

Entrevista a Grant B. Romer



Angel Fuentes: ¿Cuáles son los pasos a seguir desde que se adquiere una colección hasta que llega al museo?

Grant B. Romer: El primer paso de la preservación es hacerse responsable de unos cuidados. Esto es lo que está ocurriendo en España: se están comprando colecciones. Es el primer paso en un proceso en el que se reconoce que las fotos, y en especial las fotografías históricas, tienen un gran valor para resucitar la historia. Hace ahora 150 años de su nacimiento y ya estamos empezando a ver lo interesante que es la fotografía y cómo el tiempo hace que las fotografías sean interesantes, sean de lo que sean, cuanto más tiempo más interesantes. Si pudiéramos ver una foto de Napoleón tendríamos una idea muy interesante de ese periodo y sin embargo sólo serían necesarios veinte o treinta años más de historia fotográfica. Culturalmente el mundo entero está despertando al hecho de que la fotografía, y la fotografía antigua en particular, es muy interesante. En Estados Unidos tenemos quizá unos cincuenta años más de evolución. No se exactamente por qué pero en el centenario de la fotografía hubo numerosas exposiciones y el mundo del arte le prestó gran atención, por ejemplo, este museo nació en 1948. No estoy respondiendo directamente a su pregunta, llegaré a ello, pero es importante situarla en un escenario. La creación de este museo en 1948 fue en sí misma un gran paso para la preservación y dio cobijo a las fotos que nadie quería porque decían que éste era el lugar en el que valoramos de forma muy especial la fotografía, sólo la fotografía. Y lo que hacíamos era simplemente coger. Cualquiera que quería dar fotos venía y nosotros las aceptábamos, muchas cajas de zapatos. Y durante treinta y cuatro años todo lo que hicimos fue aceptar, coger y coger y coger fotos y ponerlas debajo de la mesa, sacar algunas para hacer copias, exponerlas y popularizarlas. En un cierto momento empezaron a darse cuenta de que al aceptar la responsabilidad de su cuidado viene también una responsabilidad mucho mayor, porque no se puede asignarles solamente un espacio, hay que hacer algo más por ellas, lo cual costaba más dinero al museo. Era necesario emplear más y más gente; hacer más y más cosas; despertar realmente al hecho de que no era suficiente coleccionar, mostrar, sino que hay una obligación mucho más importante para con la preservación. Y este hecho requiere la cooperación de mucha gente diferente, no sólo una persona que se llama conservador, sino que todos en el institución tienen una responsabilidad muy activa en el cuidado y preservación de las colecciones. Y existen también tres obligaciones básicas: la obligación con el pasado que hizo las fotos y las guardó hasta ahora; la obligación del presente de hacer que estas fotos sean valiosas y de uso en nuestra época; la obligación con el futuro para asegurarnos de que les damos la oportunidad de ver estos materiales a las próximas generaciones. Es algo difícil y complejo de realizar. Muchas instituciones están preocupadas por el ahora, dicen que están interesados en el pasado y en el futuro por el que no hacen mucho, pero ahora es la realidad. Así es que lo que usted describe como adquisición de colecciones consiste en que se dan cuenta de que, sí, es importante preservar nuestra historia ahora con lo cual compran la colección, hacen una exposición y cuando la exposición ha terminado, van otra vez debajo de la mesa o al sótano del museo. La realidad es que las colecciones pasan de ser una propiedad privada a una propiedad institucional, y lo que ocurre es que salen de una familia que por lo menos dice: “Mi abuelo hizo este trabajo y no lo tiramos por amor a él, no porque amemos al país.” ;Que va! Lo quieren vender para obtener un beneficio. Pero cuando pasa de un propietario a otro deja de haber un lazo personal entre esas fotos y sus poseedores. Las instituciones no aman, es el fotógrafo el que ama. Y el que tiene esa relación diferente con la fotografía y que es la misma relación que les trae a ustedes aquí. Cuando estuve en Japón dando unas conferencias fui presentado por un fotógrafo, Eikoh Hosoe. Me hizo un gran cumplido, dijo algo sobre mí al presentarme a los estudiantes: “Escuchen a este hombre, él ama y respeta la fotografía, escuchen lo que dice desde su conciencia.” Y yo pensé: “Bueno, ¿qué pasa? ¿Es que no todo el mundo ama y respeta la fotografía? ¿Porqué les dice eso?” Y entonces me di cuenta de que ésta es una parte importante de la preservación: debemos amar, que es algo emocional y respetar, que es también emocional, pero que es otra cosa y también más intelectual.

Por tanto, y para responder ya específicamente a su pregunta diré que la persona que va a buscar una colección debe ser alguien verdaderamente implicado con la fotografía, no sólo con la historia. Si esa persona que va a

buscar la colección no es el curador que compra la colección, alguien más debe ir, alguien que tenga ese conocimiento y respeto, y esto es lo que nosotros llamamos investigación y elaboración sobre el terreno. Miramos la colección y decimos que tiene un determinado valor histórico, que merece la pena guardarla, pero también debemos decir cuáles son los problemas de conservación que tiene, cuántas copias hay que hacer, cuántos sobres hay que comprar, cuántas cajas serán necesarias para guardarla, cuántas horas de trabajo costará hacer todo esto, cuánta gente estará implicada en el trabajo. Y para hacer una valoración con conocimiento no hacen falta diez años, pero hay que hacer un cierto cálculo y desde el mismo comienzo del proceso de adquisición, desde el mismo comienzo, cuando se ve por primera vez, todo esto debe ser parte de nuestra reflexión sobre la colección. La consideración de lo que costará, éste es el factor: qué costará aceptar la responsabilidad de la colección. Este museo solía cogerlo todo hasta que un día a alguien se le ocurrió decir que cada foto que cogíamos costaba setenta y cinco dólares. Cada foto que alguien traía en una caja con otras noventa y nueve, simplemente por el tiempo de sacarla de una caja, de quitarle el polvo, de ponerla en un sobre, de escribir el nombre costaba setenta y cinco dólares. O sea, que venía alguien con una caja de fotos y nos decía: “¿La quieren?” “Si. Costará siete mil quinientos dólares.” Dejamos de coger material y nos volvimos más selectivos. Como resultado se ha perdido mucho material que debería haberse salvado, pero no se puede salvar todo. ¿Y por qué digo esto? Si por ejemplo vamos a ver una colección y calculamos que nos va a costar cien mil dólares para guardarla y diez mil para adquirirla no es realista. Así que decimos: “De acuerdo, no le daremos un perfecto almacenamiento, sino un almacenamiento mínimo y básico, y hacemos un plan, decimos: “No tenemos dinero para todos los sobres, pero por lo menos conseguiremos una caja de zapatos. Pero si la caja de zapatos en la que están las fotos es la caja de zapatos de Ramón y Cajal, no la podremos tirar. Por esto es por lo que debe haber alguien que evalúe el significado de una colección: en qué orden está; si es significativo; en qué condiciones está; con qué otros materiales está mezclada; puede ir en un sobre de mala calidad, pero a lo mejor estuvo en las manos del fotógrafo, y no se tira: se le quita el sobre, se le pone un sobre nuevo... Todo esto exige una cierta sensibilidad por la fotografía que no es frecuente, incluso en las instituciones. Todavía no respondo a su pregunta, quiero decir algo más, que es lo siguiente: en países como España en los que hay una historia milenaria los registros históricos y artísticos están por todas partes. El valor de la fotografía en ese contexto es pequeño. En un país como Estados Unidos que tiene trescientos años y donde puede que solamente cien de ellos tengan registros valiosos, porque el grana arte que tenemos lo hemos tomado en su mayoría de otros lugares y lo hemos traído aquí, el escenario cultural es diferente. En esta cultura la fotografía constituye una buena parte de nuestros registros históricos, por lo que podemos decir que la fotografía es una parte muy importante porque no tenemos mucha pintura, ni manuscritos, ni maravillas arquitectónicas, que también necesitan atención, es decir, sensibilidad y amor. ¿Por qué cuidar de una colección fotográfica y olvidarnos de pinturas o dibujos que también necesitan aire acondicionado o recipientes de calidad y también un trabajo de conservación? Hay una respuesta, sin embargo: Porque la fotografía es un documento, un tipo muy particular de documento. Puede no ser un documento de gran calidad, puede no ser un documento en el que estemos interesados, pero es un documento. Y es un documento a tres niveles: Alguien lo hizo; trabajaron mucho para hacerlo y es un documento tan rico que únicamente utilizamos una pequeña parte de él, y aún no entendemos culturalmente lo que es una fotografía. ¿Qué vemos en una foto? Usted y yo no vemos las mismas cosas, podemos mirarla durante años y aun así sacar nueva información. Y es un documento cuyo valor con el tiempo cambia muy rápidamente, de forma que nuestra visión de hoy de este documento no es la visión de mañana. Cada vez es más importante, hay pocas cosas como ésta, tan ricas como la fotografía, muy pocas cosas.

Para volver a lo que hacemos cuando vamos a ver una colección, podemos tener que decidir que sólo vamos a coger parte de ella. Esto es una forma de negocio, algo así como los médicos durante la guerra, donde hay que decir: sólo tenemos este tiempo y estas posibilidades y debemos tomar una decisión. Solamente podemos hacer esto por este soldado herido, pero por éste podemos hacer más. Por éste no podemos hacer nada así que no le dedicaremos tiempo. Es necesario tener un corazón muy duro; en la guerra es excusable, pero estamos en guerra contra el tiempo, el deterioro, la incapacidad cultural para cuidar verdaderamente las fotos, así que hay que tomar decisiones. Si tenemos un bote salvavidas en el que caben solamente unas pocas personas y hay un centenar más que quieren subir, y lo hacen, nadie sobrevivirá. Es realmente muy duro pensar en ello. Pero necesitamos conocer la historia de la fotografía, la historia de la cultura, haber visto muchas colecciones fotográficas, no sólo nacional sino internacionalmente, tener un cierto sentido de lo importante que es la colección, de su grado de importancia. No podemos salvarlo todo, no podemos cuidarlo todo, no importa cuanto lo deseamos. De forma que hay circunstancias en las que es necesario decidir: De estos cien mil negativos cogemos cien y los almacenamos de forma perfecta, y el resto, le damos un almacenamiento de segundo grado, no perfecto, pero mejor que como está ahora: Es un principio en mi trabajo que, si hago algo para elevar el nivel de organización, limpieza y almacenamiento básico, ya he hecho algo. Si lo trasladamos de un sitio a otro y hacemos unas copias no es suficiente, hay que elevar algo el nivel con los medios que tengamos. Pero hay que tomar esta decisión que es parcialmente curatorial y parcialmente trabajo de conservación. Esto es un problema en mi trabajo con respecto a las prioridades que tengo: en qué trabajar; si dedicar mi tiempo a guardar las fotos que están en buenas condiciones para que sigan en buenas condiciones; o trabajar en algo que no ha sido respetado, que ha sido arruinado y abandonado; puedo intentar arreglarlo y no cambiar mucho su estado; puedo tener un tiempo limitado y tener que elegir qué parte de la colección trabajo, la que está en buenas condiciones o la que está muy mal. Hago un poco de las dos cosas. También me pregunto en qué es importante para mí trabajar, si con las fotos

más antiguas, o las más importantes históricamente. La decisión será diferente dependiendo de la institución también, unas se la quedarán porque el tema les interesa y otras porque es bonita. Y así de una institución a otra. Y el proceso del que usted habla, del momento en que se va a ver una colección no es un sistema universal para todas las instituciones. Depende de la institución y de los recursos que tenga. No sólo recursos en términos crematísticos, o de competencia o de plantilla. Casi todas las instituciones están ahora interesadas en la imagen, ven que es importante, pero no ven el artefacto como importante, y sobre esto es sobre lo que hay que llamar la atención de la gente inmediatamente cuando se entra en este terreno, como ustedes lo hacen ahora. Se debe hacer de forma muy profesional y sistemáticamente. Hay que pensar bien en la cantidad de dinero de que dispone la institución, el tiempo, lo que quieren hacer con la colección y si lo han evaluado. Cada institución debe tener una política de colecciones con respecto al tipo de fotografías que quieren coleccionar muy claramente establecida: si se trata de fotos de personajes importantes; si son de monumentos arquitectónicos; de ropa; o simplemente bellas; o todas las fotografías. Pero por lo menos es misión del museo o la institución decir claramente que la fotografía es importante; que estas fotografías son particularmente importantes para ellos; etc. Si tenemos una política podemos ir a un coleccionista para ver lo que tiene y si no interesa a la institución ser capaces de decidirlo. Desde el punto de vista de la conservación tenemos que verla sobre el terreno donde ha estado almacenada. Ahora voy a responder a su pregunta. Si voy a verla tengo que saber si la han limpiado, si solamente tiene polvo; si es velo microico; si es polvo del campo; si es suciedad vegetal, animal o mineral; si hay presencia de moho, de insectos. Porque no debemos traer la colección al museo como si fuera el Caballo de Troya; si por ejemplo está llena de insectos podemos crear un problema mayor. Hay que hacer realmente una valoración desde el punto de vista de la conservación con respecto al lugar en el que ha estado. Existe también el problema del traslado desde una atmósfera a otra en términos de temperatura y humedad. Una colección que ha sobrevivido por accidente, feliz accidente, en un microclima como el de una casa y que, por accidente, es un buen microclima, es muy diferente a nuestro museo, por ejemplo. Nosotros estamos en el sótano de la casa de un hombre rico. El cambio de temperatura y humedad que se puede producir es muy perjudicial para una colección. Una fotografía puede sobrevivir cien años en buenas condiciones en el castillo de alguien o en un armario, pero puede no sobrevivir diez años en un maravilloso museo nuevo si ese ambiente no es perfecto para ella. Está también la consideración de cómo transportar una colección desde su lugar de origen al museo. Si se coloca simplemente en la trasera de un coche y la transportas en un día de mucho calor puede ser un desastre. ¿Qué se puede hacer para aislar la colección durante el viaje? No hay que colocarla necesariamente en un camión con aire acondicionado, pero se debe poner en cierto tipo de cajas; las placas de vidrio negativas se romperán si se mueven, o se producirán roces entre ellas: Puede que haya que hacer un gran trabajo sobre el terreno para preparar adecuadamente una colección antes de su traslado. De forma es que cuanto más se cuida de ella, cuanto más se piensa, más problemas pensamos que tenemos y se acaba no haciendo nada porque tampoco quieres asustar al museo y alejarlo del interés por las colecciones. No se puede ser demasiado listo en dar malas noticias, la conciencia conservadora puede ser tolerada únicamente hasta cierto punto por las instituciones, y en un cierto momento resulta enojosa porque se asustan y uno se tiene que transformar en una especie de Salomón y no alborotar mucho ni ser muy severo con la gente que comete errores, sino gradualmente podemos decir que las cosas se pueden hacer mejor. Simplemente hay que pensar en el problema hasta el máximo grado de conocimiento que tengamos. Desde un punto de vista práctico la colección debe ser evaluada: en qué orden está; en qué condiciones se ha guardado y dónde; cómo la transportaremos de forma segura; al llegar a la institución debe haber preparado un espacio preparado para su inspección. Debería haber una habitación destinada para ese momento o por lo menos algunas mesas libres de objetos, con papel limpio. Si eso no se hace tenemos un problema, porque al final lo habremos colocado todo en un completo desorden. Debemos estar preparados desde el momento que la colección llega a la institución, para ponerla en orden institucional, aunque sea un orden básico, que de hecho lo será. Hay que planificarlo todo muy claramente. ¿Qué suele ocurrir cuando una colección llega al museo? La gente va llena de curiosidad, lo quiere ver todo, tocan las cosas, y después pierden el interés y se olvidan y todo queda hecho un asco. Esto ocurre muy a menudo cuando son negativos de vidrio; el director entra, lo quiere ver, y luego lo deja fuera de su sitio; ustedes lo han visto, estoy seguro; la gente no entiende la vulnerabilidad de las fotos. Pero hay que controlarlo todo al traerlo, con respeto y con lógica, y con orden. Hay que establecer un tono: esto está aquí porque es algo especial, no simplemente fotografías antiguas. Hay una valoración muy mala de la fotografía en general. Tenemos demasiadas fotos y eso, extrañamente, es parte del problema; es demasiado fácil conseguir una foto, todo el mundo posee montones de ellas y la mayor parte de la gente suele manosearlas. Pero en el siglo XIX no se le daba una fotografía a un cliente que no estuviera en un marco o en una caja. Hoy cuando la gente sale de la tienda se pone a tocarlas inmediatamente, vienen en un sobre, las cogen de mala manera... todo esto enseña culturalmente de manera errónea a manejar una fotografía. Y por ello hay que enseñar conceptos culturales. Hay que cambiar los conceptos que tiene la gente, por ejemplo, si hay una institución que hace las cosas bien, otras instituciones la imitarán. Son como monos, de hecho somos una forma de monos, humanos, porque nos comportamos de esa manera, hacemos lo que vemos y si lo vemos hacer mal lo haremos mal, y si lo vemos hacer bien lo haremos bien. Nuestra tendencia será repetir ese comportamiento al traer una colección al museo. Hay que empezar a tratar las cosas que se adquieran con un standard diferente, tratarlas con respeto y con cuidado, también en la forma de manejarlas, que es simple y básicamente tratarlas despacio, tratando de mantener las cosas en orden y limpias, preservar el orden siendo sensibles a la forma original en la que están dispuestas; y básicamente hacer las cosas despacio mientras se piensa. Quizá no es una

buena respuesta a su pregunta. Pero es muy interesante. Ustedes preguntan si existe una aproximación. Si, existe.

Hay una aproximación simple y básica, pero en un estadio de evolución que es en el que están ustedes ahora. Están ustedes en el primer paso del cuidado de las fotos. Es importante para ustedes no mirar tanto al método de alguien únicamente, sino a la evolución de ese método: cómo han llegado a hacer eso; el autor de un método hace que ese método funcione. Cuando veamos el museo podré mostrarles las cajas de zapatos, que también existen aquí, pero también tenemos algunas que al menos no están en ese estado; teóricamente las que están bien cuidadas son las más importantes. Hay que hacer un reconocimiento del terreno. Se planifica un poco en cuanto a la seguridad del traslado; tiene que haber por lo menos un sistema que sea básicamente mejor de lo que era y que diferirá de colección a colección. Algunas colecciones están limpias y en orden, otras son un absoluto desastre. No se sabe por qué dos fotografías funcionan de forma diferente ni cómo dos fotógrafos funcionan de forma diferente. He visto colecciones que estaban en orden totalmente desordenadas y viceversa, colecciones desordenadas, en perfecto orden institucional, son absurdos extraños que ocurren. Uno de los problemas más grandes es el número. Es como un bote salvavidas, hay que considerar cuantas se pueden salvar de verdad, y lo más seguro es que sea un número limitado, por lo que tendremos que pensar de qué fotografías queremos hacernos responsables. Puede que no sea la respuesta que ustedes quieren, pero automáticamente ésta es la respuesta a la que todo el mundo llegará cuando ya estén hartos y entonces se quedan paralizados: ¿Qué se hace con dos millones de fotografías y tres millones de placas negativas de vidrio? Todos los archivos nacionales del mundo tienen este problema: ¿Qué hacemos ahora? Y alguien dice: necesitamos un acondicionador de aire, pero esto no resuelve el problema, sino que lo aumenta.

La mayoría de estas colecciones presentan serios problemas debido a una manipulación y almacenamiento incorrectos. ¿Cuáles son las normas para su nuevo almacenamiento? Hay normas, pero otra vez depende. Depende de si la colección se va a utilizar de forma activa; dependerá de qué tipo de material estamos hablando; el almacenamiento de negativos será algo diferente al almacenamiento de fotografías. La vulnerabilidad de los materiales de color hace que la gente sea más sensible a ellos para buscar el medioambiente que ayude a preservarlos y que también ayudará a conservar los materiales monocromáticos; pero simplemente porque el material de color es más vulnerable; la foto de color podría no ser en sí importante, pero es el proceso lo que resulta más delicado. Se han trabajado más o menos unas normas, pero de un libro a otro existen ligeras variaciones: unos dicen que un 45% de humedad relativa, otros que un 35%, según las colecciones. También existe otra cuestión: ¿Están todas las fotos almacenadas en el mismo silo o en silos diferentes? Así que se puede ver de todo. Y ustedes dirán: ¿Porqué estas fluctuaciones? Es porque no lo sabemos. En el caso de que las colecciones se usen de forma activa no podemos guardarlas en un almacenamiento muy frío, porque el sacarlas de allí exige un cambio progresivo. La otra cuestión es que la gente que trabaja en los silos de almacenamiento, al tener que sacarlas, tiene que estar a temperatura muy baja, y pueden no sentirse a gusto, de forma que tenemos que hacer las cosas con un cierto nivel. Las cifras de temperatura y humedad se pueden ver en un número de libros, y cualquiera de ellas es más o menos buena, todas dependen de ciertas realidades. En general está muy claro que la humedad y temperatura cambiantes son desastrosas para las fotos porque son objetos multielementales, cada una está formada por diferentes elementos físicos: el papel, una capa de barita, por lo menos dos capas de gelatina, alguna otra capa y cada uno de ellos responde a la temperatura y a la humedad de forma diferente, y lo más deseable y fácil de conseguir es un ambiente estable. Se puede conseguir de formas diferentes, por medios artificiales o por la estructura de ciertos edificios, por ejemplo: la cámara mortuoria del faraón en la Gran Pirámide tiene la misma temperatura y humedad todo el tiempo y no tiene un acondicionador de aire. La segunda cuestión es que está muy claro que la humedad alta, por encima del 60% es muy perjudicial y deteriora de forma muy activa todos los elementos de la mayor parte de los materiales fotográficos. La humedad tampoco puede ser muy baja porque ciertos materiales como la gelatina tienen que tener un cierto grado de humedad. Es muy caro y muy difícil conseguir un verdadero control de la temperatura y la humedad en los silos de almacenamiento. A menudo se gastan millones de dólares en esos sistemas y no funcionan adecuadamente. Si miramos la realidad de los lugares con silos de almacenamiento veremos que también hay problemas en ellos. Así que podemos decir otra vez que de forma ideal y en abstracto que cualquiera que esté interesado en el cuidado de las fotografías las debe poner en un medioambiente relativamente seco, relativamente fresco y constante. Y esto, que es lo más importante, nunca está suficientemente claro. Si sólo podemos conseguir 68°F (20°C) y 55%, y eso es lo que podemos mantener constante entonces hemos hecho algo estupendo, hemos extendido la vida de las fotografías; pero si solamente ocurre un día y al día siguiente está a una temperatura más baja y al otro día es justo al revés, es mejor no hacer nada. Siento no responder otra vez a sus preguntas de forma más específica.

A.F. Si, si que lo hace. Nosotros queremos que las instituciones sean conscientes de que las fotos necesitan unos cuidados mínimos. Nosotros sabemos esto pero ellos no.

B.R. Si, entiendo. Bueno, esto es un viejo principio, no escuchan. También ocurre aquí, a mí tampoco me escuchan. El control de la temperatura y la humedad es absolutamente el fundamento de la preservación de las fotografías a largo plazo. Se puede gastar mucho dinero en sobres y cajas, en tratamientos, pero si olvidamos el último fundamento del ambiente y su control, estamos perdidos. Incluso aquí tenemos terribles dificultades con ese problema. Hay instituciones en las que lo tienen bien pero cuesta mucho dinero y trabajo; hay otras instituciones donde no tienen nada de

esto, pero tampoco son demasiado malos. Si se puede hacer se debe hacer. Y aquí surge otra pregunta: si sólo lo puedes hacer con parte de las fotos, hazlo, pero debemos decidir con cuales. Si sólo tenemos una habitación con este medioambiente ¿qué ponemos en ella? Es muy difícil de decir, y ustedes no me hacen estas preguntas de parte de un coleccionista privado, sino para instituciones nacionales, y son realidades muy difíciles a las que enfrentarse. De nuevo un ejemplo aquí es la Biblioteca Kennedy; hicieron un gran monumento al Presidente Kennedy, quisieron guardar todas las reliquias en buenas condiciones y montaron silos de almacenamiento fríos, pero las bibliotecas de otros presidentes no tienen tanto dinero y simplemente tienen estanterías en una habitación normal. El gobierno también hace cosas para la documentación espacial, guardan los originales en almacenamiento frío, a 0°C (12,2°F), para conservarlo todo al largo plazo y almacenar copias a temperaturas bajas pero no a 0°C (12,2°F). Tienen montones de copias de uso y gastan montones de millones para ir a la luna, millones de dólares para almacenar los registros, pero al mismo tiempo se pueden encontrar daguerrotipos de la luna, hechos en 1848 que han estado en cajas de zapatos en un observatorio durante 150 años, tienen velo dicróico y están en malas condiciones. Es muy difícil equilibrar estas inconsistencias en términos de mi respuesta. Pienso de verdad que culturalmente tenemos que decir qué es importante en fotografía y qué es lo que deberíamos hacer para cuidarlas. Es como el Mundo Antiguo: extrañamente algunos de los mejores monumentos antiguos todavía sobreviven, y también algunos de los peores, y entre ellos se han perdido un montón de cosas. Eso mismo ha ocurrido en los registros fotográficos, algunos de los más importantes sobrevivirán y algunos de los más estúpidos también, y todo lo mejor se destruirá. Es una cuestión de estrategia cultural, y yo no sé quien está planificándola en España, no sé quien lo está haciendo aquí, y si lo supiera probablemente me espartaría. Probablemente es mejor no saberlo. Pero volvemos entonces a la política de conservación de colecciones. La institución debe tomar la palabra y cuanto antes mejor: su política en cuanto a la colección de fotografías. Primero deben aceptar que la fotografía es importante, todas las fotos son maravillosas, pero coleccionamos estas fotos como misión nuestra por todas estas razones. Y si redactan tal documento y toman conciencia estarán haciendo mucho más para ayudar a la evolución lógica de aquello que elijan. El otro sistema, no tener nada planificado ni tener objetivos aunque siempre se demuestre la buena voluntad de hacerlo, es decir, es muy vago, parece bueno y, de hecho, puede ser muy malo, y esto es un principio que he descubierto en la vida: Lo que parece bueno a menudo es malo, y lo que parece malo a menudo es bueno. Nunca se sabe. Si no tenemos un sistema debemos crearlo.

A.F. Muy a menudo las imágenes de estas colecciones están registradas sobre diferentes soportes, todos mezclados, que requerirían diferentes temperaturas y humedades. ¿Hay alguna posibilidad de aplicar ciertas normas para almacenar juntos estos archivos?

B.R. Absolutamente sí. La naturaleza de las fotografías es que tiende a estar integrada a menudo con otros registros. Podemos ir a la institución y preguntar si coleccionan fotografías. Y ellos dicen sí, ya sabe. Podemos recibir los efectos de algún escritor famoso y entre ellos habrá fotos suyas o documentos de algún científico en los que haya fotos, esto ocurre siempre. Y las fotos no son simplemente plata, sino plata sobre papel, plata dentro del papel, pegada al papel, etc. De forma que hay que tratar de decidir la temperatura de almacenamiento para todos estos artefactos diferentes y una atmósfera húmeda, y a menudo no tiene sentido separar las fotos de las otras cosas. Les voy a contar una historia graciosa que ocurrió aquí, sobre los absurdos que se producen en las instituciones. Tenemos una gran colección de equipo fotográfico, y en los años cincuenta, en la inocencia de hacer algo para organizar, el curador decidió que quitaría todos los objetivos de las cámaras y los usaría para formar otra colección: objetivos, cuerpos, chasis, trípodes. Y separaron cientos de cámaras que todavía estamos intentando volver a montar con sus elementos. Es una locura, puesto que fueron insensibles al artefacto original. Y una colección mezclada puede ser en sí misma un artefacto original que no debe ser separado. Si establecemos una atmósfera de control más o menos es bueno para el papel y lo es para las fotos.

A.F. En el Congreso de París usted dijo que la GEH (George Eastman House) había sido la primera institución en crear un puesto en plantilla para un conservador. ¿Cuáles son las diferencias entre un curador, un conservador y un restaurador?

B.R. Esto es una cuestión interesante. Un curador, en sí mismo el término es muy interesante, con responsabilidad curatorial, tiene la responsabilidad del cuidado de las colecciones. En algunas instituciones tienen sólo un curador, que es parte conservador, parte apreciador de la colección, parte coleccionista, y es su trabajo explotar este material para la educación y el beneficio de la institución, o de la cultura. Pero a menudo no tienen una intervención activa en el tratamiento o en el análisis de los objetos a su cuidado, tienen la responsabilidad de tomar las decisiones que afectan a la preservación a largo plazo de los objetos: si serán utilizados para exposiciones, si recibirán tratamiento, si pueden viajar para una exposición, si un álbum se puede mantener como tal o es mejor separar sus elementos. Si el curador quiere hacer una exposición y lo que tiene es un álbum o las fotos en el álbum, solamente se pueden enseñar dos fotos a la vez. Estos hermosos objetos son divididos en partes y luego dicen que se hace con el propósito de preservarlos.

El rol tradicional del restaurador es otro estadio que ha evolucionado con respecto a la conservación. El conservador está de alguna manera entre el restaurador y el curador. La antigua evolución de la palabra es que el curador

compra los servicios del restaurador para que haga parecer nueva una cosa vieja, eso es lo que realmente significa, es la respuesta más primitiva al deterioro de los objetos. La mayor parte de los restauradores aplican las técnicas del oficio, por ejemplo, si un mueble se ha deteriorado, un ebanista se encargará de arreglarlo, alguien que sabe como se hace ese mueble. Y de esta forma los primeros que intentaron tratar los problemas de la fotografía eran fotógrafos. Los fotógrafos hacen las fotos y luego las arreglan, ésta es la lógica. Un conservador teóricamente es alguien que tiene la preparación que le permite analizar, hacer tratamientos y planificar para una preservación a largo plazo. No tiene porque ser necesariamente para que una cosa antigua parezca nueva otra vez, pero tiene que intervenir para ayudar a reservarlo en la condición en que está. El trabajo de un conservador es, protegido por un cierto código ético, no hacer algo que no se puede deshacer, no hacer algo sin plasmarlo antes en un documento, no hacer un trabajo que está más allá de sus posibilidades, no intentar algo para lo que no se tiene el conocimiento suficiente, no interferir en la integridad del artefacto original, no sacar el original de un marco y ponerlo en otro nuevo, que cambiaría la naturaleza del objeto. Puedo darle el título de un libro que se puede llevar que da la definición de curador, conservador, técnico, que es algo que podría publicar así. Pero realmente no he contestado a su pregunta. El restaurador puede ser usualmente un buen artesano, pero no necesita tener una filosofía y una disciplina culturales amplias para aplicar los tratamientos. Básicamente hacen lo que se les dice, lo que un curador les dice, un curador puede tener un gran amor y respeto por algo pero no tiene la preparación ni los instrumentos para hacer el trabajo que decidirá que hay que hacer. Un CONSERVADOR es una nueva criatura en el mundo. Ha sido solamente en los últimos sesenta años cuando ha aparecido gente que se dedica a prepararse para esta responsabilidad, encontrando un lugar en las instituciones para realizar este servicio. Hace cien años no existían los conservadores, de hecho en Europa el conservador de una colección es el curador de una colección. Los restauradores son los conservadores, éste es un lenguaje claro. En este país, de alguna manera ha habido una evolución algo diferente. Extrañamente he descubierto que el conservador debe tener todas las habilidades y conocimientos del curador y todos los conocimientos y capacidades del restaurador. Muchas instituciones tienen miedo de permitir a un conservador tener demasiado poder. Lo primero que debe tener es una gran base de fotografía práctica. Debe saber cómo utilizar el medio y los trabajos del medio. Debe tener también una gran base de historia de la fotografía, de química fotográfica, que es una forma muy particular de química; no debe tener un título en química fotográfica, pero puede estudiarla y tener ese conocimiento también. Debe tener una buena base de historia para entender la historia del medio y el valor de los objetos. También debe estar preparado en la conservación de papel y trasladarlo de forma apropiada en lo que se pueda aplicar a la conservación fotográfica. Y también es alguien que debe tener una amplia experiencia en todos los tipos de materiales fotográficos. Incluso si se dominan todas esas áreas del conocimiento, nunca se puede hacer todo conociéndolo todo. Hay que especializarse, porque hay demasiado que conocer en la fotografía, hay una amplia variedad de materiales, se debe saber todo sobre algo y algo sobre todo. Hay que saber un poco de cada proceso fotográfico que existe, pero uno de ellos debe ser nuestra especialidad. Hay gente que son conservadores fotográficos que vienen de cada una de las disciplinas que he mencionado. Gente que son fotógrafos, que quieren saber más, que quieren aprender más cosas para cuidar mejor de las fotos, y se convierten en conservadores; hay químicos fotográficos que conocen mucha información valiosa y que entran a formar parte de la conservación fotográfica. Hay historiadores fotográficos que sienten un gran amor por la fotografía, tienen un gran conocimiento y tienen la responsabilidad y el cuidado como un conservador y que siguen estudiando a partir de eso. Hay gente que viene de la conservación de papel y se dan cuenta de que la fotografía es un campo interesante. Puede que no haya mucha gente en ella, y entonces vienen y se quedan. Hay gente que son archivistas de arte, que dominan alguna disciplina y ven que la fotografía es muy interesante, y se vienen. Así que nadie es particularmente mejor que cualquier otro para empezar, es como pensar que se tiene la mano llena: hay que aprender fotografía práctica, química fotográfica, conservación de papel, historia de la fotografía, y se debe tener experiencia. Pero para hacer ese trabajo se necesita tener las manos llenas de todo eso. Eso es un conservador fotográfico. Es muy difícil conseguir tener conocimiento de todas esas materias.

A.F. ¿Cuáles son las medidas previas en esta institución antes de empezar a restaurar o manipular un artefacto fotográfico?

B.R. Lo primero es describir el objeto tan completamente como sea posible. Se hace un documento completo del objeto con su historia dentro de la colección, con lo que sabemos de él por los otros elementos de la colección, un análisis de los materiales con los que está hecho y un análisis de sus problemas, un diagnóstico, lo que creemos que son sus problemas, todo descrito en detalle. Se fotografía, se describe con dibujos y después se hace una propuesta para su tratamiento basada en esta descripción sistemática. Cuando la propuesta está hecha, se consulta con el curador, que tiene la última responsabilidad del cuidado de la colección, y es su decisión si se mejora el tratamiento o no. Incluso desempolvarlo debe apoyarse en un documento escrito. Entonces surge un problema y es que no se puede dedicar tanto tiempo a escribir para acabar no haciendo nada, no podemos dedicar el 75% del trabajo a escribir y el 25% al tratamiento. Después del tratamiento o incluso durante hay que hacer una descripción de la respuesta del artefacto al tratamiento y después un documento final en el que se puede volver a fotografiar y una descripción escrita de lo que se hizo, y una valoración del resultado. Algo equivalente a una visita al médico, que te hace una historia y te da un tratamiento. Eso es lo que se hace aquí.

A.F. En el Congreso de París de 1984 usted citó el caso del daguerrotipo de Dorothy Drapper como un desgraciado ejemplo de restauración. ¿Cuáles son las peculiaridades para la restauración y conservación de estos preciosos materiales?

B.R. El daguerrotipo es una forma de fotografía muy especial. Y uno de los aspectos más especiales es que es a la vez el tipo de foto más delicado y más fácilmente destruido y que si se cuida es uno de los más permanentes. Hay muchos daguerrotipos que existen hoy en un gran estado de preservación, y hay muchos que son una ruina, y muchos más que han sido destruidos. La diferencia está en que se les ha hecho mucho o muy poco a través del tiempo. Hay que saber lo que es un daguerrotipo para evitar deteriorarlo, debemos saber lo que la foto es para no dañarla. Un daguerrotipo está hecho de metal y los metales están sujetos a corrosiones y ataques atmosféricos, particularmente los metales de un daguerrotipo, siendo la plata uno de los principales componentes, e igual que nuestra cubertería y nuestras joyas se cubren de velo dicroico si se expone al aire, así es la plata del daguerrotipo. Si se permite que el velo dicroico aumente en grado alto la superficie se corroe, lo cual es un desastre para el daguerrotipo, puesto que la obtención de las máximas densidades depende de las cualidades reflectantes de la placa especular, y cualquier corrosión de esa superficie destruirá las zonas de máxima densidad de la imagen. La amalgama de mercurio, oro y plata que conforma la imagen se roza muy fácilmente, así que es esencial no tocar la superficie del daguerrotipo y sellarlo del ataque de las fluctuaciones ambientales. Lo que ha ocurrido con el tiempo es que cuando se hacían los daguerrotipos los fotógrafos conocían perfectamente su vulnerabilidad, y trasladaron los envases protectores que habían sido desarrollados para pinturas en miniatura sobre marfil y que se habían creado trescientos años antes que el daguerrotipo, porque aquellas pinturas eran también vulnerables a cualquier roce, a cualquier contacto directo y muy sensibles a la temperatura y la humedad. Aquellos estuches eran muy bellos en su estética pero también en su función práctica. Encerraban el objeto dentro de un estuche con una cámara de aire, el vidrio estaba separado de la superficie por un marco que los mantenía aparte. Había también otro soporte en la parte de atrás para que tampoco se dañara por allí y después eran encajados en un pequeño marco de metal y se ponían en una caja que ajustaba muy bien los bordes para que estuviera bien aislado. Ese era el principio general. El estilo europeo de montaje en un passe-partout era muy escaso, se vendían dentro de una especie de caja en la que se deslizaba el daguerrotipo o en algún marco o en algún otro tipo de protección. Estos estuches desgraciadamente se deterioraban con el tiempo si no desaparecían. Los estuches debían ser renovados y mantenidos y eso ha sido siempre el primer paso en el deterioro del daguerrotipo, es decir, el deterioro del estuche. Pero lo que es peor, cuando la gente ve que hay un deterioro del estuche o velo dicroico en la placa resulta que culturalmente no saben lo que era un daguerrotipo. Hacia 1870 se había olvidado desde el punto de vista cultural y la gente intentaba arreglarlos, los abrían, los cogían y al intentar limpiar lo que pensaban que era suciedad se llevaban la imagen. Son muy interesantes, como las tumbas egipcias; hay pocas tumbas egipcias que no hayan sido robadas alguna vez y esto es así para el daguerrotipo también. Una de las peores cosas que pueden ocurrir para la supervivencia de la fotografía es la promoción del interés en ella sin la educación. Mucha gente ha destruido daguerrotipos con un interés y un amor apasionado por ellos. Y no sólo los daguerrotipos, también se sacan fotos de sus marcos para limpiarlos, etc. Todo el día estoy oyendo historias de este tipo. Supongo que en respuesta a la pregunta, el deterioro del daguerrotipo viene de la ignorancia de lo que es y de la ignorancia de su vulnerabilidad, ésta es la gran causa, no el aire, ni el sulfuro, ni los roces. Y es muy difícil desterrar esa ignorancia, o a lo mejor no. ¿Porqué no enseñarlo en la escuela? Se podría enseñar a hacer marcos para guardar las fotos de nuestra familia, cómo montarlo adecuadamente, cómo almacenar fotos, Esto podría ser parte de la educación de todos. Enseñan a darle patadas a una pelota de fútbol, que sólo les durará unos pocos años, pero no enseñan cómo cuidar documentos de la familia, que es como cuidar de la familia. Otra vez no respondo a su pregunta.

A.F. Si, si que lo hace. Esto es su filosofía.

B.R. La filosofía es indispensable para estas cosas. Sin ella los detalles son simplemente detalles, son hechos en un libro. Yo veo que las cosas que dañan una foto son otros factores, no es la polución sino la ignorancia y la negligencia y es inexcusable. Como digo yo en el siglo XIX nadie sacaba una foto de un marco o de un estuche para protegerla, la devolvían al fotógrafo para que el estuche estuviera en condiciones, puesto que gastaban mucho dinero en esta nueva cosa, y culturalmente nos hemos apartado de ello. Hay cosas que han cambiado en nuestra cultura y que afectan a la forma en la que cuidamos las cosas. Y la familia ha cambiado también. ¿Dónde están ahora los abuelos? Hubo un momento en que estaban todos en la misma casa o en la casa de al lado. Ya no. Por eso es por lo que tenemos tantas colecciones fotográficas. ¿Dónde está la familia de este hombre de la foto? ¿Quién es? La familia ha desaparecido y el hombre también. Puedo darles algo más sobre el cuidado de los daguerrotipos que acabo de escribir y que trata un poco de todo esto.

A.F. En un cierto momento la tiourea y el ácido fosfórico parecían ser lo mejor para la restauración de daguerrotipos. En París usted recomendó que había que esperar cinco o diez años para tener métodos mejores. ¿Qué se ha conseguido cinco años después?

B.R. Ha habido alguna evolución en ese aspecto. Una conservadora, Susan Barger, y un investigador, Tom Edmondson, han aplicado una antigua técnica de limpieza en el campo de la restauración de monedas pero que no fue recogida por la conservación fotográfica. Incluso la limpieza mediante tiourea se aplicó a la restauración de monedas. La técnica que han estado utilizando es la limpieza electrolítica. Os daré un artículo sobre esto. Esta limpieza tiene como base el agua y ningún químico, y al ser un medio húmedo se puede aplicar selectivamente a ciertas zonas. La principal mejora es que elimina los grandes problemas de la limpieza con tiourea: productos que quedan en la placa y que pueden volver a producir velo dicróico y corrosión. El problema con este método es que hay que poner la pieza en una solución acuosa y crea problemas con los que están coloreados a mano. Básicamente trata uno de los problemas del daguerrotipo cuando hay más de uno. Es mejor que el anterior pero todavía no lo resuelve todo. Pero nunca serán técnicas perfectas, sólo mejores que las anteriores. La ventaja de la tiourea es que es menos tóxica y corrosiva que el cianuro. Los coleccionistas aplican esta técnica en casa porque es fácil, pero es por eso que es peligrosa. La limpieza electrolítica es mucho más difícil. Lo que realmente ha sido una gran evolución en la restauración de daguerrotipos es que la gente se ha dado cuenta de que no es tan fácil, incluso institucionalmente.

También veo que la mayor parte del peligro de deterioro viene de los estuches, de las cosas en las que más he trabajado recientemente. Es algo que creo muy importante para la conservación fotográfica en general. Es un sistema por el cual podemos decir cuánto deterioro se va produciendo. Si tengo un daguerrotipo que no está en muy mal estado y lo abro diez años más tarde no puedo recordar cuanto velo dicróico tenía, o si los puntos estaban allí o no, incluso si tenemos una foto de él, no traduce los colores exactamente y puede no mostrar otras cosas. Tenemos que tener un buen método para evaluar la evolución del deterioro en un daguerrotipo. ¿Es el medioambiente o qué es? Hemos desarrollado una técnica para fotografiarlos mediante iluminación infrarroja que muestra mucho más los verdaderos problemas del daguerrotipo y ahora la estamos utilizando en nuestra colección, porque pensamos, bueno a lo mejor el daguerrotipo no ha cambiado en diez años, y después decimos, a lo mejor es porque está en un buen estuche. Y el estuche se convierte en la cuestión, en la clave. ¿Cómo crear una barrera física para evitar el deterioro. Porque este daguerrotipo está en buenas condiciones, tiene ciento treinta años. Vamos a mantenerlo en ese estado en lugar de preocuparnos de cómo limpiar el velo. Para mí ésta es la clave. La idea de limpiarlos es muy primitiva, pero no hay mucho dinero para gastar. Ya saben, no se puede publicar a toda plana en una revista cómo hacer un estuche para daguerrotipos, no es dramático para el público. Así que es una evolución lenta. Pero evoluciona con la gente que está trabajando el tema, día a día, así que de alguna manera hay un progreso, y creo que dentro de veinte o treinta años podremos decir que hemos encontrado un tipo mejor de protección física. Cuando se creó este sistema de protección en el siglo XIX no se pararon en los elementos que están más próximos a la placa, después lo ponían en una caja que presionaba los bordes y los ajustaba con una almohadilla que proporcionaba protección a los bordes, lo sellaban por presión, protegiendo otra vez la placa por detrás, de forma que para que el aire penetrara tenía que atravesar todas estas barreras. Me costó mucho tiempo darme cuenta de que esto es tan importante como el envoltorio inicial. Y este tipo de envoltorio es bueno para el daguerrotipo y para todas las fotos. Puedo desarrollar una técnica de limpieza pero no puedo limpiar el papel o el vidrio con este método. Cada vez veo que esto es la verdadera cuestión. En mi creciente sofisticación he intentado aprender una lección de la historia del daguerrotipo. Hay que intentar llamar la atención de la gente ante esto e intentar aprender una lección de ello para aplicar la más universalmente a todas las fotos.

A.F. La mayor parte de las colecciones fotográficas españolas están registradas sobre soporte vidrio. Sus problemas más importantes son los roces, las huellas, una manipulación inadecuada y el velo dicróico en la emulsión. ¿Cuál es su aproximación a estos problemas?

B.R. La primera aproximación es no aumentar los problemas. Parar de producir roces, romper placas, parar de manipularlas mal, y éste es el núcleo de su pregunta. Hay que parar todo eso promoviendo una conciencia, que es lo que ustedes están haciendo con estas entrevistas. Ese es el primer paso. Si no se hace eso, no tiene sentido contarles cómo limpiar el velo. Y cómo reparar negativos rotos, porque continuará ocurriendo y nunca se resolverá el problema. Las colecciones de negativos son casi imposibles de tratar por el gran número de ellos. Los tratamientos para negativos son muy limitados. No se pueden borrar las rayas; se puede transportar la emulsión, pero cuesta mucho tiempo, un trabajo muy delicado, se utilizan químicos venenosos. Y aunque lo pudiéramos hacer, no podríamos tratar más de cuatro o cinco mil en toda nuestra vida y eso no es nada. Debemos aprender a aceptar el daño que se ha producido y no verlo como algo absolutamente negativo. Es extraño que el deterioro de las fotos, cuando es natural, añada un significado más a esas fotos. El fotógrafo no quiere que se añada nada más a las fotos, pero un velo dicróico añade algo a las imágenes. Hay un movimiento estético en la fotografía en esta maldita época que yo llamo la estética del deterioro. En él fotografías envejecidas artificialmente se convierten en parte de la imagería popular. El trabajo de Joel Peter Witkin parece hecho sobre negativos antiguos; si restauráramos eso la foto ya no sería tan interesante. Si elimináramos todo el deterioro se convierte en algo retorcido porque transmite un mensaje equivocado culturalmente. Está empezando a gustarnos y creo que está bien, pero en esas fotos es un mensaje negativo, es como el lado negro de la vida, pero el envejecimiento que se ve en los negativos de Nadar, aquellos maravillosos negativos de Nadar, que se ven como una raya en zigzag, eso le da algo, incluso el velo dicróico en el daguerrotipo, yo no lo limpiaría nunca, te dice algo, hace algo por la imagen. Así que creo que culturalmente éste es el problema, muy complejo. Algo del dete-

rioro está bien, es impredecible, pero no deberíamos aprender a hacerlo como lo hacemos. Hay que mostrar a la gente lo que roba y lo que cambia la imagen. Cuando doy una conferencia sobre lo que ocurre cuando una foto envejece de esa forma, cómo reaccionamos ante ella de forma muy diferente, no los vemos, sentimos los puntos, están allí, los miramos de forma natural, no los miramos fijamente pero debemos aprender a mirarlos y debemos aprender a darnos cuenta de que eso es una huella dactilar porque alguien puso el dedo o que aquello es una raya; hay que indicar a la gente lo que se está haciendo porque no lo notan, y mientras no se note continuará ocurriendo. A mí no me gusta trabajar sobre negativos. Verán ustedes gente que trabaja en lo que se llama “fine photography” pero no quieren trabajar en colecciones de negativos antiguos, porque ni les va a hacer famosos, ni les va a dar mucho dinero, pero les va a dar mucho trabajo, y si ustedes tienen el tipo de espíritu para tratar negativos, entonces deberían ir a trabajar con la Madre Teresa y tratar con humanos en vez de trabajar en esto, porque ése es el tipo de alma que se necesita para trabajar en ello. Pero cuando por ejemplo positivamos negativos antiguos podemos a veces corregir o disminuir sus problemas, podemos hacerlos desaparecer con mucho arte. Toda esta cuestión de intervenir sobre el material es muy compleja. Una vez más habría que hacer el análisis de toda la colección: de sus condiciones, de las prioridades del tratamiento; de qué se debería hacer y que no; de cuáles hacer primero y cuales después; todo ello para hacer un tratamiento basado en el entendimiento de la colección, no se puede simplemente coger el primer artefacto y ponerse a trabajar con él, no tendría sentido, hay que estudiar la colección y planificar. Otra vez no hay respuesta a la pregunta. Les contaré un caso: los archivos nacionales de aquí tienen una pequeña colección de imágenes sobre acetato encogido. Ustedes han visto este problema, es uno de los peores y más nuevos en el mundo de los negativos, tan malo como el problema del nitrato para la supervivencia de las fotos. Las fotos son tratadas sacando la emulsión del soporte y metiéndola en fundas, sin volver a montarla. Pensarán ustedes que es un tanto peculiar. Los expertos no lo hacen, puesto que es muy difícil volver a montar la emulsión y después de todo se pueden hacer copias con la emulsión fuera del soporte y si cuidamos adecuadamente de ella no es un gran problema.

Una gran cantidad de los problemas de las colecciones de negativos se va a resolver copiándolos mediante vídeo o con instrumentos electrónicos, mediante fotografía transferir suficientemente la información visual. Esto no hace nada por el artefacto pero creo que esa es la forma de aproximarnos al problema. Habrá que separar los artefactos importantes de una colección y el resto transferirlo a cualquier otro sistema. Podemos ver que la fotografía basada en la plata está al final del camino, en veinte años la forma en que hacemos fotos hoy será como hacer daguerrotipos, todo el mundo tendrá un vídeo electrónico, que ya está de moda, es por esto por lo que la fotografía está desapareciendo. Cuando eso ocurra será desastroso para las imágenes de plata, de la misma manera que el daguerrotipo fue abandonado durante cien años antes de que el interés lo volviera a hacer surgir. Todas las formas de fotografía sobre plata serán abandonadas durante cien años en la fiebre por el nuevo sistema, y después se interesarán otra vez por ellas y cogerán aquellos negativos como los grabados de Rembrandt hoy y se quedarán extasiados pero será después de ese descenso y habrá muchos menos, y por esa misma razón serán más valorados, mientras tengamos muchos de ellos no se valorarán tanto. Pero no hay un sustituto exacto, ya lo saben, no se puede sustituir el negativo original y cada copia de ese negativo disminuye la autenticidad de la primera imagen, así que normalmente algo se pierde en el proceso.

A.F. Las últimas adquisiciones en nuestro país abundan en negativos de nitrato en condiciones muy precarias. ¿Cuáles son las medidas a tomar con estos materiales tan peligrosos?

B.R. Los negativos sobre soporte nitrato no presentan el mismo problema que la película de cine. Todas las grandes historias sobre grandes incendios se refieren a películas, no a colecciones de placas. El verdadero problema no es el fuego sino la amenaza hacia el documento, la información que este documento aporta, y de hecho éste es el ejemplo en el que el almacenamiento en frío es absolutamente una obligación, se puede decelerar la degradación del nitrato mediante almacenamiento en frío. Lo mejor es sellar el material en bolsas y congelarlo para una colección de negativos de nitrato que no tiene precio si sabemos que al menos durante cinco años no tendremos el dinero para copiar los negativos. Si no se puede hacer todo lo mejor es hacer una selección para su almacenamiento desde el punto de vista curatorial teniendo en cuenta la parte más importante de la colección. Cualquier disminución de la temperatura, incluso cinco grados disminuirá los problemas. Hay un cierto punto en el que se empiezan a tener todos los problemas al reducir la temperatura si es demasiado baja porque creará problemas de humedad. Hace diez años la respuesta era copiarlo y tirar el nitrato, pero también se desechaban muchos que estaban en buen estado, eso fue una locura. Los materiales que están en buenas condiciones se pueden guardar, y deben ser guardados, incluso si se hace una copia de ellos. No veo la razón por la que se deban tirar, pero deben ser controlados, se debe observar su estado, se debe estar preparado para responder adecuadamente cuando se observa el problema.

A.F. Las exposiciones itinerantes de estas colecciones son muy frecuentes. ¿Qué normas utiliza la GEH para el préstamo y exhibición de tales artefactos? En otras palabras, como se trasladan, como se exponen, con qué condiciones de luz y con qué controles a su regreso.

B.R. Esta es una respuesta muy larga que considero en segundo lugar de importancia después del problema de la conservación de negativos a nivel internacional. La segunda cuestión más internacional en la degradación de la fotografía es la exposición de las fotografías. Hay una evidencia muy clara que es la siguiente: exponer una fotografía es una causa fundamental de deterioro. El daño puede ser ligero, pero ocurre. Cada vez que exponemos, ese daño se produce, cuanto más se exhiben más se deterioran. Todos piensan que si las fotografías se exponen la imagen se desvanece. Pues no es solamente la luz, es el medioambiente, es el traslado, son las fluctuaciones ambientales y también los materiales de montaje; al deteriorarse el soporte papel también pierden densidad. Es una cuestión mucho más compleja que la idea que tiene la gente. Una foto puede sobrevivir en un álbum cien años en muy buenas condiciones., pero si se saca del álbum, se pone en un marco y va circulando durante cuatro o cinco años, no va a volver en el mismo estado en el que se fue. Una vez oí al gran Gernsheim decir: “Si no se han desvanecido hasta ahora nunca se desvanecerán”. Debería saberlo mucho mejor pero no lo hace y si una persona tan importante dice cosas como ésta, qué podemos hacer. Cómo se puede promover el interés por la fotografía si no se expone, ya que éste es el principal vehículo para entusiasmar y educar al público y una de las maneras de usar las fotos. Pero muchísimas fotos han sobrepasado el periodo en el que pueden ser responsablemente expuestas. Muchas de ellas deben ser vistas en el laboratorio y en una habitación especial para enseñar copias, y no en exposiciones itinerantes. A pesar de mis fuertes sentimientos en contra, este museo es una máquina de hacer exposiciones, y exponemos todo para que la institución funcione, es un círculo vicioso: debemos exponer para obtener dinero, debemos existir para proteger la fotografía, debemos exhibir para obtener... ya saben, debo mi trabajo a las exposiciones, el 60% de lo que hago es trabajar con materiales de exposición. Tengo que trabajar para que las cosas se puedan exponer, es un círculo terrible. Esencialmente hacemos todo lo que debemos hacer como harían los mejores museos del mundo con obras de arte sobre papel. Controlamos los niveles de luz donde consideramos que es importante y limitamos la luz entre ocho y diez fotocandelas para obras delicadas. Desgraciadamente no se puede ver bien una fotografía con esa fuente de luz, pero es necesario eliminar luz hasta llegar a las veinticinco fotocandelas, porque se pueden ver perfectamente, ero muchas exposiciones se hacen con fuentes de luz más altas. Hace quince años, cuando vine por primera vez a este museo y vi los niveles de luz de una exposición, eran de 90 fotocandelas, todo se veía muy claro y muy nítido, pero era mucha más luz de la que se necesitaba. Cada vez somos más conscientes de eso. Pero no son sólo los niveles de luz lo que crea problemas. Tengo otro ensayo que les puedo dar con respecto a lo que ocurre en las exposiciones. En general nos gustaría decir que no exponemos ninguna foto sin una revisión de sus vulnerabilidades, eliminaremos cualquier tipo de fotos que muestre una respuesta a la luz y que pudiera estar ya presente en la foto. Hemos aprendido a predecir en algunos casos donde habrá problemas y a hacer lo que podamos por evitarlos. No exponemos nada durante tres meses, pero el tiempo medio de una exposición itinerante es de dos a tres meses y de dos años para alguna de ellas., nunca las dejamos más de dos años, porque creo que es demasiado. Enmarcamos todo con plexiglás absorbente de rayos UV para reducir la cantidad de luz, pero esto no elimina el problema en absoluto, simplemente lo reduce, exigimos unos niveles de luz determinados, nunca por encima de las veinte fotocandelas, y hasta cinco fotocandelas para algunos artefactos, aunque a cinco fotocandelas es mejor no exponer nada, no tiene sentido. Para ciertas cosas creamos instrumentos con los que sólo se enciende la luz durante el tiempo de la exposición. Todo lo que haríamos con dibujos, acuarelas, todo lo que tuviera un gran valor y aceptabilidad. Exigimos que los lugares de exposición cumplan las mismas condiciones que cumplimos aquí, en términos de temperatura y humedad, pero lo exigimos y luego no ponemos mucha atención a ello después que se ha hecho. Mantenemos también una historia de las exposiciones para tener idea de con que frecuencia una copia se expone y esto es muy importante porque hay un principio que dice que UNA VEZ QUE UNA FOTO HA SIDO EXPUESTA, LA POSIBILIDAD DE QUE SE VUELVA A EXPONER ES MUCHO MÁS ALTA. Lo vemos fácilmente porque se vuelven a pedir, porque la han visto y la quieren para su exposición también. En la misma exposición puede haber fotos tan buenas como las que se han expuesto y no se expusieron y que no serán reclamadas tanto como las que ya se han expuesto una vez. Por tanto mantenemos una historia y empezamos a decir: puede que se haya expuesto demasiado. En esencia supongo que la respuesta es que sabemos que hay un problema para la exposición de las fotos, vigilamos muy de cerca las condiciones en las que se va a exponer, pero en la realidad no hay forma de que ninguna institución tenga una respuesta absoluta sobre la política de exposiciones, sobre la vulnerabilidad de las fotos. Para decirlo en una frase: LA EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍAS ES DESPROPORCIONADA CON SU PRESERVACIÓN A LARGO PLAZO.