

# ¿FOTOGRAFÍA ANTROPOLÓGICA O ANTROPOLOGIZADA?

## DE LA FOTOTECA DEL MUSEO DEL HOMBRE A LA ICONOTECA DEL MUSEO DU QUAI BRANLY

HASÁN LÓPEZ SANZ\*

La fotografía y la antropología como ciencia reconocida nacieron a mediados del siglo XIX, siendo ya habitual la utilización de la fotografía como herramienta metodológica para el conocimiento de la alteridad exótica. Es en los años treinta del siglo XX, con las expediciones que fundaron la etnología francesa, cuando el interés de destacados antropólogos hizo surgir en los museos etnográficos departamentos especializados en el tratamiento de imágenes, que en su periplo archivístico adquirirían así carácter antropológico.

**Palabras clave:** fotografía, antropología, Museo del Hombre, Museo Quai Branly, archivo.

As photography, anthropology was also born at the mid of the nineteenth century, being then usual its use as a tool to get to know the other as exotic. It was during the thirties of the past century, along with the expeditions that found French ethnology, when the interest of important anthropologists made it possible the appearance of specialised photography departments in some ethnological museums, thus giving pictures its anthropological value.

**Key words:** photography, anthropology, Man Museum, Quay Branly Museum, archive.

En el año 1999 Christine Barthe y Anne-Laure Pierre publicaron un artículo titulado “Photographies et ethnologie. La photothèque du musée de l’Homme” [Fotografías y etnología. La fototeca del Museo del Hombre] (Barthe, C., Pierre, Anne-Laure, 1999: 25). En él analizaron cuál había sido el estatuto de las imágenes en la fototeca del Museo del Hombre hasta ese momento<sup>1</sup>. Las autoras habían participado en el año 1998 en un proyecto de inventariado de una partida de 45.000 fotografías pertenecientes a la Fototeca. El proyecto se había podido desarrollar gracias a una subvención de la “Mission des Musées du ministère de l’Education nationale, de la Recherche et de la Technologie” [Misión de Museos del Ministerio de Educación Nacional, Investigación y Tecnología]. El inventariado de las imágenes se acompañó de su digitalización. De ese modo, se agilizaba la consulta y se garantizaba la conservación de las fotografías en soporte físico que ya no tenían que someterse a la

\* Universitat de València. Hassan.lopez@uv.es <sup>1</sup> Las colecciones etnológico / etnográficas del Museo del Hombre se han trasladado al nuevo Museo du Quai Branly, inaugurado en el año 2004.

manipulación de investigadores y curiosos que pasaban por la fototeca del Museo.

La creación de la fototeca del Museo del Hombre data del año 1938 y se inserta en un proceso histórico ligado al Museo de etnografía del Trocadero. Fundado en el año 1878 con ocasión de la Exposición Universal de París, el Museo de etnografía del Trocadero había recogido las colecciones fotográficas del Laboratorio de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural. Las primeras tomas fotográficas que recibió, concretamente daguerrotipos, databan del año 1841, sólo dos años después de que François Arago presentase algunos daguerrotipos ante la Academia de las Ciencias de París, e hiciese público su procedimiento, unos meses más tarde, ante la misma Academia de las Ciencias conjuntamente con la de Bellas Artes. De la época del Laboratorio de Antropología los daguerrotipos más difundidos por su calidad técnica y estética han sido los de los indios Botocudos de Henri Thieson, realizados en el año 1844. En ellos los individuos representados, un hombre y una mujer por separado, aparecen sentados, con las extremidades superiores y el torso desnudo, desposeídos de toda individualidad aunque sin llegar a la crudeza de la mirada del antropólogo físico, tan en boga en décadas posteriores<sup>2</sup>. En el caso del varón, llama la atención el leve desvío de su cuerpo del plano frontal de la cámara, inclinación que posiblemente tenga como propósito resaltar la expansión que lleva el indio en la oreja. Otros fotógrafos como Louis-

Auguste Bisson o Charles Guillaín desarrollaron trabajos similares al de Henri Thieson en otras partes del mundo. En los daguerrotipos realizados por Charles Guillaín en la costa oriental africana las tomas frontales donde los individuos representados aparecen ataviados con sus atuendos característicos contrastan con alguna otra imagen donde el sujeto autóctono aparece vestido con indumentaria europea. En todos los casos se reproducen los cánones de representación de la retratística clásica.

Evidentemente, desde los años cuarenta del siglo XIX hasta la fundación del Museo de etnografía del Trocadero los procedimientos fotográficos sobre papel evolucionaron enormemente ampliando las posibilidades prácticas de la fotografía. Pero el discurso antropológico también evolucionó, dedicando una de sus parcelas de reflexión al debate sobre la instrumentalización de la fotografía en el campo de la antropología comparativa. En esta línea de desarrollo se situó el trabajo de Léon de Cessac, quien en el año 1878 y previo acuerdo de que la documentación recopilada iría a parar al Museo de etnografía del Trocadero, participó en una de las primeras expediciones etnográficas subvencionadas por el Ministerio de Instrucción Pública francés. En su viaje, Léon de Cessac hizo algunas fotografías de Indios de California. En sus fotografías antropométricas aplicó un sistema de medición que posibilitaba los estudios comparativos. El sistema consistía en un listón convertido en cinta métrica colocado al lado del nativo que servía para deter-

**2** Durante la segunda mitad del siglo XIX, y una parte importante del XX, se desarrollaron las técnicas de realización de fotografías antropométricas y raciológicas. Las imágenes solían representar a los sujetos completamente desnudos de frente y de perfil. Desde el punto de vista compositivo las fotografías de animales tomadas por los naturalistas solían ser similares a las anteriores. La mirada inquisidora y clasificatoria se ponía de manifiesto en ambos casos.

minar el tamaño del cuerpo y la proporción de sus miembros. Este tipo de representaciones se combinan con otras donde los figurantes posan con su arco en un entorno recreado en lo que parece ser un estudio fotográfico. Pero Léon de Cessac no fue sólo fotógrafo sino también coleccionista. Imágenes de Nueva Guinea, Siria, Turquía, Egipto, Argelia, Japón, ofrecen representaciones diversas y en ocasiones muy distantes unas de otras en cuanto a su contenido. En lo que parece un afán por reunir tipologías humanas, ciencia, exotismo y erotismo se entremezclan en su colección. Al misterio de la mujer árabe, en ocasiones velada dejando entrever sus ojos detrás de la tela que la cubre, se suman otras representaciones, algunas de ellas cargadas de erotismo. Una de las más llamativas es la fotografía de una mujer japonesa con el torso desnudo. Hasta aquí nada fuera de lo normal, ya que la fotografía antropométrica solía despojar de sus ropajes a quien fotografiaba para que sus rasgos físicos se viesan mejor. Además, la mirada fija e inexpresiva de la joven, responde a uno de los principios defendidos y difundidos por numerosos antropólogos que solicitaban fotografías para uso científico a los viajeros. Pero de inmediato, uno se da cuenta de que el tipo de representación es diferente del resto en algunos detalles. El primero, la posición de las manos. No están posadas sobre las piernas o cogidas en la región del bajo vientre como suele ser habitual en este tipo de fotografías, sino cruzadas en el pecho dejando sobresalir uno de los senos por encima de la muñeca. El segundo, el pelo. La melena de la joven cae sobre sus hombros de un modo que interfiere en la percepción nítida del sujeto.

El Museo de etnografía del Trocadero continuó recibiendo documentación fotográfica de origen muy diverso: etnógrafos, viajeros, misioneros, agentes coloniales, etc. Con el transcurso de los años, la cantidad de imágenes que llegaban al museo se multiplicó de forma exponencial. En el año 1928 Paul Rivet recogió el testigo de Rene Verneau asumiendo, secundado por Georges-Henri Rivière, la dirección del Museo. Aceptar tal cargo implicaba responsabilizarse de llevar a cabo la ardua tarea de reordenar un museo que se encontraba en un estado de relativo abandono. Los objetos se acumulaban en las salas y depósitos sin recibir tratamiento alguno, ni desde el punto de vista museográfico ni desde el de su conservación. Con las fotografías sucedía lo mismo. En ambos casos, las colecciones quedaban relegadas principalmente a objetos de curiosidad. En la década de los treinta, en el mismo momento en que se realizaron las principales expediciones de colecta de objetos y documentos de la etnografía académica francesa, los integrantes del Museo de etnografía del Trocadero apoyados por el *Institut d'ethnologie* de París, trataron de levantar y hacer funcionar un verdadero museo de etnografía, dotado de todos los recursos necesarios, potenciando los cuatro ámbitos de actuación exigibles a un museo: conservación, investigación, exposición y difusión. La consolidación definitiva del proyecto de Rivet en 1937 llevó al cambio de nombre de la institución que pasó a llamarse Museo del Hombre. En 1938, Jacques Soustelle, etnólogo y fotógrafo que había participado en una de las primeras misiones etnográficas en Latinoamérica impulsadas por el Museo de etnografía del Trocadero, pasó a hacerse cargo de su

dirección. Ese mismo año, con el propósito de dar respuesta al problema del material fotográfico depositado en el museo, se creó la Fototeca. En su origen la finalidad de la Fototeca fue abastecer de documentación fotográfica a los etnólogos para que pudiesen realizar sus investigaciones y emplearlas en sus publicaciones. Sin embargo, cuando se formó la Fototeca la procedencia diversa de las imágenes y los tipos de representaciones que ofrecían no parecieron llamar la atención de los encargados del servicio, entre quienes se encontraba Thérèse Rivière, hermana de Georges-Henri Rivière, responsable del Departamento del África Blanca y Levante del Museo de etnografía del Trocadero y fotógrafa reconocida por su trabajo en Argelia. Ello hizo que todas las fotografías recibiesen el mismo tratamiento tanto desde el punto de vista documental como desde el de su catalogación. El realismo fotográfico equiparaba las imágenes dotándolas de sentido y el mero hecho de pasar a formar parte de un archivo fotográfico perteneciente a un museo de antropología las convertía en documentos susceptibles de ser utilizados para la investigación y la difusión del saber.

Esta fue la conclusión a la que llegaron Christine Barthe y Anne Laure Pierre, ambas piezas clave en la reorganización de las imágenes de la fototeca del Museo del Hombre. Hasta entonces, la fototeca del Museo del Hombre tuvo que cargar con el lastre del discurso de François Arago. En el año 1839, Arago fue el primero en defender las ventajas de la fotografía y su importancia en el campo de las ciencias. En un contexto marcado por el positivismo y la fe en el desarrollo tecnológico, teóricos y fotógrafos se apuntaron a la moda realis-

ta. La euforia alcanzó incluso a algunos antropólogos del periodo fundacional (casi 100 años después de que Arago hiciese público su manifiesto), quienes a pesar de ver cómo las imágenes oscilaban tanto por lo que mostraban cuanto por cómo se habían hecho, seguían creyendo en su carácter objetivo. Este fue el caso de Marcel Griaule. Sin duda alguna, su colección de fotografías es hoy en día una de las más importantes de la iconoteca del actual Museo du Quai Branly. De formación militar y africanista, desarrolló la totalidad de sus trabajos etnográficos y etnológicos en el seno del Museo de etnografía del Trocadero y posteriormente en el Museo del Hombre. La primera expedición etnográfica que dirigió fue en los años 1928 y 1929 en Abisinia. Hasta su muerte en el año 1956, el etnólogo francés dirigió más de 15 expediciones etnográficas, cinco de ellas antes de la Segunda Guerra Mundial: Misión Abisinia (1928-1929), Misión Dakar-Djibouti (1931-1933), Misión Sahara-Soudan (1935), Misión Sahara-Camerún (1936-1937), Misión Niger-Lago Iro, también conocida como Misión Griaule-Lebaudy (1938-1939), y más de doce después, centradas en el territorio de los dogon, contando con numerosos colaboradores, y con una duración media de dos meses cada una. James Clifford en su artículo "Poder y diálogo. La iniciación de Marcel Griaule" (Clifford, 1995), divide el trabajo del etnólogo francés en dos etapas: una etapa documental y otra iniciática. La etapa documental abarca desde el año 1928 hasta la Segunda Guerra Mundial. En ella, la labor principal de Marcel Griaule y su equipo se centró en la recolección de objetos, la realización de tomas fotográficas y la recopilación de documentación etnográfica. En el

fondo de su gesta subyacía un proyecto museográfico cuyo propósito era rellenar las lagunas existentes en aquel momento de las colecciones africanas del Museo de etnografía del Trocadero. Después de la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente a partir de 1948, la metodología de trabajo empleada por Marcel Griaule cambió por completo dando paso a la etapa iniciática. En ella, Marcel Griaule fue supuestamente iniciado por el viejo cazador dogon Ogotemêli, quien le hará descubrir la riqueza cultural de un pueblo cuyos habitantes viven según una cosmogonía, una metafísica y una religión que les sitúa a la altura de los pueblos antiguos (Griaule, 2000: 10).

Marcel Griaule y su equipo utilizaron la fotografía como herramienta metodológica para el conocimiento de la alteridad exótica en los trabajos realizados antes de la Segunda Guerra Mundial: etapa documental. Sin embargo, hay tres expediciones que pueden servir de ejemplos para mostrar los principios epistemológicos a los que atendía su práctica fotográfica y que arrojarán luz sobre las imágenes producidas en general por el etnólogo francés y su equipo: Misión Dakar-Djibouti (1931-1933), Misión Sahara-Soudan (1935) y Misión Sahara-Camerún (1936-1937). En cuanto a la cantidad de fotografías, la Misión Dakar-Djibouti fue la más fructífera. En las aproximadamente 6.000 fotografías realizadas mediante el empleo tanto de cámaras de gran formato, que funcionaban con placas de vidrio, como de cámaras Leica, se contempla la existencia de un gran proyecto de recopilación sistemática de documentos fotográficos. Dicho proyecto, puede dar la impresión de que atiende a una lógica aleatoria. Sin embargo, como

se puede ver cuando se conoce la totalidad de las fotografías así como los documentos generados alrededor de las mismas -cuadernos fotográficos, manuales de instrucciones donde se especifica el modo como deben de realizarse las fotografías, fichas de campo con referencias a las imágenes, etc.-, la práctica fotográfica responde a unos principios bien definidos. Algunos de ellos se encuentran recogidos en un texto escrito por Marcel Griaule y Michel Leiris, éste último secretario archivista de la Misión, titulado *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* [Instrucciones sumarias para los recolectores de objetos etnográficos]. Las *Instrucciones* tenían como objetivo proporcionar las directrices a los colonos y los trabajadores de las colonias sobre cómo debían recoger la documentación etnográfica para que pudiese ser útil a los investigadores una vez trasladada a Francia. En el panfleto se reconocía la importancia de la fotografía como herramienta efectiva para la investigación. Además, en las *Instrucciones* se veía reflejado el espíritu de Marcel Mauss cuando explicaba en sus lecciones del *Institut d'ethnologie* el método fotográfico y la importancia del mismo. En resumen, tanto Marcel Mauss como Marcel Griaule daban importancia a la toma de imágenes tanto de las técnicas de fabricación de utensilios como a las técnicas del cuerpo. Es decir, las fotografías tenían que dar cuenta tanto del proceso de fabricación de los objetos como de su funcionamiento. Para ello, Marcel Griaule puso en práctica un método perspectivista en que varias cámaras fotográficas captaban una misma acción desde diferentes puntos de vista. Incluso al final de su vida, Marcel Griaule seguirá poniendo de ejemplo de situación ideal de

trabajo la investigación realizada durante la misión Dakar-Djibouti sobre el funeral de un cazador dogon. En él las cámaras se situaron en puntos diferentes de la plaza donde se celebraban las exequias, de modo que, sin interferir unas con otras, cubrían el evento para su mejor comprensión. Además, la creencia en el poder de la cámara y su capacidad de generar documentos fidedignos hizo que Marcel Griaule no tuviese ningún tipo de reparo a la hora de hacer reconstrucciones de acciones cotidianas para fotografiarlas. Asepsia en el proceso de recolección de imágenes, distancia de los nativos que se convertían en presuntos figurantes de una escena sin público, omisión de efectos artísticos y creencia en el poder de la imagen fotográfica, que combinada con otro tipo de fuentes (testimonios orales, fichas temáticas, etc.) se pensaba que podía contribuir poderosamente a alcanzar la verdad.

En la Misión Sahara-Soudan (1935) y Sahara-Camerún (1936-1937), así como en las misiones etnográficas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Marcel Griaule utilizó un método innovador: la fotografía aérea. Los arqueólogos la habían utilizado en sus prospecciones, los militares para levantar mapas en vistas a elaborar estrategias de defensa y ataque y los geólogos, en ocasiones al servicio de la Administración Colonial, para la búsqueda y detección de minerales y petróleo. Sin embargo, Marcel Griaule vio las posibilidades de la fotografía aérea en el campo de la etnografía. En una comunicación presentada el 17 de febrero de 1937 en el Instituto de Antropología titulada "L'emploi de la photographie aérienne et la recherche scientifique", [El uso de la fotografía aérea y la investigación científica] Marcel Griaule defendió que la fotografía

aérea debía de ser auxiliar de la etnología puesto que, gracias a ella el estudio de la adaptación de las poblaciones al territorio en el que viven podría realizarse con suma facilidad. Con "adaptación de las poblaciones al territorio en el que viven" el etnólogo francés se refería al estudio de cuestiones relacionadas con la cultura material como la forma de las habitaciones, las vías de comunicación, la localización de los puntos de agua, los lugares de culto, los mercados, etc. Sin embargo, no hay que olvidar que uno de los principios teóricos del funcionalismo de raigambre maussiana defendía que los "hechos sociales" eran el punto de partida para estudiar las formas de pensamiento.

Pero, ¿qué sucedía con otro tipo de representaciones fotográficas producidas y difundidas durante esa misma época, que atendían a principios prácticos diferentes de los de Marcel Griaule y que, sin embargo, pasaron también a formar parte de la Fototeca del Museo del Hombre? Un ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo fotográfico de Pierre Verger depositado en el Museo. Su trayectoria como fotógrafo fue muy diferente de la de Marcel Griaule y su equipo. En el caso de Marcel Griaule, la ausencia de referencias al origen de su iniciación en la fotografía hace suponer que su instrucción estuvo dirigida a su aplicación al trabajo etnográfico. Por el contrario, en el caso de Pierre Verger, su trayectoria como fotógrafo estuvo más ligada a los viajes errantes que a las expediciones etnográficas. El resultado son más de 60.000 fotografías realizadas entre 1930 y 1980, dedicadas principalmente a escenas de la vida cotidiana y retratos. Desde 1930 hasta 1945 Pierre Verger se dedicó a viajar por todo el mundo rebelándose ante

la opresión de una educación que pretendió hacer de él un hombre de negocios como su padre. Entre 1930 y 1935 viajó a la Polinesia siguiendo los pasos del pintor Paul Gauguin. Poco después de volver emprendería un viaje alrededor del mundo como reportero del periódico Paris-Soir. En los años 1935 y 1936 viajó por África del Norte y el África negra fotografiando a los tuareg, shongai, bambara, bobo, somba, etc. A diferencia de Marcel Griaule o Lévi-Strauss, su vínculo con el Museo de etnografía del Trocadero fue algo más particular. En agosto de 1934 Verger se presentó en el Museo para fotografiar objetos con la intención de enriquecer un álbum en proyecto sobre la Polinesia, realizado conjuntamente con el escritor Marc Chadourne. Allí conoció a Georges-Henri Rivière y a Alfred Métraux a quienes mostró sus fotografías. Algunas de las tomas realizadas por el fotógrafo francés en la isla polinesia de Rapa-iti, llamada también la Pequeña Isla de Pascua, sirvieron de complemento en una exposición organizada por Alfred Métraux, ayudado por el propio Verger, sobre la isla de Pascua. Esta última manifestación del Museo de etnografía del Trocadero, transformado a finales de 1937 en el Museo del Hombre, fue aclamada por Rivière como la primera exposición etnológica didáctica. Por otro lado, Rivière prestó una ampliadora a Verger, quien devino colaborador voluntario del laboratorio fotográfico del Museo (Souty, 2007:111-112).

En 1946 Pierre Verger llegará a Salvador de Bahía y descubrirá las culturas afro-brasileñas. La chispa de la iniciación también le dará de lleno en un momento muy similar al de Marcel Griaule, lo que supondrá un abandono progresivo de la fotografía. Sin embargo, a lo largo de toda su vida, Verger rei-

vindicó la no profesionalidad y la ausencia de pretensiones científicas en sus trabajos fotográficos. Según el fotógrafo francés, su práctica fotográfica estuvo ligada durante toda su trayectoria a la espontaneidad, cobrando importancia el inconsciente y el azar. Sin composición, la fotografía, en opinión de Verger, sumía sus raíces en el inconsciente. A diferencia de Marcel Griaule, Verger no se ligaba, al menos a priori, a la geometría de la imagen, a la composición de las formas. La cámara fotográfica era para Verger un instrumento de la intuición. La mirada fotográfica de Verger se veía facilitada por el tipo de aparato que utilizaba; una cámara Rolleiflex doble focal con el visor en la parte superior. Ello hacía que la mirada a través del objetivo no fuese visual sino ventral. El tipo de aparato permitía a Verger conseguir uno de sus objetivos fundamentales cuando hacía fotografías: pasar desapercibido. En resumen, como afirma Jérôme Souty:

“Verger defiende lo contrario de esas representaciones fotográficas y “científicas” del otro: ningún rastro de esa mirada fría, clasificadora y naturalista de la antropología de la época, que aleja al sujeto de su esencia humana para reducirlo a su único estatuto biológico o a su condición de “primitivo”. Sus imágenes manifiestan al contrario una empatía profunda hacia el sujeto fotografiado; los personajes fotografiados por Verger aparecen en su singularidad individual e irreductible... y no como representantes impersonales de la cultura a la que pertenecen; no hay una puesta en escena de una alteridad inaccesible...” (Souty, 2007:149).

Sin hacer Pierre Verger diferenciación alguna, el mismo tipo de representaciones fotográficas que

enviaba al Museo de etnografía del Trocadero se publicaron en revistas como *Voilà*, una revista donde lo exótico cohabitaba con lo cotidiano y donde noticias como espectáculos étnicos, travesías automovilísticas y conspiraciones políticas con muertes incluidas, ocupaban las portadas. En ellas, la manipulación y los fotomontajes estaban a la orden del día. La tijera se ponía al servicio de la información con fotomontajes que ofrecían imágenes impresionistas y que llevaban al lector a la ensoñación. Una manipulación que iba más allá de las propias imágenes y que afectaba al propio texto que servía para dirigir la mirada. Ya en el siglo XIX, las fotografías de Pierre Petit y Roland Bonaparte, fotografías de los que una buena parte de sus imágenes se depositaron en la Fototeca del Museo del Hombre, fueron utilizadas en revistas ilustradas como *Le Journal Illustré*, *La Nature*, *Science et Nature* o *La Science Illustrée*, donde aparecían reproducidas en forma de grabados, en ocasiones manipulados (Benoît, Barthe, en Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, 2004).

Los trabajos fotográficos de Marcel Griaule y Pierre Verger son un claro ejemplo de que las fotografías que llegaron al Museo de etnografía del Trocadero durante la etapa Rivet-Rivière atendían a principios de representación fotográfica muy diferentes. El elenco lo podríamos ampliar con las fotografías de Raymond Decary, Alfred Metraux, Jacques Soustelle, Thérèse Rivière o Lévi-Strauss.

\*

En el momento de la reordenación de la Fototeca del Museo del Hombre, la existencia del

servicio era conocida por investigadores de todo el mundo. Además, numerosos especialistas interesados en dilucidar la relación entre antropología / sociología y fotografía habían dirigido sus reflexiones hacia lo que hoy en día se conoce como etnofotografía o, si se quiere emplear un término más genérico, antropología visual. Evidentemente, los problemas tratados dependían de la orientación sociológica o antropológica del investigador, pero entre las cuestiones abordadas podrían destacarse las siguientes: el alcance y los límites de la fotografía como documento antropológico, la relación entre fotografía y legitimación del poder, el significado sociológico de la fotografía, la búsqueda de estrategias de representación fotográfica válidas para la investigación, etc. Además del trabajo pionero de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1965), los trabajos realizados al final de los años ochenta y principio de los noventa por John Collier (Collier, 1986) y Elizabeth Edwards (Edwards, 1992) situaron a la imagen fotográfica en el centro de la reflexión. En ese contexto, los responsables de la reorganización de la Fototeca tuvieron que hacer frente al dilema de respetar o no el sistema de clasificación fotográfica anterior, teniendo en cuenta que éste no había cambiado desde 1938. Arrancar las imágenes de los cartones a los que estaban pegadas y que contenía información relevante desde el punto de vista documental (localización geográfica, etnia a la que pertenecía el sujeto representado, etc.), era desposeerlas de su historicidad. Sin embargo, mantenerlas sin más era difundir y perpetuar un discurso fundado en el realismo fotográfico que, identificando la imagen con el objeto real, acababa convirtiéndola en un documento científico *per se*.

Entonces, ¿qué solución se dio al problema en la Fototeca del Museo del Hombre? Antes de responder a esta pregunta es necesario exponer los criterios de clasificación, presentación y legitimación del valor documental de las fotografías que se utilizaron en la fototeca del Museo del Hombre a partir de 1938. Nuevamente recurriré a la autoridad de Christine Barthe quien, en un artículo que complementa al anteriormente citado titulado “De l’échantillon au corpus, du type à la personne” [“De la muestra al corpus, del tipo a la persona”] (Barthe, 2000) resume los criterios de clasificación de las imágenes en la Fototeca del Museo del Hombre. Mediante su análisis, la autora trata de responder a la pregunta de qué convierte a las imágenes en documentos antropológicos en la Fototeca del Museo del Hombre. En la Fototeca del Museo las imágenes se presentaban al público en un cartón de 22,5 cm por 29,5 cm. El cartón se dividía en filas y columnas de diferente tamaño dependiendo de la información que albergaba. En primer lugar, y destacada sobre el resto, se anotaba la localización geográfica, declinada desde lo general hasta lo particular. Por ejemplo, una fotografía realizada en Sanga, se citaba de la siguiente forma: «Mali (Sudán), Región de Mopti, Bandiagara, Sanga». A continuación, en la misma fila pero en la parte derecha del cartón, se identificaba el grupo étnico al que pertenecía el sujeto representado o la escena a la que se asociaba la imagen: dogon, bozo, kirdi, yoruba, etc. En este caso, el nombre se taquigrafiaba en un color distintivo, el rojo. La fotografía estaba en el centro. En ocasiones, la imagen se acompañaba de un fragmento explicativo que podía tener un origen

muy diverso: desde anotaciones facilitadas por el fotógrafo hasta publicaciones donde aparecía reproducida la imagen o donde se hacía referencia a ella. En todo caso, a pesar de que en las hojas de registro de la Fototeca podía aparecer información relevante sobre las condiciones de producción de los documentos como sucede en el caso de las fotografías de Marcel Griaule en la misión Dakar-Djibouti, la información de los cartones aparecía simplificada, generalizada, de forma que toda esa información relevante quedaba oculta o incluso falseada. Ya en un segundo plano, en el cartón se hacía referencia en ocasiones a la fecha en que se realizó la toma (si se conoce), al contexto y a la autoría del etnógrafo o fotógrafo que realizó o donó la imagen al museo. Igualmente, llama la atención que uno de los criterios de clasificación más importante sea el año de donación de la imagen, cifra que va seguida de un número de registro que ordena las fotografías en función del momento de su entrada en la Fototeca ese año y, finalmente, un código que identifica al autor o la colección a la que pertenece. Por ejemplo, Marcel Griaule se identificaba con el código 41, Pierre Verger con el 21 y Lévi-Strauss con el 47. Como ha señalado Christine Barthe, “esta presentación tiende a mostrar la fotografía como un objeto recolectado durante una excavación, un fragmento de realidad objetiva, y no como la visión de un individuo” (Barthe, 2000:78).

Además de la información anteriormente citada, las fichas contenían un apartado donde se identifica la categoría del thesaurus a la que pertenece la imagen: “paisajes”, “tipos y vestimentas”, “adquisición”, “producción”, “alimentación”,

“técnicas”, “transportes”, “vida social”, “religión”, “máscaras”, “arte”, “ciencias” y “aportes exteriores”. Las categorías estaban divididas en subcategorías especificativas. Por ejemplo, dentro de la categoría “técnicas” se encontraban las siguientes subcategorías: “madera”, “cuero”, “fuego”, “metal”, “piedra”, “cerámica”, “cestería”, etc. De ellas, la más llamativa es la de “aportes exteriores”. Con ella se hace referencia a la difusión entre los nativos de los modos, maneras y artefactos de la administración colonial: imágenes de recepciones de administradores coloniales en poblados indígenas, construcciones administrativas, sistemas de producción e industria, transportes y vías de comunicación (férreas, fluviales, marítimas, etc.), administración civil, etc. Como ha señalado Christine Barthe, este término clasificatorio reenvía a la noción de pureza, pues reagrupa bajo una rama del thesaurus todo lo que por exógeno es considerado inauténtico (Barthe, 2000:76). Los mecanismos de legitimación documental en la Fototeca del Museo del Hombre cobran sentido en un contexto marcado por las tesis culturalistas. Durante la primera mitad del siglo XX los antropólogos consiguieron desprenderse del yugo de las tesis defendidas por los evolucionistas culturales. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, y una muestra de ello fue la Fototeca del Museo del Hombre, fueron incapaces de ver la cultura, cuando se trataba de sociedades tradicionales, como un todo complejo pero dinámico. La atemporalidad se convirtió en el «tropos» desde el que se atisbaba la cultura. En conclusión, realismo fotográfico y culturalismo etnográfico muestran que la fotografía se valora por su contenido y no por su valor indicial. El

tratamiento de las imágenes contribuye a su antropologización. Es decir, su significado depende en gran medida del uso que se hace de ellas, en este caso, en el seno de un archivo perteneciente a una institución museística.

“Examinando la colección de la Fototeca del Museo del Hombre constatamos, en efecto, que las fotografías no son “antropológicas” ni simplemente por su autor, ni por su tema. Lo devienen a través de un proceso que es al menos un proceso de legitimación. Lo geográfico, la temática, el vocabulario, la formulación utilizados para su descripción contribuyen cada uno por su parte a integrarlas en un vasto conjunto y acreditarlas con el estatuto de “documentos”. Adquieren entonces a la vez una cualidad de autenticidad y un carácter científico” (Barthe, 2000:80).

Como afirma John Tagg haciendo referencia a la fotografía en general, el poder que legitima la verdad fotográfica se sitúa en los aparatos del Estado que hacen uso de ella.

“Las representaciones que [la cámara] produce están sumamente codificadas, y el poder que ésta ejerce nunca es su propio poder..., sino el poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella y que garantizan la autoridad de las imágenes que han sido construidas para ser mostradas como prueba o para registrar una verdad” (Tagg, 1988: 231-232).

Sesenta años después de la creación de la Fototeca del Museo del Hombre, la forma de entender la fotografía, el lenguaje fotográfico y el

trabajo antropológico había cambiado de forma radical. La crisis de la representación que a mediados de los años cincuenta del siglo XX había afectado al lenguaje en general había dado de lleno a la fotografía. Remontándome al origen de tal crisis, me resulta cuando menos curioso el hecho de que Ludwig Wittgenstein escribiese sus *Investigaciones filosóficas* aproximadamente diez años antes de que la fotografía fuese aceptada abiertamente en los circuitos del arte, lo que en términos generales, no era otra cosa que la aceptación de su capacidad de ir más allá del lenguaje representacional (objetivo) y concederle la venia de la expresión. Los fotógrafos habían necesitado más de cien años para convencer al público en general, y a los críticos de arte en particular, de que en las fotografías intervenían otras habilidades que no eran las técnicas y de que, detrás de la luz solar que fijaba la realidad sobre un soporte gracias a la acción de productos químicos, se encontraba el fotógrafo. Pero falta otra pieza clave para entender el giro que se produjo en la ordenación de las imágenes de la Fototeca del Museo del Hombre en los años noventa: el giro postmoderno en antropología acaecido en la década de 1980. El discurso de los participantes y herederos del seminario de Santa Fe fraguó entre los antropólogos interesados por la fotografía y, como no podía ser menos, llamó a las puertas del Museo del Hombre. En la nueva Fototeca, se asumió la autoridad como centro de discursividad. En mi opinión, este discurso pudo determinar la decisión del equipo de la Fototeca de cambiar la forma de denotar a las fotografías pasando de ser “documentos” a ser “objetos de colecciones patrimoniales”, término aplicado a las colecciones de

arte y a los mismos objetos que albergaba el Museo. En el mismo orden de cosas, esto puede interpretarse también como una llamada de atención a los investigadores en un intento de restituir el valor documental de las imágenes analizando de ellas tanto lo que se ve como lo que no. Es decir, haciendo lo que Serge Tisseron o Emanuel Garrigues han echado en falta en los trabajos teóricos sobre fotografía: no verlas únicamente como productos sino también como práctica, una práctica que se inserta en la historia de la cultura de la sociedad y del arte.

\*

Pero hoy en día nuevos retos se presentan a los conservadores y responsables de los fondos de la antigua Fototeca del Museo del Hombre, ahora Iconoteca del Museo del Quai Branly. La creación del nuevo museo de las artes y civilizaciones de África, Asia, Oceanía y América (Musée du Quai Branly), ha tenido como consecuencia no sólo el traslado de la mayoría de los objetos etnográficos depositados en el Museo del Hombre y en el Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía, sino también del fondo fotográfico de ambas instituciones. Como nota interesante, cabe señalar el hecho de que una parte importante de las imágenes que anteriormente estaban depositadas en el Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía, museo que, dicho sea de paso, se construyó en el año 1931 con ocasión de la Exposición Colonial de París denominándose Museo de las Colonias, fuesen fotografías procedentes del Departamento de las Colonias. En dicho fondo las representaciones de la

acción colonial francesa en los territorios de ultramar (recepciones de administradores coloniales, trabajo asalariado, arquitectura colonial, evangelización) se combinaban con imágenes de corte antropológico y etnográfico del estilo de las depositadas en la fototeca del Museo del Hombre<sup>3</sup>. Además, el cartón sobre el que aparecían las imágenes era muy similar al empleado en la Fototeca del Museo del Hombre. La historia de la antropología y la de las representaciones fotográficas de la alteridad exótica debe contemplar este tipo de imágenes y el uso que se ha hecho de ellas. El hecho de que la Iconoteca del Museo du Quai Branly reúna hoy en día más de 700.000 fotografías - cerca de 580.000 procedentes de la colección de la fototeca del Museo del Hombre y 66.000 procedentes del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía -, convierte a la institución en una de las más importantes a nivel mundial y uno de los lugares más apropiados para un trabajo de este tipo (Peltier, 2007).

#### Bibliografía

- Barthe, C.; Pierre, Anne-Laure (1999): "Photographies et ethnologie. La photothèque du musée de l'Homme". *Gradhiva*, 25.
- Barthe, Christine (2000): "De l'échantillon au corpus, du type à la personne", *Journal des anthropologues. Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales*, 80-81.
- Benoît Coutancier; Christine Barthe (2004): "Exhibition et médiation de l'Autre: le Jardin zoologique d'acclimatation (1877-1890)", en Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal; Boëtsch, Gilles; Deroo, Eric. *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, ACHAC.Paris.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude (1965): *Un art moyen, la photographie. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris.
- Clifford, James (1995): "Poder y diálogo en etnografía: la iniciación de Marcel Griaule". *Dilemas de la cultura*, Barcelona.
- Collier, John Jr; Collier, Marco (Eds), (1986): *Visual anthropology. Photography as a research method*, México DF.
- Edwards, Elizabeth (1992): *Anthropology and photography (1860-1920)*, New Haven and London.
- Griaule, Marcel (2000): *Dios de agua*, Barcelona.
- Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques: (1931)*, Paris.
- Peltier, Carine (2007): "L'iconothèque du musée du Quai Branly", *Bulletin des Bibliothèques de France*, t. 52, n° 4.
- Souty, Jérôme (2007): *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris.
- Tagg, John (2005): *El peso de la representación (1988)*, Barcelona.

<sup>3</sup> El profesor Nicolás Sánchez Durá y yo mismo estamos realizando en este momento un trabajo de investigación sobre la relación entre la fotografía colonial y la fotografía etnográfica en Francia durante el periodo de entreguerras, momento que coincide con la aparición de la etnología académica francesa.

revista valenciana d'etnologia

Núm. 4 • 2008

València

Museu Valencià d'Etnologia  
Diputació de València  
C/ Corona, 36. 46003 València  
Tel: 963 883 559

Edita

MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA

Direcció

ROBERT MARTÍNEZ CANET

Consell de Redacció

ADRIÀ BESÓ ROS  
(Museu Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March, Torrent)

ROSER CABRERA GONZÁLEZ  
(Institut Historiador Chabàs, Dènia)

JOSÉ M<sup>a</sup> CANDELA GUILLÉN  
(Museu Valencià d'Etnologia)

JORGE CRUZ OROZCO  
(Museu Valencià d'Etnologia)

RAQUEL FERRERO I GANDIA  
(Museu Valencià d'Etnologia)

JOAN SEGUI  
(Museu Valencià d'Etnologia)

Consell Assessor:

YOLANDA AIXELÀ CABRE  
(Àrea d'Antropologia, Universitat d'Alacant)

JOSEPA CUCÓ GINER  
(Departament de Sociologia i Antropologia Social,  
Universitat de València)

JOAN GREGORI I BERENGUER  
(Museu Valencià d'Etnologia)

GIL-MANUEL HERNÁNDEZ MARTÍ  
(Departament de Sociologia i Antropologia Social,  
Universitat de València)

PHILIP JONES  
(South Australian Museum, Adelaide, Austràlia)

FRANCESC LLOP  
(Conselleria de Cultura, Educació i Esport,  
Generalitat Valenciana)

JOAN MATEU  
(Departament de Geografia, Universitat de València)

JOAN FRANCESC MIRA CASTERA  
(Antropòleg i escriptor)

ANTONIO MIGUEL NOGUÉS PEDREGAL  
(Facultat de Ciències Socials i Jurídiques,  
Universitat Miguel Hernández, Elx)

JULIA OSCA LLUCH  
(CSIC. Instituto de Historia de la Ciencia y  
Documentación López-Piñero, València)

FOTINI TSIBIRIDOU  
(Department of Balkan, Slavic and Oriental Studies,  
University of Thessalonica, Grècia)

Correcció de textos

UNITAT DE NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA DE LA  
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Disseny i maquetació

Lucas Creativos

Imatge portada

Andrés Marín

Subscripcions

96 392 47 46

Impremta

Impremta Romeu

ISSN: 1885-1533

DL: V-3190-2005

© de l'edició: Diputació de València.

© dels textos: els autors.

© de les fotografies: els autors i/o propietaris.

## 2 Editorial

### DOSSIER: ANTROPOLOGIA VISUAL

- 5** ¿Fotografía antropológica o antropologizada?  
De la fototeca del Museo del Hombre a la iconoteca del  
Museo du Quai Branly  
HASÁN LÓPEZ SANZ
- 17** ¿Qué es la etnofotografía?  
Introducción a la entrevista con Pierre Verger  
EMANUEL GARRIGUES
- 37** Figuras de la alteridad. La mujer pilosa, entre la enfermedad y el espectáculo  
PILAR PEDRAZA
- 47** Entre la antropología y el documental etnográfico.  
Entrevista a Paul Henley  
CARLOS Y. FLORES
- 61** Pasos hacia una antropología visual aplicada  
ANA MARTÍNEZ PÉREZ
- 81** El cinema etnogràfic i l'encontre cultural  
ELISENDA ARDÈVOL
- 99** La semiosis alegórica en textos verbosuales  
GONZALO ABRIL

### MISCEL·LÀNIA

- 109** Transhumance in Sardinia: an ethnoarchaeological view on  
transhumant pastoral economies  
ANTOON CORNELIS MIENTJES
- 127** "Una cosa más bien muerta": La modernización de la tradición y el Museo de la Semana Santa Marinera de València  
PEDRO GARCÍA PILÁN
- 151** L'associacionisme al segle xx: de les associacions culturals a la cultura de l'associació  
GIL-MANUEL HERNÁNDEZ I MARTÍ  
MARÍA ALBERT RODRIGO
- 200** Secció bibliogràfica
- 231** Normes per a la presentació d'originals