

PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO: PROBLEMAS Y NECESIDADES

Ángel Fuentes de Cía

Conservador-restaurador de Patrimonio

Quienes en 1985 asistimos a las "*Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía*", llevadas a cabo en Madrid, hemos sido testigos de la innegable evolución de nuestro campo profesional; eran aquellos tiempos en que la eterna divisa de los optimistas de "*a peor ya no podemos ir*" resultaba incontestable. Políticos, propietarios, estudiosos y custodios habían tomado conciencia de que la fotografía era otra forma del patrimonio plural y, como tal, urgía buscar el norte, trazar el rumbo y ponerse a remar. No había mucho donde buscar un mapa: "*The Albumen & Salted Paper Book*" J. reilly 1980; "*Archives & Manuscripts. Conservation*" M.L. Ritzenthaler 1983; "*Archives & Manuscripts. Administration of Photographic Collections*" M.L.

Ritzenthaler, G. Munoff y M. Long 1984; "*Les papiers salés: altération et restauration des premières photographies sur papier*" de la Dra. A. Cartier-Bresson, 1984; las actas del coloquio "*Conservation et Restauration du Patrimoine Photographique*" París 1984 y el RAMP PG1-84/WS1 "*Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas*" dirigido en el 1984 por el llorado Klaus Hendriks eran la base de toda cartografía.

Aquellas Primeras Jornadas del 85 resultaron las últimas; felicito a la Universidad Carlos III por traicionar la entrañable tradición del Ministerio de Cultura y apostar por darle un sentido a los números ordinales. Entonces, como hoy, había problemas que comprometían la permanencia del patrimonio cultural sobre soporte fotográfico, pero aquellos problemas de ayer, hoy no son los mismos.

En los ochenta nadie ignoraba que la fotografía había jugado un importante papel social en una España que abandonaba los pecios del franquismo. La documentación fotográfica había sido capital para señalar lo caduco y lo innovador de los discursos políticos; para cuantificar la nómina de inmovilistas y renovadores; para apoyar las noticias de la televisión o desacreditarlas... La fotografía de autor volvía a sumergirse a pulmón libre en una apnea homérica de creación, la revista Nueva Lente fue un trampolín del que saltaron quienes tenían algo nuevo que expresar; *Mirrors and Windows* se exhibía en la March; el trío de guardiaciviles de que retrató W.E. Smith en el 51 regresaba a Barcelona de la Mano de Albert Guspi y Sandra Solsona y el número 1 de Photovisión ilustraba su portada con Joseph Renau. La clase política estaba dispuesta a prestar atención a la fotografía, que por evidente, seguía malentendida en una España donde las palabras archivos y fotografía, difícilmente podían ir juntas en la misma frase.

Carecíamos del adecuado entendimiento de la morfología fotográfica; de la información científica que establece las pautas plurales del deterioro, de las normas básicas que rigen los arcanos de la preservación, de la idoneidad de los materiales de protección directa; del equilibrio difícil entre explotación cultural y permanencia.

La restauración de los materiales fotográficos estaba más cercana a la liturgia del vudú que a las premisas deontológicas que presiden las ciencias. Los protocolos de trabajo perseguían cualquier cambio basado en la espectacularidad del resultado, los tratamientos se llevaban a cabo con un exceso de agresividad y un marcado defecto de criterios. Los álbumes se cizallaban para poder generar exposiciones lineales; los soportes secundarios y terciarios con foxing o acidez eran eliminados sin reparos;

las copias a la albúmina eran bañadas en soluciones acuosas; los sellos originales de los positivos directos de cámara encastrados eran retirados a la búsqueda de cualquier información oculta: los daguerrotipos limpiados en soluciones de cianuro o tiurea; los soportes de papel y cartón eran blanqueados con cloramina...etc, etc. Para desgracia del patrimonio confundimos con frecuencia reparación con restauración; sería de tontos negarlo y de cobardes no asumirlo y no excusarnos.

El paso de *aqué todo vale* a la mayor medida actual fue gradual y tiene nombres propios. El ejemplar trabajado llevado a cabo por Isabel Ortega y Gerardo Kurtz en la Biblioteca Nacional, el de Carlos Teixidor en el archivo Ruiz Vernacci o el de Isabel Arguerich en sus distintos destinos, cambiaron pautas y difundieron modelos a seguir. Las Jornadas Antoni Varés *Imatge i Recerca*, el Seminario Internacional Huesca Imagen y los auspiciados por las Universidades de Cantabria, Navarra y la Carlos III, han contribuido a la caracterización y difusión de normas y modos de trabajo. Las investigaciones llevadas a cabo por historiadores como Gerardo Kurtz, el Dr. Alfredo Romero, la Dra. Asunción Domeño, la Dra. Manuela Alonso, entre otros, han supuesto una necesaria renovación y los trabajos del Dr. Bernardo Riego han aportado un profundo cambio en las metodologías y enfoques de la investigación.

Definir los problemas que afectan hoy al patrimonio cultural sobre soporte fotográfico no resulta fácil. Pese a los alentadores avances en el campo, seguimos parcelando arbitrariamente la fotografía en las porciones aptas para cada colectivo profesional, lo cual genera un difícil entendimiento de las necesidades globales de esta forma patrimonial. Definiciones como " la fotografía es un *documento* de carácter complejo..." o " la fotografía es el *arte* del siglo veinte...." producen errores de partida que cada colectivo arriesga a arrastrar con resultados no siempre previsibles. Esta sinécdoque¹ cultural tan extendida es responsable de que, por ejemplo, se sigan editando manuales de "*historia de la fotografía*" que siguen confundiendo la parte, el arte fotográfico con el todo, la fotografía; ¿resultado? que la historia de la fotografía está por escribir, excepción hecha de la magistral obra de Joseph María Eder², con quien nuestra deuda es impagable.

Seguimos confundiendo *icono* con *fotografía* o, para ser más exacto, la información de la fotográfica con la fotografía en sí. Toda fotografía es un objeto morfológicamente complejo. Para que un artefacto fotográfico exista es necesario, cuanto menos, la presencia de un soporte y de elemento constitutivo de la imagen final; frecuentemente la morfología de los artefactos se complica con la presencia de aglutinantes, elementos aportados, soportes secundarios y terciarios, masas adhesivas y un largo etc, cada uno de estos elementos son fotografía y, si uno o varios carece de la adecuada estabilidad, la permanencia del registro estará comprometida y su esperanza de trascender generaciones quedará más limitada.

Seguimos confundiendo *fotografías* con *procedimientos fotográficos*. La estructura morfológica de un registro fotográfico determina el proceso al que pertenece. El valor histórico y económico, la rareza, las posibilidades de explotación cultural, los límites de su restauración, los parámetros de custodia, las necesidades específicas de los materiales de protección directa, las formas de acceso, etc., varían en función de las características de cada procedimiento y de la estabilidad de cada artefacto. Sin una adecuada caracterización de los fondos, sin la necesaria constatación de su estabilidad, resultará muy difícil establecer las necesarias jerarquías que permitan su preservación.

Seguimos confundiendo *legibilidad* con *permanencia*. Con alarmante frecuencia curadores, comisarios, galeristas o instituciones culturales organizan exposiciones en que exhiben originales históricos con evidentes síntomas de inestabilidad; las imágenes fotográficas mantienen su discurso en niveles de densidad muy alejados de la que tuvieron cuando fueron producidas. La legibilidad es un

hecho mensurable en parámetros de densidad, color, brillo, textura, etc. La legibilidad es la cualidad capital de un registro fotográfico, pero cada colectivo aplica criterios subjetivos para cuantificar qué valores de información requiere. La cantidad de exposición a luz que una fotografía puede tolerar depende de muchos parámetros, pero especialmente del procedimiento (cuál es su tipo de imagen final) y de la reserva de imagen final del artefacto en concreto (qué cantidad de imagen final tenemos capaz de contribuir a la absorción de la luz que incide sobre la fotografía). La pérdida de densidad no es reversible y cuando la pérdida de densidad se produce, frecuentemente el registro mantiene la legibilidad suficiente para transmitir la información que contiene, pero cada hora de inadecuada explotación cultural puede acortar en años la vida útil del artefacto.

Seguimos confundiendo *agrupamiento* con *colección*. Juntar cosas que mantengan un común denominador, aún en ingentes cantidades, no implica el establecimiento de una colección. La cualidad de una colección no descansa en el número sino en el criterio. Coleccionar patrimonio lleva consigo el compromiso de su ineludible custodia. Requiere la elaboración de una clara política de colección que defina con exactitud qué se colecciona, cómo debe crecer, cómo será preservada, cómo será documentada, cual es la política de recursos humanos y económicos que la colección requiere, qué y cómo debe ser accedido, cuál es la política de explotación cultural, cuál es la jerarquía de necesidades y cómo serán afrontadas, cómo prevenir los distintos desastres y cómo recuperar los fondos si éstos se producen. Una colección es una arquitectura cultural compleja cuyo caballo de batalla es la claridad de criterios y la consistencia de los planteamientos.

Seguimos confundiendo *reparación* con *restauración*. Esto resulta especialmente grave cuando entre coleccionistas y custodios persiste el error de que casi todo es restaurable. La reparación ocupa cuantas intervenciones puedan ser aplicadas para volver un objeto a su función, está regida por el principio de la eficacia y no se encuentra contenida por los límites precisos de la deontología ni por el rigor de la historia. La restauración constituye uno de los pilares básicos de la conservación³ de los bienes culturales. Es una actividad científico-técnica cuyo objetivo es acercar el bien cultural a su supuesta perfección original cuando por el paso del tiempo, por falta de medidas de preservación, o fallo en la operatividad de estas, o cualquier otra causa el bien cultural queda degradado. La restauración es una actividad necesariamente lenta y resulta costosa; sólo una pequeña parte del patrimonio inadecuadamente preservado podrá ser restaurado.

Seguimos confundiendo solucionar problemas puntuales con la jerarquía de soluciones. La complejidad de las morfologías fotográficas y sus pautas de deterioro físico, químico y biológico hace que la custodia de ésta forma patrimonial requiera de una visión global. Los manuales, las actas de los congresos y la información que habita la red, nos permite conectar con relativa facilidad el binomio problema puntual-solución puntual, así: daguerrotipos-control del sello; emulsiones al colodión-no aplicar alcohol; nitrato-sobres de papel con reserva alcalina; acceso- conversión digital; originales-evitar su innecesario manejo; colecciones-monitorización son reales y puntualmente operativas pero, con demasiada frecuencia, no trascienden la dinámica del roto-zurcido.

La ciencia de la conservación patrimonial no es un mero repertorio de soluciones propuestas para paliar esta deficiencia o aquél daño, en su obra "*Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*" Ana Calvo la define como:

Conservación.- Se entiende como tal el conjunto de operaciones y técnicas que tienen como objetivo prolongar la vida de los bienes culturales. Para conservar los objetos hay dos caminos: la prevención del deterioro (conservación preventiva o preservación), y la reparación del daño (restauración). Ambas se complementan, pero la restauración es consecuencia de la ineficacia o ausencia de medios preventi-

vos. La conservación se plantea como finalidad mantener las propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende conservar la integridad física y la funcional (capacidad de transmitir la información que encierra).

La conservación es una estrategia; exige el conocimiento de aquello que queremos preservar y de cuantas formas de deterioro pueden comprometerlo, dentro del marco concreto y cambiante de nuestra institución. La conservación requiere el establecimiento de jerarquías que adecuen las prioridades patrimoniales con los recursos humanos y los económicos, que siempre son finitos y concretos.

La estrategia de conservación requiere desarrollar un rosario de pasos precisos; la operatividad de cada uno de ellos alcanza mejores resultados si la entidad ha elaborado un claro perfil institucional⁴.

Pasos principales:

- Caracterizar nuestra institución y sus recursos (económicos y humanos).
- Caracterizar qué custodiamos mediante el *análisis morfológico* de los artefactos que componen los fondos.
- Caracterizar la estabilidad de las distintas morfologías presentes ante los parámetros de estabilidad (físicos, químicos y biológicos) y las causas posibles de las degradaciones presentes, mediante las *técnicas de diagnóstico*.
- Caracterizar si el daño es reversible y cómo, y, si no es reversible, cómo evitar que avance, mediante los *protocolos de restauración y preservación*.
- Caracterizar cuál es nuestro *tiempo de respuesta* ante las patologías presentes en las distintas morfologías, su actividad y el riesgo que supone para nuestra colección.
- Jerarquizar los recursos económicos y humanos, las necesidades que debemos cubrir, los plazos y la secuencia de intervención mediante el *plan de gestión*.

Esta secuencia es tan básica como lógica, no es exhaustiva ya que cada archivo y colección es un mundo en sí mismo.

Caracterizar nuestra institución resulta imprescindible. Una institución es mucho más que un conjunto de instalaciones. Debemos conocer perfectamente su *Misión* y su *Mandato* que son sus formas de identidad, su personalidad jurídica y cultural, la geografía de nuestro trabajo y de su función social. Debemos colaborar al desarrollo de sus *Metas* y contribuir a señalar y cumplir cada uno de sus *Objetivos*. Una institución es un conjunto de competencias donde toda labor profesional es, o debiera ser, relevante. Conocer y contribuir a generar la *política de colección*, la *política de alianzas*, la *política de descripción, acceso y recuperación*, la *política de explotación cultural*, etc., forma parte de las labores de conservación y puede ser tan importante y eficaz como el control de clima.

La morfología es el barro del que está hecho el patrimonio. Sabemos que para que una fotografía sea posible han de estar presentes un soporte y una imagen final; esta es la estructura morfológica más simple que, frecuentemente, se complica con la presencia de aglutinantes, elementos aportados, técnicas de fotoacabado, etc. El análisis morfológico tiene por objeto verificar cuales son los elementos constitutivos de los fondos en custodia.

Estructura de los materiales fotográficos

1. Soporte primario
2. Aglutinante
3. Imagen final

Según el tipo de originales podemos además encontrar:

- Soportes secundarios
- Capas adhesivas
- Capa de barita / dióxido de titanio (papeles galería/ papeles RC)
- Barnices, elementos aportados (materiales de fotoacabado e iluminación manual)

1. Soportes primarios. A lo largo de la historia del medio, han sido utilizados múltiples materiales como soportes primarios. Los más importantes son:

- Papel
- Vidrio
- Plásticos (nitrato de celulosa; acetato butirato de celulosa; acetato propionato de celulosa; diacetato; triacetato y poliéster)
- Metal
- Otros (cerámica, piel, piedra, hule, etc.)

2. Aglutinantes. Constituyen una capa diferenciada de la morfología fotográfica. Su función es la de llevar en suspensión los corpúsculos que constituyen la imagen final. El aglutinante más la imagen final es lo que conocemos como emulsión. En algunos manuales y artículos referidos a conservación fotográfica, se emplea el término *vehículo de la imagen final* como sinónimo de aglutinante. Los utilizados en los procedimientos fotográficos han sido:

- Albúmina (proteína)
- Gelatina (proteína)
- Colodión (plástico manufacturado)

3. Imagen final. Se encuentra suspendida en el aglutinante y constituye el elemento que contribuye a la formación de la imagen fotográfica mediante la absorción de luz. Las más utilizadas han sido:

- Plata metálica (fotolítica / revelado físico / filamentaria)
- Amalgama de mercurio y plata
- Pigmentos
- Tintes
- Otros compuestos metálicos (sales de hierro / platino / paladio)

La imagen final de muchos procesos puede estar en combinación con otros compuestos (azufre / hierro / cobre / uranio / selenio / oro / platino) procedentes de intensificadores, reductores, viradores u otros baños de cobertura.

Elementos aportados.

Existe una gran variedad de materiales que pueden estar presentes en la morfología final de los artefactos fotográficos tales como: barnices, tintes, grafito, pigmentos, tintas, máscaras, aportaciones manuscritas, masa adhesivas, etc.

Elementos constitutivos de los sistemas de protección original.

Si admitimos que un registro fotográfico es algo más que su contenido icónico, deberemos ser conscientes de que la morfología de los sistemas de protección originales, son parte del artefacto patrimonial. Los soportes secundarios, los estuches de los daguerrotipos y ambrotipos o la estructura de los álbumes aportan una gran cantidad de materiales cuya estabilidad deberá ser cuidadosamente contemplada. Distintos tipos de maderas, cueros, pieles, metales, tejidos, cartones y papeles; elementos ornamentales como madreperla, avalón, marfil, tintas de impresión, plásticos y un largo etc., complican y embellecen las morfologías primarias que tenemos a nuestra custodia, cada uno de estos elementos pueden tener necesidades propias y pautas de deterioro específicas.

Resulta evidente que la profundidad del *análisis morfológico* que deberá ser llevado a cabo depende del número de artefactos presentes en la colección. Instituciones que tienen a su cargo fondos formados por decenas o cientos de miles de originales, no podrán efectuar la comprobación morfológica del fondo registro por registro; las técnicas de muestreo basadas en la ciencia de la estadística podrán arrojar resultados altamente fiables.

Si el *análisis morfológico* permite conocer las diversas estructuras que conforman el patrimonio custodiado, el diagnóstico permite definir cómo está. Las *técnicas de diagnóstico* se basan en contrastar las distintas morfologías presentes, con los parámetros de deterioro físico, químico y biológico con la finalidad de obtener los perfiles de estabilidad e inestabilidad de los fondos.

El material patrimonial carente por completo de deterioro no resulta frecuente. El uso y el paso de los años produce cicatrices y debemos acostumbrarnos a vivir con aquellas que resulten razonables. Con demasiada frecuencia el patrimonio se ve amenazado con pautas de deterioro que rebasan el criterio de pátina o pequeños daños de carácter mecánico y presentan signos alarmantes de deterioro que comprometen su propia supervivencia. Las *técnicas de diagnóstico* verifican la estabilidad de los elementos morfológicos, jerarquizan los riesgos en función de la actividad de las patologías presentes, contribuyen a seleccionar los *protocolos de restauración y preservación* y, sobre todo, resultan capitales a la hora de establecer los *tiempos de respuesta* y la *jerarquía de intervención*.

Ningún deterioro es deseable, pero los de carácter químico y biológico son especialmente dañinos y difíciles de revertir. Las *técnicas de diagnóstico* priman la verificación del estado de las morfologías ante los mecanismos de deterioro de mayor actividad y más alto riesgo siguiendo patrones muy precisos y jerarquizados, sirva como ejemplo la siguiente secuencia:

soportes de vidrio -lixiviación/ devitrificación/ exudación de sales alcalinas/ roturas/ fragmentación /pérdidas /depósitos...

soportes de papel- acidez de las pastas papeleras/ oxidación de las pastas papeleras/ impurezas/ foto-oxidación/ estado algodonoso/ friabilidad/ foxing/ hongos / manchas/ suciedad superficial....

soportes de plástico- hidrólisis ácida autocatalítica/ deacetilización/ exudación de plastificadores/ encojimiento de las bases/ pérdida de las cualidades mecánicas....

El *análisis morfológico* y las *técnicas de diagnóstico* permitirán conocer los perfiles de estabilidad de los fondos en custodia y calcular el *tiempo de respuesta* que tenemos para actuar sobre las patologías presentes. El *tiempo de respuesta* es una columna vertebral de la permanencia del patrimonio; se comprime o dilata a tenor de las instalaciones, de los parámetros de custodia, de los límites de los protocolos de restauración, de los recursos intelectuales, económicos y humanos, del uso, el acceso y la explotación cultural, etc. Cuando por negligencia, desconocimiento, carencia de recursos humanos o económicos, deficiencias estructurales, abuso de explotación cultural o cualquier otra causa, el patrimonio degradado trasciende su tiempo de respuesta, simplemente se pierde y hace el mundo más pobre.

Estas breves notas tratan de insistir en la necesidad de que obremos con criterios. Es evidente que el patrimonio necesita ser descrito y anotado, ser accedido, restaurado, difundido, estudiado, ser correctamente reubicado, archivado en la más alta norma, etc., pero sin criterios corremos el riesgo de ser involuntarios canteros de una nueva Babel y digitalizar lo que debe ser restaurado, restaurado aquello que presenta un amplio tiempo de respuesta a costa de lo que no llegará al próximo presupuesto, exhibido lo que luego tendremos que enterrar, usar poliéster donde sólo podemos usar papel o hidratar, con la mejor voluntad, un rollo de 35mm convertido en serpentina y producirle una hidrólisis ácida autocatalítica. La conservación de los bienes culturales requiere de una estricta jerarquía en las secuencias de intervención que permitan el adecuado desarrollo del *Plan de gestión* de cada colección o fondo. Cuando conocemos quiénes somos, qué custodiamos, cómo está y por qué está como está, qué podemos hacer para mejorarlo o evitar que empeore, qué tiempo tenemos para intervenir y en qué secuencia y con qué medios contamos para poder hacerlo, entonces, podemos gestionar correctamente aquello que nos ha sido dado para su correcta custodia.

La conservación patrimonial es una estrategia compleja cuya llave es el método; permite poner orden el caos, pero exige un conocimiento preciso de las secuencias que componen la cartografía de la permanencia. Para un mejor conocimiento puede ser de ayuda la lectura de la obra de Sun Tsu "*El arte de la guerra*".

NOTAS

¹ Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras para designar un todo con el nombre de alguna de sus partes... R.A.E.

2 Eder, J.M. (1945): *History of Photography*. Columbia University Press. New York.

3 Es el conjunto de criterios filosóficos, criterios deontológicos e investigación, desarrollo y aplicación de repertorios técnicos llevados a cabo con la finalidad de mantener el patrimonio cultural sin un cambio cualitativo de su identidad. Tiene como objeto mantener y transmitir los bienes culturales de una generación a otra: cada una de ellas deberá aplicar los criterios y las técnicas en la más alta norma, con la finalidad de que los objetos y su significado puedan perdurar en el tiempo sin alteraciones que comprometan su integridad física o su lectura cultural.

4 Establecimiento de su *Misión* (razón de ser específica del centro) su *Mandato* (abánico estricto de competencias) sus *Metas* (desarrollo cualitativo de los pasos que deberán ser dados mediante el Plan Director del Centro) y de sus *Objetivos* (rosario de actuaciones cuantitativas, ordenadas en cortos periodos de tiempo, que llevadas a cabo con precisión, garantizarán la consecución final de las metas que hayan sido fijadas) además del establecimiento de unas claras *Políticas de colección, acceso y explotación cultural*.