

Cuadernos técnicos

3

de conservación fotográfica

- 1 Una nueva disciplina: la conservación-restauración de la fotografía**
Anne Cartier-Bresson
- 7 Conservación de fotografía – lo esencial**
Luis Pavão

Presidente de la República
Fernando Henrique Cardoso

Ministro de Cultura
Francisco Weffort

*Secretario de Intercâmbio e
Projetos Especiais*
Eric Nepomuceno

*Presidente de la Fundação
Nacional de Arte – Funarte*
Márcio Souza

Directora del Departamento de Artes
Solange Sette Garcia de Zúñiga

*Centro de Conservação e
Preservação Fotográfica*
Eridan Leão

Edición
Eridan Leão
Sandra Baruki

Revisión técnica
Sandra Baruki
Vivian Spoliansky

Revisión de texto
Vivian Spoliansky
Fátima Pires dos Santos

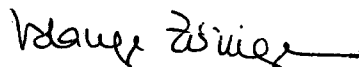
Colaboración
Elizabeth Carvalho Macedo
Vera Medina Coeli

Cuadernos Técnicos de Conservación Fotográfica

El Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, como único centro técnico de este género en América Latina, se caracteriza por ser un núcleo de investigación y, sobre todo, de difusión de información acerca de los procedimientos ideales de conservación y preservación de los materiales fotográficos. Su vocación natural es la de ser un centro de capacitación y su meta principal es la amplia divulgación, en escala nacional y latinoamericana, del conocimiento en su campo de actuación.

Dentro de esta perspectiva nacieron los Cuadernos técnicos de conservación fotográfica, presentados bajo la forma simple y económica de fascículos, para facilitar la diversidad de las publicaciones, lo cual sería imposible si hubiésemos optado por los formatos más caros – y de producción más lenta – como libros o revistas. Para atender instituciones de países latinoamericanos vecinos, que realizan consultas al Centro o solicitan la capacitación de personal especializado, todos los textos en portugués de los Cadernos técnicos de conservação fotográfica serán lanzados paralelamente en español.

Nuestra intención es la de dar continuidad a las publicaciones, divulgando siempre nuevos trabajos de profesionales brasileños y extranjeros, que actúan en el área de la conservación fotográfica, con la esperanza de poder contribuir efectivamente para mejorar las condiciones de los acervos fotográficos latinoamericanos.



Solange Sette Garcia de Zúñiga
Directora del Departamento de Artes

Una nueva disciplina: la conservación-restauración de la fotografía

Publicado, originalmente, en francés en La Recherche Photographique, n° 3, diciembre de 1987, París, Maison Européenne de la Photographie, bajo el título "Une nouvelle discipline: la conservation-restauration des photographies". Agradecemos a la autora y a la Revista La Recherche Photographique el permiso para traducir y publicar este artículo.

Conservación de fotografía – lo esencial

Publicado originalmente en portugués en el Boletim n° 3, de la "Associação para Desenvolvimento da Conservação e Restauro", Lisboa, Portugal, noviembre de 1995, bajo el título Conservação de fotografia - o essencial. Agradecemos al autor el permiso para traducir y publicar este artículo.

Cuadernos técnicos de conservación fotográfica, 3 / Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. 2. ed. - Rio de Janeiro : Funarte, 1997. 12 p.

Conteúdo: v. 3. Una nueva disciplina: la conservación-restauración de la fotografía / Anne Cartier-Bresson. - Conservación de fotografía: lo esencial / Luís Pavão.

1. Fotografia. 2. Conservação fotográfica. 3. Preservação fotográfica. I. Funarte. Centro de Preservação Fotográfica.

Dirección

Funarte – Centro de Conservação e Preservação Fotográfica
Rua Monte Alegre 255 Santa Teresa
20240-190 Rio de Janeiro RJ Brasil
tel. (5521) 297-6116 ramais 248 e 249
telefax (5521) 242-5429

Una nueva disciplina: la conservación-restauración de la fotografía¹

Anne Cartier-Bresson

Licenciada en Historia y Arqueología, realizó estudios en conservación y restauración de obras de arte, especializándose en las técnicas de restauración de fotografías en Francia, Canadá y los Estados Unidos. Directora del Atelier de Restauration de Photographies de la Ville de Paris, escribió Les papiers salés – altération et restauration des premières photographies sur papier, editado en 1984 por la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris junto al Paris Audiovisuel.

Traducción al español Helena Ferreira

La historia de la conservación y de la restauración está vinculada a la de las formas de considerar las obras, y a los intentos de prolongarles las calidades a lo largo del tiempo. Las concepciones y las prácticas de la restauración han evolucionado a lo largo de la historia de la fotografía. La restauración no es solamente una operación técnica. Ella suele orientar la mirada que se echa a las imágenes, dándoles un cierto estatuto y reconociéndoles un valor concreto.

1. Los archivos de la memoria

Más allá de las polémicas que rodean a los comienzos de la fotografía, existe una perspectiva consensual de que sólo a ella – preservándose a sí misma – le cabe prolongar la apariencia de las cosas, difundir los conocimientos y conservar la memoria. Las excepcionales ventajas informativas y didácticas de la fotografía dieron paso a las nuevas perspectivas documentales e iconográficas, ya esbozadas por los fotógrafos que recorrieron el mundo frecuentemente con ayuda de los poderes públicos².

La fotografía, que logró conquistar rápidamente un espacio y recoger los rasgos de la historia privada y pública, no siempre estuvo en condiciones de conservarlos de manera segura y, por lo tanto, de dar una respuesta al problema de la durabilidad. Sin embargo, su utilidad práctica no tiene otro valor si no fuera por su inscripción en el espacio y en el tiempo. Si el soporte metálico convirtió al daguerrotipo en una imagen frágil, aunque relativamente durable, su imposibilidad de reproducción limitó su difusión.

A partir de 1840, el sistema negativo-positivo, a la inversa, va a permitir la multiplicación de las imágenes sobre papel. Pero la inestabilidad química que amenaza con hacerlas desaparecer va a incapacitarlas de preservar el instante³.

Sus inventores, en general químicos empíricos, sensibles al descrédito que venía sufriendo la

fotografía⁴, procuraron mejorar la estabilidad de las imágenes y darles un valor intrínseco⁵. En el siglo XIX, las investigaciones se orientaban simultáneamente en dos direcciones: comprender los mecanismos y las causas de la alteración de las copias en base de sales de plata, con miras a mejorar su producción, así como buscar nuevos procesos inalterables que no utilicen dichas sales. A mediados de 1850, la Société Française de Photographie y la Royal Photographic Society de Londres fomentaron esa labor. En los diez años subsiguientes, los principales factores de deterioro de las imágenes a base de sales de plata fueron correctamente identificados y circunscriptos⁶.

En ese contexto de experimentaciones técnicas, en que la durabilidad de los productos es una condición del desarrollo de la profesión, los fotógrafos hicieron intervenciones químicas en sus imágenes. Talbot refuerza sus calotipos desvanecidos, mientras Humbert de Moladr, Le Gray o Davanne divulgan paliativos y métodos de revivificación de las tiradas alteradas⁷. Otros tantos tratamientos intentan esconder o atenuar las imperfecciones que ellos mismos producen.

Si las sales de plata suscitaron dudas y desconfianzas, el carbón, “la más fija y la más inalterable de las materias”, fue presentado, a partir de 1855, como la solución al problema de la conservación indefinida de las copias⁸. Esa lucha contra lo efímero motivó la elaboración de otros procesos llamados permanentes – el platino o, más tarde, el paladio⁹ – y la implementación de técnicas fotomecánicas – el heliograbado, la fototipia etc. –, los cuales, mediante un negativo fotográfico, producen copias en tinta de imprenta. Fáciles de reproducir, indestructibles y baratas, esas copias llamaron la atención del jurado de la Exposición Universal de 1855, de Ernest Lacan e incluso de Charles Nègre, a punto de hacerlos considerar a la fotografía propiamente dicha como un proceso transitorio.

Las imperfecciones técnicas de la fotografía obligaron, por lo tanto, a sus mismos autores a enfrentarse con el problema de la preservación de sus imágenes, lo que permitió un considerable mejoramiento del material de las copias. Esa actitud es contemporánea de una producción de altísimo nivel estético.

2. Frenos a la idea de conservación

Desde 1880 en adelante, el impulso técnico de esos procesos va a estimular el desarrollo de la industria fotográfica, a marcar el fin de los pioneros y a abrir paso hacia una generación más numerosa de practicantes. Por ser de manejo más fácil, la práctica fotográfica empieza a extenderse. Y en el registro de los géneros la fotografía utilitaria logra un éxito sin precedentes: la publicidad, la moda, las fotos de familia etc.

Esa facilidad en cuanto al manejo y a la multiplicación consecutiva de las imágenes contribuyeron para trivializar la fotografía, lo que le valió un poco de indiferencia o le trajo un cierto interés solamente volcado a sus aspectos didácticos e informativos. Durante largo tiempo, las fotografías han sido consideradas simples documentos, suplementos ilustrativos. Pero ese tipo de desinterés – bastante evidente en las colecciones públicas francesas – rompe con el período anterior y contrasta con algunas iniciativas privadas: la de Gabriel Cromer, por ejemplo, cuya colección constituye hoy la riqueza del Museo George Eastman en Rochester¹⁰.

La fotografía, siempre presente en innumerables instituciones desde fines del siglo XIX, llevará mucho tiempo hasta ser reconocida por los conservadores y atraer su atención.

3. La restauración empírica

La prioridad atribuida al valor de uso de las imágenes fotográficas incrementó el desarrollo de una práctica empírica de la restauración y la publicación, aún recientemente, de numerosas recetas milagrosas no controladas. Ciertas obras de historia de la fotografía, desde las más serias bajo otros aspectos, no vacilan en divulgar fórmulas de restauración hoy rechazadas por su nocividad a largo plazo¹¹. Fotógrafos y coleccionistas utilizaron ampliamente esas fórmulas; muchos daguerrotipos oxidados han sido tratados en soluciones químicas, sin discernimiento. Tales intervenciones, al privilegiar el resultado estético inmediato o la simple restitución de una información, engendraron problemas de alteración específicos y nuevos.

Si desde la década de 1920, los laboratorios de investigación de las industrias fotográficas vienen

compitiendo de manera decisiva para la comprensión de los fenómenos complejos de la alteración¹², fue con miras a resolver las dificultades de aplicación de los productos de las empresas a las cuales estaban vinculados¹³. Sus tratamientos, concebidos para materiales modernos, y empleados imprudentemente en originales históricos, han producido, a veces, resultados catastróficos¹⁴. Las experimentaciones sobre fotografías originales han sido realizadas con aún menos moderación, ya que estas últimas eran más numerosas y tenían un bajo valor comercial.

Se trata del mismo desconocimiento de naturaleza histórica y física de un original que lleva a algunas personas a confundir, aún hoy, reproducción con restauración de los originales¹⁵.

4. Reinserción de la fotografía en el campo histórico

Los puntos de vista respecto al papel cultural e histórico de la fotografía empiezan a desarrollarse entre los años '60 y '70, primero en los Estados Unidos y después en Francia. Pero muchas imágenes ya habían desaparecido a causa de negligencia o alteración natural. Ese interés renovado por las tiradas fotográficas antiguas, así como la conciencia de que su desaparición era progresiva, contribuyeron para aumentar su valor simbólico y comercial. Ese movimiento, que se extenderá a la fotografía moderna y contemporánea, dará origen a un mercado especializado¹⁶ y competirá por definir las distintas especies de copias (tirada original, tirada de época, reimpresión etc.), así como sus respectivas calidades (aspecto formal y técnico, estudio de conservación etc.).

Paralelamente a la evolución de ese mercado, las instituciones redescubrieron a los maestros de la fotografía del siglo XIX: se constituyen¹⁷ algunas colecciones especializadas, se reorganizan otras, cuya riqueza suele ser impresionante y, la mayoría de las veces, bajo la presión de las expectativas del público.

Por su parte, los estudios y las investigaciones sobre la fotografía van desarrollándose: la historia sencilla de las técnicas se enriquece con la toma de conciencia de las dimensiones estética, cultural y didáctica de las imágenes¹⁸.

Se hace una reflexión sobre los vínculos entre la materia histórica y el contenido formal de las obras, sobre las metamorfosis a que se somete "la forma al pasar de una determinada materia a otra"¹⁹, sobre las relaciones entre la elección técnica y la estética particular de las imágenes²⁰. Esa toma de conciencia en cuanto a la materia de la imagen y no simplemente a sus calidades

descriptivas, presupone una consulta constante a las tiradas originales.

Desde esa perspectiva, la alteración de las copias se convierte en una cuestión esencial para los investigadores y *amateurs*, que se enfrentan con un objeto cada vez más raramente visible en su estado original, a punto de impedir su apreciación justa. Son las bases mismas de esa manera de reflexionar sobre la historia de la fotografía las que son afectadas por las transformaciones progresivas o brutales de las imágenes del siglo pasado. El ejemplo bien conocido del amarillamiento de las copias albuminadas indica cómo, después de menos de un siglo, podemos tener una idea totalmente falsa de su apariencia original²¹.

Pero la apreciación de las alteraciones es frecuentemente subjetiva. Si algunas parecen afectar lo esencial de la imagen, otras se consideran aceptables y hasta portadoras de belleza plástica. La forma y la naturaleza de esa huella del tiempo van a determinar el juicio crítico: desfiguración²² o pátina del tiempo²³.

Desafortunadamente, el deterioro de las imágenes puede redundar en la pérdida total de su belleza e incluso de toda la información que ellas conllevan. La toma de conciencia de esos problemas y la atención prestada a la preservación de las colecciones públicas hicieron surgir un nuevo concepto respecto de la conservación de las fotografías. Ella exige una especialización y se inscribe en un cuadro más abarcativo de la conservación de las obras y de los bienes culturales en general.

5. Una nueva concepción de restauración

La manera de conservar evolucionó, por lo tanto, tras la aparición de un mercado de la fotografía, con las reflexiones e investigaciones sobre las imágenes y su historia, así como también con los cambios que afectaron las concepciones mismas de la restauración. Después de la Segunda Guerra Mundial, empieza a bosquejarse, en el ámbito de la restauración, una vertiente crítica que presta una nueva atención a la historia del arte y a la estética²⁴. Desde esa perspectiva, el objetivo de la restauración no es más recuperar ni reformar objetos para adaptarlos al gusto del momento, ni tampoco restituirles un valor de uso; sino al contrario, si la materia es inseparable de la significación de la obra, se trata, de aquí en adelante, de respetar su integridad. La restauración crítica ya no obedece sólo a criterios técnicos, sino que tiene en cuenta la totalidad del objeto: su historia²⁵, su contexto cultural, su estética y su evolución temporal²⁶.

Hace casi veinte años, otras consideraciones, esencialmente oriundas de los países anglosajones, plantearon una prioridad respecto a la conservación al convertirla en uno de los componentes de la restauración²⁷. Tener en cuenta las evoluciones del juicio crítico y evitar las prácticas abusivas, o demasiado subjetivas, induce a limitar la restauración a la protección de la entidad física de la obra, a su preservación a largo plazo²⁸. Esas intervenciones mínimas – “cuanto menos mejor”, que podría ser el nuevo lema de la restauración – deben ser reversibles y científicamente controladas²⁹.

Todo ello presupone un acercamiento interdisciplinario a los problemas, una utilización circunstanciada de los instrumentos científicos y una formación especializada en cada una de las áreas implicadas.

6. De la estabilidad de los productos a la conservación de las obras

Esas nuevas concepciones de la restauración se extendieron progresivamente a la fotografía³⁰.

El reconocimiento de la especificidad material e histórica de las imágenes fotográficas es reciente: desde hace unos diez años, y adviene de un movimiento nacido en el ámbito de instituciones públicas especializadas de Norteamérica antes de conquistar Europa³¹.

Ese movimiento, animado por profesionales de la conservación especializados en el tratamiento de los materiales fotográficos, se apoya en una estrecha colaboración entre industriales, científicos, restauradores y conservadores, que suelen reunirse regularmente en congresos o en equipos de investigación, nacionales o internacionales³².

Esos intercambios de informaciones y experiencias son tanto más necesarios cuanto más diversificados son los materiales fotográficos, los cuales representan una fuente de riqueza plástica y, sin embargo, hacen que la práctica de la restauración resulte extremadamente más compleja. Además del conocimiento de las reacciones propias de cada tipo de material, la restauración exige, también, una cultura fotográfica indispensable para la identificación y la comprensión de las imágenes³³. Si la restauración de las fotografías puede ejercerse, en general, a través de medios ordinarios de un centro de tratamiento, la verdad es que, a veces, ella exige métodos más adelantados de análisis de laboratorio de investigación³⁴.

Movidas por un principio científico y crítico, las intervenciones de restauración³⁵ van a intentar restablecer la integridad física y química de la

imagen a través de diferentes tratamientos de consolidación mecánica o de la eliminación de las manchas químicas³⁶. Se prefieren las intervenciones mínimas, en tanto las otras, que son más exhaustivas, sólo se realizarán con prudencia después de que a largo plazo se detecten los efectos sobre la imagen y su soporte³⁷. Ante los tratamientos demasiado complicados en una colección, será preferible implementar una política de conservación que elimine las causas de las alteraciones y actúe directamente sobre la imagen y su ambiente³⁸.

4 El tratamiento individual de los negativos o de las tiradas de una colección no se practicará más que dentro de las normas generales de preservación ya definidas en función del pasado, del presente y de la utilización futura de las obras. Y como la manipulación es uno de los primeros factores de alteración, los tratamientos y las inspecciones periódicas de los acervos deberán complementarse a través de medidas preventivas: la duplicación de los negativos y la reproducción de las obras que proporcionarán a los contratipos los recursos para la consulta usual³⁹.

A pesar de las dificultades y los atrasos, la conservación-restauración de las fotografías logró grandes adelantos a partir del momento en que ella pasó a ser reconocida como una especialidad en el campo de la conservación. No cabe ninguna duda de que ciertas prácticas empíricas se aplican aún a los originales de una manera cada vez más marginal, lo cual, sin embargo, hace recordar con demasiada frecuencia el lugar secundario reservado a la fotografía en la jerarquía de los valores culturales. La situación de esa nueva disciplina todavía inconsistente en Europa y su inexistencia en diversos países del mundo atestiguan los obstáculos que se oponen al pleno reconocimiento oficial de la fotografía. Sin embargo, el entusiasmo y la intensa utilización de que hoy es objeto, la amenazan tanto como la indiferencia o desinterés del cual fue víctima ayer. Y eso es válido, en especial, para las copias del siglo pasado. Satisfacer la nueva pasión por la fotografía y proteger las obras contra sus efectos destructivos es la razón primordial de la conservación y de la restauración.

Notas

¹ Publicado originalmente en La Recherche Photographique, nº 3, diciembre de 1987, París, Maison Européenne de la Photographie. Esta traducción fue realizada a partir del texto en portugués, traducido del francés por José Laurenio de Melo, para los Cadernos técnicos de conservação fotográfica de la Funarte.

Agradecemos a la autora y a la Revista La Recherche Photographique el permiso para traducir y publicar este artículo.

² Pocos meses después de la divulgación del daguerrotipo, el gobierno francés financia una expedición 'daguerriana' a las costas africanas. Véase E. Ostroff, "Hershel and Talbot: photographic research", The Journal of Photographic Science, vol. 27, 1979.

³ "Una de las aplicaciones más interesantes de la fotografía es la reproducción fiel e incontestable de los monumentos y documentos históricos o artísticos que el tiempo y las revoluciones siempre acaban por destruir [...]; para que la fotografía pueda realizar los grandes deseos que tuvo respecto a eso, es necesario, ante todo, que se esté seguro de la conservación indefinida de las copias". "Rapport relatif au prix fondé par M. le duc de Luynes", Bulletin de la Société Française de Photographie, París, 1856, pp. 214-218.

⁴ "Una de las críticas más frecuentes a la fotografía es la inestabilidad de sus productos. Muchas veces [...] esas bellas planchas [...] se alteran poco a poco causa de los efectos de la luz y acaban por desaparecer. Ese resultado deplorable desacredita la fotografía y desagrade al público". Acta del jurado de la Exposición de 1855.

⁵ Gustave le Gray, Photographie, traité nouveau théorique et pratique, París, 1852. Le Gray afirma que si "una copia es bella, completa y durable, se convierte en un valor intrínseco".

⁶ "Primer informe de la comisión indicada para estudiar la cuestión del desvanecimiento de la imágenes fotográficas positivas sobre papel", The Journal of the Photographic Society, 36, Londres, 28 de noviembre de 1856; A. Davanne y J. Girard, "Note sur les causes qui amènent l'altération des images photographiques positives et sur un moyen de les revivifier", Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences, París, 22 de octubre de 1855.

⁷ Véanse A. Davanne y J. Girard, *op. cit.*; Gustave Le Gray, "Procédés nouveaux pour obtenir des épreuves positives sur papier d'une coloration très variée et d'une fixité plus complète que par les anciens procédés", La Lumière, nº 8, París, 14 de febrero de 1852.

⁸ "Rapport relatif au prix fondé par M. le duc de Luynes", *op. cit.*

⁹ J. M. Eder, History of photography, Nueva York: Dover, 1978, reed.

¹⁰ G. Romer, "Some notes on the past, present and future of photographic conservation", Image, vol. 27, nº 4, Rochester, diciembre de 1984.

¹¹ R. Taft, Photography and the american scene, Nueva York, Macmillan, 1938; C. B. Newhall, The daguerrotype in America, 1961, Nueva York: Dover, 1976, reed.

¹² El primero, cronológicamente, el de Eastman Kodak, se hizo cargo del "estudio de los principios científicos de la fotografía, del desarrollo de los materiales fotográficos nuevos y del descubrimiento de nuevas aplicaciones a la fotografía". K. Mess, "The Kodak Research Laboratories", The Photographic Society of America Journal, vol. 15, 1949.

¹³ J. I. Crabtree, "Les tâches des clichés et des épreuves photographiques, leurs causes, comment les éviter,

comment les faire disparaître”, La Revue Française de Photographie, París, 1º de mayo de 1921.

¹⁴ A. Swan, “Conservation of photographic print collections”, Library Trends, vol. 30, nº 2, 1981.

¹⁵ Se hallan aún en la imprenta anuncios relacionados con “restauraciones” de fotografías que son en efecto reproducciones, las cuales restituyen, a través de métodos ópticos, informaciones falseadas en el original alterado.

¹⁶ G. Barrière, “Les photographies, que valent-elles?”, Connaissance des arts, nº 293, 1976.

¹⁷ J. C. Lemagny, “Des années soixante aux années soixante-dix: l’expansion de la culture photographique”, Histoire de la photographie, París, Bordas, 1986.

¹⁸ J. F. Chevrier, “La photographie dans les musées”, Art Press, París, noviembre de 1986.

¹⁹ H. Focillon, “Les formes dans la matière”, Vie des formes, París, PUF, 1981, 7ª ed.

²⁰ A. James y E. Parry Janis, The art of french calotype, Princeton University Press, 1986. Ciertos libros subrayaron recientemente ese aspecto de la historia de la fotografía. Al evocar el estatuto superior que las primeras imágenes sobre papel adquirieron en Francia, A. James y E. Parry Janis señalan: “Nuestro interés por esas fotografías proviene de una atracción por su belleza definida, en cierta medida, por la manera cómo el mundo deja su huella en la química y en el material de que aquellas son hechas”.

²¹ J. Reilly, N. Kennedy, D. Black y J. Van Dam, “Image structure and deterioration in albumen prints”, Photographic Science and Engineering, vol. 28, nº 4, 1984.

²² H. Focillon, *op. cit.*

²³ J. Guillerme, L’atelier du temps: essais sur l’altération des peintures, París, Herman, 1964.

²⁴ C. Brandi, Teoria del restauro, Turín, Einaudi, 1977, reed.; G. Carbonara, “Filosofía de la restauración”, Monuments historiques, nº 149, enero-febrero de 1987.

²⁵ R. H. Marijnissen, Dégradation, conservation et restauration de l’oeuvre d’art, Bruselas, Arcade, 1967.

²⁶ P. Philippot, “Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines”, Preservation and conservation: principles and practices, North American International Regional Conference Williamsburg, septiembre de 1972.

²⁷ S. Walden, The ravished image or how to ruin masterpieces by restoration, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1985.

²⁸ “No se puede permitir que la conservación quede sometida a la moda. Cualquier movimiento que se aparte de los valores de preservación, de la evidencia de la naturaleza original de los objetos históricos, implica forzosamente la destrucción de aquella evidencia”, J. Ashley-Smith, “The ethics of conservation”, The Conservator, nº 6, Londres, 1982.

²⁹ “El proceso y los productos empleados deben elegirse en función de su mejor compatibilidad con el objeto y de su estabilidad en el tiempo. A causa de la evolución de la restauración y de los adelantos técnicos futuros, los tratamientos realizados obedecen lo más posible al principio de la **reversibilidad**. Su acción deberá permitir los tratamientos futuros y el acceso a la información a través de estudios científicos”, Charte française de la

restauration”, publicada por el Sector francés del International Institute for Conservation (IIC).

³⁰ I. Moor, “The conservation and restoration of photographic images”, Institute for the Conservation of Cultural Material Bulletin, vol. 10, nº 1, 1984.

³¹ K. Hendrix, D. Hess Norris y J. Reilly, “Photograph conservation: the state of the art”, A. I. C. Preprints, Chicago, 21-25 de mayo de 1986.

³² Society of Photographic Scientists and Engineers (SPSE) International Symposium: “The stability and preservation of photographic images”, Ottawa, 1982, 1985: “Pioneers of photographic science and technology”, Rochester, 1986.

³³ J. Reilly, Care and identification of 19th century prints, Eastman Kodak Company, 1986.

³⁴ A. Cartier-Bresson, “Techniques d’analyse appliquées aux photographies d’Eugène Atget conservées dans les collections de la Ville de Paris”. Asamblea trienal del Comité del ICOM para la Conservación, Sidney, 1987.

³⁵ A. Cartier-Bresson, “Les divers niveaux d’intervention en restauration des photographies”, Conservation et restauration du patrimoine photographique, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, París, Paris Audiovisuel, 1985.

³⁶ S. Rempel, “The care of black and white photographic collections: cleaning and stabilization”, Canadian Conservation Institute Technical Bulletin, nº 9, 1980; K. Hendrix, B. Tom, C. Sergeant, C. Evans, J. Melnick, P. Poitras y D. Nishimura, “Experiments on the restoration of discoloured black and white photographs in chemical solutions”, Asamblea trienal del Comité del ICOM para la Conservación, Copenhague, 1984.

³⁷ A. Cartier-Bresson, “Les papiers salés: altération et restauration des premières photographies sur papier”, Conservation et restauration du patrimoine photographique, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, París, Paris Audiovisuel, 1984.

³⁸ M. Gillet, C. Garnier y J. Flieder, “Influence de l’environnement sur la conservation des documents photographiques modernes”, Asamblea trienal del Comité del ICOM para la Conservación, Ottawa, 1981; A. Cartier-Bresson, “La protection des photographies dans le cadre d’une exposition ou d’un archivage de longue durée”, La mission photographique de la DATAR, paysages – photographies, París, Hazan, 1985. La publicación periódica de normas nacionales, AFNOR, ANSI, DIN etc., o internacionales, ISO, permite mantenerse al día con las recomendaciones en materia de archivamiento o de tratamientos y la fabricación de fototipos. Véase Association Française de Normalisation (AFNOR), Recueil de normes françaises: optique, photographie, cinématographie, París, AFNOR, 1980.

³⁹ M. L. Ritzenthaler, “Managing a photographic copy service”, Administration of photographic collections, Society of American Archivists, Chicago, 1984.

Conservación de fotografía – lo esencial¹

Luis Pavão

Master en Fotografía, Museum Science, por el Rochester Institute of Technology, Estados Unidos. Conservador del Archivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Portugal. Colabora con la Fundação Calouste Gulbenkian en la conservación y duplicación de negativos del Archivo de Arte. Profesor de conservación y de procesos alternativos de fotografía.

Traducción al español Chiara Mazzoni

1. Introducción

Podemos decir que sólo recientemente surgió en Portugal algún interés por la conservación de acervos fotográficos. Museos, archivos, bibliotecas y organismos regionales revelan una actitud más dinámica e interesada en la valorización y preservación de sus colecciones. Algunas instituciones modernizan las instalaciones de sus archivos, instalando las colecciones en salas climatizadas e informatizando su consulta. Algunas escuelas de conservación de objetos de arte incluyen (aún tímidamente) una u otra materia sobre conservación de fotografía en sus programas. Podemos notar una participación creciente de portugueses en las acciones de capacitación, tanto en Portugal como en el extranjero. De un modo general, los responsables por los acervos fotográficos muestran el deseo de preservar las colecciones a su cargo. Este deseo también se extiende a los coleccionistas de fotografías y a los fotógrafos que consideran que sus archivos tienen un valor histórico.

A pesar de estos progresos, muchas colecciones son por el momento poco 'utilizadas', y no tienen cuidados de preservación. Otras, en estado precario, se encuentran desorganizadas y cerradas a la consulta, sin las condiciones necesarias para su preservación. Colecciones importantes, algunas que cuentan también con equipamientos e instalaciones históricas, se encuentran hace muchos años apartadas del público sin promover su consulta, esperando una reorganización. Legados de fotógrafos portugueses importantes permanecen olvidados. Este estado de marasmo dificulta la obtención de recursos financieros y no despierta el deseo de cambio. Para conservar una colección se necesitan recursos financieros. Para obtenerlos debemos mostrar y promocionar la colección. No podemos esperar que todo esté tratado y organizado para comenzar a exponer. Algunas instituciones, que organizaron y promovieron sus colecciones, pueden ver el reconocimiento de su esfuerzo por el público y por la utilización

creciente de sus imágenes en publicaciones. Si se diera más atención y divulgación a los acervos fotográficos portugueses, ellos ciertamente podrían adquirir un valor histórico y artístico de dimensión europea.

La preservación de un acervo fotográfico no es una tarea diabólica, realizable apenas por algunos iluminados, requiriendo equipamientos sofisticados, recursos financieros astronómicos o ayudas de peritos internacionales. La preservación de un acervo de pequeña y mediana dimensión está al alcance de una pequeña institución como un archivo, un museo o un municipio. Se necesita un orientador con experiencia y un equipo pequeño de trabajo. Lo esencial es contar con una sala y aparatos de climatización. La dedicación, sensibilidad e interés son necesarios. Si uno sabe lo que desea, con alguna tenacidad podremos conseguir recursos financieros, materiales y colaboradores para su ejecución.

Hay que romper con el aislamiento que existe entre los que tratan con acervos fotográficos: promover acciones de formación y el contacto entre los que tienen acervos fotográficos a su cargo, relatar experiencias y las soluciones encontradas para problemas específicos, mostrar los progresos conseguidos y el camino que todavía falta recorrer, éstas son las acciones más adecuadas para promover la preservación de la fotografía portuguesa en este momento. Tenemos que intercambiar experiencias y mostrar abiertamente nuestras dificultades. Para todos nosotros las dudas son mucho más grandes que las certidumbres.

2. ¿Qué es la conservación fotográfica?

¿Será posible resumir en un pequeño artículo lo esencial de la conservación fotográfica? Vamos a intentarlo. Los ocho puntos básicos en la conservación de un acervo fotográfico son los siguientes:

- a. Observación y descripción
- b. Control ambiental
- c. Organización

- d. Acondicionamiento
- e. Control de las condiciones de uso
- f. Reproducción y duplicación
- g. Reparación de las piezas damnificadas
- h. Capacitación de los técnicos

a. Observación y descripción

La observación y la descripción son los primeros pasos cuando enfrentamos un acervo fotográfico que debemos tratar. Queremos conocer su contenido, su forma física, su temática, sus cantidades y sus carencias. El primer contacto debe limitarse a la observación general, sin intervención. De esta primera observación resulta un informe, el pre-inventario, en el cual apuntamos las cantidades, formatos y procesos fotográficos existentes, fechas aproximadas, forma de organización original, temática general, recurrencia de piezas inestables o deterioradas, principales carencias en cuanto al acondicionamiento, tratamientos que deben ser realizados, reproducción o duplicación necesarias. El pre-inventario nos permite trazar un plan de trabajo y tratamiento; esto incluye la previsión de los plazos de la ejecución de los trabajos, número de colaboradores necesarios, costos de materiales etc.

En una fase posterior a la observación, las piezas son examinadas individual y minuciosamente. En la ficha de inventario las piezas son descritas, individualmente o en grupos. Se debe indicar el formato, proceso fotográfico, embalaje existente, formas de deterioro incluyendo extensión y localización, tratamientos necesarios, localización en el archivo. Se atribuye un número a cada pieza. Se puede hacer, en esta etapa, la limpieza, numeración e instalación en nuevos embalajes.

Para que la descripción sea sucinta hay que definir una lista de palabras claves de los procesos fotográficos y de las formas de deterioro. Esta lista incluye las formas de deterioro de la imagen de plata (amarillamiento, abrigamiento de la plata, desvanecimiento), de la imagen en colores (alteración del equilibrio cromático, desvanecimiento, mancha amarilla), del medio ligante (abrasión, adherencias, pérdidas) y del soporte en papel (rasgones, suciedad, dobleces, fragilidad), en el vidrio (quebrado, astillado, deteriorado), y en la película (olor de vinagre, ondulación, amarillamiento). Deben ser apuntadas las necesidades de reparaciones y la recurrencia de piezas inestables o inflamables para separarlas. Vestigios de insectos o roedores justifican una inspección cuidadosa y una evaluación de la extensión de la infestación. En este caso se justifica una intervención inmediata.

b. Control ambiental

El control ambiental del archivo es la primera y, sin duda, la medida más importante de preservación. Si una pieza no es excesivamente usada o manipulada, son las condiciones ambientales del archivo las que determinan su tiempo de vida. Las condiciones ambientales afectan a todos los elementos de un acervo simultánea y permanentemente. Sus estragos son generalmente irreversibles. En un archivo con un ambiente saludable, todos los otros factores de deterioro (inestabilidad de los materiales, embalajes incorrectos, presencia de microorganismos) son atenuados.

El control de las condiciones ambientales implica el control de la humedad relativa, de la temperatura, de la exposición a la luz y de la polución. Las condiciones generales recomendadas para el archivo de colecciones de fotografías en blanco y negro son una humedad relativa de 35%, con fluctuaciones inferiores a 5%, una temperatura de 18°C, con fluctuaciones inferiores a 1°C, y la filtración del aire.

El control de la humedad relativa (HR) merece una doble atención. La humedad es causante de los mayores estragos. Una HR superior a 50% lleva al amarillamiento y abrigamiento de la plata, al amarillamiento y fragilidad del papel, acidificación de las películas de acetato de celulosa, y hace que la gelatina se ablande y se pegue al embalaje. Con más de 60% de HR proliferan los hongos. Una HR inferior a 20% provoca contracción y desprendimiento de la gelatina y el arqueado de las fotografías en papel. Las fluctuaciones de la HR causan tensiones en los materiales laminados, desprendimiento de emulsiones y rajaduras en la superficie. Del día a la noche y del verano al invierno pueden existir variaciones grandes, del orden del 40%.

Otro factor que debe ser controlado es la temperatura del archivo. El calor acelera todas las reacciones químicas. Las temperaturas elevadas afectan sobretodo a las imágenes en color y los soportes plásticos inestables (películas de nitrato y acetato de celulosa).

El control de estos dos factores debe ser encarado simultáneamente. Controlar apenas uno de éstos (por ejemplo, bajar la temperatura) acarrea necesariamente la degradación del otro (aumento de la HR). En la sala de archivo debe haber un aparato para registrar temperatura y humedad que funcione permanentemente (termohigrógrafo). En su ausencia, podemos hacer lecturas diarias de estos factores. Son estas lecturas las que nos dicen qué debemos hacer. Generalmente el mayor problema es la humedad relativa elevada, que puede ser reducida

mediante deshumectadores. El aparato deshumectador más eficiente funciona por absorción química y remueve la humedad con eficacia, inclusive a bajas temperaturas. Es capaz de alcanzar los niveles deseados durante todas las estaciones del año. Un deshumectador por refrigeración, aunque no sea eficiente, contribuye significativamente a la mejoría de las condiciones ambientales, por un precio moderado. La inversión en la climatización es la más rentable que puede hacerse para la preservación del acervo. La climatización del área de guarda es siempre necesaria, y debe ser mantenida en funcionamiento noche y día, y durante los feriados y fines de semana.

Las imágenes fotográficas en color, sean fotografías en papel, negativos o diapositivas, requieren de un archivo frío. Los colorantes que constituyen la imagen son inestables, y su velocidad de deterioro se debe a la temperatura ambiente. Un aumento de 5°C en la temperatura del archivo reduce su vida a la mitad. Los grandes acervos fotográficos y de cine en todo el mundo, y algunos en Portugal (Gulbenkian, Arquivo Fotográfico CML y ANIM), optaron por cofres de frío con humedad controlada para el depósito de sus colecciones en color. Estos incluyen el aislamiento térmico, enfriamiento y deshumectación, equipamientos caros y de manutención dispendiosa, inaccesibles para una pequeña institución. Existen otras soluciones más económicas, al alcance de acervos de menor dimensión. Una de ellas es la utilización de bolsas a prueba de humedad en un frigorífico o un refrigerador doméstico. Otra solución económica es el refrigerador *no frost*: su compartimiento inferior mantiene la temperatura próxima a los 5°C y la humedad relativa cerca de los 30%.

Los gases contaminantes son un problema serio, que tiende a empeorarse y que debemos enfrentar. Es en el centro de las grandes ciudades, en las zonas más poluídas, en donde se encuentran la mayor parte de los acervos. La polución es fuente de acidificación en general, produce la reacción de la oxidación de la plata y la destrucción de los colorantes. Su acción se desarrolla inclusive en la presencia de ínfimas cantidades de un contaminante. El control de la polución implica el aislamiento de la sala exterior, la instalación de filtros en los conductos de aire acondicionado. Los gases más perjudiciales son el ozono, el dióxido de azoe y los peróxidos, todos ellos oxidantes de la plata.

Otras fuentes de polución son las propias piezas archivadas (películas en nitrato y acetato de celulosa que se descomponen) y materiales de archivo incorrectos (papeles y cartones de mala

calidad, madera y algunos plásticos). En el primer caso, es esencial la renovación periódica del aire en el área de guarda y la selección de embalajes no herméticos para las piezas inestables.

c. Organización

La forma de organización de un acervo puede tener un papel importante en la preservación. Si el acervo está bien arreglado y numerado, reducimos al mínimo la manipulación y evitamos daños físicos en las piezas.

La forma de organización debe tomar en cuenta las características físicas de las piezas. Es elemental separar las colecciones por tipos de material: los negativos deben constituir un grupo, las fotografías en papel otro, y las diapositivas y transparencias otro. El sistema de numeración debe permitir encontrar fácilmente el negativo de una fotografía en papel y viceversa. La organización debe también separar los diversos materiales, separar los negativos de vidrio de los negativos flexibles, las fotografías en papel montadas en cartón de las que no lo están.

La disposición por formatos es también ventajosa. Nos permite economizar espacio instalar las piezas en cajas a medida. De esta forma, no corremos el riesgo de doblarlas o plegarlas con la manipulación. Organizando los negativos de vidrio por formatos, evitamos la rotura de los negativos más grandes por la presión de los más pequeños.

Un elemento fundamental en la organización es la atribución de un número. Mediante el número las piezas son ordenadas y se encuentran fácilmente. El número de pieza puede indicarnos a qué grupo o colección pertenece cada imagen y su disposición en el archivo, de que tipo de pieza se trata etc.

d. Acondicionamiento

Otro aspecto importante de la conservación es escoger el material para confeccionar los embalajes y su diseño. Un embalaje debe adecuarse a la pieza que protege, al tipo de utilización y a su estado físico. El embalaje no puede interferir con la pieza acondicionada y debe ser de material químicamente neutro. Su manipulación no puede provocar daños físicos o desgaste de la pieza.

Podemos distinguir tres niveles de protección:

- Los embalajes individuales son el primer nivel de protección. Protegen del polvo, de la manipulación y de las fluctuaciones ambientales bruscas. Permiten uniformar formatos, numerar e indexar. Son el elemento más delicado debido a su contacto directo con las piezas. Pueden ser de papel, plástico o cartón.

- Las cajas, gavetas o ficheros son el nivel dos de protección. Nos permiten mantener en grupo

piezas semejantes, evitar exceso de peso y son auxiliares en la organización y cuando buscamos piezas. Son de cartón o metal.

- Un tercer nivel de protección son los armarios y estantes. Son de acero laqueado, aluminio o acero inoxidable. No se recomienda la madera.

El papel de buena calidad es excelente para embalajes. Permite el intercambio gaseoso con el exterior, funciona como filtro de polvo, no es abrasivo, no crea electricidad estática y su precio es moderado. El papel puede dañar seriamente la pieza si no es de buena calidad. Los papeles de pH neutro o próximos al neutro, libres de lignina y sin colorantes son los únicos aceptables para el embalaje de fotografías. Sólo el papel de trapo o de pasta de madera purificada responde a estas características. Hay que evitar papeles de pasta mecánica, texturados o fuertemente teñidos. Los sobres más adecuados son confeccionados mediante dobleces, como los de 4 lados (en cruz), o 3 lados; éstos no requieren adhesivos.

Los plásticos tienen la ventaja de ser transparentes y permiten la consulta del objeto sin removerlo del embalaje. Son adecuados para fotografías en papel y diapositivas. Son más caros que el papel, atraen el polvo que es retenido en la superficie causando rayas, sobre todo cuando colocamos o retiramos las piezas. Entre los plásticos, citamos el poliéster (melinex), el de mejor calidad, con más transparencia y estabilidad. Es importante evitar plásticos como PVC (cloruro de polivinil) de olor fuerte, que se descompone e interacciona con las piezas. Embalajes de plástico en manga (abierta en las dos puntas) y en cartucho (sellado en tres lados) son adecuados para fotos en papel y diapositivas, y se encuentran fácilmente en el mercado. Pueden ser reforzados con una hoja de cartón en su interior, lo cual evita el arqueado de la fotografía.

El cartón nos permite confeccionar embalajes rígidos, que ofrecen protección a las piezas físicamente frágiles o que sufrieron daños. Cuando escogemos, debemos considerar la materia prima de la fabricación del cartón: sólo el de trapo o el de pasta de madera purificada son adecuados. Es mejor optar por cartones específicos para conservación y elegir los que tienen referencia explícita, que no tengan lignina, que tengan pH neutro o ligeramente alcalino, blancos y sin colas ácidas. Con dos hojas de cartón confeccionamos los clásicos embalajes *passepourtout* para archivo y exhibición. Otros embalajes llamados encapsulamiento son una combinación de cartón y poliéster sellados con calor o con cinta adhesiva doble faz. Estos

ofrecen una excelente protección, son económicos y son confeccionados rápidamente.

e. Control de las condiciones de uso

El control de la forma en que las fotografías son usadas puede evitar muchos daños.

Muchas fotografías se dañan debido a la acción de la luz durante las exposiciones. Diapositivas olvidadas sobre mesas con luces encendidas o proyectadas frecuentemente se desvanecen rápidamente. Las fotografías en papel expuestas al sol se desvanecen y se deforman físicamente.

La exposición de imágenes frágiles o que son fácilmente afectadas por la luz debe ser realizada sólo bajo ciertas condiciones, o evitada. Entre las más sensibles, citamos las fotografías en papel de albúmina y los procesos contemporáneos en color. Su utilización sólo debe ser realizada a través de duplicados. Exponga una copia de buena calidad y preserve su original en un lugar oscuro. Ilumine las exposiciones apenas con luz incandescente de baja intensidad. Establezca 100 lux como límite máximo para fotografías en blanco y negro actuales, y 50 lux para las fotografías del siglo XIX o fotos que sufrieron daños. La luz de lámparas de cuarzo-halógeno es también aceptable en tanto sea filtrada. Estas lámparas emiten radiaciones ultravioletas. La luz fluorescente y la luz del sol (inclusive indirecta) son inadecuadas.

La manipulación descuidada da origen a rasgones, dobleces, huellas digitales, manchas y rayas en fotografías en papel y negativos fotográficos. Inscripciones en tinta, marcas del óxido de los clips, sellos de museos sobre la imagen, huellas digitales, así como gotas de saliva son apenas algunos de los muchos y frecuentes ejemplos de negligencia que encontramos. Las fotografías nos registran para siempre. Todos los que las utilizan deben ser instruidos para evitar descuidos.

Las reglas de manipulación para todos los que utilizan el archivo, incluyendo los técnicos, son como mínimo estas:

- Usar guantes siempre que se tocan las fotos en papel o negativos
- Tomar las fotografías con las dos manos, especialmente las de gran formato y las montadas en cartones frágiles
- No circular con negativos de vidrio en la mano; trabajar sobre una mesa
- Usar una mesa de luz para la observación de negativos de vidrio; no levantarlos para observarlos
- No escribir en las fotografías; usar el embalaje para enumerar e indexar. Cuando sea imprescindible escribir en la fotografía, hacerlo en el reverso, con lápiz y suavemente.

f. Reproducción y duplicación

La reproducción y duplicación fotográficas son herramientas importantes en la conservación de las fotografías. ¿Qué es reproducción y duplicación?

Una reproducción es la copia de un original opaco, una fotografía o un diseño. Una fotografía en papel sin negativo es reproducida para hacer el negativo de la copia. De él se imprimen copias de segunda generación, de calidad inferior al original.

Una duplicación es la reproducción de un original transparente, un negativo o una diapositiva. Un negativo es duplicado dando primero un interpositivo transparente, que es duplicado dando un negativo duplicado. Una diapositiva es duplicada dando una diapositiva duplicada. En ambos casos, la calidad del duplicado es muy próxima a la del original.

Estas operaciones son muy practicadas en la conservación fotográfica por tres razones:

- Para proteger los originales en caso de daños potenciales. Es el caso de diapositivas originales que deben ser reproducidas en catálogos y que no queremos enviar a la imprenta. Es el caso de fotografías frágiles a la luz que no deben incluirse en las exposiciones (exponemos una reproducción del original).

- Para salvar piezas inestables que están condenadas, tarde o temprano, a la autodestrucción. Es el caso de los negativos con soporte de nitrato de celulosa. Es el caso de negativos en acetato de celulosa cuando comienzan a deteriorarse. Estos son duplicados en soportes de poliéster, mucho más estable.

- Para recuperar piezas deterioradas, manchadas o con rasgones. Una fotografía manchada puede ser reproducida y la mancha ser eliminada total o parcialmente en la reproducción. Es el caso del abrillantamiento de plata de las fotografías en papel. Es el caso de diapositivas con el color ligeramente alterado, en que la duplicación permite corregir los desvíos de los colores hasta cierto punto. Es el caso de fotografías que perdieron el contraste y que pueden ser reproducidas haciendo una corrección del mismo.

La duplicación de fotografías mediante el uso de la computadora aumenta las posibilidades de la corrección de la imagen a niveles hasta ahora imprevistos (y en algunos casos niveles que asustan).

g. Reparaciones de piezas damnificadas

La restauración no tiene tanta importancia en la fotografía como en otros sectores de la conservación. Las formas de deterioro que ocurren en las fotografías son, en general,

irreversibles debido a las agresiones del medio ambiente. No podemos hacer retroceder el amarillamiento o desvanecimiento de la imagen de plata, la alteración del color, la formación del abrillantamiento de plata (espejo de plata), a menos que se recurra a la duplicación y a la reproducción. Los materiales que sufrieron malos tratos físicos deben ser reparados, y las marcas de éstos van a ser visibles. Encaramos estos tratamientos como una forma de estabilización y no como operaciones cosméticas. Entre las posibilidades de reparaciones destacamos: pegar los negativos de vidrio partidos, estabilizar los negativos con la emulsión despegada, consolidar el soporte de papel rasgado y limpiar manchas de cinta adhesiva. Los adhesivos utilizados deben ser neutros y fácilmente reversibles. En las consolidaciones de papel usamos colas de almidón, y en las de vidrio usamos la gelatina.

Cuando resolvemos un problema generalmente creamos otro. Por ejemplo, un soporte de papel consolidado nos conduce a una estructura más compleja que más tarde va a arquearse u ondularse. Las colas son higroscópicas y en la zona donde son aplicadas promueven la oxidación de la plata. Otro ejemplo: si pegamos un negativo de vidrio se resuelve el problema de los pedazos de vidrio dispersos, que se pueden rayar mutuamente o perder, pero se crea una estructura tan frágil que requiere más cuidados durante su manipulación. Si elegimos hacer un *sandwich* entre dos vidrios, creamos una espesura complementaria, con un aumento de peso y volumen. La zona quebrada permanece visible en la impresión del negativo. No sólo no quiero estimular la realización sistemática de estas reparaciones, sino también mostrar que sus efectos no son milagrosos. Nuestra intervención debe ser apenas la necesaria para la estabilización.

h. La capacitación de los técnicos

Las personas que tienen a su cargo los trabajos referidos deben tener una formación general en el campo de la conservación y una específica en el campo de la conservación fotográfica. ¿Qué es lo que ellos necesitan saber?

- En primer lugar, deben tener nociones de cómo se realiza el proceso fotográfico en blanco y negro. Deben eventualmente tener alguna práctica en copiado de negativos y procesamiento manual de papel y película.

- Deben tener una idea de la evolución técnica de la fotografía a lo largo de sus 150 años, los procesos iniciales, sus limitaciones y evolución hasta nuestros días

- Después deben tomar contacto con piezas fotográficas de varios procesos y épocas,

aprender a identificarlos visualmente y reconocer las formas de deterioro más corrientes.

- Deben también tener nociones generales del comportamiento de los diversos componentes presentes en las fotografías, sus formas de deterioro y relacionarlas con sus causas.

- Deben conocer bien las normas de manipulación de las piezas y sus cuidados. Las acciones más elementales, como enumerar sobres de archivo, deben ser aprendidas con método.

- Deben tener una noción exacta de las condiciones de archivo recomendadas y ser capaces de reconocer los desvíos de las condiciones ambientales deseadas: la presencia de insectos y microorganismos, de agua y olores contaminantes en la sala del archivo. Entre otras cosas, deben saber leer un registro termohigrométrico.

- Deben tener una idea clara de cómo está organizada la colección que trabajan, su forma de numeración y conocer su distribución en la sala del archivo.

- Deben practicar, bajo control, tratamientos elementales, como remoción de sobres originales, limpieza básica, separación de negativos en soporte de nitrato, y detectar el deterioro de la película de seguridad (*safety film*).

- En caso de que la colección esté informatizada, los técnicos deben conocer lo suficiente el *software* como para consultar e introducir datos en la computadora.

- Deben saber sobre todo lo que nunca deben hacer, los productos que no deben ser empleados, los tratamientos que no pueden ser experimentados y sus peligros.

Este aprendizaje es teórico y práctico. Las lecturas de textos tienen que ser complementadas con ejercicios, utilizando piezas sin valor, bajo el control del orientador. Es saludable la realización frecuente de cursos de actualización.

Bibliografía básica

- REILLY, James. Care and identification of 19th century photographic prints. Rochester, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1986, publicación G-2S.
- RITZENTHALER, Mary Lynn; MUNOFF, Gerald J. y LONG, Margery S. Administration of photographic collections. Chicago, The Society of American Archivists, Basic Manual Series, 1984.
- 1985, Conservation of photographs. Rochester, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1985, publicación F-40.
- KEEFE Jr.; Laurence E. y INCH, Dennis. The life

of a photograph. Boston, Londres, Focal Press, Butterworth Publishers, 1984.

THOMSON, Garry. The museum environment. Butterworth-Heinemann, 1986.

APPELBAUM, Barbara. Guide to environmental protection of collections. Sound View Press, Madison, Connecticut, 1991. p. 100.

HENDRIKS, Klaus B.; THURGOOD, Brian; IRACI, Joe; LESSER, Brian y HILL, Greg. Fundamentals of photograph conservation: a study guide. Toronto, Lugus Publications, 1991.

WILHELM, Henry y BROWER, Carol. The permanence and care of color photographs: traditional and digital color prints, color negatives, slides, and motion pictures. Grinnell, Iowa, Preservation Publishing Company, 1993.

LAVEDRINE, Bertrand. La conservation des photographies, París, Presses du CNRS, 1990.

PAVÃO, Luis. Dicionário e glossário de termos usados em conservação fotográfica. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

REILLY, James M. Storage guide for acetate film. Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, Rochester, Nueva York, 1993.

RITZENTHALER, Mary Lynn. Archives & manuscripts: conservation, a manual on physical care and management. Society of American Archivists, Basic Manual Series, Chicago, 1983.

YOUNG, W. Arthur; BENSON, Thomas A. y EATON, George T. Copying and duplicating in black and white and color. Rochester, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1984, publicación M-1.

BURGI, Sérgio BARUKI, Sandra Cristina Serra. Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

Nota

¹ Este texto fue publicado en portugués en el Boletim nº 3, de la Associação para Desenvolvimento da Conservação e Restauro, Lisboa, Portugal, en noviembre de 1995. Agradecemos al autor el permiso para traducir y publicar este artículo.

Centro de Conservação e Preservação Fotográfica

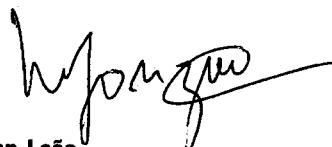
Un acuerdo de cooperación técnica firmado entre la Fundação Nacional de Arte - Funarte y la antiga Fundação Pró-Memória creó, en 1985, el Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, parte integrante del Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia, con la finalidad de proporcionar apoyo técnico a las actividades del programa. Este programa estaba orientado hacia la búsqueda de soluciones de los problemas de preservación y conservación de la imagen fotográfica antigua o contemporánea en nuestro país.

Apoyado por agencias de financiación nacionales como la Finep, el CNPq, la Vitae, e internacionales del porte de la OEA y Unesco, el Centro cuenta con un equipo técnico compuesto por conservadores, fotógrafos, químicos y técnicos de laboratorio, adoptando los siguientes mecanismos de acción:

- Desarrollo de técnicas, procesos y sistemas dirigidos a la creación de embalajes y mobiliarios adecuados para materiales fotográficos; soluciones de climatización y control ambiental; reproducción y duplicación de originales; rutinas para el control de calidad necesario en el procesamiento fotográfico para la máxima permanencia y para el tratamiento de conservación y restauración de originales; y también, el estudio de técnicas y procesos fotográficos históricos.

- Pefecionamiento y formación de recursos humanos, a través de la realización de cursos, pasantías, seminarios, encuentros, y asesoramientos técnicos a las instituciones interesadas en el desarrollo de proyectos orientados a la organización y preservación fotográfica. Este asesoramiento incluye las diversas etapas del proyecto: identificación del material, selección del lugar adecuado para la guarda, instalación de talleres y laboratorios, tratamiento de originales, acondicionamiento y acompañamiento del proyecto.

Los Cuadernos técnicos de conservación fotográfica son la respuesta a una propuesta de divulgación de la información, que es también un mecanismo de actuación del Centro, mediante la publicación de manuales, libros, textos, catálogos o videos.



Eridan Leão
Jéf del Centro de Conservação e Preservação fotográfica

Cuadernos publicados en español

- nº 1** Entrenamiento para la conservación fotográfica:
la orientación del Centro de Conservação e Preservação Fotográfica de la Funarte
Sandra Baruki y Nazareth Coury

Guión del video Negativos de vidrio – conservación

Sandra Baruki, Nazareth Coury y João Carlos Horta

- nº 2** Preservación fotográfica – métodos básicos para salvaguardar sus acervos
Peter Mustardo y Nora Kennedy

Normas para la exposición de fotografías

Nora Kennedy

La preservación de la fotografía en la era electrónica

Peter Mustardo

Reproducción fotográfica y preservación

Francisco Costa

- nº 3** Una nueva disciplina: la conservación–restauración de la fotografía
Anne Cartier-Bresson

Conservación de fotografía – lo esencial

Luis Pavão

- nº 4** Almacenamiento y manipulación de materiales fotográficos
Klaus B. Hendriks

