

Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo

A Second Encounter: Ethnographic Photography Inside and Outside the Archive

María Fernanda Troya

Doctoranda en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Profesora titular de la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

Correo electrónico: maifetroya@gmail.com

Fecha de recepción: marzo 2011
Fecha de aceptación: noviembre 2011

Resumen

En este artículo presentamos un estudio sobre un grupo de fotografías atribuidas al antropólogo francés Paul Rivet, realizadas a inicios del siglo XX, en la localidad de Archidona, provincia del Napo, en la región amazónica de Ecuador. Dichas fotografías retratan a personas pertenecientes a la nacionalidad kichwa y reposan hoy en día en la fototeca del Museo Quai Branly en París. El objetivo de este análisis es repensar el rol de la fotografía y del archivo en relación a lo que puede denominarse un “segundo encuentro etnográfico” en el que descendientes de las personas fotografiadas tienen conocimiento de dichas imágenes. Para ello proponemos inicialmente, gracias al estudio de caso presentado, una reflexión sobre el proceso que ha llevado a este tipo de imágenes a conformar la categoría de “archivo visual”, su historia y valorización al interior del archivo. En un segundo momento analizamos cómo estas imágenes pueden adquirir otro valor al “salir del archivo” y darse a conocer, funcionando entonces como catalizadoras de procesos de revalorización cultural.

Palabras clave: fotografía etnográfica, archivo visual, kichwas, Ecuador

Abstract

This article studies a group of photographs taken by French anthropologist Paul Rivet during the early 1900s in Archidona, Napo (Ecuadorian Amazon). The photographs, which portray people of Kichwa nationality, can be found today at the photographic library of the Quai Branly Museum in Paris. The object of this analysis is to question both the role of photography as well as the role of the archive the moment “a second ethnographic encounter” –in which descendants of the photographed people see the images– is produced. The article reflects upon the process that leads this type of images to become a part of the “visual archive” category (their history and valorization), and analyzes the way in which they come to acquire a different kind of value when they are removed from the archive and seen by a broader spectrum of people, becoming the catalysts for cultural revalorization processes.

Key words: Ethnographic photography, visual archive, Kichwas, Ecuador



I

La respuesta a la pregunta: ¿Qué es un archivo visual? resulta obvia y simple. Fototecas, archivos filmicos, colecciones de estampas y de cartas postales, han sido objeto de mucha atención en los últimos años. Unos resaltan en ellas sus cualidades estéticas, asimilándolas al Arte; otros las entienden como discursos escondidos de dominación colonial; otros, como ilustraciones de la vida cotidiana de personas más o menos anónimas. En el caso que nos ocupa, nos parece pertinente plantearnos la cuestión desde otra perspectiva: ¿Cómo lo *visual* terminó volviéndose una categoría de clasificación archivística?, ¿qué implicaciones trae consigo dicha categorización? Con el fin de reflexionar al respecto de dichas interrogantes analizaremos un tipo particular de archivo, el etnográfico, y un tipo de documento visual, el fotográfico.

Las colecciones de instituciones etnográficas e históricas se nutrieron de documentos visuales a lo largo del siglo XIX y XX gracias a la invención de la fotografía y del cine. En el seno de archivos y museos etnográficos, los documentos fotográficos fueron inicialmente clasificados como parte de colecciones más amplias de objetos diversos, resultantes de una misma misión o expedición, como en el caso de los provenientes de la Segunda Misión Geodésica Francesa que visitó el Ecuador entre 1901 y 1906. En un segundo momento es usual que estas colecciones se hayan reorganizado en función del tipo de objetos, separando por ejemplo los objetos cerámicos, de los fragmentos óseos y de las imágenes fotográficas. Así tenemos, por ejemplo, el recorrido que la colección de imágenes fotográficas del Museo Quai Branly ha debido realizar hasta llegar a su lugar actual. La mayoría de sus colecciones provienen del Museo del Hombre, célebre institución fundada, entre otros, por Paul Rivet, en el año 1937, y estas a su vez provienen del Museo de Etnografía del Trocadero fundado en 1878. En el Museo del Hombre se realiza una primera clasificación de los documentos fotográficos al crearse, en 1938, la fototeca como área particular dentro de la biblioteca de dicha institución, y se implementan una serie de criterios de inventario, catalogación y conservación, que serían utilizados casi sin variación hasta 1995 (Barthe, 2000).

Christine Barthe, responsable de las colecciones fotográficas del Museo Quai Branly, afirma que lo que primó durante los primeros años de la colección fotográfica en el Museo del Hombre, fue una clasificación geográfica en la que se privilegió como principal criterio el lugar en el que las imágenes fueron tomadas, en desmedro de la información relativa a su contexto histórico (Barthe, 2000: 72-73). En segundo lugar, al interior de esta, se hizo una clasificación temática de acuerdo al tipo de actividad o área de la vida social: habitación, alimentación, producción, transporte, tipos y vestimenta, etc. (Barthe, 2000: 73-75). Como vemos, hasta aquí los criterios de clasificación son geográficos, en primera instancia, y de contenido, en segunda.

En este sentido podríamos afirmar que las fotografías son valoradas solamente en su carácter de documentos, contenedores de información.

En la práctica, esta primera clasificación se habría visto reflejada en un modo de presentación particular de las imágenes, en la que cada foto está pegada sobre un cartón de color gris dividido en tres zonas: la superior que indica la proveniencia geográfica, seguida por la clasificación temática y, luego, con tinta roja, por el grupo humano retratado. Esto, acompañado de un par de circunferencias de color que indicaban el continente y el tema, revela una simplificación radical, dice Barthe, en coincidencia con la práctica de la Antropología racial de los años 30: se atribuía una circunferencia negra al continente africano, una amarilla para el Asia, una roja para América del Sur, etc. (Barthe, 2000: 77). La autora subraya una característica más de esta presentación: el anonimato de los autores de las fotos, quienes se mencionan en la mayoría de los casos a través de un código numérico (Barthe, 2000: 78). Si bien es cierto que clasificaciones posteriores en las que se toma en cuenta el tipo de dispositivo permitió una mejor conservación de las fotografías en su cualidad material (condiciones adecuadas de conservación para cada tipo de dispositivo o soporte, etc.), también es cierto que el archivo 'visual', a partir de la conformación de una sección separada en función del tipo de documento, queda aislado del resto de piezas sobre un mismo tema. Así, estos materiales que pasan a ocupar lugares distintos en distintas secciones del archivo o, incluso, como veremos más adelante, en distintas instituciones.

Proponemos reflexionar sobre cómo se dio esta *compartimentalización* al interior del archivo en forma concreta y qué implicaciones tuvo, a través del grupo de fotografías mencionadas al inicio del artículo. Se trata de fotografías en blanco y negro a partir de negativos en vidrio, retratos individuales de distintas personas, con pocas excepciones retratos de parejas o grupos, lo cual parece coincidir con las convenciones de la fotografía antropométrica de la época: una imagen de frente y otra de perfil, de cada persona, sobre fondos neutros, evitando toda información del contexto.

Siendo la fotografía antropométrica el resultado de una concepción racial de la Antropología, originada en los estudios de 'historia natural' impregnados hacia fines del siglo XIX por las teorías evolucionistas (Darwin, Tylor), es comprensible que de los miembros de la Segunda Misión Geodésica Francesa, quien debía encargarse de recolectar y enviar datos y medidas para posteriores estudios antropológicos fuera, por afinidad de campos de estudio, Paul Rivet, el médico de la misión. Las fotografías de Rivet, sin embargo, no poseen ni la rigurosidad ni la homogeneidad que tienen otras fotografías antropométricas: las poses son menos rígidas, no siempre de perfil completo (pueden ser de tres cuartos, posición explícitamente descartada en las instrucciones metodológicas comunes en la época¹) y, con mucha más espontaneidad

1 Son ejemplares a este respecto las *Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas*, de M. P. Broca, escritas en 1879, en las que el autor dedica una sección en particular a cómo tomar fotografías de carácter antropológico.

en comparación con otras fotografías antropométricas del periodo. En otro lugar², analizamos cómo estas imágenes no corresponden con la rigurosidad que estas metodologías precisaban y marcarían una especie de término medio entre la fotografía antropométrica y el retrato.

Si bien al inicio los criterios de clasificación que menciona Barthe en su estudio tendían a mostrar la fotografía como el resultado de una colecta, un “fragmento de realidad objetiva, y no como la visión de un individuo” (Barthe, 2000: 78), esta perspectiva tiende a cambiar con los años al interior del archivo. Así, nuevos criterios de clasificación permiten, entonces, tomar en cuenta fotografías resultado de reconstituciones de escenas o provenientes de contextos extra-antropológicos, siempre y cuando se pudieran adaptar a los criterios descritos anteriormente. Esto tuvo como consecuencia que se hayan ‘borrado’ detalles reveladores sobre las circunstancias en las que las imágenes fueron creadas, a favor de una ‘objetivación’ forzada de las mismas (Barthe, 2000: 81-82)³. Poco a poco, sin embargo, se fue incorporando al vocabulario relativo a la documentación fotográfica las nociones de *autor* y de *punto de vista*. Y, como dice Barthe, cuando se resolvió crear un nuevo catálogo informático de las colecciones, se apostó por clasificarlas de acuerdo a sus autores, lo que permitiría resolver los vacíos en la datación de las imágenes. Esta manera de clasificar se acerca al modo en que se clasifican las obras de arte, poniendo de relieve al ‘individuo creador’—aunque la autora defiende la idea de que asimilar la fotografía etnológica a la fotografía artística no era la intención principal—. Barthe denomina este periodo como el paso “del documento a la colección” (Barthe, 2000: 86).

Este nos obliga a replantearnos la pregunta inicial del presente trabajo: ¿Qué es lo *visual* en un archivo?, ¿cuáles son los criterios que permiten clasificar ciertos documentos como *visuales* y otros no?, ¿qué documentos entran en las colecciones de fototecas e iconotecas de las instituciones y cuáles no? Nos preguntamos esto puesto que, como hemos visto, las fotografías son en primera instancia separadas físicamente de los demás objetos de una colección, para formar parte de la fototeca (en este caso de la del Museo del Hombre), enfatizando en este acto su pertenencia a un tipo de tecnología en particular y, luego, son clasificadas de acuerdo a criterios geográficos y temáticos, enfatizando en este segundo momento su calidad de *documentación visual* útil a la etnología, para finalmente ser reunidas, esta vez, con todas las demás imágenes producidas por un mismo autor, creando así una *colección* nueva. A pesar de que se puedan separar de otros documentos por su cualidad técnica, aquellos que

2 Ponencia presentada en el coloquio “Fotografía y cuerpos políticos”, Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, Chile, noviembre 2009, por publicarse.

3 Emblemática de este tipo de procedimiento es la Mision Dakar-Djibouti, en la que según los testimonios de Marcel Griaule o de Michel Leiris, podemos encontrar versiones muy diversas sobre las circunstancias y valoración de imágenes producidas a través de reconstituciones (puestas en escena) de rituales, etc. Ver Michel Poivert, “Style et objectivité: la mission Dakar-Djibouti (1931-1933)”, en Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (Eds.) *La confusión de géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004. Traducción española.

por ejemplo son fotografías tal como lo mencionan Howard Morphy y Marcus Banks –editores del libro *Rethinking Visual Anthropology*–, tenemos que lo *visual* existe más allá de los objetos (que sin lugar a dudas concebimos como tales) como una dimensión que está en casi todas nuestras acciones. Para ellos, el campo de la Antropología visual se definiría justamente por tomar en cuenta esta distinción e incluir tanto las propiedades del *sistema visual* propio del antropólogo, como las propiedades de los sistemas visuales observados por el antropólogo en el trabajo de campo (Morphy y Banks, 1997: 21). Lo que no es evidente, pero es muy importante subrayar, es que la posibilidad misma de aprehender el sistema visual del antropólogo, se deriva del paso del documento a la colección a través de la noción de autor. Es este el que hace posible hablar de un ‘sistema visual’ y sus implicaciones, puesto que inicialmente los documentos estaban clasificados junto con otros de diversos autores, lo cual hacía casi imposible su estudio en tanto corpus homogéneo perteneciente a un ‘autor’. Aunque Barthe afirme lo contrario, lo que esta nueva clasificación revela es un acercamiento hacia sistemas de clasificación propios de las artes, en el que se hace no solo posible sino lógico, el estudio de las características formales y temáticas de las imágenes de un mismo autor.

De este modo, todo análisis sobre documentos visuales debe incluir las culturas visuales de occidente impregnadas, podríamos decirlo así, en el actuar mismo del antropólogo-fotógrafo, más allá de que este haya tenido o no una formación explícitamente estética. Morphy y Banks utilizan el término *sistema visual* para convocar un concepto muy general: el proceso que resulta en la producción humana de objetos, construyendo así de modo reflexivo su entorno visual y comunicándose por medios visuales (Morphy y Banks, 1997: 21). En el caso de Rivet, para tratar de esbozar las características de su propio sistema visual, nos basamos tanto en las fotografías que produjo durante su viaje como en unos pocos bocetos a lápiz que dejó como parte de su trabajo, además de cuestionarnos sobre sus conocimientos previos en técnicas de dibujo y fotografía, dónde y con quién aprendió a utilizar la cámara fotográfica, y finalmente, sobre lo que podríamos llamar su ‘alfabeto visual’ en el momento de su viaje al Ecuador.

Sobre el mismo tema, Deborah Poole afirma que las correspondencias existentes entre los contenidos de un determinado archivo y las políticas coloniales de una nación en particular, resultan solo en parte de las metodologías de investigación antropológica en un período determinado, siendo la parte restante el resultado de las opciones y simpatías personales del antropólogo (Poole, 2005: 162). Podemos encontrar aquí, una vez más, la cuestión del autor y su sistema visual, aspectos que habrían sido pensados como secundarios en los primeros estudios sobre la relación entre la fotografía y la Antropología. Las fotografías de Archidona, por ejemplo, se deben entonces analizar tanto a la luz de las prácticas de la fotografía antropométrica propias de la época, como a la luz de las preferencias y opciones personales del propio Rivet. Aunque en la mayoría de casos de esta índole la fotografía haya sido

simplemente utilizada para ‘cerrar el espacio’ existente entre la observación directa en el campo y su interpretación posterior (Poole, 2005: 162) y en algunos otros, incluso no haya sido tomada por el propio antropólogo sino por informantes o colaboradores (en el caso de administraciones coloniales, por funcionarios apostados en el lugar que tendrían poco o ningún conocimiento sobre etnografía), las imágenes fotográficas siempre integrarán, además de unos contenidos más o menos objetivos, los puntos de vista subjetivos de sus autores. Para este artículo, optamos simplemente por esbozar los parámetros que podrían ser útiles para un análisis de los aspectos relativos al sistema visual del autor, puesto que queremos llamar la atención, más bien, hacia otros aspectos de la vida institucional de las imágenes al interior del archivo.

II

Proponemos entonces analizar las imágenes de Archidona en relación con el rol y el valor otorgado a la fotografía dentro del archivo etnográfico. De hecho, asistimos en nuestra época a una tendencia –evidente en la literatura reciente relativa a la relación entre Antropología y fotografía–, que plantea mirar más allá de los acercamientos ‘reductores y universalizantes’ de lectura del archivo colonial, de inspiración foucaultiana (Edwards y Morton, 2009: 1), que se habrían dado en un primer momento en el campo⁴. Los estudios durante este primer periodo se centraron en recalcar cuan *colonial* era la fotografía: el papel que el medio fotográfico jugó en el afianzamiento de la Antropología como disciplina y, por lo tanto, como tecnología de poder utilizada para afianzar discursos raciales y discriminatorios. Según Edwards y Morton, editores de *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, la fotografía se prestaba perfectamente a este tipo de análisis, tanto por su naturaleza indicial (ver Roland Barthes y el paradigma propuesto en su trabajo *La cámara lúcida*), como por el hecho de que el ‘encuentro fotográfico’ entre el etnógrafo y la persona fotografiada ha sido, a lo largo de los años, cosificado, reificado y controlado al interior mismo del archivo (Edwards y Morton, 2009: 3). Para ellos, dichos acercamientos, si bien permitieron una delimitación inicial del objeto de estudio que favoreció una teorización al respecto, también tendieron a simplificar el tema al concebir la fotografía y sus prácticas como ‘verdades inamovibles’ (Edwards y Morton, 2009: 3) y, por lo tanto, generaron un agotamiento metodológico y una incapacidad para analizar otros aspectos propios de la imagen fotográfica y su relación con el archivo y la práctica antropológica.

Sobre el mismo tema, Deborah Poole plantea que los primeros estudios acerca de la relación entre fotografía y Antropología tendían a ver las fotografías como meros

4 Como un ejemplo de este tipo de acercamiento tenemos el trabajo *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, de John Tagg, publicado en 1988.

contenedores de información, cuyo significado era interpretado como la expresión directa de ideologías coloniales, existentes por fuera del archivo (Poole, 2005: 162). En un segundo momento, el archivo empieza a llamar la atención de los investigadores, no solamente como lugar en el que las imágenes han sido conservadas, sino que puede ser analizado en sí mismo como una tecnología visual, lo que permite adelantar el análisis sobre la ‘raza’, por ejemplo, desde la búsqueda de ‘significados’ y contenidos al interior de las imágenes, para enfocarse en el movimiento de las mismas al interior de las instituciones (Poole, 2005: 162). En el caso del Museo del Hombre, como vimos, los criterios de clasificación, así como la presentación misma de las imágenes, están cargados ideológicamente; revelan cómo se comprendía la práctica etnográfica (gracias a las clasificaciones temáticas) y nos informan cómo los antropólogos europeos concebían la alteridad de los pueblos no occidentales (al clasificar las imágenes en función del lugar, al negar la dimensión temporal de las mismas y al simplificar sus contenidos a través de códigos visuales, etiquetas de colores en función de los continentes).

En nuestro caso, las fotografías de Paul Rivet que reposan en el Museo Quai Branly fueron producidas en el marco de una práctica netamente antropológica. En el Fondo Paul Rivet del Museo Nacional de Historia Natural de París, podemos encontrar algunos documentos que nos aclaran el trabajo que Rivet debía realizar durante su estadía en Ecuador. En su cuaderno de notas encontramos detalles sobre cómo recoger muestras y especímenes animales y vegetales, y también sobre cómo levantar medidas antropométricas⁵. Sabemos, por documentos que reposan en el mismo Fondo, que Rivet realizó por lo menos cuatro series de mediciones antropométricas durante su visita a Ecuador: la primera en la región de Tulcán, otra en la región de Riobamba, una más en la región de Saraguro y finalmente, la más ampliamente documentada, en Santo Domingo, con el pueblo tsáchila⁶. Como era costumbre en la época, las mediciones solían acompañarse de fotografías de personas de frente y perfil. La fotografía cumplía una función de soporte de información: permitía reunir en un espacio reducido y con todo detalle, la descripción física de la persona. Ahora bien, aquí empieza nuestro dilema, pues entre las series anotadas no consta ninguna sobre el pueblo kichwa de Archidona, y en lo adelantado de esta investigación, no hemos encontrado tampoco rastros sobre la toma conjunta de medidas antropométricas e imágenes fotográficas. Por otro lado, hemos encontrado datos muy detallados de la visita que Rivet realizó al pueblo tsáchila, pero existen pocas

5 Cuaderno “Notes d’histoire naturelle”, Fonds Paul Rivet, Biblioteca Central, Muséum National d’Histoire Naturelle, París. Fecha presunta: inmediatamente anterior a su viaje al Ecuador (1901).

6 Aunque los documentos correspondientes a este estudio estén repartidos en diversas carpetas, existen, además de las medidas antropométricas y listas con nombres y apellidos de alrededor de 50 personas, un estudio genealógico y árbol de parentesco realizado por Rivet durante su ‘único’ trabajo de campo propiamente dicho, que posteriormente publicaría bajo el título “Les Indiens Colorados. Récit de voyage et étude ethnologique”, en el *Journal de la Société des Américanistes*, en 1905.

fotos de este encuentro. Finalmente, mediante el trabajo de la biógrafa de Rivet, Christine Laurière (2008), se ha podido reubicar en el Fondo, luego de algunas peripecias⁷, un pequeño álbum de fotografías pertenecientes a la región de Saraguro, completando así el estudio antropométrico que Rivet habría llevado a cabo allí, con cerca de sesenta personas.

Gracias a dichos datos podemos reflexionar sobre otra característica propia de las colecciones fotográficas al interior de los archivos. Y es que se pone en evidencia una vez más el carácter no solo incompleto y fragmentario, sino incluso arbitrario de estos últimos. Si tomamos en cuenta que las imágenes –que son nuestro objeto de estudio–, reposan en el archivo visual de una institución (como la fototeca del Museo Museo Quai Branly), y que el resto de documentos e información –que en algo pueden aclarar la situación y podrían ser considerados como pertinentes desde un punto de vista histórico– reposan en otro (como el Fondo Paul Rivet del Museo Nacional de Historia Natural), se completa un escenario complejo en el que se revela el cómo se han valorado y utilizado los documentos en diversos momentos de la historia de los archivos.

Lo anterior nos hace pensar en el trabajo de Igor Kopytoff sobre la biografía cultural de las cosas. En efecto, las imágenes de Archidona pueden ser interrogadas en términos de su biografía cultural. Más allá de los contenidos que estas tengan, han cursado una ‘carrera’ en la que han sido valoradas de acuerdo a distintos parámetros que determinan su ‘vida útil’ (Kopytoff, 1986: 66-67) y han recorrido varias instituciones y colecciones a lo largo de esta. Para que un objeto tenga una ‘biografía cultural’, y no solamente una biografía económica o técnica, dice Kopytoff, este debe verse “como una entidad culturalmente construida, a la que se le ha otorgado unos significados culturalmente específicos, y que ha sido clasificada y reclasificada de acuerdo a categorías culturalmente constituidas” (Kopytoff, 1986: 68). En otras palabras, lo que hace que una biografía sea *cultural*, no es el contenido del objeto, sino la manera y perspectiva desde la cual el objeto trata sobre ese contenido (Kopytoff, 1986: 68). Si movilizamos aquí estas nociones, es porque consideramos que son pertinentes para pensar el tema de los documentos visuales en el seno de los archivos. Las biografías culturales de dichos documentos estarían marcadas no solamente por los contenidos (representacionales) de los mismos, sino por cómo estos han sido valorados en los contextos diversos por los que han atravesado. Tal y como afirma el autor, la

7 Este álbum habría sido comprado a la casa de subastas *Drouot* en París por uno de los colaboradores de Rivet y luego donado al Museo, por lo que inicialmente no formó parte del Fondo.

biografía de un objeto se vuelve la “suma de sus varias singularizaciones” (esfuerzos por diferenciarlo de entre el conjunto general de objetos intercambiables entre sí, lo que define una ‘mercancía’), “de sus clasificaciones y reclasificaciones en un mundo de categorías siempre inciertas y cambiantes” (Kopytoff, 1986: 87-90).

Pero volvamos a las fotografías de Archidona. La información que nos puede ser útil con respecto a las *singularizaciones* de las que han sido objeto dichas fotografías, es parcial y fragmentaria. Primero que todo, como vimos, las fotografías se encuentran un tanto aisladas del resto de documentos de la Misión. Además, no existen evidencias claras que indiquen el momento ni situación en la que fueron tomadas –por lo que incluso se podría dudar de la autoría de Rivet⁸–, y tampoco tenemos evidencia de que haya realizado un estudio específico sobre los Kichwas o que se haya desplazado hasta la región de Archidona. El hecho de haber sido originalmente clasificadas de acuerdo a los criterios mencionados en la primera parte del artículo, puede haber contribuido a que la poca información de contexto que estuviese inicialmente disponible, se haya perdido. La *biografía cultural* de estas imágenes, los ‘ires y venires’ que ellas, en cuanto objetos, han sufrido a lo largo de su existencia (desde su producción y su envío a París entre tantos otros materiales de la misión), deja muchos interrogantes sin responder. A este respecto, algunos autores han recalcado en sus trabajos el carácter del archivo como lugar de enfrentamiento. Christopher Pinney (1992) y Alan Sekula (1992) son, cada uno en un ámbito muy distinto, ejemplos de este tipo de reflexión en el seno del pensamiento sobre el archivo. El archivo antropológico, entonces, funciona particularmente como un meta-nivel de la mediación institucional y, de este modo, puede considerarse que la autoridad disciplinar es moldeada por el archivo antropológico tanto como este por ella (Edwards y Morton, 2009: 9). En el caso que nos ocupa, las imágenes de Archidona nos informan tanto sobre los modos de clasificación que eran usuales en diversos momentos en el archivo, como sobre los cuestionamientos que la misma disciplina se planteaba a su interior: por ejemplo, no existe en los documentos de Rivet ninguna referencia a la fotografía más allá de cuestiones meramente pragmáticas. Podemos suponer que para él, como era común en la época, las imágenes fotográficas funcionaban como meros documentos a los que otorgar un valor con respecto a su capacidad de guardar información (imágenes que no se valoraban en sí mismas si no acompañaban estudios antropométricos). Cuando, en un segundo momento, las imágenes se separan del resto de documentos para formar parte de la fototeca del Museo del Hombre, quedando el resto de documentos en posesión directa de Rivet, como parte de su archivo personal, se pone de relieve su carácter de *documentación visual*. A raíz de la muerte de Rivet, en 1958, su archivo pasa a formar parte del Fondo Paul Rivet del Museo

8 Por su correspondencia con el antropólogo Raoul Antony durante los primeros cuatro años de la Misión, sabemos que encargó la realización de estudios antropométricos (y muy probablemente las fotografías que los acompañaban) a terceras personas.

Nacional de Historia Natural, en el que se pueden encontrar tanto documentos personales como apuntes para sus estudios y, documentos de índole política y administrativa. Las imágenes, por su parte, son heredadas por la fototeca del recientemente fundado Museo Quai Branly⁹, institución que decide publicarlas conforme van siendo digitalizadas, lo que permite en primera instancia que salgan fuera del ámbito meramente institucional.

IV

Al salir del archivo la imagen no solo se expone a nuevas miradas que le otorgarán nuevos significados y valoraciones, sino que expone con ella todo el andamiaje interno del archivo, como institución, y su propia biografía cultural. Las imágenes de Archidona, como hemos visto, han pasado la mayor parte de sus 'vidas' en el interior del archivo. En este, como afirman Edwards y Morton, las prácticas archivísticas, a pesar de ser designadas para crear significados dominantes, en realidad pueden ser pensadas como prácticas que ayudan a establecer significaciones seriales y/o superpuestas a lo largo del tiempo. Más aún, al interior del archivo las imágenes sufren un reordenamiento que destruye el orden original de modos sutiles: en primera instancia se vuelven *archivísticas*, al asignárseles números de inventario y grupos, además de descripciones y otras tantas cosas (Edwards y Morton, 2009: 10). Y cada nueva manera de clasificarlas al interior del archivo las *renarrativiza* de acuerdo a nuevos parámetros (Edwards y Morton, 2009: 12). En el caso de las imágenes de Rivet, como vimos, estas son 'renarrativizadas' varias veces, al ser separadas, clasificadas y reclasificadas al interior mismo del archivo de acuerdo a criterios distintos.

Tanto dentro como fuera del archivo se dan comparaciones implícitas entre los documentos, la información que ellos soportan y toda la información existente en el mundo exterior. El archivo es, para su usuario, una fuente infinita de asociaciones posibles, y en el caso de un archivo visual, como diría Poole, las imágenes que lo conforman también se valoran gracias a una comparación implícita respecto a todas las demás imágenes que circulan en el mundo sobre ese mismo tema. El archivo entonces despliega todo su poder de evocación, desafiando incluso las normas impuestas en su interior por las propias instituciones y disciplinas. Así, las imágenes de Rivet pueden ser analizadas no solo a la luz de sus funciones y valoraciones en el seno del archivo y del sistema visual propio del antropólogo, sino también en relación con todo el universo de imágenes resultantes de la fotografía antropológica o de la fotografía en general. Por esta razón, podemos acercar, por ejemplo, las fotografías de Archidona al

9 Museo de las artes y las civilizaciones de Asia, África, Oceanía y las Américas. Proyecto ambicioso del entonces presidente Jacques Chirac, inaugurado en 2006.

género del retrato, ya que a pesar de haber sido realizadas dentro de la práctica antropológica, en su proceso de creación tuvo que haber jugado un papel preponderante el universo de imágenes fotográficas que circulaban en aquella época (entre ellas las fotografías de retratos comunes y sus convenciones) y que sin duda Rivet conoció.

Así como las imágenes, confrontadas con el universo de imágenes existentes por fuera del archivo, pueden revelarnos aspectos inesperados, también tenemos que, en los últimos años, se han favorecido acercamientos que toman en cuenta las posibilidades abiertas por el encuentro, por dentro y por fuera del archivo, entre la imagen y el espectador. Como dice Poole, además de la contingencia, la fotografía trajo la problemática de la intimidad del espectador, de modo que las imágenes además de ser portadoras de información de interés científico, eran a su vez documentos sobre el *encuentro* entre el etnógrafo, observador privilegiado, y la persona fotografiada. Y como todo encuentro, este se daría en términos de comunicación, intercambio y presencia (Poole, 2005: 166). Aunque en el caso de la fotografía antropométrica la mayor parte de las veces este encuentro se haya dado en circunstancias tales que las personas fotografiadas hayan sido forzadas a colaborar, esto es, en condiciones desiguales de poder, las imágenes resultantes no siempre dan cuenta de estas y se abren a interpretaciones diversas, tal como en el caso de las fotografías de Rivet, que parecen ser el resultado de circunstancias mucho menos desagradables para las personas fotografiadas. Podemos así enfatizar en la naturaleza ‘resbalosa’ de la fotografía en la que los significados de la imagen vienen dados no solamente por los contenidos representados (Poole, 2005: 171) sino que incluso permiten cuestionar los discursos disciplinares en el seno de los cuales fueron creadas.

En trabajos recientes se ha tratado justamente de explorar las líneas de ruptura de esos modelos disciplinares, volviendo más complejos los supuestos sobre las relaciones coloniales, de modo que existe, por ejemplo, una preocupación creciente por tomar fotografías como lugares de encuentro y de intercambio cultural, incluso en el marco de relaciones de poder asimétricas, nuevo acercamiento que derivaría de un compromiso para con la naturaleza propia del medio fotográfico. No se trata de *despolitizar* las fotografías, o decir que las administraciones coloniales no emplearon el medio con fines políticos; estos estudios vuelven más complejo el tema al introducir nuevos elementos y dejan espacio, sobretodo, a la emergencia de la agencia indígena y de las experiencias indígenas resultado de los encuentros (Edwards y Morton, 2009: 4).

V

Es este último tema hacia el que queremos llamar la atención. Los documentos fotográficos, como todo documento, son rastros del pasado que no aspiran a ninguna objetividad y –como diría Carlo Ginzburg (1986) en su célebre texto sobre el *para-*

digma indicial— de los que todo se sospecha. Además, dada la naturaleza propia de la imagen fotográfica, que es siempre *tendenciosa* como dice Barthes, esta logra comunicar por fuera de los marcos de referencia establecidos que están ahí, para recordarnos la condición y discurso bajo el auspicio del que fue creada. Es así como las imágenes de Archidona de las que hemos partido comienzan a tener otra vida, por fuera del archivo, cuando se dan a conocer a representantes de comunidades descendientes de las personas fotografiadas por Rivet:

En marzo de 2010, a raíz de la exposición “De frente y de perfil. Retratos antropológicos en México y Ecuador”, en el espacio Arte Actual de Flacso Ecuador, se contactaron a varios representantes de organizaciones kichwas de Archidona con el fin de darles a conocer la existencia de las imágenes de Rivet en el Museo Quai Branly. A partir de este encuentro se realizó, en abril 2011, una exposición de las imágenes en Archidona en el marco de un proyecto de investigación que las mismas organizaciones kichwas habían propuesto a partir de las imágenes de Rivet¹⁰.

En ese momento el valor de dichas imágenes se trastoca, pasan del ámbito público, anónimo, de la historia más diluida posible y de un interés ‘general’, al ámbito íntimo, particular, de la historia más privada, el ámbito del álbum familiar. El hecho de que Rivet haya anotado los nombres de las personas fotografiadas, por ejemplo, ha permitido que se comience una investigación en relación al parentesco (de acuerdo a los *muntuns* o grupos familiares). De hecho en la exposición denominada “Las Miradas: Memoria visual de la nacionalidad kichwa hablante del Napo”, llevada a cabo en abril 2011 en Archidona, se mostraron las imágenes de Rivet agrupadas de acuerdo a los apellidos de las personas fotografiadas¹¹. En general, los espectadores que asistieron a dicha exposición minimizaron o simplemente ignoraron el carácter ‘colonial’ de las imágenes, valorando en ellas el hecho de representar a sus ‘abuelos’¹². En este tránsito del documento público en el archivo al recuerdo privado en el álbum familiar, se opera el salto que lleva de la Historia como disciplina a la memoria como campo de experiencia (Imágenes 1 y 2).

10 Las instituciones que lideraron este proyecto son la Dirección Provincial Intercultural Bilingüe del Napo (DIPEIBN), en las personas de Carlos Grefa y Pedro Andy; la Unión de Nacionalidad Kichwa de San Pablo de Ushpayaku (UNKISPU) en la persona de Rita Mamallacta; el pueblo kichwa de Rukullacta, en la persona de Yolanda Andy, y otras organizaciones de base kichwas; con el apoyo de la Red Ambiental, y de su presidenta Cinthya Peñaherrera, y, de Arte Actual, y su coordinador Marcelo Aguirre. La autora colabora con el proyecto a título personal y como colaboradora del Comité de Arte Actual.

11 Mientras que en la exposición “De frente y de perfil”, el montaje enfatizaba el carácter colonial de las imágenes, su utilización dentro del marco de prácticas derivadas de teorías raciales a la vez que la ambigüedad propia del medio fotográfico, en esta segunda exposición el montaje fue resultado de las decisiones de miembros y representantes de organizaciones kichwas directamente, con el apoyo de la Municipalidad de Archidona, de la Red Ambiental y de Arte Actual.

12 Datos que se revelan de varios testimonios recogidos en el lugar.



Imágenes 1 y 2: Exposición “Las Miradas: Memoria visual de la nacionalidad kichwa hablante del Napo” realizada en Archidona, en abril de 2011. En dicha exposición, pobladores kichwas de la zona pudieron observar fotografías de sus ancestros, atribuidas a Paul Rivet. Fuente: Red Ambiental.

En el artículo anteriormente mencionado, Edwards y Morton dan cuenta de varias experiencias en las que descendientes de pueblos indígenas, en algún momento objetos de estudio de la antropología ‘colonial’, sienten una suerte de ‘segundo encuentro’ etnográfico, esta vez, al ser confrontados con las imágenes de sus propios antecesores (Edwards y Morton, 2009: 7). En muchos de estos casos, la mirada posada en la imagen, sobrepasa la dicotomía que la fijaba como simple ejemplo de un discurso disciplinario, como en el caso de las fotografías de Rivet. Este impase se transgrede gracias a una valoración que minimiza la estereotipación y normativización del cuerpo visible en la fotografía antropométrica, por ejemplo, a favor de una valoración profunda de la imagen como portadora de un contenido precioso; algo parecido a lo que Poole denomina las “formas productivas de la sospecha”, inherentes a la

naturaleza de la imagen fotográfica en su relación con las prácticas etnográficas. Y aunque materialmente la imagen permanezca en el archivo, esta forma parte ya del álbum familiar de los descendientes y de la memoria visual de la colectividad. Ahora, salimos del ámbito del álbum familiar para pasar, en este caso, al ámbito colectivo.

Como afirma Maurice Halbwachs en sus trabajos sobre la memoria colectiva, en esta última es necesario que existan suficientes *puntos de contacto* entre la memoria de cada individuo y aquella de los demás, es decir, que pueda hablarse de una base común compartida (Halbwachs, 1997: 63). Dichos puntos de contacto pueden re-crearse, en el caso que nos ocupa, mediante la evocación del pasado resultante, por ejemplo, de la exposición de las fotografías de Rivet. Es así como en el acto de inauguración de la exposición sobre “Las miradas...”, se enfatizó en el hecho de que las fotografías expuestas datan de hace más de cien años, por lo que no eran conocidas por el pueblo kichwa, a pesar de lo cual se mencionaron algunos de los apellidos que se identifican en las fotos y que forman parte de los grupos familiares de la región, para recalcar la importancia de poder decir a las futuras generaciones “esto somos nosotros” (Chimbo, 2011). Las fotografías de Rivet, al darse a conocer al pueblo Kichwa, han servido como catalizadoras, junto con otras iniciativas, de un trabajo de investigación y valoración de la cultura kichwa en la región. Tenemos así que, en el marco del proyecto “Memoria visual del pueblo kichwa hablante de Napo”, coordinado por la DIPEIBN con el apoyo de varias organizaciones de base de la provincia, se han comenzado a fotografiar a las personas de más edad de las comunidades, además de registrar sus testimonios orales.

Como diría Kopytoff, lo que resiste a la tendencia general de mercantilizar todo objeto (volverlo intercambiable con otros objetos similares), es la voluntad del individuo por otorgarle un valor (de uso) por fuera de la valoración mercantil que pueda tener (Kopytoff, 1986: 76-81). En el caso de las fotografías de Archidona esta voluntad es a la vez individual y colectiva. Individual, puesto que gracias a los nombres de las personas fotografiadas se ha podido realizar una investigación que permite relacionarlas con sus propios descendientes, y colectiva, puesto que dichas imágenes forman parte de la memoria visual del pueblo kichwa de la región de Archidona. Estas voluntades, a su vez, podrían hacer frente a la valoración que se hizo de las imágenes en el momento de su producción, a saber, en el hecho de que hayan funcionado como ‘pruebas’ que permitían clasificar a las personas de acuerdo a una categoría racial, lo que implicaba que las imágenes (así como las personas) eran consideradas intercambiables entre sí como representativas de su tipo (Poole, 1997: 15), pues se trataba de una lógica de comparabilidad y equivalencia. Provocar un *segundo encuentro etnográfico* en el seno del archivo, entonces, implica sacar las fotografías no solo de su anonimato sino de su existencia en tanto imágenes intercambiables, para catapultarlas a una existencia en tanto imágenes particulares de pueblos particulares¹³.

13 El día 13 de septiembre de 2010 se emitió una petición oficial con el fin de obtener autorización para que copias de las fotografías atribuidas al antropólogo francés Paul Rivet sean puestas a disposición de la comunidad con fines de investigación y para conocimiento de los descendientes de las personas fotografiadas. En respuesta a dicha petición, firmada por el alcalde de Archidona, José Toapanta, el vice-alcalde, Diego Shiguango y varios funcionarios y repre-

Bibliografía

- Banks, Marcus y Howard Morphy (1997). "Introduction: Rethinking Visual Anthropology". En *Rethinking Visual Anthropology*, Marcus Banks y Howard Morphy (Ed.): 1-26. New Haven: Yale University Press.
- Barthe, Christine (2000). "De l'échantillon au corpus, du type à la personne". En *Journal des Anthropologies* N.º 80-81: 71-90
- Barthes, Roland (1989). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard
- Chimbo, Blas (2011). Discurso de inauguración de la exposición "Las miradas: Memoria visual del pueblo kichwa hablante de Napo", Archidona [Registro de audio].
- Edwards, Elizabeth (1997). "Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology". En *Rethinking Visual Anthropology*, Marcus Banks y Howard Morphy (Ed.): 1-26. New Haven: Yale University Press.
- Ginzburg, Carlo (2010). *Le fil et les traces*. Lagrasse: Verdier.
- (2010). *Mythes emblèmes traces*. Lagrasse: Verdier
- Halbwachs, Maurice (1997). *La mémoire collective*. Paris: Editions Albin Michel.
- Kopytoff, Igor (1986). "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process". En *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai (Ed.): 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laurière, Christine (2008). *Paul Rivet, le savant et le politique*. Paris: Publications Scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle.
- Marzo, Jorge Luis (Ed.) (2006). *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morton, Christopher y Elizabeth Edwards (2009). "Introduction". En *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Christopher Morton y Elizabeth Edwards (Ed.): 1-13. Farnham: Ashgate.
- Pinney, Christopher (1992). "The Parallel Histories of Anthropology and Photography". En *Anthropology and Photography 1860-1920*, Elizabeth Edwards (Ed.): 74-95. New Haven y Londres: Yale University Press / The Royal Anthropological Institute.
- Poole, Deborah (2005). "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies". En *Annual Review of Anthropology*, Vol. 34: 159-179.
- (1997). *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the andean image world*. Princeton: Princeton University Press.
- Sekula, Allan (1986). "The Body and The Archive". En *October*, Vol. 39, pp. 3-64.

Archivos consultados:

Fondo *Paul Rivet*, Biblioteca Central - Museo Nacional de Historia Natural, París.
Fototeca, Museo Quai Branly, París.

sentantes de organizaciones kichwas de la zona de Archidona, el Museo Quai Branly propone la firma de un convenio con el Ministerio de Cultura del Ecuador. De hecho, en su respuesta, el presidente de la institución francesa, Stéphane Martin, se compromete a poner a disposición del Archivo Histórico Nacional copias digitales de las fotografías de Rivet. La respuesta reciente del Museo sienta las bases de posibles negociaciones futuras con ésta y otras instituciones sobre la repatriación de imágenes de este tipo a nuestro país.