus sistemas? ¿O en el acta de aceptación contenida en el informe anual de los patronos del museo? Se puede decir que estas tan complejas preguntas hacen del estudio de las colecciones fotográficas algo especialmente revelador de sistemas más amplios. Esta complejidad recuerda la pregunta de Christopher Pinney, ¿a partir de qué momento se puede decir que un objeto llega a serlo?³ A la inversa, ¿cuántos tipos de cosas puede ser simultáneamente un objeto: arte, ciencia, documento?

La respuesta es que el significado tanto de la foto como de la colección se forma a lo largo de todos esos diferentes momentos de producción y uso de una u otra forma, conforme las fotos se multiplican imbricadas con valores cambiantes. De hecho, otra de las razones por las que las colecciones de fotos han tendido a ser marginalizadas en las instituciones y en la escritura de la historia de las colecciones, es porque no siempre mantienen a lo largo del tiempo una noción de relevancia o de importancia específica e inmutable. En cambio, caen den-

² Elizabeth Edwards y Christopher Morton (eds.), *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2015.

³ Christopher Pinney, “Things Happen: Or, From Which Moment Does That Object Come?”, en Daniel Miller (ed.), *Materiality*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2005, p. 264.

tro de la ciencia de ayer. A nuestra mirada contemporánea, los retratos de estudio de las figuras japonesas no equivalen a datos científicos —pero ese flujo es precisamente su interés—. La fascinante relación de la división de la colección Bigelow entre Peabody, Harvard University Museum y el Museum of Fine Arts de Boston, es muy elocuente porque nos dice exactamente cómo se realizaron las categorías de interés y significado en un determinado momento histórico.

Estas preguntas y algunas de sus respuestas están presentes en la relación que ofrece David Odo. Las redes sociales y académicas de Bigelow, por ejemplo, muestran la complejidad de la motivación estética y de la aspiración científica. Y a estas mismas motivaciones y aspiraciones las informan los cambiantes supuestos y valores del mundo que los contiene, los micro niveles de la antropología física a los macro niveles del cambio político, económico y social en Estados Unidos, Japón y el ancho mundo.

La aproximación de David Odo a las colecciones refleja cambios más amplios en las disciplinas de la antropología visual y de los estudios de los museos y de la cultura material, y la informa un cuerpo de materiales cada vez mayor en el que las prácticas sociales de la fotografía, de los archivos y de los museos se han vuelto el foco de los estudios etnográficos. Las ideas de la economía visual también han inspirado a los estudios que ven cómo funcionan en realidad las imágenes dentro de los regímenes visuales. Tales estudios ubican el significado de las fotografías no sólo en contenido y estilo sino también en patrones de consumo, disseminación, propiedad, archivamiento y reproducción dentro de una red compleja. Las aproximaciones desde la cultura material han traído al primer plano la idea de la fotografía, sus formatos y sus modos de presentación y preservación —de los álbumes a las postales a las impresiones coloreadas a mano— como elementos activos en el significado fotográfico. Y para quienes trabajan en colecciones fotográficas, las aproximaciones antropológicas y etnográficas han prohiado una sensibilidad a la interconexión de las prácticas fotográficas y a las expectativas sociales que ellas han provocado.

Así, las preguntas que les hacemos a las fotos y a las colecciones fotográficas han cambiado. Hasta hace poco, el análisis de las fotografías históricas con frecuencia se concentró sólo en sus estrategias de representación. ¿Cómo se crearon y animaron los estereotipos y por qué? ¿Cuáles fueron las políticas de este desigual contacto de la producción fotográfica en situaciones coloniales y casi coloniales cuando el poder fotográfico era en cierta manera unilateral? Al tratar de contestar estas preguntas, nos hemos inclinado por ver las imá-

Estas preguntas y algunas de sus respuestas están presentes en la relación que ofrece David Odo. Las redes sociales y académicas de Bigelow, por ejemplo, muestran la complejidad de la motivación estética y de la aspiración científica.

genes aisladas y acomodarlas en un régimen visual particular que es entendido para hacer pensables y entendibles ciertas formas de imágenes en un momento histórico dado. Esas viejas preguntas, desde luego, no desaparecen; siguen siendo una parte importante de la discusión. Pero los acercamientos informados de manera distinta ofrecen nuevas formas de pensar sobre las colecciones fotográficas que nos llevan más allá de las solas preguntas sobre la representación y que observan cómo trabajan las fotos en redes y economías de sentido más amplias. El propio museo es un nodo en tales redes y economías.

En consecuencia, estamos empezando a ver estudios antropológicos de las propias instituciones etnográficas —como las colecciones de fotos— como entidades culturales en su propio derecho. Las prácticas materiales, como lo he sugerido, se vuelven realmente importantes, al reflejar la influencia de estudios refortalecidos y reconceptualizados de cultura material en antropología a lo largo de las dos últimas décadas. En la relación de David Odo, los actos transformadores de montar, almacenar, etiquetar, reetiquetar, catalogar y recatalogar se vuelven prácticas clave por medio de las cuales las fotos adquieren sentido, las formas en las que se vuelven una cosa y no otra. Una de las delicias de este libro es cómo la alta y cuidada calidad de la reproducción de montajes totales, con sus palimpsestos de notas, etiquetas y marcas, le permiten que el lector vea en efecto estos procesos en acción.

Si bien las colecciones japonesas son el foco del libro, relatos con una forma similar se podrían decir de otras partes de las colecciones fotográficas del Peabody Museum. Un punto de interés particular es la preponderancia de las fotos que se produjeron comercialmente hacia el final del siglo XIX. Esto tiene un número de ventajas para estudios como éste. En primer lugar, se observan actos de coleccionismo separados, aunque vinculados conceptualmente que cubren diversas partes del globo, todos los cuales abordan intereses específicos de los museos. En segundo lugar, la colección del Peabody representa un paisaje sumamente sustancial del flujo de fotos producidas comercialmente que fueron absorbidas por los intereses científicos en un momento histórico determinado. Aunque la colección de Bigelow no llegó al museo sino hasta 1927, ésta se sumó a miles de fotos provenientes, por ejemplo, de la colección Alexander Agassiz, la cual había seguido similares rutas comerciales físicas e intelectuales, de las periferias de la producción a los epicentros de interpretación metropolitana, en donde las fotos eran objeto de reflexión, se les adscribían nuevos significados y se volvían cosas nuevas: en este caso, documentos científicos.



Ex Libris de
JOSE VASCONCELOS

Ex libris de José Vasconcelos.

Pero estas preguntas y sus respuestas tienen más que un significado local. Uno de los mayores argumentos de este libro es la forma en la que el flujo de las fotos en diferentes tipos de espacios —arte, ciencia, antropología, museo, álbum de arte— permiten que se produzcan nuevos significados. Esa es su aportación particular a la cultura, su habilidad de mover la imagen fija a lo largo del tiempo y del espacio.

Esta carencia de singularidad y la repetición de las fotos a lo largo de diferentes museos con frecuencia se ha usado en contra de las colecciones fotográficas, como si ellas fueran “menos valiosas” en la jerarquía de los valores del museo, formada sobre conceptos de singularidad. Sin embargo, la reproducibilidad de las fotos en este contexto es la raíz de su deseabilidad y, para nosotros, el interés en ellas por lo que podríamos llamar “originales múltiples”. No sólo las impresiones realizadas a partir del mismo negativo permite a los académicos en distintos lugares emplear un rango de imágenes conocido y compartido para ofrecer “documentos” en sus respectivos campos, sino que estos originales múltiples también nos permiten, como historiadores de las colecciones, ver en dónde se dan las concentraciones, cuáles son las imágenes que tienen todas las instituciones. ¿Cuáles son los conjuntos de fotos que se tienen por importantes, deseables y, sobre todo, confiables, como información en un determinado contexto? Éstos son los elementos importantes en la formación del saber en el museo.

El significado de la colección del Peabody Museum no radica en el valor colectivo de las imágenes aisladas, sino en su singularidad como una configuración particular de objetos materiales y el trabajo particular que realizan estas imágenes dentro de este museo como un ambiente institucional. De esta forma, el valor único de la colección Bigelow y de otros materiales japoneses que aquí se discuten es como una *colección*, una reunión de objetos fotográficos que se relacionan con el Peabody Museum en formas sumamente particulares, que son a la vez profundamente locales y profundamente globales. Ellas, también, deben entenderse como un sistema colectivo total que no es simplemente la suma de imágenes individuales, ya se trate de documentos aislados o de singularidades cosidas juntas. Más bien es como un ecosistema: un conjunto de relaciones internas, dependencias, prácticas, materialidades, valores curatoriales y jerarquías institucionales. Es, por lo tanto, parte integral e inseparable de las prácticas del saber del museo.⁴

Esa es su aportación particular a la cultura, su habilidad de mover la imagen fija a lo largo del tiempo y del espacio.

⁴ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso Books, 2005, p. 4.

Estudios como el de David Odo aclaran la medida en la que las fotos son una parte crucial del ecosistema del museo. El análisis de las imágenes —la historia de su colección, su lugar en la amplia economía visual de las redes de creación de saberes— no sólo comporta a Cambridge y a Boston sino al mundo en un flujo global de imágenes e ideas. Las superposiciones no sólo se dan con otras colecciones científicas, sino también con otros actos de coleccionismo popular.

La foto, entonces, ¿es obra de arte, *souvenir*, documento, o una pieza en el discurso del museo? Es, por supuesto, todo lo anterior a la vez. En esto consiste la emoción intelectual de trabajar con fotos: es muy fácil decir lo que no son, pero mucho más difícil decir con certeza lo que *son* al tiempo que cambian a través del tiempo y del espacio, adquiriendo significados tal y como una piedra se hace de musgo. Al mismo tiempo, por medio de sus marcos institucionales, se pueden despojar de significados: se supone que sean antropología, no arte; o tal vez arte, no antropología.

En su exploración de la colección Bigelow y otras notables fotos japonesas del siglo XIX en el Peabody Museum, David Odo busca responder las preguntas que yo expuse aquí. En la confluencia de la historia crítica del museo, los estudios de cultura material y la historia de la fotografía, Odo muestra que las fotos japonesas del museo no son simplemente como una colección que sostiene otras narrativas y agendas del museo, sino como un prisma revelador a través del cual pensar sobre las representaciones materiales del conocimiento dentro del museo.⁵ El lector queda no sólo con la sensación de fotos “de” algo, sino de cosas en un museo que continúan teniendo una vida dinámica dentro de la institución y que representan toda una serie de procesos y prácticas que hacen de los museos lo que son.



Ex libris de Frances Toor.

⁵ Elizabeth Edwards y Christopher Morton (eds.), *op. cit.*