

los archivos del planeta de Albert Kahn

un atlas fotográfico y fílmico del mundo

TERESA CASTRO

TRADUCCIÓN ANA USEROS



Puerta de Saint-Denis desde la calle del Faubourg Saint-Denis, París, Autocromo de los Archivos del Planeta de Albert Kahn, Stéphane Passet, julio de 1914

Solo el comienzo del siglo XX pudo ser escenario de una iniciativa tan descomunal como la de Albert Kahn, banquero millonario, extravagante y filántropo que decidió enviar emisarios a los confines del mundo para registrar la vida de las personas a través de fotografías y filmaciones y servir así a los fines del pacifismo. Teresa Castro, profesora en el departamento de estudios cinematográficos de la Universidad Sorbonne Nouvelle (París 3), explica para *Minerva* el proyecto de Kahn, analizando sus semejanzas con el atlas, entendido como uno de los dispositivos conceptuales más eficaces para la ordenación del conocimiento.



Lamas en la colina Tsagaan o Colina Blanca, Urga, Mongolia. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, julio de 1913

El Gran Kan posee un atlas cuyos dibujos figuran el orbe terráqueo todo entero y continente por continente, los confines de los reinos más lejanos, las rutas de los navíos, los contornos de las costas, los planos de las metrópolis más ilustres y de los puertos más opulentos.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

A principios del siglo XIX, cuando el Gran Kan de los mongoles ya no era más que un personaje literario —el poderoso interlocutor de Marco Polo— otro Ka(h)n, se lanzaba a una iniciativa visual de dominio del mundo, con el objetivo de abarcarlo en su totalidad. Me refiero a Albert Kahn, fundador de los Archivos del Planeta, una colección excepcional de imágenes, elaborada entre 1912 y 1931, que incluye 4.000 placas estereoscópicas, 72.000 placas autocromas y 183.000 metros de película (lo que equivale a más de cien horas de proyección). Las imágenes están tomadas en una cincuentena de países de todos los continentes, con la excepción de Oceanía; las películas, que completan la más ambiciosa colección fotográfica, corresponden tanto a géneros científicos y paraetnográficos como a otras formas documentales (el *phantom ride*, el *travelogue*, noticias breves, etcétera). Juntas logran el ambicioso plan de Albert Kahn, «fijar de una vez por todas los aspectos, las prácticas y los modos de la actividad humana cuya desaparición fatal no es más que

cuestión de tiempo»¹. La original contribución del proyecto radica en su dimensión a la vez pionera y utópica, profundamente marcada por el impacto de la Primera Guerra Mundial: constituir los archivos del futuro, pero también actuar sobre el curso de la historia en el presente, sirviendo a los fines del pacifismo y del progreso social a través de la influencia sobre la opinión pública.

Creo que esta colección, que hoy empieza a conocerse mejor en toda su riqueza y complejidad², gana si se analiza no solo como iniciativa archivística, sino también como *atlas fotográfico y cinematográfico* del mundo. Aunque esta propuesta pueda resultar sorprendente, se basa, sin embargo, en un hecho central: los archivos de Kahn proponen una representación totalizadora de un planeta unificado, así como una tentativa de dominio del mundo. Sin duda, no es casual que esto haya tenido lugar en un momento en que los términos «atlas» y «archivos» se cruzan sin cesar, testimoniando una interacción conceptual entre dos formas distintas de ordenación del conocimiento. Inventario secuenciado de la superficie habitada de la Tierra, es decir, fragmentado en una serie ordenada de elementos más o menos complejos—desde los autocromos y los planos filmicos a las películas ya montadas—, los Archivos del Planeta (en adelante ADP) asumen, a la manera de un atlas, el papel de ser la memoria fotográfica y cinematográfica del mundo y fijan de forma monumental «el estado del planeta» en los comienzos del siglo xx. Antes de analizar con más detalle determinados aspectos del archivo, me parece fundamental recordar muy brevemente los principios rectores de la génesis y la constitución de los ADP. Esto nos lleva necesariamente a hablar de las figuras de Albert Kahn y de Jean Brunhes.

EL ARQUITECTO Y EL JEFE DE OBRA: ALBERT KAHN Y JEAN BRUNHES

«Autoritario», «enigmático», «maniaco», de todas estas maneras se podía describir a Albert Kahn (1860-1940). El financiero es un hombre discreto, que evita a toda costa las numerosas cámaras que lo rodean. Esta reserva le hará ganarse la reputación de hombre «misterioso» e «insólito» (vegetariano, abstemio, no fumador), y los avatares de la historia—Kahn perdió toda su fortuna como consecuencia del *crack* de 1929 y murió durante la Ocupación— ensombrecieron su obra después de su muerte.

De origen alsaciano, se trasladó a París tras la anexión de Alsacia y una parte de la Lorena por parte de Alemania, en 1871. En París, el talento financiero del joven Kahn llamó la atención de la banca en la que trabajaba. Gracias a la especulación con las acciones de las sociedades de explotación de diamantes y oro en Sudáfrica, pronto logró enriquecerse y, en 1898, fundó su propio banco. Tres años antes se había instalado en Boulogne-Billancourt, al oeste de París, donde había comenzado a crear sus famosos jardines. En 1912 decide fundar los ADP, iniciativa indisoluble de la docena de fundaciones que financia y que encarnan su monumental esfuerzo para dotar a su proyecto de todos los medios a su disposición. En esa época ya financia, entre otras, las becas «Alrededor del mundo», que permiten a un puñado de elegidos y elegidas, en su mayoría recién licenciados, realizar un largo viaje con el fin de «entablar una comunicación empática con las ideas, los

1 Albert Kahn citado por Emmanuel de Margerie en una carta dirigida a Jean Brunhes, 26 de enero de 1912.

2 Cf., entre otras, dos publicaciones colectivas recientes que aúnan miradas multidisciplinarias: Valérie Perlès (dir.), *Les Archives de la Planète*, París, Liénart/Musée Albert Kahn, 2019; y Valérie Perlès y Anne Anne Sigaud (dir.), *Réalités invisibles. Autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande Guerre*, París, Bernard Chavenau Éditions, 2019.



Tres hombres y un niño frente a una yurta en Mongolia. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, julio de 1912

Familia frente a su casa en la calle Pot-de-Fer, París. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, junio de 1914





Mujeres serbias con trajes de fiesta, cerca de Prizren. Autocromo de los ADP, Auguste Léon, mayo de 1913

sentimientos, en resumen, con la vida de los pueblos»³. Kahn desea dar testimonio, sobre el plano político y moral, de un mundo a merced de los cambios irreversibles que ha traído consigo la modernización (con la que mantiene una relación compleja); ya antes hemos citado sus conocidas declaraciones acerca de su intención de utilizar «la fotografía estereoscópica, las proyecciones [de autocromos] y, sobre todo, el cinematógrafo» para «fijar de una vez por todas los aspectos, los usos y las diferentes modalidades de la actividad humana, cuya desaparición fatal no es más que cuestión de tiempo»⁴. Con ese fin, le pide al geólogo Emmanuel de Margerie que busque para ocupar el cargo de director de sus archivos a «un hombre activo, lo suficientemente joven, habituado a la vez a los viajes y a la enseñanza y de una competencia probada como geógrafo»⁵. Margerie le recomienda a Jean Brunhes, quien acepta el puesto. Este se acompaña de la creación y financiación de una cátedra de geografía humana en el Collège de France.

Nacido en Toulouse en 1869 (murió de forma prematura en 1930), Brunhes es un eminente representante de la élite civil e intelectual de la Tercera República. Católico de base comprometido, comienza su carrera como profesor en la Facultad de Friburgo y publica en 1910 su obra más importante: *Geografía humana*. Junto con Kahn es el actor clave de los ADP. Si, como atestiguan numerosas declaraciones, el banquero jugó un papel clave en la elección de los temas que debían filmarse o fotografiarse, era Brunhes quien organizaba y preparaba cuidadosamente las misiones de los operadores (más de una docena de hombres y dos mujeres) que recorrían Francia y el resto del mundo a expensas del financiero (obtención de visados, redacción de cartas de recomendación, etcétera). Basándose en su *Geografía humana*, Brunhes les pide que se centren en el entorno y el hábitat de las personas, así como en las escenas de la vida cotidiana. En mayo de 1913, el propio Kahn se encarga de cerrar un breve «Programa fotográfico y cinematográfico», un sencillo repertorio de los temas que hay que documentar y que servirá como memorando a los trabajadores. En ese programa sugiere que la fotografía se concentre en «Monumentos / Palacios / Monumentos religiosos o equivalentes / Cementerios / Tipos de casas / Tipos de mobiliario / Decoración / Vestuario / Joyas / Armas / Utensilios de cocina», y reserva el cine para los siguientes fenómenos: «Ceremonias religiosas / Rezos individuales y colectivos / Procesiones, sepelios / Bautismos o similares / Matrimonios, esponsales – Danzas y ceremonias diversas / Escenas de la vida militar / Escenas características del país / Animales domésticos / Instrumentos de labranza / Construcción de

3 Carta de Albert Kahn a Louis Liard, rector de la Academia de París, 10 de junio de 1898.

4 Cit. *Supra*, n. 1.

5 Ídem.

viviendas / Medios de locomoción y transporte: vehículos, navíos y tiros / Mercados: alimentos, bebidas locales (forma de prepararlas) / Escenas de comida (formas de comer)». En fin, ambos —fotografía y cine—, pueden servir para documentar los «Tipos de hombres / Hombres célebres / Interiores». En resumen, el programa no responde estrictamente ni a la geografía humana que le gustaba a Jean Brunhes, ni a la etnografía, la actualidad política o la historia (de la arquitectura, social, religiosa, etcétera). Es, «simplemente», un programa documental, cuya consigna sustancial es producir documentos con vistas a actuar sobre el mundo. Esto último se refuerza después de la Primera Guerra Mundial.

Los fotógrafos y operadores que trabajaban para Kahn se esforzaban por respetar las instrucciones que se les había proporcionado. Así, durante una misión en China en 1912, el operador Stéphane Passet (1875 - ¿?) escribía:

Desde que he llegado a Pekín he consagrado mis primeros días a captar las curiosidades de la ciudad, que son muchas e interesantes. He recorrido parte de los templos y he fotografiado su aspecto exterior e interior, de forma que nos podamos hacer una idea de lo que estoy viendo (...). He empezado a recorrer las afueras de la ciudad, donde también he encontrado muchas cosas que plasmar. Si no es una pagoda es una casa de madera china, o bien chinos trabajando la tierra o tipos interesantes. En las aldeas he conocido a chinos que se dedicaban a trillar el grano con un rodillo de piedra arrastrado sobre las espigas por un caballo o un burro. Un poco más allá se encuentra el molino de harina, donde el grano se aplasta entre dos piedras planas movidas por un animal (caballo o burro); los instrumentos para separar la harina del salvado; después, caminando un poco más, he visto a los hortelanos en sus huertas cultivando berenjenas, pepinos, calabazas; trabajadores plantando un tubérculo del que en estos dos días no he podido averiguar el nombre, pero lo conseguiré.⁶

En el curso de una misión en la India en 1914, el mismo Passet apuntará con minuciosidad las numerosas etapas de una cremación hindú en la que observa que: «Aquí hay muchos europeos de viaje, pero ninguno de ellos viene a ver estas cosas. No ven más que el aspecto bello de las cosas y ese no es el más interesante». Sometidas a una pulsión documental y a una racionalidad científica, las imágenes de los ADP no buscan ni lo pintoresco ni lo accidental.

EL «GRAN LIBRO DEL MUNDO» ES UN ATLAS

Dirigidos desde el inicio por el geógrafo francés Jean Brunhes, los ADP pueden inscribirse en la continuidad de las realizaciones que, a partir del Renacimiento y hasta el siglo XIX, pretendían difundir entre el gran público (el contemporáneo o el futuro) el conocimiento geográfico e histórico del mundo. En este sentido, y más allá de sus implicaciones políticas presentistas (que no voy a recordar aquí pero que son esenciales), estos archivos se inscriben en los espacios de la imaginación geográfica y

Monjes o ascetas en Bombay, India. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, diciembre de 1913



6 Carta de Stéphane Passet a Jean Brunhes, Pekín, 28 de junio de 1912.

antropológica que desvelan y organizan el mundo como una unidad e intensifican, así, la conciencia geoantropológica. Constituyen una actualización mediática de los atlas cartográficos en formato papel que, a partir del siglo XVI, sirven a la vez como forma de inventariar la naturaleza y de organizar y catalogar los *mirabilia* del mundo, el espectáculo exuberante y exótico de las regiones remotas de la Tierra que entonces enardecía la imaginación de los europeos. A esta genealogía estrictamente cartográfica habría que añadir los jardines geográficos, los panoramas, los georamas, etc. En último término, la idea de un atlas fotográfico y filmico no obtiene su verdadero sentido si no se sitúa dentro de una perspectiva más amplia de la cultura visual, que afecta a representaciones del mundo muy diferentes: mapas geográficos y tarjetas postales, vistas paisajísticas y panorámicas, fotografías y estampas de viaje; todas esas imágenes contribuyen a favorecer la transmisión del conocimiento del mundo mediante la imagen.

Pero entonces, ¿qué es un atlas? Es un formato cartográfico que, en origen, remite a un conjunto de mapas recopilados según un plan preconcebido y que aspiran de alguna manera a la completitud, y se distingue del mapamundi, en el que la Tierra se muestra ante la mirada del observador con un único vistazo sinóptico. Según Christian Jacob, el atlas «permite conciliar el todo y el detalle»; al estar «gobernado por una lógica acumulativa y analítica, que conduce de la visión global a las imágenes parciales», se presta a «una forma diferente de dominio del mundo, más intelectual y enciclopédica». ⁷ Como dispositivo, permite el paso de la contemplación de lo particular a la meditación sobre el universo y viceversa. Toda composición de un atlas pasa, además, por una reflexión sobre la *demarcación* y la *progresión*. Demarcación en la medida en que los atlas recortan un espacio determinado —continentes, países, regiones— dentro del *continuum* espacio temporal. Ese desglose delimitado, circunscrito, impone un marco y un punto de vista; instituye e induce a una progresión tanto en el espacio geográfico como en el espacio del libro. El atlas da forma a un viaje visual regido por ritmos particulares; todo atlas parece incitar al movimiento, ya sea de la mirada o de la mente.

Los ADP constituyen un atlas en el sentido más amplio que se puede adjudicar a este término en el siglo XIX; es decir, el de una forma científica de acumulación y distribución de las imágenes, una forma de ejercicio de la mirada erudita, aquí teñida de numerosas implicaciones políticas. Fenómeno cartográfico en su origen, el atlas se amplió progresivamente hacia otras zonas del conocimiento y de la creación y experimentó a lo largo del siglo XIX una expansión decisiva. A partir de entonces, el concepto abarca toda colección de grabados y documentos gráficos reunidos en una sola obra para facilitar la comprensión. Aunando el desarrollo de las técnicas de reproducción gráfica con la aparición de nuevas disciplinas, los atlas de carácter científico —botánicos, anatómicos, antropológicos, etcétera— se multiplican. Como en las recopilaciones de tiempos pasados, la ordenación visual de sus elementos gráficos se organiza con el fin de transmitir un determinado saber, haciendo posible una forma de conocimiento particular, articulada en torno a las asociaciones que se pueden establecer entre dichos elementos. En este contexto (el periodo entre 1830 y 1930), los historiadores de la ciencia Lorraine Daston y Peter Galison hacen hincapié en la importancia de

Francotirador senegalés en Fez, Marruecos. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, enero de 1913



⁷ Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 97.

los atlas en la historia de las ciencias, afirmando que existe un vínculo entre esta forma gráfica y la elaboración histórica del concepto de objetividad⁸. Lugar en el que ejercitar la visión y la mirada, los atlas aguzan y entrenan el ojo de los especialistas. Esta capacidad de identificar determinados tipos de objetos como referencias ha sido esencial para la construcción, en el siglo XIX, de la noción de objetividad científica.

Si hoy está aceptado que el atlas puede asumir otras formas distintas a la del libro⁹, la película, en concreto, puede convertirse en su soporte. En este contexto, los planos de una película se convierten en los avatares tecnológicos de las ediciones ilustradas. Con la excusa de hacer inventario de las culturas del mundo, de la memoria documental o del espectáculo de otros lugares, algunas películas de las primeras décadas del cine atestiguan una auténtica racionalidad cartográfica. Muy a menudo se identifican con una estética de la vista panorámica, caracterizada por su semejanza con la acción de mirar y por un modelo descriptivo fundado principalmente sobre la sucesión de tomas individuales. Traslucen una auténtica obsesión por el lugar y el paisaje, de ahí su carácter topográfico. Estas imágenes estereotipadas, que rozan la banalidad y están basadas en la sucesión de tomas individuales, la repetición o la variación mínima de los gestos del operador, establecen una conciencia de la realidad. Su carácter descriptivo —es decir, su enumeración más o menos detallada de los diferentes aspectos de la realidad— contribuye a la consolidación de una imaginación geográfica y antropológica sobre el mundo. No dudamos tampoco en volver de forma sistemática a algunos de estos lugares, filmados una y otra vez por operadores cuyas películas se inscriben en el marco de una producción colectiva espaciada en el tiempo.

Como las planchas de un atlas, las fotografías y películas de los ADP pretenden situar el mundo ante los ojos de su observador, en función de una lógica acumulativa y analítica. Reunidas por su interés como documentos históricos que conservan la memoria de un mundo «cuya desaparición fatal no es más que una cuestión de tiempo», en los ADP la historia y la geografía no se enfrentan entre sí. Siguiendo el ejemplo del famoso *Atlas* de Joan Blaeu (1598-1673), la geografía aquí es el ojo y la luz de la historia. Como los mapas de Blaeu, las películas y las fotografías de los ADP permiten recrear la realidad más o menos cercana, tener «ante los ojos, las cosas más remotas»¹⁰. Una dimensión importante de este problema atañe a la forma en la que la iniciativa documental de los ADP asume los contornos de un proyecto de descripción con formato explicativo. Lo que me parece interesante es la manera en la que este proyecto toma forma en el seno de las propias imágenes. En perfecta consonancia con la concepción según la cual la fotografía y la cinematografía serían la memoria documental de lo real, las imágenes de los ADP participan de un régimen descriptivo de las imágenes. Esto es especialmente evidente en las películas: aproximación ritmada por la cadencia de los planos y de los movimientos de cámara (con una progresión desde lo general hasta lo particular); organización de los planos en función de los elementos espaciales; uso periódico y sistemático de determinados motivos; lógica de la repetición, o variación mínima, de los gestos del operador; montaje en cámara y, por último, un sentido muy desarrollado de la película como documento, es decir, como superficie en la que

La idea de un atlas fotográfico y filmico no obtiene su verdadero sentido si no se sitúa dentro de una perspectiva más amplia de la cultura visual, que afecta a representaciones del mundo muy diferentes: mapas geográficos y tarjetas postales, vistas paisajísticas y panorámicas, fotografías y estampas de viaje; todas esas imágenes contribuyen a favorecer la transmisión del conocimiento del mundo mediante la imagen.

Mujer y dos niñas en Gagnef, Suecia. Autocromo de los ADP, Auguste Léon, agosto de 1910



8 Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2017.

9 Jean-Marc Besse, *Face au monde: atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwe, 2003.

10 Joan Blaeu, citado en Ch. Jacob, *L'Empire des cartes, op. cit.*, p. 423.



Estatua del toro Nandi, montura de Shiva, en Benarés, India. Autocromo de los ADP, Stéphane Passet, enero de 1914

se inscribe lo real. Estas películas –en particular aquellas que se ocupan de los lugares– a veces se conciben como un cuaderno de informaciones sobre el tema que representan, según un modelo de funcionamiento interno que procede tanto del *inventario* –enumerar los diferentes aspectos que distinguen un lugar de otro o que constituyen un acontecimiento– como de la *medida* –en el sentido de la métrica que imponen el desglose y la segmentación del espacio en unidades, planos y secuencias–. Espiar y describir la naturaleza recurriendo al cinematógrafo es, por lo tanto, una acción inspirada por esa misma voluntad descriptiva que subyace en el resto de los proyectos geográficos.

Poco difundidas en su tiempo, las fotografías y las películas de los ADP constituyen y representan un extraordinario retrato del planeta como unidad, inscribiéndose en una historia más amplia, ligada a las diversas modalidades figurativas de una mirada totalizadora sobre el espacio del mundo. En este sentido, son un producto de su época y del movimiento inédito de globalización que la acompaña, al conservar las huellas heterogéneas de ese fenómeno complejo del cual la guerra de 1914-1918 constituye el

episodio más sangriento. Al mismo tiempo, los Archivos se benefician y participan del estrechamiento del espacio y del tiempo, propiciado por los mismos medios de transporte y de comunicación que lo estimulan. En una carta dirigida a Brunhes en 1912, Kahn le señala, a propósito de su actividad, lo siguiente:

Me parece que los estudios sobre el terreno son el único medio de hacer una geografía auténtica. Estos adquirirán todo su valor y producirán todo su efecto y así todo nuestro pequeño planeta se volverá familiar para nosotros.¹¹

La afectuosa expresión de Albert Kahn que reflejan las palabras «nuestro pequeño planeta» parece condensar la filosofía del proyecto. La fotografía y la cinematografía vienen a colmar ese deseo de ver y dar a conocer el mundo en su unidad. Tanto la fotografía como el cinematógrafo permiten al filántropo cumplir su ambición de describir todas las comarcas de la Tierra. En resumen, poseer un atlas digno de un Kublai Kan de principios del siglo xx.

11 Albert Kahn, carta a Jean Brunhes, 26 de septiembre de 1912.