



FULL RANGE AUTO FOCUS

f=3.9 ~ 62.4mm F1.6 ø 40.5mm



JOAN M. SCHWARTZ

“Documentos fieles y precisos”: fotografía, archivos e ilusión de control

Introducción: “Daguerrotipomanía”

En diciembre de 1839, Théodore Maurisset, impresor francés, realizó una litografía titulada *La Daguerrotipomanie*. La escena fue descrita con todo lujo de detalles por Helmut y Alison Gernsheim:

La caricatura muestra una muchedumbre pugnando por entrar en el próspero establecimiento de Susse Frères, atraídos por un enorme anuncio para que compren daguerrotipos como regalos de Año Nuevo. En la entrada, grandes letreros proclaman que “Se pueden realizar fotografías no invertidas en 13 minutos y sin sol”. Mientras un fotógrafo apunta con su cámara a las faldas de una funambulista en la cuerda floja que está a la izquierda, otro intenta retratar a un niño cuya madre y niñera hacen lo imposible por mantener a raya su comportamiento. Baron Séguier, inventor del aparato portátil para viajeros, pasa por allí con sus cajas bajo el brazo. El contenido de las mismas está expuesto a la derecha en primer plano, donde el Dr. Donné (quien intentó el primer retrato) sujeta a una niñera, como prisionera, en una silla de posado como si la tuviera de exposición, calmadamente contando los minutos mientras su víctima soporta la tortura. Sobre este agradable estudio al aire libre, se graban los daguerrotipos según el sistema

Joan M. Schwartz

Profesora Asociada de Historia de la Fotografía, Queen's National Scholar, Queen's University, Canada.
schwartz@post.queensu.ca

Traducción de Luis Ángel Fradejas Salazar.

Versión original: “Records of Simple Truth and Precision”: Photography, Archives, and the Illusion of Control,” *Archivaria* 50 (Fall 2000), pp. 1-40. Traducido y publicado con la autorización de la autora y de The Association of Canadian Archivists (www.archivists.ca)

de Donné. Una procesión de daguerrotipomaníacos, que llevan una bandera con la inscripción “Abajo con las aguatintas”, pasan junto a las horcas donde unos pocos grabadores desprovistos de su sustento se han ahorcado ellos mismos, mientras otras horcas esperan a sus reos. Cerca de allí, un grupo de alborotadores borrachos bailan animadamente al son de la música alrededor de una caja de mercurio como si fuera el Vellocino de Oro. Se exportan daguerrotipos en tren y en barco y los daguerrotipomaníacos ya tienen una buena razón para mantener un encuentro público para adorar el invento: no tiene competencia entre las firmas rivales (para Giroux) que ya han rebajado el precio de sus aparatos hasta 300, 250 e incluso 200 francos. El sol brilla con benignidad sobre su creación. Inspeccionando las cosas que han pasado durante los últimos meses, Maurisset se atreve incluso con una profecía: un fotógrafo grabando la escena desde un globo con una cesta en forma de cámara – así como los vagones de las vías y el reloj de la torre que sobresale por encima de la Maison Susse Frères¹.

En esta caricatura, Maurisset mostró una profética visión de las expectativas, aplicaciones e implicaciones de los daguerrotipos². Escrito por los defensores y los aficionados a la fotografía que siguieron detalladamente los temas de Maurisset: fotografía de viajes, fotografías de retratos, fotografía erótica, fotografía aérea, la muerte del grabador (artista), fotografía en papel, competencia comercial, equipos pesados, el papel del sol (naturaleza) como creador de imágenes. Ampliamente extendido, el daguerrotipo colaboró con el barco de vapor movido por palas, la locomotora a vapor y el globo aerostático para extender los poderes de la observación humana a través del espacio y aliándose con el reloj para contener y controlar el tiempo. *La Daguerrotipomanie* representa, en la caricatura, lo que Charles Baudelaire más tarde describió como “locura industrial”³. También ofrece un comentario visual de la sociedad que aceptaba no sólo al daguerrotipo, sino también mostraba su aprecio hacia el sistema de la clasificación archivística de fondos. En este ensayo sugiero que los orígenes sociales de la “daguerrotipomania” tiene un interés particular desde la perspectiva archivística porque los momentos definitorios tanto de la historia de los archivos modernos como los de la historia de la fotografía pueden trazarse en el mismo periodo de dos años en Francia, 1839-1841.

El 15 de junio de 1839 el Ministro del Interior francés, Tanneguy Duchâtel, compareció ante la Cámara de los Diputados para presentar un proyecto de ley que proponía becar a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) con “una anualidad vitalicia de 6.000 francos” como compensación a su participación en la revelación al gobierno francés de los detalles de lo que, discutiblemente, se considera como el primer proceso práctico fotográfico. Tras años de colaboración y experimentación, Daguerre, notable pintor de dioramas parisino y diseñador de decorados teatrales, había descubierto la manera de fijar la imagen de la *camera*

obscura. Como ayuda para el dibujo y precursora de la cámara fotográfica, la *camera obscura* era, básicamente, una gran cámara herméticamente cerrada en la que entran los rayos de luz reflejados por los objetos del exterior únicamente a través de un pequeño orificio practicado en una de sus paredes. El orificio funciona como una lente convergente y proyecta en la pared opuesta una imagen del exterior invertida vertical y horizontalmente⁴. Los principios ópticos de la *camera obscura* se han conocido durante siglos; de manera similar, los principios químicos del oscurecimiento del nitrato de plata estaban documentados. Lo que Daguerre logró hacer fue combinar estos principios para producir una imagen permanente en placas metálicas de cobre bañado en plata sensibles a la luz. El resultado fue poco menos que milagroso.

El proyecto de ley fue aprobado el 9 de julio de 1839. La Cámara de los Pares corroboró la decisión de la Cámara de los Diputados tres semanas después y, el 19 de agosto de 1839, el proceso de Daguerre se hizo público ante una reunión conjunta de la Academia de las Ciencias y la Academia de Bellas Artes en París. Tal y como uno de los principales historiadores de la fotografía puntualizó, “quizá ningún otro invento haya cautivado tanto la imaginación del público hasta tal punto y conquistado el mundo con tal velocidad de vértigo como el daguerrotipo.”⁵ El manual de Daguerre, editado por mandato del gobierno francés, se publicó en más de 32 ediciones, en ocho idiomas, entre 1839 y 1840. A esta le siguieron más experimentaciones y, hacia 1841, las mejoras químicas y ópticas dieron como resultado un incremento de la sensibilidad de las placas de los daguerrotipos, con tiempos de exposición más cortos, imágenes corregidas lateralmente, cámaras más pequeñas y lentes mejoradas⁶.

El 8 de agosto de 1839 Duchâtel publicó su *Circulaire* preliminar que dividía los archivos departamentales en documentos históricos –anteriores a 178– y documentos administrativos –posteriores a 1789–. Dos años después, el 24 de abril de 1841, Duchâtel continuó con otra *Circulaire* titulada “Instrucciones para la puesta en orden y clasificación de los archivos departamentales.” Nancy Bartlett sitúa el comienzo de la era moderna de la teoría y práctica archivísticas en este detallado marco para ordenar y clasificar los archivos departamentales⁷. Sin embargo, aunque los archiveros hacía tiempo que habían aceptado los principios archivísticos del *respect des fonds* y el orden original como el medio natural y objetivo de preservar un documento veraz y preciso de las acciones y transacciones de un pasado administrativo o histórico, Lara Moore sugirió que este nuevo sistema de clasificación, de hecho, acarrea a través de definición de *fonds*⁸ una visión política del Estado francés posterior a 1790 como “estable, uniforme y homogéneo”.

Autores tan diversos como Ursula Franklin que escriben sobre el mundo de la tecnología, Jonathan Crary que escribe sobre la visión y la modernidad del S. XIX y Terry Cook que escribe sobre la historia archivística han observado que el desarrollo de los principios, prácticas y tecnologías reflejan el tenor de los

tiempos⁹. ¿Es, por lo tanto, una mera coincidencia que estos hechos seminales de la historia de la fotografía y de los archivos tuvieran lugar en París prácticamente al mismo tiempo? ¿Es simplemente por casualidad que los anuncios, tanto del proyecto de ley para becar a los inventores del daguerrotipo con un anualidad vitalicia como las instrucciones para la clasificación de los archivos, fueran responsabilidad del mismo oficial gubernamental, Tanneguay Duchâtel, Ministro del Interior francés? Estas preguntas apuntan hacia la epistemológica suposición del s. XIX sobre las que descansan tanto las prácticas archivísticas como las prácticas fotográficas. También apuntan a los orígenes paradigmáticos comunes que, cuando fueron revelados, contribuyeron a nuestro conocimiento de la fotografía como una manera de comunicación a través del espacio y el tiempo, el lugar de las fotografías en los archivos y la naturaleza de los *fonds* como la base de la clasificación archivística.

Este texto examina los primeros comentarios escritos sobre la fotografía en un esfuerzo por exponer las suposiciones tácitas sobre la naturaleza de la fotografía, suposiciones que definieron su papel en la sociedad y, por extensión, su lugar en los archivos. Sin embargo, la mayor relevancia de esta investigación en el mundo de los archivos se predica sobre el hecho de que la adopción de los *fonds* y el advenimiento de la fotografía se pueden exponer desde las ideas prevalentes sobre la naturaleza del saber y las preocupaciones persistentes sobre el ritmo del cambio. Los hechos claves se sitúan entre 1839-1841 en el empirismo de mediados del s. XIX, una época en la que las técnicas fotográficas y la clasificación archivística, aceptadas como herramientas de saber, mantuvieron la promesa del control sobre un mundo cada vez más complejo.

Del proceso a la praxis

En 1839 la fotografía era un proceso en busca de la praxis. Su uso era una cuestión de expectación y una materia de especulación. La perspectiva utilitaria del pensamiento del s. XIX se preguntaba “*Cui bono?*” – ¿Quién se beneficia? Esta pregunta fue el punto de ignición para una avalancha de comentarios, lecturas y manuales de manipulación fotográfica sobre el valor y usos de la fotografía. Aficionados, promotores y críticos de fotografía franceses, británicos y norteamericanos describieron las formas en las que el nuevo proceso de creación de imágenes se había –o se esperaba que lo fuese– convertido en tan indispensable como medio de extender el poder de la observación humana. Las respuestas entusiastas oscilaban desde la generalización radical a las predicciones detalladas sobre sus aplicaciones en el arte, la ciencia y, más generalmente, “a las cosas de la vida” – todas las cuales fueron formuladas en la más firme creencia en la fiabilidad y autenticidad de las fotografías como pruebas.

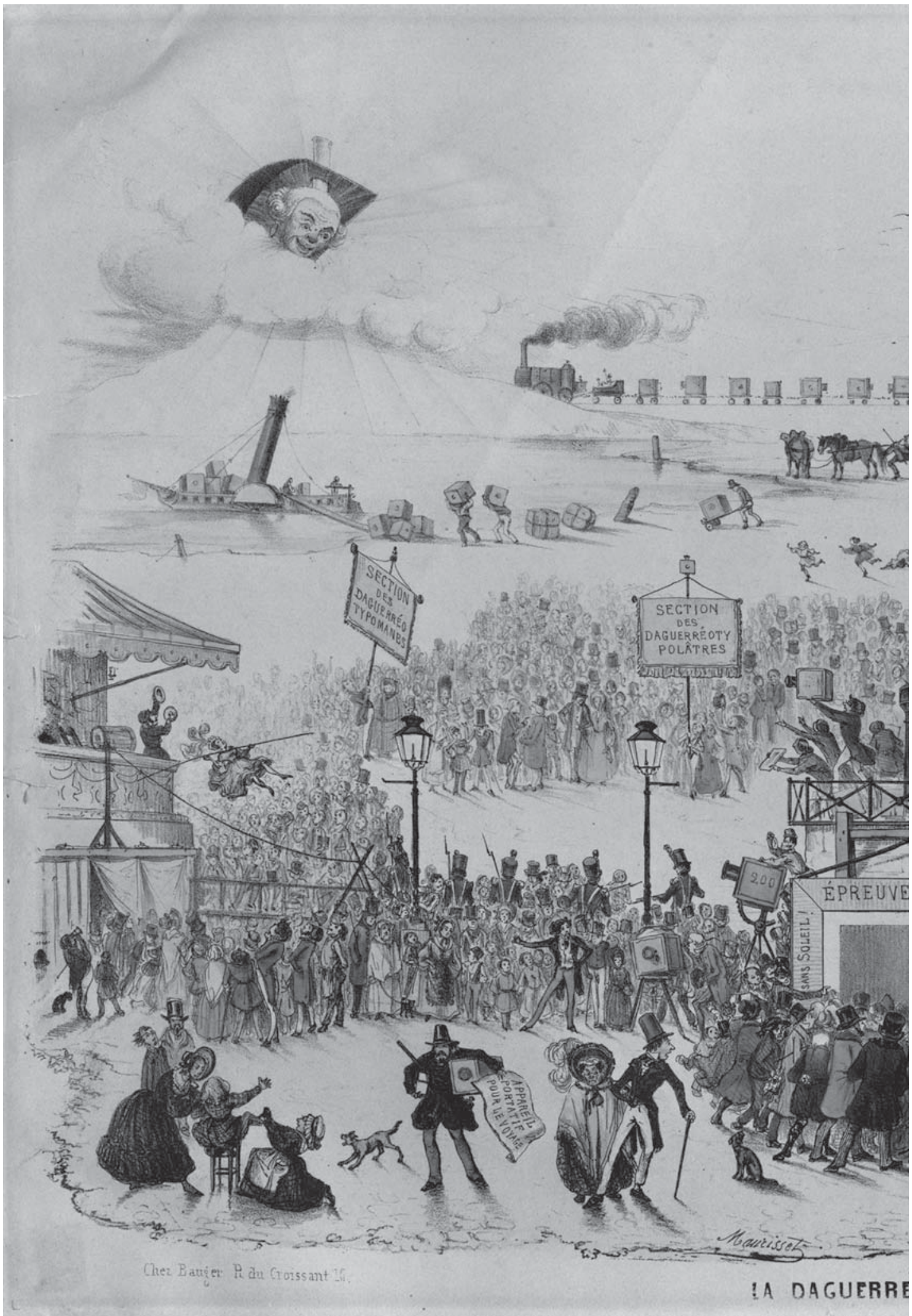
Estos escritos conformaron la fotografía como una práctica cultural y tecnológicamente definida que, en un principio, valía tanto a las pretensiones artísticas como a las credenciales científicas, pero que, últimamente, se convirtió en un medio por el que la gente conoce el mundo y se sitúa en él. Son estos apoyos epistemológicos los que interesan a los archiveros por su amplia relevancia, por los ejemplos y por la analogía, a la transmisión y preservación de la información documentada.

Al presentar “los detalles y los motivos” del proyecto de ley para becar a Daguerre con una anualidad vitalicia, el Ministro del Interior Duchâtel calificó al proceso de Daguerre de “descubrimiento tan útil como inesperado.” Aludiendo a su “inmensa utilidad,” exclamó:

Será fácil concebir qué recursos, qué nueva destreza aportará al estudio de la ciencia, y, en cuanto a las Bellas Artes, los servicios que será capaz de presentar, están más allá de todo cálculo¹⁰.

Joseph Louis Gay-Lussac (1778-1850), un físico-químico francés bien conocido por sus estudios sobre las propiedades físicas de los gases, añadió al respecto que la industria y las ciencias naturales “sin duda darían múltiples aplicaciones al proceso de Daguerre.”¹¹

La capacidad sin precedentes de poder fijar la imagen de la *camera obscura* para obtener imágenes realistas y detalladas directamente de la naturaleza, para realizar varias copias exactas de los objetos o de las imágenes desafió las aplicaciones a las que la realización de imágenes se habían dedicado anteriormente. Desde el principio, había una expectativa de que Daguerre “había puesto los cimientos de un nuevo orden de posibilidades.”¹² Comparando el daguerrotipo con el telescopio y el microscopio –otros instrumentos que aumentaron los poderes humanos de observación– François Arago (1786-1853), estadista y científico francés, declaró: “cuando los observadores utilizan un nuevo instrumento para el estudio de la naturaleza, lo que esperan obtener es siempre insignificante comparado con la sucesión de descubrimientos que el propio instrumento ocasiona por sí sólo.”¹³ Simbólicamente, el proceso de Daguerre se anunció en una reunión conjunta de la Academia de las Ciencias y la Academia de Bellas Artes. Tal y como los críticos y fotógrafos franceses Mayer y Pierson señalaron algún tiempo después, “ha sido bajo este doble patrocinio el que ha posibilitado la entrada de la fotografía en el mundo.”¹⁴ Las ideas que surgieron sobre la fotografía de estos dos discursos definieron, para el pensamiento de mediados del S. XIX, lo que se suponía que tenían que hacer los fotógrafos y cómo debían reaccionar la gente ante ellos.



Chez Baugé, R du Croissant 16.

LA DAGUERRE



Imp. d'Anbert & C^o

OTYPOMANIE.

Fotografía, ciencia y observación

Aunque los orígenes de la fotografía generalmente se han remontado a las aspiraciones del pintor profesional de dioramas, por una parte, y a las frustraciones de un artista amateur, por otra, la mayoría de las aplicaciones inicialmente previstas para el nuevo medio, concibieron a la fotografía como un instrumento de observación, como una ayuda para la documentación y como una forma de reunir datos. Incluso, en la Gran Feria de Muestras de Obras Industriales de las Naciones de Londres de 1851, se expusieron cámaras e imágenes, pero no en la sección de bellas artes, sino junto con otros instrumentos ópticos. La fotografía y las ciencias comparten raíces comunes tanto en el empirismo como en el positivismo, una fe optimista en el interminable progreso, y agendas comunes para ver y, por lo tanto, conocer el mundo¹⁵.

Las raíces de la fotografía se pueden localizar en una reunión histórica en París a finales de 1838. En diciembre de ese año, tres iluminados de la ciencia del s. XIX visitaron el estudio de Daguerre en París. Habiendo intentando, sin éxito, vender su invento mediante suscripciones, Daguerre regresó a la comunidad científica de París en busca de apoyo para vender su proceso al gobierno francés. Alexander von Humboldt (1769-1859), el gran erudito, formó parte de un comité enviado por la Academia de las Ciencias para evaluar el nuevo proceso de Daguerre para fijar imágenes de la *camera obscura*¹⁶. La importancia de este encuentro, entre Humboldt, “padre” de la geografía moderna, y Daguerre, “padre” de la fotografía moderna, se ha pasado por alto durante mucho tiempo. Aunque Humboldt ocupa un espacio intelectual como nexo de los desarrollos de la historia de la ciencia y de la historia de la fotografía, y ha tenido importancia en la aceptación cultural y tecnológica del proceso de Daguerre, sólo se le conoce como una figura menor en los inicios de la fotografía¹⁷. Todavía, su influencia en los orígenes, aceptación y aplicaciones de la fotografía como nueva tecnología tanto para la realización de imágenes como para la transferencia de información no debería ser subestimada. Además, la participación de Humboldt tanto en el apoyo como en la aprobación política del proceso del daguerrotipo puede tomarse como ejemplo revelador y representativo de los orígenes paradigmáticos de la fotografía en el discurso de la ciencia.

Las preocupaciones de Humboldt dieron forma a las prácticas de la fotografía; su mente tan abierta y despierta y las vastas experiencias como explorador, naturalista, historiador, escritor y científico afectaron directamente a los supuestos sobre la gama y los efectos de la cámara. El invento de Daguerre influyó en la imaginación del s. XIX; su experiencia y éxito como pintor de dioramas había demostrado el poder de convicción de las representaciones realistas y la fascinación pública con las ilusiones visuales. El daguerrotipo ofrecía una manera de ver a través del espacio y del tiempo. Pequeñas maravillas que

Humboldt, el científico viajero, el observador crítico y el escritor prolífico, detectó, por aquél entonces, la importante significación de esta nueva tecnología.

Tras la visita inicial de Humboldt, Daguerre mostró sus imágenes plateadas a un grupo de eminentes científicos, incluido el inventor del telégrafo, el americano Samuel F.B. Morse, e influyentes científicos británicos como Sir John F.W. Herschel y James Watt, Jr., así como Sir Roderick I. Murchison, “Arquitecto Jefe” de la Real Sociedad Geográfica. Entre los nombres asociados con el invento y las aplicaciones iniciales de la fotografía estaban otras muchas prominentes figuras de la ciencia victoriana, incluidos Thomas Henry Huxley, Sir David Brewster, Michael Faraday, James Forbes, Louis Agassiz y Charles Darwin, así como un nutrido número de funcionarios civiles formados en Oxford y conservadores de varios departamentos del Museo Británico. Esta comunidad de científicos aceptaron el medio de la fotografía con curiosidad y emoción; las pruebas fotográficas sugieren que un gran número de ellos, como Humboldt, estaban familiarizados por sus funciones sociales y honoríficas con la experiencia del posado, para aficionados o para fotógrafos profesionales del retrato.

En el fértil campo de las cultas sociedades de Londres, Edimburgo, París y otras capitales, la fotografía se debatió como un proceso y se moldeó como una práctica, ambas a través de textos formales y debates informales. En las reuniones de la Real Sociedad, de la Real Academia, de la Real Sociedad Geográfica, de la Real Sociedad Astronómica, de la Sociedad de Linnaean, de la Sociedad Botánica, de la Sociedad Etnológica de Londres y de la Academia de las Ciencias, los procesos fotográficos y sus mejoras atrajeron la atención de la gente más influyente, no sólo como descubrimiento científico en el campo de la óptica y de la química, sino también como un método de observación, de representación y conocimiento del mundo. Muchos de esos mismos eminentes científicos también debatieron sobre los detalles técnicos y las aplicaciones prácticas en las reuniones del Photographic Exchange Club, de la Sociedad de Fotografía, la Asociación Amateur de Fotografía y otras sociedades fotográficas. Sus resultados experimentales y los avances científicos en fotografía compartieron espacio con los descubrimientos en la historia natural, en la geografía y en la etnografía en las páginas de la *Philosophical Magazine*, *The Edinburgh Philosophical Journal*, *The Literary Gazette* y el *Athenaeum*, así como en las actas y publicaciones de varias sociedades.

También se llevaron a cabo debates sobre óptica, química, astronomía, botánica, egiptología, zoología, geología, geografía y fotografía dentro de un marco social, en el que los lazos familiares eran importantes a la hora de establecer un espacio doméstico como base para las búsquedas científicas. Se sabe que los pioneros de la fotografía entretuvieron a las grandes figuras de la ciencia victoriana¹⁸. Grace Seiberling apuntó que “los clubes y sociedades se basaban inicialmente en los contactos sociales, pero al fomentar la investigación y formalizar la comunicación promovieron el estado del conocimiento en sus respectivos campos

y crearon un sentido de solidaridad entre sus miembros.”¹⁹ De esta manera, la fotografía entró a formar parte de un círculo elitista de caballeros científicos, creadores de instrumentos, profesores universitarios, conservadores de museos, oficiales del ejército y miembros del gobierno cuyos intereses y conexiones se nutrían a través del contacto y la correspondencia, tanto personal como profesional.

Para esta comunidad, el interés de la fotografía se centraba en las transformaciones químico-ópticas que producían las fotografías y en la fotografía como medio de expansión de los poderes humanos de observación científica. Las cámaras apuntaron a objetos tanto pequeños como grandes, lejanos o cercanos, extendiendo los poderes de observación del microscopio y del telescopio a una gama de disciplinas. La investigación en el campo de la arqueología se llevó a cabo mediante la obra de Maxime du Camp, Félix Teynard y J.B. Greene en los monumentos e inscripciones de Egipto, y a través de la obra de Auguste Salzmann en las obras arquitectónicas de Jerusalén. Salzmann declaró que “las fotografías no son informes de segunda mano; son hechos brutales.”²⁰ Thomas Henry Huxley, John Lamprey y Carl Dammann utilizaron la fotografía en el estudio comparativo de los diferentes tipos raciales²¹. Charles Darwin incluyó la fotografía en su publicación de 1872 sobre la expresión de las emociones humanas²². Joseph James Forrester, Barón de Forrester, utilizó la fotografía en sus intentos de elaborar mapas para mejorar la navegación del río Duero a su paso por las zonas vinícolas de Portugal en la región de Oporto²³. Forrester, miembro activo de la Sociedad Fotográfica de Londres y del Photographic Exchange Club, había aprendido fotografía del Dr. Hug Welch Diamond cuya aplicación científica de la fotografía al estudio de los desordenes mentales se presentó en la Real Sociedad y se publicó en las revistas de fotografía²⁴. Charles Piazzi Smyth, Astronomo Real de Escocia, abogó por la fotografía como herramienta astronómica, arqueológica y para los propósitos de la historia natural, y preguntó: “¿Qué grandes investigaciones de la presente era se podrían realizar eficazmente sin esta maravillosa ayuda?”²⁵

La fotografía se convirtió, por una parte, en la manera en que los ilustrados de la ciencia victoriana veían y exploraban el mundo. Pero la fotografía no se utilizaba tanto para generar rigurosos datos científicos –como el uso de fotografías antropométricas de Huxley para el estudio y clasificación de las razas humanas, o la “investigación electro-fotográfica” de la locomoción animal de Muybridge²⁶, o el análisis cronofotográfico de la estructura del movimiento de Marey²⁷– sino más bien, de forma mas general, como una forma mejorada de toma de apuntes visual, una herramienta de observación y un medio de documentación preciso y fidedigno. Una maravilla de la óptica y de la química, un “espejo” de la naturaleza y una “ventana” hacia el mundo, la fotografía estaba absorta en el compromiso con la física y la realidad humana y con la difusión del conocimiento. Era una forma de comunicar los hechos empíricos –“los hechos despiadados”–

pretendidamente de forma inmediata a través del espacio y el tiempo. Las pruebas fotográficas se convirtieron en un sustituto de los testigos presenciales²⁸.

Pruebas fotográficas a través del espacio

En una era en la que el movimiento geográfico fue aceptado como un método intelectual y la observación era el paradigma del conocimiento²⁹, la fotografía hizo posible que se reunieran y se abrieran todas las variantes de la información de forma visual, con una exactitud y una facilidad sin precedentes; las implicaciones fueron enormes. El daguerrotipo –calificado por John Ruskin como “el invento más maravilloso del siglo”– y la fotografía en papel extendió la autoridad de la verdad visual desde el dominio de la experiencia actual hasta la verosimilitud del realismo fotográfico. Esto cambió la relación del observador con la realidad material y estableció nuevas formas de ver que han persistido y formado la base de una creciente cultura visual. Con la llegada de la fotografía, los procesos visuales empezaron a predominar en la epistemología.

Cuando el descubrimiento de Daguerre se filtró a la prensa a principios de enero de 1839, un periodista francés predijo: “Puede que dentro de poco los viajeros puedan hacerse con el aparato del Sr. Daguerre por sólo unos cientos de francos y volver con vistas de los mejores monumentos y los más extraordinarios paisajes de todo el mundo.”³⁰ Arago, informando a la Academia de las Ciencias de su visita a Daguerre, declaró que “además de los brillantes resultados hasta ahora mostrados, el método también es económico, sencillo y los viajeros podrán usarlo fácilmente en cualquier parte.”³¹

Recíproca y simultáneamente, la fotografía entró en la imaginación del s. XIX como una forma de capturar el mundo con todo lujo de detalles y llevártelo a casa para estudiarlo con detenimiento. Las referencias a los viajes, a la geografía, a la topografía y a los paisajes eran el epicentro de los debates a favor del invento de Daguerre. Como argumentó Duchâtel en la Cámara de los Diputados el 15 de junio de 1839:

...para el viajero, para el arqueólogo y también para el naturalista, el aparato de Daguerre se convertirá en un objeto de continuo e indispensable uso. Les permitirá tomar nota de lo que ven sin recurrir a otro. Cada autor, en el futuro, será capaz de componer la parte geográfica de su propio trabajo: deteniéndose un instante delante del monumento más complejo o con el panorama más extenso, obtendrá inmediatamente un facsímil exacto de ellos³².

Con esta afirmación, Duchâtel estableció la fotografía como una herramienta legítima para el mundo del trabajo, para las descripciones geográficas y

para la reunión de datos científicos. Más convincente fue el argumento expuesto por Arago al introducir muestras de daguerrotipo para su examen en la Cámara de los Diputados; en él destacó la utilidad del proceso de Daguerre en las alabanzas de la gran *Description de l'Égypte*:

Como observarán con gran deleite en varias de las fotografías que les serán entregadas para su inspección, cada uno de ustedes, Caballeros, se dará cuenta de los prodigiosos avances que podrían obtenerse durante la expedición a Egipto con un método tan rápido y perfecto para reproducir objetos; cada uno de ustedes quedará maravillado con esta reflexión, que si la fotografía se hubiera conocido en 1798, ahora podríamos haber corregido imágenes de un considerable número de pinturas emblemáticas, de las que la avaricia de los árabes, o las fatales manías de ciertos viajeros por destruir cosas han privado al mundo científico para siempre.

Se necesitarían decenas de años y legiones enteras de pintores para copiar los millones y millones de jeroglíficos con los que están cubiertas incluso las paredes exteriores de los excelsos monumentos de Tebas, Menfis, etc. Uno solo, con un daguerrotipo, haría esa misma labor en un muy corto espacio de tiempo. Proporcionad al Instituto de Egipto dos o tres aparatos de esos y en varias de las grandes ilustraciones de los tan celebrados trabajos de nuestras inmortales expediciones, inmensas extensiones de jeroglíficos ficticios pronto sustituirán a los reales; los dibujos sobrepasarán en todas partes [sic] en copia y color a las obras de los pintores más habilidosos; y las fotografías sometidas en su formación a las reglas de la geometría, nos permitirán, con la ayuda de muy pocos más datos, conseguir las dimensiones exactas de las partes más altas de los edificios y de todos aquellos de más difícil acceso³³.

Este énfasis hacia el uso del daguerrotipo por los viajeros, naturalistas y científicos fue, al menos en parte, constatado por las experiencias, intereses y expectativas de Humboldt³⁴. Sus extensos viajes, su énfasis en la investigación empírica, su uso de los instrumentos científicos y sus voluminosas publicaciones sugieren que la visión de Humboldt habrían sido beneficiosas para el examen del comité de las imágenes de Daguerre, para la valoración del proceso y del equipo que las produjeron y para el proceso político que las facilitó al mundo.

Las fotografías no sólo fueron adoptadas como una forma conveniente de toma de apuntes visuales para los que viajaban, también se convirtieron en un sucedáneo para el viaje mismo. “Ya no hace falta que nos embarquemos en peligrosos viajes,” escribió Louis de Cormenin en *La Lumière* en 1852, “la heliografía confiada a unos pocos intrépidos profesionales dará la vuelta al mundo en nuestro nombre, sin que tengamos que volver a dejar nuestros cómodos sillones.”³⁵ *The Art-Journal* declaró: “podemos viajar por todos los países del mundo sin alejarnos

ni un solo centímetro de nuestros hogares.”³⁶ George Thomas Fisher, Jr. incluso sugirió que la impresión que “las fieles representaciones de los monumentos de la antigüedad... nos dan, incluso a aquellos que nunca han cruzado el mar..., no es sino algo menor que aquella que recibe el viajero que contempla la integridad de un arco que se está desmoronando o una columna semidestruida, en los lugares exactos donde una vez mostraron toda la belleza de la época.”³⁷ El Reverendo W.J. Read, hablando en una reunión de la Sociedad Fotográfica de Manchester, reivindicó que “mediante un cuidadoso estudio de una serie... [de fotografías, uno podría] aprender casi tanto de un país en sus aspectos generales y estado actual, como viviendo allí, y mucho más, creo, que realizando un viaje precipitado.”³⁸

Por lo tanto, la fotografía se ha convertido en un sucedáneo para el viaje en un tiempo en el que el viaje era el principal camino del conocimiento del mundo. Este énfasis del s. XIX por los viajes y la sustitución de las pruebas fotográficas por la observación directa lo elaboró más elocuentemente Marcus Aurelius Root, que veía “el viajar, ya sea en el extranjero o en nuestras propias tierras, ... como uno de los medios más eficientes de auto-cultura en nuestro conocimiento.” Root señaló: “sin embargo son pocos, comparativamente, los que son capaces de dejar sus hogares y sus negocios y soportar los numerosos gastos que esto requiere. Pero la fotografía nos permite disfrutar del placer y de las ventajas de viajar sin salir de nuestra casa.”³⁹ Imitando a Read, Root sigue sugiriendo que la fotografía no sólo era un sustituto para las experiencias de primera mano, sino que, en algunos casos, era posible conseguir un conocimiento “más completo y más real” mediante las pruebas fotográficas que mediante la observación directa.

El concepto de sucedáneo de viaje mediante la representación visual fue puesto en duda por Humboldt en *Cosmos*, donde sugiere que paisajes a tan gran escala como panoramas y dioramas podrían servir, hasta cierto punto, como sustituto para viajar por diferentes regiones. La referencia de Humboldt a los panoramas y dioramas une la función de las pruebas fotográficas a través del espacio a los efectos conseguidos por los precursores visuales (y contemporáneos) del daguerrotipo. El panorama era una pintura de 360° que aportaba al espectador la ilusión realista de un espacio geográfico tridimensional; el diorama era un caballete enorme que era iluminado en secuencias desde cada lado utilizando filtros para representar una ilusión realista del paso del tiempo o del movimiento. Ambos empleaban el arte para “conseguir la máxima ilusión.” Bernard Comment sugirió que el panorama se inventó como “respuesta a una fuerte necesidad particular del s. XIX – por el absoluto predominio”:

*Les daba a las personas el feliz sentimiento de que el mundo estaba organizado por y para ellos, este era un mundo del que también estaban alejados y protegidos, pues lo veían desde cierta distancia. Un doble sueño hecho realidad – de totalidad y de posesión; enciclopedismo en plan barato*⁴⁰.

Si, como continúa Comment, el panorama marcó la transición de la representación a la ilusión, entonces, la fotografía –y en particular, el daguerrotipo inventado por el creador del diorama– se puede situar en la sucesión de modificaciones posteriores que apuntaban a “perfeccionar la ilusión” y “recuperar el control del extensible espacio colectivo”⁴¹ en el despertar de la Revolución Industrial.

Root y otros abogaron por el uso honesto de las imágenes visuales implícitas en la discusión de Humboldt sobre la representación de los paisajes. Esto acentuó que “el concepto de la unidad natural y la sensación del acorde armonioso invadiendo el universo no puede fallar a la hora de aumentar la vivacidad entre los hombres, mientras se multiplican los medios por los cuales los fenómenos de la naturaleza se pueden manifestar más característica y visiblemente.”⁴² Pero, como el comentario de Root y el de otros sugieren, las fotografías eran más baratas, más fieles, más accesibles, más convenientes y más igualitarias que otra formas de imaginería visual. Aunque el precio del papel fotográfico hacía que coleccionar retratos y paisajes todavía fuera un hábito de las clases media y alta, Root mantenía que las fotografías ofrecían –“incluso a los estratos más bajos de la sociedad”– oportunidades para la educación geográfica en el espacio doméstico.

A finales de 1850, la popularización de las fotografías en papel incrementó enormemente la viabilidad de las fotografías como un sucedáneo de los viajes. En particular, las vistas de los estereoscopios, proporcionados en series geográficas, ofrecían la convincente impresión de transportar al viajero del sillón a destinos lejanos⁴³. Como medio tanto de educación como de entretenimiento, las vistas estereoscópicas presentaron lo último en viajes sucedáneos, produciendo un espacio tridimensional que se reclamó para “provocar una apariencia de realidad que engañaba a los sentidos con su aparente verdad.”⁴⁴

Las pruebas fotográficas a través del espacio también tuvieron importantes implicaciones sociales. Como lazo doméstico, adhesivo social y sostén moral fueron acreditadas para contribuir a la creación y el mantenimiento de un sentido familiar, de continuidad y de comunidad. Pero, como Lady Eastlake reconoció, el significado no era una propiedad inherente u observable:

*¿Qué es lo que realmente cuenta de estos mapas faciales llamados retratos fotográficos, sino que son puntos de referencia y medidas para los ojos y la memoria para adornar con belleza y animar con expresión, en perfecta certeza, que el plano se basa en los hechos?*⁴⁵

La metáfora geográfica que une los retratos fotográficos a los “mapas faciales” y “puntos de referencia exactos” es particularmente importante. La fotografía, como el paisaje, era un plano factual que tenía que involucrarse de significado

a través de la asociación y la memoria. Aquí, la “subjetividad” del espectador se encuentra con la “objetividad” percibida de la fotografía, y todavía, en los escritos de Root y otros, la pureza, la calidad y el afecto se presentaban como cualidades evidentes en las fotografías y la capacidad de actuar moralmente sobre las personas y las naciones se le atribuyó a la fotografía como medio. Estas creencias sirvieron para naturalizar el contenido de las fotografías y para revelar las elecciones humanas y los valores culturales involucrados en su producción y consumo. Las fotografías, debido a su transparencia y verdad, eran consideradas no sólo como una manera de ver a través del espacio, sino que también era una manera de ver estas cosas –cualidades, características, emociones, valores– que, en el espacio, no tenían manifestación observable alguna.

Las pruebas fotográficas no sólo eran una manera de estudiar los lugares desde la distancia, sino que también era una forma de investigar a la gente desde una distancia segura. Una década antes de la publicación de *De los Orígenes de las Especies* de Darwin, Louis Agassiz, científico de Harvard y padre de la ciencia natural americana, ordenó a Joseph T. Zealy que llevase una serie de daguerrotipos de los esclavos del sur para respaldar su teoría de la poligénesis. En 1862, Mayer y Pierson reclamaron que incluso una inspección superficial a las figuras de escayola de los aborígenes de las galerías de antropología de los museos sería suficiente para demostrar los servicios prestados por las fotografías para el estudio de los diferentes tipos de razas.⁴⁶ El uso de la fotografía en la búsqueda empírica de las diferencias culturales fue claramente expuesto por el Reverendo Read en su conferencia en la Sociedad Fotográfica de Manchester en 1856. En su argumentación sobre lo que la fotografía “puede hacer por la ilustración y documentación de los hechos relacionados con las Ciencias Naturales” Read explicó:

En lo más alto de la escala de las Ciencias Naturales se sitúa la Etnografía, la Historia Natural de la raza humana y para el fomento de esta ciencia la fotografía sirvió de gran ayuda. Hasta ahora sólo los habilidosos y experimentados dibujantes han podido de recopilar materiales y documentar los rasgos distintivos de las grandes familias en las que nuestra raza se distribuyó y se dividió: pero ahora puede utilizarse una nueva lente en lugar de la vista y las placas sensibles en vez de las manos, así, cualquiera de nosotros aunque no seamos hábiles en el uso del lapicero, bien podríamos aportar material filosófico para construir el Templo de la Ciencia⁴⁷.

Aparte de la descripción de Read cargada de la moralidad de la ciencia como religión profana, esta afirmación es interesante desde el punto de vista en que anticipa la adopción de la fotografía para proveer de una manera sistemática, científica y de una forma estandarizada, los datos visuales estructurados sobre el cuerpo para el estudio de la evolución de la raza.

Pruebas fotográficas a través del tiempo

Las pruebas fotográficas tuvieron una dimensión tanto espacial como temporal. Otorgándole al pasado un acceso visual directo e inmediato, y a las vistas/lugares físicamente desaparecidos en el tiempo, la fotografía ha servido como un *aide-mémoire* (cuaderno de notas), un instrumento de la memoria, una forma de viajar en el tiempo. Como una manera de fijar el aspecto del presente, se aceptó como medio de conservación. Esto tuvo sus implicaciones para moldear tanto la memoria e identidad colectiva como la individual. “La fotografía nos autoriza a conservar la memoria de la decadencia del tiempo y la inconstante posesión de la mortalidad, el auténtico tipo de rasgos de aquellos a los que amamos.”⁴⁸ Ernest Lacan señaló que fue gracias al daguerrotipo como los espectadores pudieron contemplar “los monumentos que los temblores terrestres se han llevado, como la catedral de San-Juan de los Lagos, por ejemplo, y que ya sólo existen en la memoria de los viajeros.”⁴⁹ Esta noción de estudiar las fotografías de los edificios y los monumentos destruidos por el paso del tiempo, o por los desastres naturales o los acaecidos por la mano del hombre, concibió las fotografías como herramientas conscientes de la conservación y representación de la historia.

En lo que se podría haber considerado el equivalente arquitectónico del salvamento de los paradigmas etnográficos⁵⁰, la fotografía se empleó para crear con posterioridad un registro visual de los edificios y monumentos que desaparecían rápidamente a comienzos de la era del progreso. Escribiendo sobre el Castillo de Polignac, Lacan expresó su fe en la fotografía como medio de conservación y como creencia en las relaciones esenciales que existen entre la forma física y la apariencia visual:

Este precioso monumento, como muchos otros, se cae a pedazos; y pronto desaparecerá como las generaciones que lo han habitado pero, gracias a la fotografía, permanecerá tal como es ahora, con ese diseño trazado por la luz. Todos esos viejos restos de otro tiempo, tan apreciados por los arqueólogos, por los historiadores, por los pintores, por el poeta [sic], la fotografía los ha reunido y los ha convertido en inmortales. El tiempo, las revoluciones, y los desastres naturales pueden destruir hasta la última piedra, pero, a partir de ahora, vivirán en nuestros álbumes fotográficos⁵¹.

El tiempo, las revoluciones y los desastres naturales pueden derribar hasta la última piedra, pero, a partir de ahora, vivirán en nuestros álbumes fotográficos. De esta manera, la documentación fotográfica se fusionó con la conservación histórica en proyectos que sirvieron para reflejar, constituir y confirmar el sentido del lugar, el espacio simbólico y la memoria colectiva. En las fotografías de “monumentos monásticos” y “salones señoriales”, George Thomas Fisher reclamó que

“cada piedra contara su propia historia: ...el mismísimo espíritu del lugar ahora puede estamparse por los delicados dedos de la luz sobre las placas de metal o sobre las hojas de papel, para hablar a las épocas futuras como nos hablan a nosotros.”⁵² Las expectativas de Fisher para las pruebas fotográficas a través del tiempo son análogas a los objetivos de los diplomatas como “un arte por el que los documentos escritos de cualquier época y de cualquier tipo podrán hablar de nuevo con una voz completamente distinta.”⁵³

Las cámaras apuntaban no sólo a los monumentos, sino que también lo hacían hacia las figuras y acontecimientos públicos del momento. Fisher declaró: “... mediante la asombrosa ciencia ahora podemos conservar y entregarle a las generaciones futuras los verdaderos retratos de nuestros estadistas, de nuestros héroes, de nuestros filósofos, de nuestros poetas y de nuestros amigos,”⁵⁴ y Lacan, escribiendo sobre la fotografía de las celebraciones públicas exclamó:

*La fotografía... graba por turnos las placas mágicas con los acontecimientos memorables de nuestra vida colectiva y cada día se enriquece con alguno de los tesoros de los archivos de la historia*⁵⁵.

Ciertamente, el Reverendo Read llamó a la fotografía “una sirvienta para la Musa de la Historia, en virtud de su poder de registrar en los documentos el estado actual real y la aparición de personas y lugares como los conocemos y como los vemos.”⁵⁶ Pero, a pesar de la retórica de la representación inmediata, las fotografías fueron, y continúan siendo, las pruebas materiales de la decisión humana para conservar la apariencia de una persona, un objeto, un documento, un edificio o incluso un hecho juzgado como tenedor de valor permanente. En el acto ritual de la conmemoración fotográfica había una valoración de lo que en el presente se consideraría que sería digno de ser recordado –del pasado superviviente y del revelador presente– en el futuro⁵⁷. De esta forma, una decisión subjetiva fue objetivizada, pero no por la “Historia” ni la fotografía, sino por los individuos que con agendas se hicieron responsables del proceso de selección. En sus anuncios, los fotógrafos instaban a la gente a “captar la sombra efímera antes de que la sustancia se difumine.” Para William Lake Price, la fotografía era una forma de “fijar los hechos que acontecen” por lo que:

*La posteridad, a través de la agencia de fotografía, verá la fiel imagen de nuestros días; el estudiante futuro, al pasar la página de la historia, podrá mirar al mismo tiempo a los ojos de aquellos, deshechos en el polvo hace largo tiempo, cuyas vidas y hazañas se escriben en los textos... Cada impresionante ceremonial público se registrará y se esbozará; incluso en el mismo tumulto de las batallas o asedios lejanos y sus aspectos cambiantes se fijarán de inmediato y se transferirán, con los actores, a las páginas de la historia*⁵⁸.

El mismo sentido de historicismo que une a las futuras generaciones a través de la fotografía está representado en el preámbulo de las condiciones de un premio ofrecido por el Duque de Luyne a la Sociedad Francesa de la Fotografía:

Una de las aplicaciones más prometedoras de la fotografía es la fiel e irrefutable reproducción de los monumentos o documentos históricos y artísticos, que habitualmente se destruyen por el paso del tiempo o de las revoluciones. Desde los inmortales descubrimientos de Niépce, de Daguerre y de Talbot, los arqueólogos han estado alerta de la importancia de esta aplicación de la fotografía, que ha sido llamada a transmitir los preciosos elementos de nuestro tiempo a las generaciones futuras⁵⁹.

Como instrumento de identidad y memoria colectivas, la fotografía fue aceptada como una manera eficaz de copiar los documentos considerados históricamente importantes. En lo que debería ser considerado como una tecnología del s. XIX equivalente a la digitalización, la fotografía se utilizó para difundir y promover el conocimiento de los tesoros históricos, literarios y artísticos copiándolos y facilitando su disposición. Al escribir extensamente sobre las aplicaciones de la fotografía en las artes, las ciencias y la industria, Mayer y Pierson señalaron que la fotografía podría emplearse:

...para la reproducción de manuscritos preciosos, estampas poco comunes, cartas históricas, pergaminos iluminados, imágenes que nos ha legado la Edad Media y que permanecen perdidas para la ciencia y el arte y que se pueden rescatar de las mazmorras de nuestros archivos nacionales...⁶⁰

Retrospectivamente, lo que se parece extraordinariamente a las iniciativas para incrementar el acceso a los fondos archivísticos haciéndolos accesibles a través de Internet, proponen que:

...un estudio de fotografía debería funcionar en todos los depósitos de nuestros archivos nacionales, y, bajo la vigilancia exhaustiva de los conservadores, reproduciendo y multiplicando los tesoros allí conservados⁶¹.

Uniendo la fotografía, los archivos y la memoria, Mayer y Pierson siguen diciendo:

Cada provincia, cada departamento, cada pueblo, cada familia, podría, así, tener los facsímil[s] irrefutables de los títulos que les interesen, y que, conservados ayer en los archivos generales o en las colecciones particulares, no pueden ni ser desplazados, ni confiados al público sin poner en peligro su existencia. Ninguno

*de nuestros orígenes históricos, de nuestras viejas costumbres, de nuestras tradiciones, quedarán en el olvido cuando la fotografía paleográfica haya completado la obra empezada por los Bailly, los Alexis Monteil, los Augustin Thierry, los Letrone [sic], los Michelet, los Lacabanne, etc. facilitando así la ardua labor de los investigadores de nuestros días que dedican toda su vida a reconstruir la historia tan poco conocida de nuestro pasado*⁶².

El daguerrotipo, desde su invención, se conoció como el “espejo con memoria.” Aunque los intereses actuales por la memoria natural, y, en particular, la memoria social o colectiva, han tenido muy poca consideración por la fotografía (o, por ese asunto, los archivos), la relación entre la memoria y la fotografía fue objeto de varios comentarios de los primeros críticos. Uno de ellos escribió:

*Hay un halo de misterio o, al menos, un parecido interesante entre la operación de la fotografía y la facultad de la memoria, como si estuvieran conectadas con la de la visión. El ojo es la camera-obscura a través de la cual los objetos se presentan a la retina, de donde, de manera para nosotros incomprensible, las figuras se comunican al cerebro. Allí, en medio de sus maravillosos carretes, están las imágenes impresas y conservadas con mayor o menor grado de precisión e intensidad conforme con la condición y calidad y del receptor... permaneciendo oculto... lo que suponemos hemos olvidado, hasta que alguna circunstancia nos recuerda involuntariamente la impresión o reproduce imágenes visuales de hace veinte, treinta o cuarenta años. ¡Qué sugerencia nos transmite esto de la permanencia eterna de nuestros pensamientos y acciones!*⁶³

La tecnología de la fotografía y la facultad de la memoria han creado reflexiones y acciones permanentes, sugiriendo acciones y pensamientos paralelos con las supuestas funciones de los documentos de archivo.

Estas ideas, expresadas por los escritores del s. XIX sobre la fotografía como una herramienta de observación y sucedáneo del viaje, como herramienta de conservación y como instrumento de memoria, resaltó eficazmente la fotografía como un agente de la paralización espacial y temporal. La aniquilación del espacio y del tiempo fue un tema popular que unió la fotografía a otros ejemplos de genios mecánicos que proporcionaron la ilusión de un mayor control sobre la vida de cada uno y de lo que nos rodea. En 1858, en Francia, Théophile Gautier declaró:

El espacio y el tiempo han dejado de existir. El propulsor crea sus propias ondas vibratorias, las paletas de un barco baten las olas, las ruedas de la locomotora se mueven en un torbellino de velocidad; las conversaciones suceden entre la orilla de un océano y la de otro; el fluido eléctrico ha sido utilizado para llevar el

*correo; el poder de los truenos envía cartas a través de un cable de alta tensión. El sol es un dibujante que pinta paisajes, tipos humanos, monumentos; el daguerrotipo abre los párpados de cobre de sus ojos de cristal y, una vista, una ruina, un grupo de personas, son capturados al instante*⁶⁴.

Al mismo tiempo que los barcos a vapor, el ferrocarril –las nuevas tecnologías dibujadas en las caricaturas de Maurisset– y el telégrafo han hecho del mundo un lugar físicamente más accesible, las fotografías lo han hecho visual y conceptualmente más accesible. Han hecho visible lo microscópicamente pequeño y lo telescópicamente lejano, añadiendo la escala cosmológica al espacio geográfico y temporal. Las fotografías no pueden tener un espacio “eliminado”, pero lo reducen radicalmente. Han hecho visualmente posible “estar” en dos (o más) sitios a la vez, creando la ilusión de proximidad y simultaneidad. Las fotografías tampoco pueden tener un tiempo “aniquilado”, pero ciertamente alteran sus percepciones. La obra de Thomas Richards, Edward Said, Bruno Latour, James Ryan y otros sugieren que esta disminución del tiempo y del espacio contribuyó a la hegemonía de Europa a finales del s. XIX y principios del XX y permitió que el “nuevo imperialismo” floreciese. Las imágenes del Imperio eran dominantes y se utilizaban para construir racionalizaciones para ejemplificar el dominio político y racial sobre los no-blancos, sobre el mundo no-Occidental⁶⁵.

La noción de verdad fotográfica

Si las pruebas fotográficas eran el mecanismo operativo por el que las fotografías entraron sin interrupciones en las relaciones entre el observador y la realidad material, entonces, la verdad fotográfica era su noción fundamental. Para entender el papel de la fotografía en la imaginación del s. XIX, es importante apreciar esta apasionada creencia en la verdad fotográfica, para examinar las formas en que se articulaba y para considerar sus consecuencias. Una gran cantidad de teorías sobre la fotografía a finales del s. XX buscaban demostrar que las fotografías no eran documentos veraces de la realidad; sin embargo, la mayoría de los escritos de mediados del s. XIX sobre fotografía reclamaban que sí lo eran. En un tiempo en el que la mimesis dominaba el pensamiento occidental donde las artes visuales, el daguerrotipo y la fotografía sobre papel constituían “la verdad sin tapujos; lo actual está absolutamente ante nosotros y lo sabemos.”⁶⁶ Producían credenciales científicas y exhibieron una precisión óptica: “La fotografía, sin embargo, no puede mentir, ni añadir o quitar: sabemos que lo que vemos debe ser CIERTO.”⁶⁷

Sin embargo, la creencia en la verdad fotográfica no se basaba solamente en la ilusión óptica del realismo fotográfico. También estaba basada en sus orígenes mecánicos, en su capacidad para la reproducción exacta. La fotografía era

vista como la obra de “una máquina irracional”⁶⁸ en un tiempo en el que el objetivo de la reproducción exacta mediante la tecnología gozaba de una fascinación particular. Mientras que el proceso de Daguerre producía una imagen única, a través del proceso negativo-positivo de Talbot se obtenía una reproducción exacta y los posteriores perfeccionamientos de Niépce de Saint-Victor (albúmina sobre cristal, 1847), Frederick Scott Archer (colodión húmedo, 1851), y Gustave Le Gray (papel seco encerado, 1851) producían múltiples copias de un solo negativo. De esta manera, la fotografía en papel formó parte de los debates sobre la legitimidad de las artes imitativas, el valor relativo de las copias en serie y la obra de arte original, que se centraba en la galvanoplateada, en la máquina estampadora y los modelos de hierro fundido en una época de industrialización y mecanización⁶⁹.

La verdad fotográfica también era una cuestión de matemáticas. La fotografía no sólo fue pensada para ser visualmente verdadera; también se creía que era científicamente correcta. Duchâtel notó que en el daguerrotipo “los objetos conservan su delineación matemática en sus más minuciosos detalles y... los efectos de la perspectiva lineal y la disminución de las sombras que emergen desde una perspectiva aérea, se producen con un grado de nitidez sin precedentes.”⁷⁰ Arago comentó que “las pinturas fotográficas... [se atienen] en su formación a las normas de la geometría.”⁷¹ Gay-Lussac explicó que la perspectiva del paisaje de cada objeto se retrata con una precisión matemática,” y que lo que se lograba era “un grado de perfección que no se podría conseguir con otros medios.”⁷²

Por encima de todo, la verdad fotográfica era la consecuencia de una génesis causal. La génesis causal se refiere a la “relación especial” entre la fotografía y la naturaleza, que era el resultado directo de la luz rebotando en alguna porción de realidad material tridimensional para producir una análoga visual en la sensible superficie bidimensional. En un momento de gran interés por las propiedades de la luz⁷³, la fotografía demandó una particular atención porque se creía que “se obtenía por la mera acción de la luz sobre la superficie sensible del papel... formada o dibujada sólo con elementos químicos u ópticos y sin la ayuda de ningún especialista en el arte de dibujar.”⁷⁴

*La luz es el artista silencioso
Que sin la ayuda del hombre
Dibuja en plata brillante
El plan inmortal de Daguerre*⁷⁵.

En estos versos, que se dicen fueron los primeros “inspirados por la fotografía,” encontramos la retórica fundacional de la fotografía como una representación inmediata creada de la naturaleza por la “Luz sin la ayuda del hombre.”





Esta cuestión fue expresada de múltiples formas – Talbot habló de “el lápiz de la Naturaleza.” Henry David Thoreau habló del “escribano”⁷⁶ de la Naturaleza. “El sol es un extraño revelador de verdades que no puede mentir para causar impresión, ni errar para llevar por el mal camino,” declaró el *The Art-Journal*⁷⁷. Charles Piazzi Smyth aseveró: “Sobre lo que el sol brilla, aunque sólo sea un segundo, lo hace suyo.”⁷⁸ Fuera cual fuera la terminología, la idea principal que se proyectó sobre la fotografía era siempre la misma. La fotografía no sólo era una nueva forma de ver, sino que también era una nueva forma de creer. Es lo que Steven Shapin y Simon Schaffer llamaron la “tecnología de la confianza,” o lo que los archiveros actualmente considerarían como un “sistema de información fidedigno.”⁷⁹

Con esta habilidad para crear fotografías directamente de la naturaleza, las comparaciones con otras formas de representación patentemente intervenidas eran inevitables. El Reverendo Read dijo: “El fotógrafo nos expone, delante de nosotros, la escena misma, el artista su propia concepción de ella”; y siguió explicando que...

...examinando los paisajes ilustrativos de la Topografía, o de la campiña nacional, como los de Turner o Roberts, ...para la mayoría [es] casi imposible distinguir los falsos detalles de los que son verdaderos, y así disminuye ampliamente no sólo el placer, sino la confianza con la que lo examinamos. Una fotografía, por lo menos, no tiene este defecto. Aunque sea pobre como obra de arte, aunque sea indiferente como fotografía, sea cual sea el detalle que encontremos en ella, es exacta, y el aspecto más trivial de la escena allí dibujado, se muestra en su máxima expresión como veracidad absoluta y de autenticidad fiable⁸⁰.

Edgar Allan Poe declaró que el daguerrotipo “era infinitamente más exacto en sus representaciones que ninguna pintura hecha por la mano del hombre... Las variaciones de las sombras y las gradaciones, tanto de la perspectiva lineal como de la aérea son las de la verdad misma en la grandiosidad de su perfección.”⁸¹ Donde antes las escenas lejanas eran “conocidas sólo desde las imperfectas relaciones de los viajeros,”⁸² la fotografía, declaraba un comentarista: “ha salido al extranjero para verificar o refutar a los escritores precipitados, aburridos y con prejuicios – para permitirnos hablar con certeza de lo que hasta ahora sólo hemos leído, pero no hemos visto.”⁸³ Incluso los escritos e ilustraciones de los más respetados nombres en el campo de la ciencia fueron puestas en duda: “La opinión del sol de Egipto... es mejor que la de Denon, la de Champollion, la de Wilkinson, la de Eöthen o la de Titmarsh.”⁸⁴

Mientras que las narraciones de los viajeros y los esbozos de los artistas fueron creados lo más humanamente posible y, por lo tanto, fueron considerados sospechosos, las imágenes hechas con las cámaras se aceptaron como verdades sin

mediación y, por lo tanto, como inexpugnables. En un ensayo titulado “La fotografía como autoridad,” el Reverendo H.J. Morton expresó y reforzó una creencia paradigmática en la naturaleza de las pruebas que podrían ser extrapoladas desde las fotografías a otros documentos archivísticos:

Lo que queremos en un testigo es la capacidad y la oportunidad para realizar una observación certera y con completa honestidad. Hoy, la cámara del fotógrafo tiene exactamente esas características. Además, a la exquisita nitidez de visión y de comprensión instantánea de los más minuciosos detalles, le añade la libertad perfecta de toda la parcialidad y la hipocresía. Lo ve todo y representa sólo lo que ve. Tiene un ojo al que no se puede engañar y una fidelidad que no se puede corromper. Tenemos cientos de engaños visuales, pero la cámara nunca se verá afectada por ninguna alucinación. Tras el humano más preciso a menudo existe una mente repleta de prejuicios que desvirtúa la realidad y la mano más experta y habilidosa, a veces, se mueve por unos motivos que la llevan a falsificar lo que pretende dibujar. Pero el ojo de la cámara con una microscópica minuciosidad y exactitud de visión tiene tras de sí una placa de cristal que no posee parcialidad y los dedos del sol que pintan los dibujos que la superficie de ese cristal sostiene, son las vibraciones de un gran corazón ardiente que palpita sin las pasiones humanas. Por lo tanto, la cámara ve con una precisión perfecta y una minuciosidad microscópica, al tiempo que representa las cosas con una absoluta fidelidad, es un testigo en cuyos testimonios pueden encontrarse, con toda seguridad, las conclusiones más certeras⁸⁵.

Esta retórica de la transparencia y de la verdad –o en términos archivísticos, autenticidad, credibilidad y objetividad– que rodea a la fotografía suscitó serias preguntas sobre la misma naturaleza de la verdad, en particular, en relación con el arte. En la superficie del problema estaba el grado con el que un instrumento mecánico podría reproducir una imagen verdadera de la realidad. Pero, como Miles Orvell señaló: “el tema real estaba, por supuesto, enterrado en la misma pregunta: ¿qué era una imagen “verdadera” de la realidad? La verdad se debía encontrar en la exactitud literal o en la generalización artística?”⁸⁶

Arte, luz y naturaleza

Por mucho que las fotografías fueran aceptadas como una vía objetiva y científica de capturar el mundo, fueron, ante todo, imágenes. Además, eran imágenes formadas por la “Luz” cuya cualidad especial, mística, había inspirado a la literatura y el arte románticos de finales del s. XVIII y de principios de XIX. La luz tenía unas conexiones morales y espirituales con el “Espíritu Creativo Infinito”; el verdadero fotógrafo, Marcus Aurelius Root sostuvo:

*como el verdadero artista de cualquier esfera, debería ser un intermediario, a través del cual la luz de lo Divino debería pasar pura y sin modificar, produciendo huellas tan distintiva y delicadamente trazadas como las de las imágenes de los objetos naturales en la superficie de un estanque de cristal*⁸⁷.

Así, en una época en la que el Arte servía como un conducto estético entre la Naturaleza y lo Divino, el lugar de la fotografía en este discurso no estaba demasiado claro: por una parte, la fotografía era creada por la Luz y, por lo tanto, tenía orígenes divinos; por otra parte, la creaba una máquina y, por lo tanto, no se inspirada en causas divinas.

Se produjeron largos debates sobre la naturaleza de la fotografía y la habilidad de dicho instrumento mecánico para producir arte. Estos, a su vez, tomaban parte de disputas mayores en la crítica literaria y artística que luchaban con el papel del idealismo, del realismo, de la mimesis y el genio, de la belleza y de la imaginación, el estatus del artista y la importancia de la originalidad. Según una metáfora poderosa con resonancias artísticas, religiosas y epistemológicas, la Luz orquestó un encuentro íntimo y directo entre los objetos materiales y la “máquina sin pensamiento” (la cámara). En este encuentro, el papel del fotógrafo, si es que se le reconoce, se suponía que debía ser menos decisivo que el de la cámara. Más bien, el individuo que sostiene la cámara y el ojo humano, afortunadamente, fueron incapacitados de interferir y, de ese modo, adulterar el maravilloso momento de la transcripción prácticamente sin intervención de la naturaleza en el papel. La persuasión de la fotografía, por lo tanto, residió en su capacidad de eliminar el último truco de los medios, lo que hizo posible las transcripciones aparentemente sin intrusión de Naturaleza.

La contestada relación de la fotografía y el arte, que se centraba en el papel de la Luz y de la imaginación, moldeó la forma en la que se veían las fotografías, impregnadas del pensamiento del s. XIX, y cómo influían en la relación entre el observador y la realidad material. Las fotografías, como una manera de representar el paisaje y experimentar la naturaleza, fueron reconocidas como un medio indiscutible del dibujo pictórico y rechazadas como arte, o eran defendidas como arte y reconocidas como una manera de imbuir el paisaje con el significado de la exploración de la esencia de la naturaleza y la obra de lo Divino. En el centro de estos debates eran esenciales los conceptos de la Naturaleza y de Arte, la relación entre ellos y su relación conjunta con el Ideal. Estos fueron debatidos largo y tendido por los prominentes críticos de arte del s. XIX Charles Baudelaire en Francia, John Ruskin y Lady Elizabeth Eastlake en Inglaterra.

Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francés, traductor y crítico artístico y literario, veía la fotografía como una “gran locura industrial” que había invadido el arte y amenazado con “arruinar cualquier cosa, que continuase siendo divina en las mentes francesas.”⁸⁸ Se pronunció en contra de la creencia de que

“el arte es, y no puede ser otra cosa, que la reproducción exacta de la Naturaleza,” y despreció a los “locos imbéciles” que creían que “la industria que pudiera darnos un resultado idéntico a la Naturaleza sería el arte absoluto”:

Un Dios vengativo ha prestado atención a las plegarias de esta multitud. Daguerre era su Mesías. Y ahora el fiel se dice a sí mismo: “Ya que la fotografía nos proporciona la completa garantía de que obtendremos, con toda exactitud, lo que podamos desear (realmente lo creen, ¡locos imbéciles!), entonces, la fotografía y el arte son la misma cosa.”

El concepto de arte de Baudelaire destacó el ejercicio de la imaginación en la creación de belleza. Un pintor debería pintar lo que sueña, no lo que ve. Baudelaire descalificó la fotografía como “el refugio de todos los pintores en potencia, de cada pintor mal dotado o demasiado vago para completar sus estudios.” Estaba convencido de que “los desarrollos mal aplicados de la fotografía, como todos los demás desarrollos del progreso puramente materiales, han contribuido mucho al empobrecimiento del genio artístico francés,” que, añadió, era “ya muy escaso”. “Invadiendo los territorios del Arte,” la fotografía, declaró, se ha convertido en “el mayor y más mortal enemigo del arte.” Esto lo atribuye a “la estupidez de la multitud que es su aliado natural.”

John Ruskin (1819-1900), artista inglés, poeta, científico, filósofo y preeminente crítico de arte, declaró, como Baudelaire, que el arte requería “diseño o pruebas de un intelecto activo en la elección y la disposición” que, afirmó, no era “reemplazable por ningún mecanismo.”⁸⁹ Inicialmente, Ruskin aceptó el daguerrotipo con gran entusiasmo como una ayuda para el dibujante, declarándolo “la más bendita invención,” “el invento más maravilloso del siglo” y “un antídoto... entre todos los venenos mecánicos que este terrible s. XIX ha vertido sobre los hombres.”⁹⁰ Ruskin empleaba la cámara en su estudio de arquitectura veneciano “” como el medio para registrar comprensiva y exactamente..., prácticamente como una extensión del arte de dibujar...,” pero como Julie Lawson señaló, él “no calificaba sus imágenes como ‘arte’ – no realizó tales declaraciones sobre ellas. Ellas eran, en su creación, ayudas para mirar y eran, consecuentemente, ayudas para la memoria.”⁹¹ Su celo por el daguerrotipo se centró en su habilidad para capturar los detalles con precisión e imparcialidad mecánica. De algunos daguerrotipos que adquirió en su viaje a Italia en 1845, Ruskin anotó:

He tenido suerte de conseguir de un pobre hombre francés, me dijo que estaba desesperado, algunos de los más hermosos, aunque pequeños, daguerrotipos de los palacios que he estado intentando dibujar – y algunos daguerrotipos captados por la vívida luz del sol son magníficos. Es casi lo mismo que llevar el palacio –cada piedra,

*cada tablón, cada mancha estaba allí— y, por supuesto, no hay errores en las proporciones. Estoy encantadísimo con estos y quiero conseguir algunos más. Es un invento notable, que digan lo que quieran de él, y cualquiera que haya trabajado y se haya equivocado y trabado como he hecho yo hace cuatro días, entonces comprenderá que lo que ha estado haciendo durante tanto tiempo en vano, queda realizado perfectamente y sin fallos en medio minuto, pero, después, no abuses de él*⁹².

La fotografía, a pesar de su capacidad para representar los claroscuros de los paisajes con “absoluta exactitud e irreprochable refinamiento [sic],” no suplantó el estudio del paisaje o el uso del esbozo. Para Ruskin, la distinción entre mecanismo y diseño constituía la diferencia esencial entre la fotografía y el arte⁹³.

No obstante, mientras tanto Baudelaire como Ruskin rechazaron claramente la fotografía como algo artístico, la reconocieron como evidencia verídica. Según Baudelaire, el “verdadero deber” de la fotografía era ser un humilde sirviente de las ciencias y las artes, “como imprimir o taquigrafar, que ni han creado ni han complementado a la literatura”:

*Déjenle apresurarse para enriquecer el álbum del turista y devolver a sus ojos la precisión de la que su memoria puede carecer; déjenle adornar la biblioteca del naturalista, y aumentar los animales microscópicos; déjenle proporcionar, incluso, información para corroborar las hipótesis del astrónomo; en resumen, déjenle ser el secretario y el empleado de quien necesite una exactitud absoluta en su profesión — hasta el punto en el que nada pueda ser mejor. Déjenle rescatar del olvido esas temblorosas ruinas, esos libros, esos grabados, esos manuscritos que el tiempo está devorando, cosas preciosas cuyas formas se disuelven y que reclaman un lugar en los archivos de nuestra memoria — se lo agradecerán y le aplaudirán*⁹⁴.

El arte, para Baudelaire, perteneció “al campo de lo impalpable y lo imaginario.” Esta preocupación por el valor relativo de la exactitud y la imaginación en la fotografía y la pintura fue brevemente replanteada y de forma significativa por Ruskin, cuando, hacia 1874, se había desilusionado por la fotografía como un apoyo para el arte:

*No se puede concebir nada más hermoso que las fotografías del Valle de Chamouni, que están ahora en los escaparates de sus fotógrafos. Para los propósitos geográficos y geológicos tienen algún valor; para los propósitos artísticos, sólo merecen — menos de cero*⁹⁵.

Ruskin seguramente habría estado de acuerdo con las observaciones de Lady Eastlake que decía que “el éxito con el que se han superado las imágenes borrosas y las manchas accidentales, y se ha perfilado el detalle de los objetos... es exactamente tan perjudicial para el arte como positivo para la ciencia.”⁹⁶

Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), ensayista inglesa, traductora y crítica de arte, creía que había una importante distinción entre dos tipos de imágenes visuales. “El campo de la imagen, con dos esferas distintas, requiere dos trabajadores diferentes; pero aunque hasta ahora la mujer libre ha hecho el trabajo de sirviente no remunerada, no hay miedo a que esta posición le esté reservada en un futuro.”⁹⁷ Continuó sugiriendo que:

Todo el asunto del éxito y el fracaso se resuelve con una investigación sobre las capacidades de la máquina y quedaremos bien satisfechos con los excelentes beneficios que nos concede, sin entrar a competir con el arte. Para todo lo cual, el presunto arte hasta ahora ha sido el medio pero no el fin, la fotografía es el agente determinado – para lo que requiere sólo una corrección, y una simple dependencia manual, sin el recurso de ningún sentimiento artístico, es el adecuado y, por lo tanto, el medio perfecto.

En efecto, la fotografía sirvió para “liberar al artista de una carga más que para suplantarle en el taller.” Sus mejores atributos eran “la corrección del dibujo, la exactitud de los detalles y la ausencia de convenciones.” Así, habiendo desechado a la fotografía como obra de arte, Lady Eastlake las apoyó como “documentos fieles y precisos.” Asimismo, declaró:

La [fotografía] se hizo para la época actual, en la que el deseo por las artes reside en una pequeña minoría, pero el ansia, o más bien la necesidad de lo barato, sin fallos, y realizado correctamente es de todo el mundo. La fotografía es la proveedora de tal conocimiento del mundo. Es testigo jurado de todo lo que se presenta a su vista. ¿Cuáles son esos registros infalibles, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología la historia natural, pero también de hechos más importantes y persistentes... hechos que no son ni de la circunscripción del arte ni de la descripción, sino de esa nueva forma de comunicación entre los hombres –ni cartas, ni mensajes, ni imágenes– que ahora felizmente llenan los espacios entre ellos?

Para Eastlake, la labor de cada fotografía era “dar pruebas de hechos, tan minuciosamente y tan imparcialmente como, para nuestra vergüenza, sólo una máquina irracional puede dar.” Claramente, la debilidad de la fotografía como modo de expresión artística constituyó su fuerza como proveedor de información factual.

Hechos en una nueva forma de comunicación

Si hubo desacuerdo entre los críticos de arte y los fotógrafos sobre el estatus de la fotografía como arte, hubo un consenso general sobre la naturaleza de la fotografía

como hecho, y los usos a los que el nuevo medio podría ser, provechosamente, destinado. Incluso los críticos que calificaron a las fotografías como “Bellas Artes” o cuestionaron que eran el resultado de una operación puramente mecánica, coincidieron en señalar que la fotografía sobresalió como vehículo para comunicar los hechos⁹⁸.

Como “obras de la época y del momento,”⁹⁹ las fotografías eran idealmente apropiadas para el empirismo y la pasión del s. XIX por coleccionar y clasificar los actos en busca del conocimiento comprensivo. Las ideas predominantes de recopilar actos fueron fácilmente trasferidas a las colecciones de actos fotográficos, eran una extensión del entusiasmo por coleccionar objetos naturales y artificiales como una manera de interrogar a la Naturaleza y acumular el conocimiento que surgió en los siglos XVI y XVII en Europa, una actividad basada en la premisa de que “a través de la posesión de los objetos se adquiría el conocimiento material.”¹⁰⁰ Los pasados pueden conocerse mediante sus vestigios; los lugares alejados pueden conocerse por sus artefactos. La idea de coleccionar como clave para entender el mundo fue impulsada por los viajes de descubrimiento y por la curiosidad europea acerca de los lugares y las gentes remotos, y se sostuvo gracias a la mejora de los viajes y de las comunicaciones. Los museos y las bibliotecas se fundaron gracias a las familias, a la iglesia y, más tarde, al Estado como depósitos de conocimiento y lugares de sabiduría para el poderoso, el rico y el culto. El *Wunderkammer* de finales del Renacimiento “intentó la articulación del conocimiento universal mediante la posesión e identificación de objetos.”¹⁰¹ En los siglos XVII, XVIII y principios del XIX las instituciones y las sociedades cultas instituyeron los museos como lugares para albergar los objetos para el estudio de la geología, la historia natural, la antigüedad clásica y la etnografía¹⁰². La valorización del conocimiento empírico en la Ilustración y el progreso científico alentó un acercamiento empírico a acumular no sólo artefactos, sino también hechos. A mediados del s. XIX, los hechos ocupaban un lugar de gran importancia entre los artefactos del proyecto victoriano de obtener y, por lo tanto, controlar, el conocimiento comprensivo¹⁰³.

Como actos visuales, las fotografías se ganaron un sitio en este proyecto como un medio para conocer el mundo mediante la posesión de sus imágenes. Incluso las primeras expectativas del daguerrotipo tuvieron mucho más apoyo en este ámbito del coleccionar y clasificar información en la búsqueda del conocimiento. En el verano del 1839, el daguerrotipo se percibió como un método rápido, exacto y duradero de reproducir imágenes y “de crear colecciones de bocetos y dibujos,” y como una herramienta en “el estudio de las especies y de su organización.”¹⁰⁴

Esta idea de adquirir conocimiento del mundo mediante la acumulación de fotografías fue expresamente elogiada en 1859 por eminentes físicos y hombres de letras americanos y por el fotógrafo amateur Oliver Wendell Holmes (1804-1894) que declaró que mediante la fotografía y, en particular, mediante la

fotografía estereoscópica, “la forma está, de ahora en adelante, separada de la materia. De hecho, la materia como objeto visible ya no sirve de mucho,” porque:

*La materia en grandes cantidades siempre debe ser fijada y apreciada; la forma es barata y transportable... la consecuencia de esto será, en breve, una enorme colección de formas que tendrán que ser clasificadas y organizadas en grandes bibliotecas, como ahora lo están los libros. Esto sucederá cuando alguien que desee ver cualquier objeto natural o artificial vaya a la Biblioteca Estereográfica Imperial, Nacional o Municipal y pida su película o su forma, como lo haría con un libro en cualquier biblioteca común*¹⁰⁵.

La separación según Holmes de la forma fotográfica de la materia física encarnada en la noción basal, expresada por Joseph Ellis en 1847 que, “el objeto que, fotográficamente representado, ven tus ojos, ya lo hemos visto.”¹⁰⁶ Como acto de representación, la fotografía era transparente, invisible; el fotógrafo, por extensión era neutral, objetivo y no mediado. Ver una fotografía era, efectivamente, el equivalente experimental de observar el objeto directamente.

Este deseo por la representación sin intervención había sido expresado hacía unos ochenta años antes del anuncio de Daguerre¹⁰⁷. En la obra ficticia *Giphantie*, publicada en 1760 en francés y traducida al inglés al año siguiente, Charles François Tiphaigne de la Roche describió una sustancia viscosa que, a través de la acción de la luz, podía reaccionar sobre la imagen furtiva producida por el reflejo de la luz en las cosas sobre un espejo y fijarlas permanentemente. Esta sustancia, cuando cubría un lienzo, se convertía en una pintura creada por la siempre inequívoca mano de la Naturaleza. Es particularmente interesante la conclusión de la Roche en la que dice que “de tales imágenes, resultan las cosas” – es decir, tales imágenes son equivalentes a las cosas mismas¹⁰⁸. Cuando en 1839 la alquimia y la ciencia ficción dieron paso a la fotografía y a la explicación científica, esta equivalencia, en la que el acto de mediación desaparece, rige el pensamiento sobre las imágenes de la *camera obscura* fijadas fotoquímicamente.

El nuevo medio de la fotografía ofrecía una manera de observar, describir, estudiar, ordenar, clasificar y, por lo tanto, de conocer el mundo. Parecía haber poco que no fuera susceptible del dibujo fotográfico y las materias más comúnmente citadas –entre ellas los retratos, paisajes, arquitectura y obras públicas– son sin duda aquellas que encontramos frecuentemente en las colecciones de los archivos fotográficos. William Lake Price, fotógrafo y crítico británico señalaba que la fotografía “ya ha aportado e irá incrementando cada vez más su contribución al conocimiento y a la felicidad de la humanidad,” e insistió en que incluso la “más indiferente” de las fotografías “tenía su valor en la difusión del conocimiento...”¹⁰⁹ Esta capacidad de la fotografía para transmitir, a través del tiempo y del espacio, lo que se creía que era objetivo y los actos evidentes de forma visual,

permitió a la fotografía actuar como una nueva forma de comunicación. En este papel, la fotografía constituyó una nueva y poderosa tecnología de transferencia de información que ofrecía un camino más realista, más objetivo y más verídico hacia el conocimiento por la representación inmediata.

El concepto de “testificación virtual” –que aquí he denominado como “pruebas fotográficas”– tiene fuertes resonancias archivísticas. Shapin y Schaffer explican que, escribiendo sobre su investigación científica, Robert Boyle buscó ser “un proveedor creíble de testimonios experimentales” de manera que los lectores de sus informes “pudieran confiar que estas cosas pasaron.” Las descripciones literarias de Boyle, densas en detalles, pretendían producir en la mente del lector un sentimiento de haber estado presente en los actos. Intentó “imitar la inmediatez y la simultaneidad de la experiencia proporcionada por las representaciones pictóricas,” los informes de Boyle sirvieron como “espejos no deformados de complejos resultados experimentales.” Con sus experiencias miméticas literarias y visuales, Shapin y Schaffer concluyeron “despejó la desconfianza y facilitaron la testificación virtual.”¹¹⁰

El proceso de “retratar”, por supuesto, –ya fuera con palabras o con imágenes– era, inevitablemente, un proceso subjetivo, destacando eficazmente el realismo de la imagen fotográfica y la objetividad del proceso fotográfico, se ocultó la decisión humana encajada en los elementos de creación del significado –intención del autor, contenido, formato físico, propósito, transmisión y audiencia– y desveló las capacidades comunicativas de la fotografía para reflejar e informar. Los actos ofrecidos por las fotografías se creían que eran exactos, completos y capaces de producir conocimiento creíble del mundo. También se asumió que las fotografías capturaban los sentimientos del recuerdo, el espíritu del lugar y el carácter de la gente, repitiendo el entusiasmo predominante por la frenología y otras manifestaciones de la creencia en la legibilidad de las representaciones. Las repetidas referencias a la fotografía como instrumento de moralidad y de superación personal surgieron de las suposiciones de que su capacidad para funcionar de esta manera derivó de las cualidades que eran más intrínsecas que asignadas. En la negativa de reconocer la selectividad, la subjetividad y la situacionalidad de la producción, la circulación y el consumo fotográficos, había una ilusión de transparencia y de neutralidad y una conspiración para neutralizar la elección de lo que se estimaba como correcto, ideal o históricamente valioso.

Vocabularios compartidos de modernidad

El desarrollo de la clasificación archivística y de las tecnologías fotográficas durante los años 1839-1841 se pueden situar en la tradición de la búsqueda de los enciclopedistas de la Ilustración de poner orden y acercar el conocimiento com-

preensivo al mundo. Emergiendo del entusiasmo de finales del s. XVII y principios del XIX por los inventarios y la taxonomía y asimilando la obsesión de las ciencias naturales por coleccionar y clasificar especímenes, los archivos y la fotografía compartieron un vocabulario de modernidad. Sus operaciones dependían del significado, de las aplicaciones e implicaciones de las palabras clave: prueba, permanencia, orden natural. Los documentos fotográficos, como los documentos archivísticos, se suponían que eran exactos, fiables, auténticos, objetivos, neutrales e inmediados. Además especulaban con la permanencia. La fotografía fijó un momento en el tiempo, “fijó” la imagen de la *camera obscura*, “fijó” el proceso químico expuesto en la placa o papel. Los archivos también “fijaron” un momento en el tiempo, fijaron las acciones y las actuaciones del estado y de la iglesia, de los intereses privados y corporativos, “fijaron” la información registrada y su contexto legal, administrativo y fiscal. Además, las fotografías y los archivos compartieron las metáforas del espejo y de la memoria¹¹¹. En un momento en el que una “imagen especular” significaba una representación realista y sin intervención¹¹², el daguerrotipo fue apodado como “el espejo con memoria” y la imagen fotográfica se convirtió en una metáfora para la memoria. Sin embargo, la creciente literatura sobre la naturaleza y los lugares de la memoria ha minado las simples y estables nociones del pasado, y los espejos también se han asociado con la magia, la ilusión y los juegos de manos. Los archivos y la fotografía, prometieron el control y la posesión del conocimiento mediante la posesión y el control de la información registrada.

La clasificación era clave para la consecución del control. La clasificación comenzó a finales del s. XVII y continuó hasta bien entrado el s. XIX y se aceptó como una herramienta para organizar y, por lo tanto, para conocer la naturaleza. Esto es evidente en el trabajo de Cuvelier sobre zoología, el de Linnaeus sobre botánica, el de Berzelius sobre química y el de Lyell sobre geología, pero los “especímenes” también se coleccionaban, se etiquetaban y se clasificaban para la búsqueda del entendimiento histórico tanto como en la exploración de las ciencias naturales. El museo de fragmentos arquitectónicos de Lenoir y la fotografía arquitectónica de la *Mission Héliographique* se concibieron como vehículos para conservar y formar la memoria colectiva y la identidad nacional de la Francia posrevolucionaria¹¹³. El Obelisco de Luxor en la Plaza de la Concordia de París, el Obelisco de Cleopatra a orillas del Támesis y los mármoles del Partenón del Museo Británico eran parte de una mentalidad predominantemente conservadora. Así como el afán coleccionista, sobre todo por los poderes imperiales europeos, de artefactos culturales para llenar los museos de historia natural iba ganando popularidad al mismo tiempo que los archivos nacionales empezaban a florecer en las capitales metropolitanas. A este juego de herramientas para ordenar el mundo a través del espacio y del tiempo se le añadieron los *fondos* como otro instrumento de clasificación.

Duchàtel, en su *Circulaire* del 24 de abril de 1841, advertía que “... la clasificación no debe estar subordinada [como se había prescrito anteriormente]... a las divisiones basadas en los períodos políticos,” e instó a que “se debe buscar, sobre todo, organizarlos en un orden extraído no de los momentos sino de la misma naturaleza de los documentos y de las actuales secuencias de asuntos.” Los archivos, por lo tanto, fueron considerados como “un producto natural de la entidad que los había creado”¹¹⁴. La fotografía se impulsó no como una herramienta para copiar la Naturaleza, sino más bien como un proceso físico-químico por el cual la Naturaleza se reproducía a sí misma o un proceso por el cual, a través de la agencia de luz, los objetos se pintaban a sí mismos con “inimitable fidelidad.” La placa fotográfica se marcaba analógicamente, y capturaba objetivamente, con trazos materiales de un mundo concreto y de una existencia “real.” Esto comporta ciertos paralelismos con la visión Jenkinsoniana de los archivos en la que los documentos son bioproductos naturales y emanaciones orgánicas, capaces de hablar por sí solas. Así, la relación “natural” entre los archivos y la administración, como la relación “natural” entre el presente y el pasado que se conserva a través de los archivos, como la relación “natural” entre la imagen fotográfica y la materia fotográfica, se presumían orgánicas y sin intervención. La clasificación de *fondos* era el instrumento por el que se podía conservar esta relación orgánica entre el documento y el acto.

En un época de taxonomías, inventarios, fisiologías, catálogos, registros e índices, la “fotografía” se entendía como el agente por excelencia para enumerar, conocer y poseer como eran las cosas del mundo.”¹¹⁵ Si “enumerar, saber y poseer” eran los medios intelectuales por los cuales uno lograba conocer el mundo y situarlo en el espacio, entonces la clasificación archivística era un modo de “enumerar, saber y poseer” mediante el cual el gobierno francés esperaba comprender su pasado y colocar la nación en el tiempo. Tanto la fotografía como la clasificación conllevaban el compromiso de conseguir el control del mundo – control en una época en la que la industrialización, la urbanización y la mecanización aceleraron el paso del tiempo, y control en una época en la que parecía que el mundo estaba moviéndose sin control alguno. Como Janet Buerger había observado, “el hombre del s. XIX, enfrentándose al creciente conocimiento de su tiempo y, más particularmente, a un irremediable sentimiento de evasión de la verdad, era consciente de que estaba atrapado en un mundo complejo de realidades parciales.”¹¹⁶ En este mundo, la clasificación fotográfica y archivística parecía ofrecer los medios objetivos para descubrir “la verdad que trasciende al tiempo” y controlar el conocimiento a través de la acumulación y la ordenación de “realidades parciales.” También se utilizaban por los grandes poderes coloniales para imponer su orden intelectual y ganar el control administrativo de sus crecientes y complejos imperios.

El paradigma perdido: la posmoderna desestabilización de la verdad

Desde su primera aparición, las fotografías se asumieron como representaciones verdaderas, hechos fiables, pruebas auténticas de alguna realidad externa. Estas suposiciones, que rodeaban a la fotografía, eran precisamente lo que los diplomatas y los archiveros pioneros como el trío holandés y Jenkinson asumieron sobre los documentos archivísticos. Así, al leer la retórica que sostuvo las prácticas fotográficas a mediados del s. XIX, se pueden establecer importantes paralelismos entre la imparcialidad de la fotografía y la de los archivos como pruebas de la realidad, entre la invisibilidad de los fotógrafos y los archiveros como mediadores en la representación de esa realidad, y entre las primeras historias de la fotografía y la mitología archivística. Por eso, no es sólo la imaginación fotográfica, sino la imaginación archivística la que también está en juego. Si como ahora se reconoce progresivamente los principios archivísticos, no están determinados pero “reflejan el espíritu de su tiempo,”¹¹⁷ entonces poco sorprende el énfasis de Jenkinson en la verdad derivada del mismo hecho basado en el empirismo que, desde mediados del s. XIX, había aceptado cordialmente a la fotografía como un documento veraz, neutral y sin intervención.

En los 160 años desde que Duchâtel publicó su *Circulaire* el 24 de abril de 1841, el creciente volumen de documentos en papel, la llegada de los documentos electrónicos y la creciente complejidad y diversidad de formas de comunicación, las estructuras organizativas y la creación de documentos han tenido como consecuencia un mundo archivístico que “se mueve fuera de control,” preguntándose cómo afrontar los desafíos de la cantidad, la inestabilidad y la inmaterialidad. Para afrontar los problemas de la época poscustodial de la era de la información, algunos archiveros han regresado, con un fervor renovado, a los vocabularios de la verdad, del orden natural y del control. Pero, el mundo archivístico no puede ignorar las lecciones del pensamiento posmoderno sobre las fotografías –sobre la relación entre los hechos y el significado, entre la realidad y la representación– más de lo que puede negar las relaciones similares y lecciones paralelas en los medios archivísticos. Estas lecciones nos obligan a reconocer que ni los documentos ni las prácticas archivísticas están libres de valor o de teorías. Mientras que la llegada de las imágenes electrónicas al mundo de la fotografía ha llamado la atención sobre la selección y la distorsión, la aparición de los documentos electrónicos en el ámbito de los archivos ha desencadenado una búsqueda de maneras para regresar a los conceptos claves que consolidaron la modernidad.

Frente a las iniciativas neojenkinsonianas, los críticos posmodernistas de la profesión archivística, sobre todo autores de *Archivaria* Brien Brothman, Richard Brown, Terry Cook, Verne Harris, Eric Ketelaar, Lilly Koltun, Preben Mortensen, Tom Nesmith y Theresa Rowat han confrontado las nociones basadas en

los hechos y las orientadas hacia la verdad de objetividad y de neutralidad y han desafiado a las suposiciones positivistas que, ahora naturalizadas, constituyen los fundamentos de la teoría y práctica archivística aceptadas. Hasta un escalón más arriba, los historiadores Pierre Nora, Jacques LeGoff, Michael Kammen, David Lowenthal, Patrick Hutton, Patrick Geary, John Gillis y John Bodnar, entre otros, han problematizado las opiniones positivistas de la realidad reconocible del s. XIX, aunque sus escritos sobre la historia y la memoria, la conmemoración y el pasado han tendido a perpetuar la invisibilidad de los archivos. En los estudios filosóficos y culturales, las críticas externas siguiendo los pasos de Michael Foucault y Jacques Derrida han descubierto “el archivo” como un sitio problemático de poder contestado. Mientras que el trato a los archivos en la investigación de la memoria colectiva y la conmemoración pública ha tendido a ser más metafórico que institucional, esta literatura, no obstante, ofrece varias oportunidades para desestabilizar las suposiciones predominantes sobre la naturaleza y el papel de los archivos¹¹⁸.

Los recientes desafíos a la interpretación y aplicación del principio de *procedencia* sugieren que el principio no es, de hecho, una “ley natural” que todos los documentos deben obedecer. En particular, el trabajo de los teóricos australianos y canadienses ha identificado debilidades e inconsistencias en el concepto de *fondo*¹¹⁹. Además, la intelectual americana Lara Moore ha argumentado que “las políticas archivísticas y bibliotecarias posrevolucionarias no se pueden separar de la política posrevolucionaria francesa.” Reclama que “como los dilemas políticos con que se enfrentó el estado francés cambiaron, eso mismo ocurrió con la configuración de los archivos y las bibliotecas,” y que “cada régimen ha intentado ‘restaurar el orden’ a su manera.” Como Moore continúa señalando, los primeros regímenes “consideraban las bibliotecas y los archivos fundamentales para su legitimidad política,” y fue sólo hacia 1840 cuando “el gobierno repentinamente empezó a concentrar sus esfuerzos en la clasificación.”¹²⁰ Así, el sistema de clasificación archivística francés de 1841 tenía orígenes ideológicos, orígenes que desde entonces han sido naturalizados, pero que ahora necesitan ser revisados y destapados.

Esta lectura de las respuestas a la primera aparición y las primeras aplicaciones de las tecnologías fotográficas sugieren una significación teórica que va más allá de la historia de la fotografía *per se*. Más específicamente, lo que surge de esta visión general de las primeras ideas sobre la naturaleza y el papel de la fotografía es que tienen interesantes paralelismos con los pronunciamientos del s. XIX y de principios del XX acerca de la naturaleza y del papel esenciales de los archivos. Como Sir Hilary Jenkinson repetidamente reclamó: “El buen archivero es quizá el más desinteresado devoto de la verdad que el mundo moderno produce.” Su noción de que los archivos proporcionan evidencia a las pruebas que no estaban contaminadas, sin intervenciones, imparciales, inocentes y auténticas, repetía la creencia de una gran cantidad de fotógrafos y críticos de

arte del s. XIX que le asignaron a las fotografías un papel comparable tanto “en los archivos de nuestra memoria” como “en los asuntos de la vida.” Pero, como Terry Cook indicó, particularmente en términos del volumen de documentos modernos y de la complejidad de los documentos electrónicos, “las posiciones de Jenkinson sobre la valoración ya no son válidas para los documentos contemporáneos o para las expectativas de las sociedades modernas sobre lo que los archivos deberían hacer, ni es útil para los modernos problemas descriptivos su perspectiva sobre la naturaleza estable de las administraciones o del orden pre-establecido de la organización documental.”¹²¹

Ninguna de las suposiciones sobre las fotografías está basada en los mismos paradigmas del positivismo, ahora perdidos.

Hay otra razón por la que los discursivos orígenes de la fotografía son tan importantes para la reevaluación del pensamiento y la práctica archivística actual. Como los vocabularios de la fotografía y los archivos arraigaron en las suposiciones epistemológicas compartidas del empirismo del s. XIX, algunos defensores de la fotografía y de los archivos han adoptado estrategias comunes para la validación profesional. En su relato sobre la fotografía comercial del Segundo Imperio Francés, Anne McCauley señala que los manuales y las historias de la fotografía del s. XIX estaban “generalmente escritos por miembros de la profesión que tienen intereses personales en la glorificación de sus invocaciones para compararlas con la investigación científica.”¹²² El paralelismo con lo escrito por algunos de los miembros de la profesión archivística es palpable. Los esfuerzos para conferirle a los archivos el *imprimatur* científico son particularmente reveladores dado el desenmascaramiento posmoderno de la ciencia como modo privilegiado de investigación. Reconociendo el atractivo retórico o el cachet especial de calificar a la práctica archivística como “científica” en lugar de simplemente “sistemática,” Preben Mortensen sugirió que “si como se piensa la ciencia requiere la independencia del contexto histórico y de otros contextos, no es posible una ciencia archivística.”¹²³ O, como Candace Loewen apuntó hace una década, ni los archiveros ni los científicos pertenecen a una profesión libre de valor. Citando la obra de la feminista historiadora de la ciencia, Ruth Hubbard, Loewen cuestiona suposiciones básicas sobre la autoridad y la objetividad de la valoración archivística y de la metodología científica:

*Habiendo reconocido algunos de los orígenes de las predominantes visiones del mundo occidental, ahora entendemos más claramente cómo ‘vemos e interpretamos el mundo a través de las categorías culturales y la estructura de la creencia. ... Los científicos no son mentes desencarnadas descontaminadas de ideología que no están afectadas por los grandes intereses sociales,’ ni tampoco los archiveros*¹²⁴.

Los recientes escritos posmodernos sobre la teoría archivística han minado la credibilidad de la “ciencia” archivística – quizá nadie más enérgicamente que Terry Cook en una nueva revista llamada, bastante irónicamente, *Archival Science*¹²⁵.

En última instancia, las fotografías y los archivos son el producto de prácticas sociales que, a través de la contención y la ordenación de los hechos, ofrecen la promesa del conocimiento y del control. La forma en que los archivos valoran, adquieren, organizan, describen y hacen accesibles los documentos fotográficos depende de nuestro entendimiento del papel de las fotografías en la actividad de la vida y, claro está, en la vida de las actividades – actividades personales, actividades colectivas, actividades corporativas, actividades gubernamentales. Esto requiere que los archiveros comprendan cómo, qué y cuándo las fotografías comunican información a través del espacio y del tiempo. Esta exploración de las primeras críticas revela que, durante todo el s. XIX, las fotografías se evaluaban como “documentos fieles y precisos” y eran aceptadas como pruebas fiables y auténticas de alguna realidad externa. Al adoptar una perspectiva posmodernista de la fotografía como tecnología de transferencia de información, presenta un argumento versado históricamente e informado teóricamente que requiere una seria consideración de las persistentes huellas del paradigma positivista y empírico que apuntaló las visiones europeas de mediados del s. XIX sobre la naturaleza de la tecnología y la práctica fotográficas, e igualmente de la “ciencia” y la práctica archivísticas. Sugiere que la imaginación fotográfica y la imaginación archivística están unidas de manera inextricable y pueden seguirse hasta los mismos orígenes sociales y el mismo clima intelectual, el mismo deseo para el conocimiento comprensible y la representación sin intervención, que dio paso a la “daguerrotipomanía” descrita por Maurisset.

De esta manera, este ensayo proporciona una perspectiva para reflexionar sobre la historia de la fotografía y la historia archivística y meditar sobre sus orígenes paradigmáticos comunes en el empirismo basado en hechos de mediados del s. XIX. Propone que la desestabilización de la noción de la verdad fotográfica a través de las perspectivas posmodernistas comporta unas implicaciones inquietantes para la continuidad de la aplicación del concepto de *fondo* y para los esfuerzos concomitantes para mantener la noción de que los archivos son objetivos, orgánicos y sin intervención. Finalmente, sugiere que, paralela y análogamente, el impacto de la fotografía –como medio, documento y prueba– en el s. XIX refleja, y probablemente influyó profundamente en la visión de los primeros teóricos archiveros sobre las propiedades de todos los documentos como archivos.



Notas

¹ Helmut y Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, 2nd rev. ed. (Nueva York, 1968), p. 106.

² Para un análisis de esta caricatura, ver Gary W. Ewer, "Théodore Maurisset's 'Fantaisies': *La Daguerriéoty-pomanie*," *The Daguerreian Annual 1995* (Anuario Oficial de la Sociedad Daguerriana), pp. 135-45.

³ Charles Baudelaire, "The Salon of 1859," reimpreso en Vicky Goldberg, ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* (Albuquerque, 1988), pp. 124-25.

⁴ "Camera obscura" literalmente significa "cuarto oscuro" y las *cameras obscuras* grandes y del tamaño de una habitación se construían para proporcionar una diversión amena, así como para ofrecer la oportuna vista de un eclipse de sol con total seguridad.

⁵ Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, p. 104.

⁶ Durante el mismo periodo bianual en Gran Bretaña, William Henry Fox Talbot anunció sus métodos de "dibujo fotográfico" y fue cuando perfeccionó su proceso de Calotipo. En junio de 1841, Talbot presentó los detalles de su proceso de negativos a la Real Sociedad de Gran Bretaña y a la Academia de las Ciencias de París. Al mismo tiempo, Antoine F.J. Claudet anunció a estas dos mismas instituciones científicas su descubrimiento de que la combinación de cloro y vapor de yodo aceleraba enormemente el proceso del daguerrotipo.

⁷ Nancy Bartlett, "Respect des Fonds: The Origins of the Modern Archival Principle of Provenance," en Lawrence J. McCrank, ed., *Bibliographical Foundations of French Historical Studies* (Nueva York, 1991), pp. 107-15.

⁸ Lara Moore, "Putting French History in Order: Archivists and Archival Classification in the 1840s," informe presentado para el debate en el Centro de Estudios Avanzados Sawyer Seminar, Universidad de Michigan, Ann Arbor, MI, 20 de septiembre de 2000, p. 18. El informe se basaba en "Restoring Order: Archives, Libraries and the Legacy of the Old Regime in Nineteenth-Century France" (tesis doctoral inédita, Universidad de Stanford, 2001).

⁹ Ursula Franklin, *The Real World of Technology*, rev. ed. (Toronto, 1999); Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA, 1992); Terry Cook, "What is Past is Prologue," *Archivaria* 43 (Spring 1997), pp. 17-63

¹⁰ [Conde Tanneguay Duchâtel], "Los detalles y los motivos de un Proyecto de Ley que se aprobará: 1º, al Sr. Daguerre, una anualidad de 6.000 francos; 2º, al Sr. Niépce junior, una anualidad vitalicia de 4.000 francos, como recompensa por la cesión, por ellos concedida, del proceso para fijar objetos reflejados en una *camera obscura*, presentado por el Ministro del Interior, "Cámara de los Diputados, Francia, 15 de junio de 1839, reproducido en *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, by *Daguerre* (Londres, 1839). Recuerdo reimpreso por la American Photographic Historical Society on the 150th Anniversary of Photography, 1989, p. 2.

¹¹ [Joseph Louis] Gay-Lussac, "El informe del Sr. Gay-Lussac, en nombre de un comité especial encargado de examinar el Proyecto de Ley relativo a la adquisición del proceso inventado por el Sr. Daguerre para fijar las imágenes de la camera obscura," Cámara de los Pares, 30 de julio de 1839, reproducido en *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, by *Daguerre*, p. 35

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ [François Jean Dominique] Arago, "El informe realizado en nombre del Comité encargado de examinar el Proyecto de Ley que se aprobará: 1º, al Sr. Daguerre, una anualidad de 6.000 francos; 2º, al Sr. Niépce junior, una anualidad vitalicia de 4.000 francos, como recompensa por la cesión, por ellos concedida, del proceso para fijar objetos reflejados en una camera obscura, por el Sr. Arago, Diputado de los Altos Pirineos," Cámara de los Diputados, Francia, 6 de julio de 1839, reproducido en *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, by *Daguerre*, p. 27.

¹⁴ Mayer y [Louis] Pierson, *La Photographie considérée comme art et comme industrie: Histoire de sa Découverte, ses Progrès, ses Applications – son Avenir* (París, 1862), edición reimpresa (Nueva York, 1979). p. 223.

¹⁵ Para examinar la unión entre la fotografía y el viaje como formas de ver y conocer el mundo, ver Joan M. Schwartz, "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies," *Journal of Historical Geography* 22, n° 1 (1996), pp. 16-45.

¹⁶ Otros miembros del comité eran los amigos íntimos de Humboldt, Arago, Secretario Permanente de la Academia de las Ciencias, Director del Observatorio de París y miembro de la Cámara de los Diputados y Jean-Baptiste Biot (1774-1862), matemático francés, más conocido por su descubrimiento de una ley fundamental de la teoría electromagnética, que colaboró con Arago para calcular la medida del arco meridiano y las propiedades refractarias de los gases.

- ¹⁷ Las conexiones de Humboldt con Daguerre y William Henry Fox Talbot son célebres en las historias de la fotografía en lengua inglesa, pero se ignoran por completo en las historias de la ciencia. El tratamiento más extenso de la participación de Humboldt en la fotografía lo Hanno Beck, "Alexander von Humboldt (1769–1859): Förderer der frühen Photographie," in Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, *Silber und Salz: Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie* (Köln und Heidelberg, 1989), pp. 40–59. Agradezco a Elizabeth Edwards por interesarme por su obra, y a Geneviève Samson por el regalo de la copia de *Silber und Salz* que pertenecía a su marido, mi amigo y colega, el Dr. Klaus B. Hendriks, a quién dedico este artículo.
- ¹⁸ Durante 1860, por ejemplo, la casa de Julia Margaret Cameron en la Isla de Wight era un lugar de reunión para eminentes poetas, escritores, artistas, científicos, eruditos y exploradores. Entre los visitantes victorianos que posaron para su cámara estaban Robert Browning, Anthony Trollope, Alfred Lord Tennyson, Holman Hunt, Gustave Doré, Thomas Carlyle, Henry Wadsworth Longfellow, Sir John Herschel, Charles Darwin, Joseph Hooker, Edward John Eyre, y Richard Burton. Véase Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work* (Millerton, NY, 1975), esp. pp. 15, 174, 190.
- ¹⁹ Véase Grace Seiberling, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination* (Chicago, 1986), p. 9.
- ²⁰ Citado en Michel F. Braive, *The Photograph: A Social History*, David Britt, trans. (London, 1966), p. 212.
- ²¹ Elizabeth Edwards, "Photographic 'Types': The Pursuit of Method," en Joanna Cohan Scherer, ed., *Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry*, número especial de *Visual Anthropology* 3, no. 2–3 (1990), pp. 235–58.
- ²² Charles Darwin *The Expression of Emotions in Man and Animals. With Photographic and Other Illustrations* (London, 1872).
- ²³ Larry Schaaf, "Piazz Smyth at Teneriffe: Part 1, The Expedition and the Resulting Book," *History of Photography* 4, n° 4 (Octubre 1980), pp. 289–307.
- ²⁴ Grace Seiberling destaca la diversidad de los objetivos fotográficos de Diamond: "Fotografió monumentos antiguos para la Sociedad de Anticuarios, pacientes mentales del Manicomio del Condado de Surrey, que él mismo dirigía, y naturalezas muertas de juegos y otros objetos organizados como pinturas para el Photographic Exchange Club." Véase Seiberling, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, p. 21; Biographical Appendix, pp. 128–129; p. 149, notes 12, 13.
- ²⁵ Larry Schaaf, "Charles Piazz Smyth's 1865 Conquest of the Great Pyramid," *History of Photography* 3, no. 4 (October 1979), pp. 331–54; también, Larry Schaaf, "Charles Piazz Smyth's 1865 Photographs of the Great Pyramid," *Image* 27 (1984), pp. 24–32.
- ²⁶ Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements, 1872–1885* (Philadelphia, 1887).
- ²⁷ Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey, 1830–1904* (Chicago, 1992).
- ²⁸ Aquí, puse un efecto fotográfico al término "pruebas virtuales" utilizado por Steven Shapin y Simon Schaffer en su debate sobre el método científico de Robert Boyle del S. XVII para producir conocimiento empíricamente basado. Steven Shapin y Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* (Princeton, 1985), pp. 55–65.
- ²⁹ Bernard McGrane, *Beyond Anthropology: Society and the Other* (Nueva York, 1989), p. 116.
- ³⁰ H. Gaucheraud, *Gazette de France* (6 de enero de 1839), citado en Gernsheim, L.J.M. *Daguerre*, p. 85.
- ³¹ François Arago a la Academia de las Ciencias, París (7 de enero de 1839), citado en Gernsheim, L.J.M. *Daguerre* p. 84. El texto de a quién se dirige Arago se reproduce extensamente, pp. 82–84.
- ³² [Duchâtel], "Los detalles y los motivos de un Proyecto de Ley," p. 2.
- ³³ Arago, "The Report," pp. 21–22.
- ³⁴ Ciertamente, no vale nada que, en París, Alexander von Humboldt asistiese a las lecciones privadas de Auguste Comte, el fundador francés de la filosofía del positivismo.
- ³⁵ Louis de Cormenin, "Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques par Maxime Du Camp," *La Lumière* 25 (12 de junio de 1852), citado en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, eds., *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Janet Lloyd, trans. (Cambridge, 1987), p. 54.
- ³⁶ "America in the Stereoscope," *The Art-Journal* (1 de julio de 1860), p. 221.
- ³⁷ George Thomas Fisher, Jr., *Photogenic Manipulation*, 2ª ed. (Filadelfia, 1845), p. vi.
- ³⁸ Reverendo W.J. Read, "On the Applications of Photography," *Photographic Notes: Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society* I, n° 9 (17 de agosto de 1856), p. 129.
- ³⁹ Marcus Aurelius Root, *The Camera and the Pencil* (Filadelfia, 1864), edición reimpressa (Pawlet, VT, 1971), p. 143.

- ⁴⁰ Bernard Comment, *The Painted Panorama*, Anne-Marie Glasheen, trans. (Nueva York, 2000), p. 19. Para un tratamiento extenso del panorama como “un componente arquitectónico e informativo de los nuevos espacios urbanos y las redes de medios de comunicación” del s. XIX, véase Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, Deborah Lucas Schneider, trans. (Nueva York, 1997).
- ⁴¹ Comment, *The Painted Panorama*, p. 8.
- ⁴² Humboldt continuó explicando que “el conocimiento de los trabajos de creación y una apreciación de su exaltada grandeza, aumentaría poderosamente si, además de los museos, y, como ellos, puestos a disposición del público, se construyesen en las grandes ciudades un gran número de edificios panorámicos, que albergasen dibujos alternos de paisajes de diferentes latitudes geográficas y desde diferentes alturas.” Alexander von Humboldt, *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*, Vol. II, E.C. Otté, trans. (London, 1849), p. 457.
- ⁴³ El catálogo de 1858 de la London Stereoscopic and Photographic Company ya contenía unas 100.000 tarjetas en stock. Frances Dimond y Roger Taylor, *Crown and Camera: The Royal Family and Photography, 1842-1910* (Harmondsworth, 1987), p. 217.
- ⁴⁴ Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph,” *The Atlantic Monthly* 3 (Junio de 1859), reimpreso en Beaumont Newhall, ed., *Photography: Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography* (Nueva York, 1980), p. 56.
- ⁴⁵ [Lady Elizabeth Eastlake], “Photography,” *Quarterly Review* 101 (Londres, abril de 1857), reimpreso en Newhall, *Photography: Essays and Images*, p. 94.
- ⁴⁶ N. Mayer y Pierson, *La Photographie*, p. 164.
- ⁴⁷ Read, “On the Applications of Photography,” p. 184.
- ⁴⁸ [Joseph Ellis], *Photography: A Popular Treatise* (Brighton y Londres, 1847), p. 41. Le agradezco a mi colega de la SAA, Connell B. Gallagher, Director de Investigación de las Colecciones, de la Biblioteca Bailey/Howe de la Universidad de Vermont, Burlington, por interesarme por las posesiones de la biblioteca sobre la primera literatura sobre fotografía.
- ⁴⁹ Ernest Lacan, *Esquisses Photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (París, 1856), edición reimpresa (Nueva York, 1979), p. 20.
- ⁵⁰ Para el debate del “salvage motif” en etnografía, ver George E. Marcus y M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences* (Chicago, 1986), p. 24. La naturaleza, los objetivos y el impacto de la fotografía arquitectónica salvaje y la fotografía etnográfica salvaje se pueden comparar utilizando los 20 volúmenes del proyecto fotográfico de Edward Sheriff Curtis, *The North American Indian*. Véase Christopher M. Lyman, *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis* (Washington, 1982).
- ⁵¹ Lacan, *Esquisses Photographiques*, p. 29.
- ⁵² Fisher, *Photogenic Manipulation*, p. vi.
- ⁵³ Leonard Boyle, “Diplomatics,” en James M. Powell, ed., *Medieval Studies: An Introduction* (Syracusa, 1976), p. 78.
- ⁵⁴ Fisher, *Photogenic Manipulation*, p. vi.
- ⁵⁵ Lacan, *Esquisses Photographiques*, p. 200.
- ⁵⁶ Read, “On the Applications of Photography,” p. 130.
- ⁵⁷ Stephen Bann argumenta que “los modos de la representación visual, de finales del s. XVII en adelante, se vieron cada vez más influenciados por lo que razonablemente podría calificarse como la visión del pasado.” Stephen Bann, “‘Views of the Past’: Reflections on the Treatment of Historical Objects and Museums of History (1750–1850)” en Gordon Fyfe y John Law, eds., *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* (Nueva York, 1988), p. 40.
- ⁵⁸ [William] Lake Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, 2ª ed., (Londres, 1868), reimpresión (Nueva York, 1973), p. 4.
- ⁵⁹ Victor Regnault, *La Lumière VIII* (1864), pp. 392-96, citado en Philippe Foliot, “Louis Vignes and Henry Sauvaire, Photographers on the Expeditions of the Duc de Luynes,” *History of Photography* 14, n° 3 (julio-septiembre de 1990), pp. 233-50; p. 233.
- ⁶⁰ Mayer y Pierson, *La Photographie*, pp. 166-67.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 167.
- ⁶² *Ibid.*, pp. 167-68.
- ⁶³ Ellis, *Photography: A Popular Treatise*; pp. 47-48.
- ⁶⁴ Théophile Gautier, en *L'Univers Illustré*, citado en Braive, *The Photograph: A Social History*, p. 186.

- ⁶⁵ Thomas Richards, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire* (Londres, 1993); Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (Nueva York, 1994); Bruno Latour, "Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands," *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6 (1986), pp. 1-40; James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (Londres, 1997).
- ⁶⁶ De una revisión de *Stereoscopic Views in the Holy Land, Egypt, Nubia, etc.*, de Francis Frith, publicado en *The Art-Journal* (1858), p. 375, citado en Edward W. Earle, ed., *Points of View: The Stereograph in America – A Cultural History* (Rochester, 1979), p. 30.
- ⁶⁷ "America in the Stereoscope," *The Art-Journal* (1 de julio de 1860), p. 221.
- ⁶⁸ [Lady Eastlake], "Photography," en Newhall, *Photography: Essays and Images*, p. 94.
- ⁶⁹ Julie Wosk proporciona una útil perspectiva tecnológica, *Breaking Frame: Technology and the Visual Arts in the Nineteenth Century* (New Brunswick, NJ, 1992).
- ⁷⁰ [Duchâtel], "Los detalles y motivos de un Proyecto de Ley," p. 1-2.
- ⁷¹ Arago, "The Report," p. 22.
- ⁷² Gay-Lussac, "The Report," p. 35.
- ⁷³ El primer periódico fotográfico, que empezó a publicarse en febrero de 1851 en París como suplemento de Société héliographique, y acertadamente llamado *La Lumière*.
- ⁷⁴ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, pp. 1-2.
- ⁷⁵ Helmut Gernsheim reclama que esto ya fue escrito en 1839 "por el Dr. J.P. Simon, un francés residente en Londres." Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography* (Londres, 1982), p. 47; p. 267, nota 15.
- ⁷⁶ Para un debate de "la semántica cultural de la terminología fotográfica," así como para una interpretación de los comentarios de Thoreau, ver Alan Trachtenberg, "Photography: The Emergence of a Keyword," en Martha A. Sandweiss, ed., *Photography in Nineteenth-Century America* (Fort Worth y Nueva York, 1991), pp. 17-47.
- ⁷⁷ *The Art-Journal* (1858), p. 375, citado en Earle, ed., *Points of View*, p. 30.
- ⁷⁸ Citado en Schaaf, "Piazzì Smyth at Tenerife," Part 2, p. 32.
- ⁷⁹ Shapin y Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump*, esp. pp. 55-65.
- ⁸⁰ Read, "On the Applications of Photography," p. 129.
- ⁸¹ Edgar Allan Poe, "The Daguerreotype," *Alexander's Weekly Messenger* (15 de enero de 1840), p. 2, reimpresso en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography* (New Haven, CT, 1980), p. 38.
- ⁸² Antoine Claudet, "Photography in its Relation to the Fine Arts," *The Photographic Journal* VI (15 de junio de 1860), citado en Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography, 1850-1880: The Age of Collodion* (Londres, 1988), pp. 66-67.
- ⁸³ "Stereoscopes; or travel made easy," revisión de las series de vistas estereoscópicas de Francis Frith, *Views in Egypt and Nubia*, publicadas en *The Athenaeum* 31 (Londres, 20 de marzo de 1858), p. 371, citado en Julia Van Haften, "Francis Frith and Negretti & Zambra," *History of Photography* 4, n° 1 (enero de 1980), p. 35.
- ⁸⁴ "Stereoscopes," citado en Van Haften, "Francis Frith and Negretti & Zambra," p. 36.
- ⁸⁵ Reverendo H.J. Morton, "Photography as an Authority," *Philadelphia Photographer* 1 (1854), pp. 180-81.
- ⁸⁶ Miles Orvell, "Almost Nature: The Typology of Late Nineteenth-Century American Photography," en Daniel P. Younger, ed., *Multiple Views: Logan Grant Essays on Photography, 1983-89* (Albuquerque, 1991), p. 148.
- ⁸⁷ Root, *The Camera and the Pencil*, p. xvi.
- ⁸⁸ Baudelaire, "The Salon of 1859," en Goldberg, *Photography in Print*, pp. 123-26.
- ⁸⁹ John Ruskin, de sus "Lectures on Art" (1870), en Goldberg, *Photography in Print*, p. 153.
- ⁹⁰ Ruskin, de sus cartas fechadas entre 1845 y 1846, en Goldberg, *Photography in Print*, p. 152.
- ⁹¹ Julie Lawson, *The Stones of Venice: Ruskin's Venice in Photographs* (Edimburgo, 1992), p. 13.
- ⁹² Ruskin, carta fechada el 7 de octubre 1845, citado en Stephen Bann, *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (Cambridge, 1984), p. 132.
- ⁹³ Ruskin, "Lectures on Art," en Goldberg, *Photography in Print*, p. 153.
- ⁹⁴ Baudelaire, "The Salon of 1859," *Ibid.*, p. 125.
- ⁹⁵ Ruskin, "The Eagle's Nest," *Ibid.*, p. 153.
- ⁹⁶ [Lady Eastlake], "Photography," en Newhall, *Photography: Essays and Images*, p. 92.
- ⁹⁷ [Lady Eastlake], "Photography," en Newhall, *Photography: Essays and Images*, pp. 93-94.
- ⁹⁸ Por ejemplo, Marcus Aurelius Root empezó *The Camera and the Pencil* señalando su convicción de que la fotografía se "designó para estar al mismo nivel que las así llamadas Bellas Artes." Root, *The Camera and the Pencil*, p. 19. Ernest Lacan argumentó: "no pretendemos que la fotografía se sitúe a la misma altura de la inspiración, como la pintura, la escultura, la música; pero queremos que sus obras no sean consideradas en ab-

- soluta como el resultado de operaciones puramente mecánicas.” Lacan, *Esquisses Photographiques*, pp. 78-79.
- ⁹⁹ [Lady Eastlake], “Photography,” en Newhall, *Photography: Essays and Images*, p. 94.
- ¹⁰⁰ Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums; Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley y Los Ángeles, 1994), p. 3.
- ¹⁰¹ Kevin Walsh, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World* (Londres y Nueva York, 1992), p. 20.
- ¹⁰² En la década de los noventa del siglo XVIII, por ejemplo, Alexandre Lenoir transformó los enormes depósitos parisinos de obras de arte saqueadas, en el Museo de Monumentos Franceses donde los fragmentos arquitectónicos de la Francia prerrevolucionaria fueron montados, ordenados y expuestos.
- ¹⁰³ Thomas Richards describe la obsesión imperial británica por coleccionar en *The Imperial Archive*. Las implicaciones teóricas de acumular información se debaten en Bruno Latour, “Visualization and Cognition.”
- ¹⁰⁴ [Duchâtel], “Los detalles y motivos de un Proyecto de Ley,” p. 2; Gay-Lussac, “The Report,” p. 35.
- ¹⁰⁵ Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph,” en Newhall, *Photography: Essays and Images*, p. 60.
- ¹⁰⁶ [Ellis], *Photography: A Popular Treatise*, p. 45.
- ¹⁰⁷ Para un examen más extenso de los orígenes de la fotografía como historia de “los deseos por fotografiar,” véase Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA, 1997).
- ¹⁰⁸ Charles François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie: Première Partie* (A Babylone, M.DCC.LX [1760]), p. 136. se publicó en inglés como *Giphantie: or, a view of what has passed, what is now passing, and during the present century, what will pass in the world* (Londres, 1761). Se publica un fragmento de la versión inglesa en Newhall, *Photography: Essays and Images*, pp. 13-14.
- ¹⁰⁹ Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, pp. 1-2.
- ¹¹⁰ Shapin y Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump*, pp. 55-65.
- ¹¹¹ The National Archives of Canada, por ejemplo, han sido descritos repetidamente como un “espejo del pasado de Canadá” y la “memoria de la nación.”
- ¹¹² Sabine Melchoir-Bonnet, *The Mirror: A History* (Londres, 2001).
- ¹¹³ Joan M. Schwartz, “The Mission Héliographique: Architectural Monuments, Archival Photographs, and National Identity in Mid-Nineteenth-Century France,” comentario presentado en el Centro de Estudios Avanzados Sawyer Seminar de la Universidad de Michigan, Ann Arbor, MI, 7 de marzo de 2001. Para un estudio más extenso de la *Mission Héliographique*, véase M. Christine Boyer, “La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory, and the Patrimony of France, 1851” en Joan M. Schwartz y James R. Ryan eds., *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. (Londres, 2003).
- ¹¹⁴ Michel Duchein, “Theoretical Principles and the Practical Problems of *Respect des Fonds* in Archival Science,” *Archivaria* 16 (verano de 1983), p. 65.
- ¹¹⁵ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis, 1991), p. 155.
- ¹¹⁶ Janet E. Buerger, “The Genius of Photography,” en John Wood, ed., *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration* (Iowa City, 1989), p. 53.
- ¹¹⁷ Cook, “What is Past is Prologue,” p. 26.
- ¹¹⁸ Como Terry Cook ha instado: “los archiveros necesitan explorar el terreno de la ‘memoria del pensamiento’ [así como la historia de sus propia profesión, instituciones y medios] más detenidamente, pues pone en entredicho muchas suposiciones incontestadas apuntalando la teoría archivística y la conceptualización, incluso aunque los autores... raramente se refieran explícitamente a los archivos.” Cook, “What is Past is Prologue,” p. 50, nota 3. para otras referencias a esta literatura posmoderna, véase Richard J. Cox, “The Concept of Public Memory and Its Impact on Archival Public Programming,” *Archivaria* 36 (otoño de 1993), pp. 122-35; Joan M. Schwartz, “‘We make our tools and our tools made us’: Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats,” *Archivaria* 40 (otoño de 1995), p. 73, nota 122; véase también Barbara L. Craig, “Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives,” *American Archivist* 65, n° 2 (Fall / Winter 2002), pp.276-89.
- ¹¹⁹ Las dos críticas canadienses más prominentes de los conceptos de *fondo* son la de Terry Cook, “The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems, and Solutions,” *Archivaria* 35 (primavera de 1993), pp. 24-37; y Bob Krawczyk, “Cross Reference Heaven: The Abandonment of the Fonds as the Primary Level of Arrangement for Ontario Government Records,” *Archivaria* 48 (otoño de 1999), pp. 131-53.
- ¹²⁰ Moore, “Putting French History in Order,” p. 1.
- ¹²¹ Cook, “What is Past is Prologue,” p. 25.

¹²² Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871* (New Haven, 1994), p. 13.

¹²³ Preben Mortensen, "The Place of Theory in Archival Practice," *Archivaria* 47 (primavera de 1999), p. 18.

¹²⁴ Candace Loewen, "From Human Neglect to Planetary Survival: New Approaches to the Appraisal of Environmental Records," *Archivaria* 33 (invierno de 1991-92), pp. 97-98.

¹²⁵ Terry Cook, "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts," *Archival Science* 1, n° 1 (2000) [Publicado en español en este mismo número].