

El *vera icon* en su umbral discursivo Derivas conceptuales en los orígenes de la fotografía, 1839-1859¹

Lucas Andrés Masán
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
andresmasan@gmail.com

Resumen: En este trabajo analizamos algunas formulaciones significativas sobre las imágenes técnicas en sus orígenes, durante la primera mitad del siglo XIX. Situamos nuestro abordaje en una coyuntura cuyo punto de partida es el establecimiento de la patente de dominio público del daguerrotipo por parte del gobierno francés en 1839 y culmina con la presencia de esta práctica en el ámbito artístico, con su inclusión en el Salón Nacional de 1859. Efectuaremos el recorrido a través de la mirada de distintos autores como Arago, Janin, Talbot, Bede, Firth, Holmes, Figuiet y Baudelaire, quienes nos permiten adentrarnos en la naturaleza fractal de las imágenes técnicas y relevar distintas conceptualizaciones referidas a la “luminosidad”, “exactitud” y “transparencia” del dispositivo. Nuestra conclusión es que el advenimiento del nuevo aparato si bien postuló una prescindencia del factor humano en su elaboración, la acción de fijación de imágenes lo involucró más allá del procedimiento, especialmente en la gestación de conceptos visuales.

Palabras clave: fotografía; memoria; imagen; arte; historia.

Resumo: Neste trabalho analisamos algumas formulações significativas sobre as imagens técnicas em suas origens, durante a primeira metade do século XIX. Situamos nossa abordagem em uma situação que tem como ponto de partida o estabelecimento da patente de domínio público do daguerreótipo pelo governo francês em 1839 e culmina com a presença dessa prática no campo artístico, com sua inclusão no Salão Nacional de 1859. Faremos o passeio pela perspectiva de diferentes autores como Arago, Janin, Talbot, Bede, Firth, Holmes, Figuiet e Baudelaire, que nos permitem mergulhar na natureza fractal das imagens técnicas e revelar diferentes conceitualizações referentes à “luminosidade”, “precisão” e “transparência” do dispositivo. Nossa conclusão é que o advento do novo dispositivo, embora postulasse uma desconsideração do fator humano em sua elaboração, a ação de fixação de imagens o envolveu para além do procedimento, principalmente na gestação de conceitos visuais.

Palavras-chave: fotografia; memória; imagem; arte; história.

Abstract: In this work we analyze some significant formulations about technical pictures in their origins, during the first half of the 19th century. We situate our approach in a joint whose starting point is the establishment of the public domain patent for the daguerreotype by the French government in 1839 and culminates with the presence of this practice in the artistic field, with its inclusion in the National Salon of 1859. We will make the journey through the eyes of different authors such as Arago, Janin, Talbot, Bede, Firth, Holmes, Figuiet and Baudelaire, who allow us to delve into the fractal nature of technical images and reveal different conceptualizations referred to “luminosity”, “accuracy” and “transparency” of the device. Our conclusion is that the advent of the new apparatus, although it postulated a disregard of the human factor in its elaboration, the action of fixing images involved it beyond the procedure, especially in the gestation of visual concepts.

Key-words: photography; memory; picture; art; history.

1 Agradezco al Dr. Hernán Ulm (UNA) y al Dr. Gerardo Caetano (UDELaR) por acercarme valiosos materiales para la elaboración de este trabajo, y sin cuyos aportes esta indagación carecería de profundidad y rigor. Agradezco también, y muy especialmente, a los/las evaluadores/as anónimos/as de este artículo, cuyas sugerencias han dotado de mayor consistencia a la pesquisa.

1. Introducción

El ser humano posee un atributo que lo distingue del resto de los animales: su capacidad para generar símbolos (Cassirer, 1963, p. 59). Posiblemente la maquinaria simbólica más relevante del siglo XIX haya sido la fotografía, cuya llegada permitió “una experiencia de la imagen en su forma pura, separada tanto de textos literarios como de obras de arte” (Buck-Morss, 2009, p. 26). Dicha relevancia posicionó al acto de tomar imágenes técnicas como el “*vera icon*² de la modernidad” (Belting, 2007, p. 266), lo cual no ocurrió en una situación de aislamiento estético ya que “Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’” (Bourdieu, 2003, p. 136). Esto expresa una relación social e históricamente condicionada que definió ciertas propiedades del dispositivo y el acto fotográfico, consolidando una percepción que devino hegemónica durante la primera mitad del siglo XIX y que estuvo íntimamente vinculada a la naturaleza transparente de las imágenes técnicas (Kossov, 2001; Krauss, 2002; Batchen, 2004; Tagg, 2005; Lemagny, 2008; Bajac, 2011, entre otros). Las primeras acepciones sobre el aparato son las que exploramos en este abordaje, conectando los sentidos asociados con el umbral discursivo en que fueron producidas, orientadas a través del andamiaje de la historia conceptual.

La naturaleza siempre fluctuante, provisoria y por momentos evanescente de los conceptos, constituye un aspecto que los vuelve especialmente relevantes para el estudio de los procesos históricos, ya que como señaló Reinhart Koselleck, “no existe ninguna sociedad sin conceptos en común” (Koselleck, 1993, p. 106). Atendiendo a las implicancias de esta intersubjetividad semántica y considerando que el camino transitado por la fotografía no resultó lineal ni uniforme, nos adentramos en aquí en algunas asignaciones conceptuales sobre el fenómeno de fijación de imágenes técnicas, entre 1839 y 1859 en Europa. Los deslizamientos semánticos durante aquellos primeros años resultan factores oportunos para asir las impregnaciones que, en el léxico contemporáneo, se le dio a la por entonces novedosa práctica. No pretendemos efectuar una historia exhaustiva del lenguaje asociado a la fotografía o del dispositivo en sí, sino más bien ahondar en la terminología significativa y relevante para la aprehensión de experiencias sociales en torno a ella. Esperamos restituir parte de la complejidad que las imágenes técnicas suscitaron en su contexto discursivo, dando cuenta de las “batallas simbólicas” (Murilo de Carvalho, 1997, p. 17) que enaltecieron, fundamentaron o criticaron la fijación de imágenes en un soporte.

2 Empleamos la noción de vera icon (de las expresiones latinas *verus* e *icon*, derivado del griego *eikón*) para referir a una imagen que contiene veracidad y además produce veneración. La utilización del término en este trabajo remite a lo expuesto por Laura Skinnebach (1996), quien señala que el ejemplar más antiguo que se conoce de *Vera icon* es el paño con el retrato de Cristo documentado en el siglo VI. Según Hans Belting (2010), aquel primigenio *vera icon* surgió para demostrar a una mujer pagana (Camulia, de Asia Menor) la existencia de Jesucristo. Es interesante notar las propiedades que aquel *vera icon* tuvo, surgiendo del agua completamente seco y con el rostro de Jesús, el cual dejó una imagen exacta de sí mismo en la ropa de la mujer (Hamburguer, 1998: 332). Estas reminiscencias, así como la búsqueda durante siglos de capturar imágenes sobre un soporte fijo, laten en la proyección de la fotografía como acción de fijación icónica durante el siglo XIX, entendida en términos generales como una imagen verdadera y fidedigna del mundo circundante.

El período que abordamos corresponde al curso de dos décadas que van de 1839 a 1859, momento en donde la fotografía encontró su “época gloriosa” (Sontag, 1980, p. 17), colocándose como una práctica que, lejos de estar compelida a un fin instrumental, fue conquistando diversos espacios: científicos, recreativos, documentales, estéticos y artísticos. La coyuntura resulta muy pertinente para revisar asignaciones significativas con relación al dispositivo, pues como ha señalado Javier Fernández Sebastián, el estudio de los conceptos en el tiempo implica “una tentativa de aproximación a esos mundos pretéritos con el fin de establecer cierta distancia intelectual con nuestro presente y restituirles así algo de su alteridad perdida” (Fernández Sebastián, 2004, p. 225). Con este objetivo, trazamos un itinerario conceptual que comprende distintos momentos, personajes, escenarios, perspectivas y finalidades, ofreciendo un ángulo más denso acerca de las discursividades sobre las imágenes técnicas en sus orígenes. El análisis se divide en tres partes: en primer término, analizamos los contenidos de una serie de documentos producidos entre 1839 y 1859 que nos permiten enfocar la lente sobre las consideraciones de autores tales como François Arago, Jules Gustave Janin, William Talbot, Cuthbert Bede, Francis Firth y Oliver Wendell Holmes. En una segunda instancia, nos detenemos en las repercusiones que suscitó la inclusión de la fotografía en el Salón Nacional de Bellas Artes de Francia en 1859, capturado a través de las percepciones de un científico como Louis Figuier, y un artista como Charles Baudelaire. En la tercera parte, ensayamos una comparativa de las conceptualizaciones con miras a encontrar puntos de tensión y convergencias que nos permitan situar el universo de la producción de imágenes tecnológicas en sus derivas conceptuales hacia mediados del siglo XIX. Algunos de los interrogantes son: ¿De qué modo los contemporáneos definieron el nuevo aparato y qué implicancias le asignaron a sus producciones? ¿Qué conceptos relevantes se fueron incorporando a lo largo del tiempo en un conjunto diverso de autores? ¿Qué elementos conceptualmente discordantes produjeron la emergencia del dispositivo y su inclusión como práctica artística? ¿Cuáles fueron las ideas fundamentales subyacentes, qué rasgos asumieron y a qué umbral discursivo aludieron? Escapando a “cualquier visión homogeneizadora” de los fenómenos históricos (Caetano, 2014), penetramos en las temperaturas discursivas escrutando la trama de sentidos producida en los albores de las imágenes técnicas.

2. Emanaciones conceptuales

En el devenir conceptual de las imágenes técnicas es posible situar una alocución que expresó un punto de inflexión en la historia del dispositivo. Fue a mediados de 1839, cuando el físico, astrónomo, político y matemático François Arago realizó un alegato sobre el daguerrotipo y sus propiedades ante la Cámara de Diputados, la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes de Francia, el 3 de julio y el 19 de agosto respectivamente (Arago, 1839). Las motivaciones de tal exposición residían en la petición realizada ante el gobierno de Louis Felipe de Orleans para declarar el procedimiento de fijación icónica bajo patente de dominio público, objetivo concretado precisamente aquel año (Daguerre, 1839) y en donde Arago jugaría un papel fundamental, alegando nutrida y cabalmente en favor del nuevo dispositivo. Su semblanza resultaría un puntal en la consideración del aparato en la memoria pública y por tanto, reviste singular importancia.

Uno de los primeros elementos que puso de relieve Arago fue el de referirse al “Arte Fotográfico” (Arago, 1839, p. 13), noción que comenzaría a instalarse en las discursividades sobre imágenes técnicas, aunque como veremos, no exenta de conflictividades. Buena parte de aquella inaugural disertación contuvo asimismo nutridas referencias técnicas sobre el dispositivo, definido como un aparato sensible a la luz y capaz de producir resultados asombrosos que, por otra parte, eran tan simples como complejas sus prescripciones. Paradójicamente, el científico francés dedicaba una exhaustiva nota al pie sobre el desarrollo por menorizado de estas “sencillas prescripciones” que entraba en disonancia con la complejidad de la explicación, la cual ocupó unas 11 páginas de su conferencia transcrita (Arago, 1839, pp. 20-31). Al margen de esta eventual incongruencia, Arago proponía al nuevo aparato como un dispositivo que permitiría, gracias a un conjunto de preceptos que era preciso observar, generar imágenes imperecederas que no se verían alteradas ni en el brillo, ni en la pureza, ni en su armonía a través de los años (Arago, 1839, pp. 23-25).

Probablemente uno de los argumentos más potentes de los ensayos por Arago estuvo vinculado a “la certeza de triunfar en la manipulación” (Arago, 1839, p. 24) que el nuevo invento proporcionaría, ocultando precisamente aquello que posibilitaba su accionar. Esto se desprende en sus definiciones sobre el “medio de producción exacto y veloz” que “engendra” “imágenes fieles” capaces de “nacer rápidamente” (Arago, 1839, p. 26, p. 10, p. 27 y p. 51). Desde un punto de vista conceptual podemos entender estas singularidades como pequeñas huellas que comenzarían a articular una dispersión discursiva en torno a la técnica de generación de imágenes, especialmente orientada a la producción de “resultados seguros y simples” (Arago, 1839, pp. 23-24). También es posible detectar un pronunciado entusiasmo tecnológico, impregnado de un influjo naturalista por el que se apela, casi permanentemente, a metáforas biologicistas. Esta suerte de extrapolación de la técnica en vitalidad es palpable al referirse a imágenes que son “engendradas” por un instrumento que las hace “nacer” (Arago, 1839, p. 10 y p. 19), y que, debido a su “gran sensibilidad”, permitía capturar la “viva luz” (Arago, 1839, p. 23).

En términos generales Arago encontraba en el daguerrotipo cuatro propiedades fundamentales: novedad, utilidad artística, velocidad de ejecución y un estimulante campo de vinculación científica. Pero si escrutamos de manera global su alocución es posible hallar dos senderos argumentativos que se auto implican, aunque por momentos bajo contornos difusos. Pues si uno de los hilos principales que recorrió la exposición apuntaba a enaltecer el dispositivo tanto como a su autor, se remarcaba al mismo tiempo la importancia del *daguerrotipo* como un aparato “transparente”, caracterizado por su imposibilidad de “manipulación humana”. De manera tal que, mientras por un lado se colocaba al individuo-inventor en el centro de la escena subrayando la tenacidad, lucidez y persistencia del artífice principal del aparato Louis Jacques-Mandé Daguerre; al mismo tiempo se pretendía retirar al individuo-operario del dispositivo, quedando constituida así la maquinaria que registraba “fielmente” lo visible, sin intermediaciones de ningún tipo. Para el científico no se trataba entonces de producir visibilidad sino de plasmarla a través de la acción mecánica de la luz. La imagen técnica construía de este modo un régimen de veracidad visual difícil de contrastar, constituyendo muy posiblemente su alma máter como “*vera icon* de la modernidad” (Belting, 2007, p.

266).

Lo anterior resulta clave, ya que es una dirección análoga a la que tomaba en la edición del 25 de agosto de 1839 el periódico de Literatura y Bellas Artes francés *L'Artiste*. Allí, el escritor y crítico literario Jules Gustave Janin publicó una extensa crónica sobre "La description du Daguerrotype" en la que no solo refirió las asignaciones efectuadas recientemente por Arago, sino que también situó a la imagen en relación al sol y la fidelidad. Janin señaló que las imágenes obtenidas mediante el Daguerrotipo son "resultado de un grabado fielmente trazado" en el cual se obtenía una "imagen fiel, de la que el sol es cómplice" (Janin, 1839)³. Se sumaba de este modo unpreciado componente conceptual al procedimiento: un enlace entre el sol y el dispositivo, con una presunta complicidad entre ambos.

Con posterioridad a estas expresiones de Arago y Janin que marcaron el comienzo de las reflexiones sobre el aparato, hacia mediados de la década de 1840 vio la luz la obra de William Henry Fox Talbot titulada *The pencil of nature*, publicada en Inglaterra (Talbot, 1844). Se trató del primer libro impreso con imágenes técnicas en su interior, con más de dos decenas de dibujos fotogénicos realizados por el autor. Además del valor intrínseco de esta obra por contener trabajos de muy singular factura, es posible advertir numerosas referencias de carácter técnico vinculadas al proceso inventado por el autor y denominado calotipo. Fruto de experimentaciones llevadas a cabo durante décadas, y retomando los conceptos generales de la cámara oscura renacentista, Talbot apeló también a la noción de "transparencia" para caracterizar la dimensión esencial del procedimiento. Lo explicaba en los siguientes términos:

En los comienzos del arte fotográfico, era muy difícil obtener buenas imágenes positivas, porque las imágenes originales o negativas, cuando se exponían a la luz del sol, rápidamente se volvían opacas en su interior y, en consecuencia, no producían copias positivas, o sólo unos pocos de ellos. Pero afortunadamente, esta dificultad se superó hace mucho tiempo, y las imágenes negativas u originales ahora siempre permanecen transparentes durante el proceso de copiado (Talbot, 1844, p. 56).⁴

Según explicaba Talbot, una vez superadas las "grandes dificultades" de índole técnica fue posible asistir a imágenes que podían permanecer "transparentes". Aquí interviene otro elemento que cobraría ulterior notoriedad como la noción sempiterna de estas facturas, en tanto productos que permanecen estabilizados y "siempre transparentes". Deriva conceptual que, vinculando al dispositivo con la acción de la luz y entendidos ambos como propiedad transparente, se verá expresada en desarrollos sucesivos.

Algunas de estas resonancias se pudieron observar el 15 de noviembre de 1854 al conformarse la *Société française de Photographie* presidida por Eugène Durieu (Poivert, Gunthert y Troufléau, 2004), donde se enfatizó la importancia de esta práctica en tanto forma de "reproducir y fijar por la acción espontánea de la luz las imágenes de la naturaleza exterior" (*Bulletin de la Société française de Photographie*, 1855, p. 5)⁵. In-

3 Résultat d'une gravure calquée fidèlement (...) image fidèle, dont le soleil est le complice.

4 In the commencement of the photographic art, it was a matter of great difficulty to obtain good positive images, because the original or negative pictures, when exposed to the sunshine, speedily grew opaque in their interior, and consequently would not yield any positive copies, or only a very few of them. But happily, this difficulty has been long since surmounted, and the negative or original pictures now always remain transparent during the process of copying them

5 Reproduire et de fixer par l'action spontanée de la lumière les images de la nature extérieure.

cluso algunos meses después de la conformación de esta sociedad en París, vio la luz en Londres la obra *Photographic pleasures* (1855) escrita por el clérigo y novelista inglés Edward Brawley (1827-1889), bajo el seudónimo de Cuthbert Bede. Allí se señaló no solo las ventajas de los “placeres” sino también las dificultades concernientes a la fotografía, tanto en sus orígenes como en su procedimiento. No sin una buena cuota de asombro, Bede ilustró las diversas formas con que se denominaba a la acción de fijación de imágenes, caracterizada por su multiplicidad:

Cualquiera que sea la luz bajo la que consideremos a la fotografía, ya sea que la miremos en el proceso pantográfico del Sr. Stewart, o en el proceso catalissotípico del Dr. Wood, o en Mons. Proceso Heliográfico de Niepce, o en el proceso tardioicrómico de Tardieu, o en el proceso del Daguerreotype, o en el proceso fotogénico del Sr. Fox Talbot, o en el Talbotype Process de los amigos del Sr. Talbot, o (nuevamente) en el calotipo del Sr. Talbot, o en el colodión del Sr. Scott Archer, o en el Wax-paper Process del Sr. Crooke, o en el proceso instantáneo del Sr. Maxwell, o en el Proceso de iodización del Sr. Weld Taylor, o en el Proceso estereoscópico de Sir David Brewster, o en el proceso acelerado de Claudet, o en cualquier proceso en papel, o en el proceso fotográfico de Sir William Herschel (Bede, 1855, p. 75).⁶

Independientemente de la denominación con que se considerase la captura icónica -generalmente vinculada al individuo que daba origen a la técnica-, el clérigo evaluaba que “no podemos dejar de ver en ello mucho interés y diversión” (Bede, 1855, p. 71).⁷ Poniendo de relieve la dimensión temporal que encarnaba este procedimiento -al cual se refería insistentemente como “proceso”-, Bede caracterizó a la fotografía como un “sujeto de luz”.⁸ En su faz visual, la cubierta de la obra mostraba a un individuo que transportaba un lápiz/trípode transmutado en cámara bajo un día soleado. La noción de “lápiz de la naturaleza” no solo seguía vigente, sino que con tono humorístico se exponía en su interior las vicisitudes que implicaban este tipo de facturas, así como también los peligros latentes para un “distinguido fotógrafo que acaba de enfocar una vista para su completa satisfacción” (Bede, 1855, p. 1)⁹ y recibía la embestida de un toro en el instante mismo en que preparaba su toma, expresado en el frontispicio de la obra.

Paulatinamente es posible advertir una resonancia de aquella primera aproximación realizada también por otro sacerdote como Athanasius Kircher tres siglos atrás en su *Ars magna lucia et umbrae* (Kircher, 1645), ahora ya definitivamente expresada como el triunfo de la luminosidad (*lucia*) por sobre la oscuridad o las sombras (*umbrae*) en Bede. En otro sentido, se sugiere una concentración tal del individuo que, focalizado de manera tal en aquello que buscaba capturar perdía incluso la dimensión de sí mismo. Los “dibujos maravillosos” de Arago se transformaban en “placeres fotográficos” que adquirirían otra tonalidad, oscilando entre los triviales peligros y el infortunio, en donde el operador del aparato perdía referencia a la totalidad, exponiéndose a posibles “ataques” del entorno.

6 Herschel In whatever light we may regard Photography,—whether we look at it in Mr Stewart's Pantographic Process, or in Dr Wood's Catalissotype Process, or in Mons. Niepce's Heliographic Process, or in Mons. Tardieu's Tardiochromic Process, or in Mons. Daguerre's Daguerreotype Process, or in Mr. Fox Talbot's Photogenic Process, or in Mr Talbot's friends' Talbotype Process, or (again) in Mr Talbot's Calotype Process, or in Mr. Scott Archer's Collodion Process, or in Mr Crooke's Wax-paper Process, or in Mr. Maxwell Lyte's Instantaneous Process, or in Mr. Weld Taylor's Iodizing Process, or in Sir David Brewster's Stereoscopic Process, or in Mons. Claudet's Accelerating Process, or in Mr. Anybody's Paper Process, or in Sir Wm. Herschel's Photographic Process.

7 Under whatever alias, we may regard Photography, we cannot but fail to see in it much to interest and amuse

8 Latía en la obra un juego de palabras en su idioma original que se encuentra obturado en su traducción al castellano, entre luz, liviandad y/o ligereza.

9 Distinguished photographer who has just succeeded in focusing a view to his complete satisfaction

Estas derivaciones encuentran, hacia finales de la década de 1850, una auténtica explosión del fenómeno fotográfico y, por ende, de las discursividades asociadas. Numerosas referencias marcan una coyuntura singular para el universo conceptual de las imágenes técnicas, relevancia signada no solo por la inclusión de las mismas como hecho estético en el Salón Nacional francés de 1859 sino también por la publicación de la obra *The art of photography* de Francis Firth, donde se sitúa a la práctica fotográfica entre las grandes artes del momento, al señalar que: “Nos inclinamos a admitir que la fotografía ha sobrepasado los límites del mero interés científico y ahora ocupa un lugar entre las grandes artes pictóricas del momento” (Firth, 1859, pp. 71-72).¹⁰ La cuestión no solo se circunscribía a los países más poderosos de Europa, sino que también al otro lado del Atlántico, más precisamente en los Estados Unidos, verá la luz el primer escrito de matriz filosófica sobre las imágenes técnicas. Nos referimos a las reflexiones del médico y poeta Oliver Wendell Holmes en su artículo “The Stereoscope and the Stereograph”. La particularidad de este breve trabajo publicado en la revista de literatura, arte y política *Atlantic Monthly* en junio de 1859 es que se inscribe como la primera reflexión de talante fenomenológico sobre la fotografía, viendo en este tipo de imágenes un espejo con memoria -*mirror with a memory*- (Holmes, 1859, p. 739). Para Holmes la fotografía constituía el “triunfo del ingenio humano” ya que se trataba de un audaz e increíble descubrimiento (Holmes, 1859, p. 738).¹¹ Mientras explicaba las bondades de esta creación “milagrosa” que se hallaba naturalizada en la cotidianeidad, rescataba el carácter artístico y cuasi metafísico de la actividad, al exponer que: “Se ha convertido en un asunto tan cotidiano para nosotros, que olvidamos su naturaleza milagrosa, como olvidamos la del mismo sol, al que debemos las creaciones de nuestro nuevo arte” (Holmes, 1859, p. 738).¹²

A la luz de las formulaciones examinadas hasta aquí, no resulta ingenua la asociación de Holmes entre fotografía y el astro, calificándolo como el “primer colorista”, ya que el sol se inscribía como un auténtico “maestro del claroscuro” que permitía la imagen. Se lo identificaba como el principal agente de un “maravilloso proceso” cuyos impactos, evaluaba Holmes, no han sido ni completa ni “universalmente reconocido en toda la inmensidad de aplicaciones y sugerencias” que le correspondían (Holmes, 1859, p. 740).¹³ Entre sus afanes podrían contarse la aplicación de las imágenes fotográficas al estereoscopio, produciendo una operatoria física especialmente realista en la cual:

Vemos algo con el segundo ojo que no vimos con el primero; en otras palabras, los dos ojos ven imágenes diferentes de la misma cosa, por la razón obvia de que miran desde puntos separados por dos o tres pulgadas. Por medio de estas dos visiones diferentes de un objeto, la mente, por así decirlo, lo siente y se hace una idea de su solidez (Holmes, 1859, p. 742).¹⁴

Resulta singular el contrapunto establecido por Holmes entre el artista y el aparato fotográfico, al subra-

10 We are inclined to admit that photography has passed the bounds of mere scientific interest, and now takes a rank amongst the great pictorial arts of the day

11 The most audacious, remote, improbable, incredible -the one that would seem least likely to be regained-, if all traces of it were lost, of all the discoveries and has made.

12 It has become such an everyday matter with us, that we forget its miraculous nature, as we forget that of the sun itself, to which we owe the creations of our new art

13 Universally recognized in all the immensity of its applications and suggestions

14 We see something with the second eye which we did not see with the first; in other words, the two eyes see different pictures of the same thing, for the obvious reason that they look from points two or three inches apart. By means of these two different views of an object, the mind, as it were, feels round it and gets an idea of its solidity.

yar que " Las mismas cosas que un artista dejaría de lado, o haría imperfectamente, la fotografía las toma con mucho cuidado, y así hace que sus ilusiones sean perfectas" (Holmes, 1859, p. 746).¹⁵ Comenzaba a cobrar cuerpo otro rasgo de la fotografía como su carácter de dispositivo "ilusorio" pero, al mismo tiempo, "perfecto". Con espíritu triunfante y no desprovisto de un tono poético, Holmes invitaba a que "Dejemos que nuestros lectores llenen un cheque en blanco sobre el futuro a su gusto, -de antemano damos nuestro aval a su imaginación- (Holmes, 1859, p. 748).¹⁶

Estos diagnósticos auspiciosos sobre las imágenes técnicas encontraron correlato con otro episodio de singular relevancia. Pues mientras Holmes publicaba este breve ensayo en New York, la fotografía era incluida por primera vez del Salón de Bellas Artes de París. Observemos dos perspectivas sobre este acontecimiento para situarnos en la intersección de una disputa conceptual, estética y por qué no, axiológica.

2. II. Entre el "maravilloso invento" y la "humilde sirvienta". La fotografía en el Salón Nacional francés de 1859

En las postrimerías de la década de 1850 la fotografía conquistó un espacio hasta entonces vedado, siendo incluida dentro del Salón Nacional de Bellas Artes de Francia en 1859. La decisión tuvo repercusiones y generó polémicas, dividiendo el campo entre quienes defendían la introducción y quienes la reprobaban. Destacamos aquí dos posturas contrapuestas, y en gran medida expresivas, de aquel clima cultural efervescente. Nos referimos a las reflexiones del químico Louis Figuier y del poeta Charles Baudelaire. Las voces de la Ciencia y del Arte se hacían presentes para deliberar en torno a la fotografía. El primero ensayó una mirada auspiciosa sobre el evento, relatándolo de la siguiente manera:

En 1859, la fotografía fue admitida, por primera vez, para acercarse a la exposición de Bellas Artes, (...) y esta fecha marcará para siempre la historia de una invención maravillosa, juzgada hasta ahora demasiado desfavorablemente, y que ha luchado durante mucho tiempo para que se aprecie su importancia y valor artístico (Figuier, 1860, p. 10).¹⁷

Para entender esta referencia debe considerarse que la integración de la fotografía en el Salón de 1859 respondió a una demanda efectuada por sus defensores luego de una inserción muy satelital en la Gran Exposición Universal de 1855, efectuada también en París. El propio Figuier nos ofrece una interpretación de aquella atmósfera, señalando que "la fotografía, a pesar de sus fuertes críticas, no podía penetrar en el santuario del Palacio de la avenida Montaigne, estando condenada a buscar su asilo en el inmenso bazar de los productos de todo tipo que llenaba el Palacio de la industria" (Figuier, 1860, p. 2).¹⁸ Aquel requeri-

¹⁵ The very things which an artist would leave out, or render imperfectly, the photograph takes infinite care with, and so makes its illusions perfect

¹⁶ We should be led on too far, if we developed our belief as to the transformations to be wrought by this greatest of human triumphs over earthly conditions, the divorce of form and substance. Let our readers fill out a blank check on the future as they like, -we give our indorsement to their imaginations beforehand-

¹⁷ En 1859, la photographie a été admise, pour la première fois, à se rapprocher de l'exposition des beaux-arts, (...) et cette date marquera toujours dans l'histoire d'une invention merveilleuse, trop défavorablement jugée jusqu'ici, et qui lutte depuis longtemps pour faire apprécier son importance et sa valeur artistiques

¹⁸ La photographie, malgré ses vives réclamations, ne put pénétrer dans le sanctuaire du palais de l'avenue Montaigne elle fut

miento sería subsanado cuatro años después, cuando el gobierno francés le otorgue un espacio en sus prestigiosos Salones Nacionales. No obstante, aquella primera inclusión se efectuó con una marca simbólica desde el punto de vista físico, al otorgarle una puerta de entrada en otro acceso, algo que Figuier celebró como una “solución de la disputa” de lo ocurrido en 1855 pues en definitiva resultaba un ingreso, pues avizoraba “el acceso completo y definitivo de la fotografía al santuario de las Bellas Artes” (Figuier, 1860, p. 2).¹⁹ Estos comentarios favorables del científico fueron expuestos en su crónica sobre el Salón donde expresó detalles de dicha incorporación, la cual incluyó exposición de diversos retratos y monumentos, algo que para Figuier será una “importante rama de un nuevo arte [que] está en progreso muy grande” (Figuier, 1860, p. 31). Además de los retratos efectuados por individuos de distintas partes de Europa, pudo verse en el Salón reproducciones de obras de arte y distintos objetos de historia natural, así como un cúmulo de innovaciones técnicas que iban desde los esmaltes fotográficos a los nuevos métodos de amplificación o reducción de cartas geográficas, pasando por fotocromías, fotografías nocturnas o microscópicas, esta última modalidad considerada como la auténtica “maravilla de la exposición” (Figuier, 1860, p. 76). Aquel Salón también albergó fotografías del escultor Antony-Samuel Adam-Salomon (1818-1881), el pintor y fotógrafo de la corte de Baviera, Franz Hanfstaengl (1804-1877) y el investigador Gustave Le Gray (1820-1884), entre otros. Esto resultaba digno de enfatizar para Figuier, describiendo pormenorizadamente los distintos “monumentos antiguos y modernos”, agrupados todos ellos bajo la categoría de “viajes fotográficos”. La sección incluyó vistas de paisajes y construcciones de distintos puntos del globo tales como viajes a Egipto de François de Campigneulles (1826- 1879), Grecia de la periodista y coleccionista de arte Eugène Piot (1812-1890), España del galés residente en la península ibérica Charles Clifford (1820-1863); y las Vistas de Jerusalén del escocés James Graham (1806-1869), de Venecia de Carlo Naya (1816-1882) o de Dornach a cargo del empresario textil Adolphe Braun (1812-1877). También participaron del Salón fotografías de conjuntos arquitectónicos como la Catedral de Estrasburgo, los pórticos de la Iglesia de Saint-Germain o de la Biblioteca del Louvre, entre otros. Los retratos efectuados por el italiano Tuccioni sobre Roma, Milán y Padua ofrecían en particular, y a juicio de Figuier “la fidelidad más escrupulosa, con tal perfección de detalles que uno puede, lupa en mano, descifrarlos como si estudiara en el acto el monumento mismo” (Figuier, 1860, p. 39).²⁰ Expresiones de este tipo se reiteraban en *La Photographie au Salon de 1859* con un talante laudatorio, subrayando el rol estimulante de esta “maravilla” respecto a los avances de la técnica, el valor artístico y científico de muchas de sus elaboraciones. No solo se resaltaba el vera icon sino que también se remarcaba su versatilidad, enalteciendo el amplio espectro de posibilidades que encarnaba la fotografía como progreso general para el mundo civilizado. Muy en consonancia con las expresiones vertidas por Arago dos décadas atrás, Figuier ponderaba la inclusión de la fotografía en el Salón enfatizando un aspecto medular del proceso de captura de la imagen que la haría depositaria de un sitio en esta nueva galería del mundo de las Bellas Artes, debido a que:

condamnée à chercher son asile dans l'immense bazar des produits de toutes sortes qui remplissaient le Palais de l'industrie

19 L'accès complet et définitif de la photographie dans le sanctuaire des beaux-arts

20 La plus scrupuleuse fidélité, avec une telle perfection de détails que l'on peut, la loupe à la main, les déchiffrer comme si l'on étudiait sur les lieux le monument lui-même

El objetivo es un instrumento como un lápiz o un pincel. La fotografía es un proceso como dibujar y grabar, porque lo que hace al artista es el sentimiento y no el proceso. Cualquier hombre dotado afortunadamente y adecuadamente puede obtener los mismos efectos con cualquiera de estos medios de reproducción (Figuier, 1860, pp. 4-5).²¹

Con ello Figuier ponía de relieve, en sintonía no solo con Arago sino también con una mirada prevaleciente entonces, la importancia del procedimiento por sobre el acto. En esta dirección enfatizaba también el carácter temporalmente mediado del mismo. Luego de reparar en los vaivenes experimentados por este “maravilloso invento” el autor celebraba la colocación de la fotografía “justo al lado de la exposición de pintura y de grabado, pero con una entrada distinta, y por así decir, bajo otra clave” (Figuier, 1860, p. 2).²² Posiblemente debido a esta nueva demarcación física –y también simbólica– que implicó el ingreso de este “nuevo arte” en el *Salón* bajo otra clave, es que hubo voces discordantes como la de Charles Baudelaire, quien ofreció un corrosivo contrapunto con esta visión.

El poeta plasmó su mirada sobre la fotografía en cartas enviadas al director de la *Revue Française* durante los meses de junio y julio de 1859, y que posteriormente fueron publicadas en un volumen titulado *Curiosités esthétiques* (Baudelaire, 1868). Allí expuso su visión no solo del nuevo dispositivo sino también del *Salón* y el Arte francés de entonces, en virtud de lo cual la fotografía servía como un termómetro por el cual tomar la temperatura social de lo que, consideraba Baudelaire, era la decadencia cultural francesa en ciertos sectores de la sociedad. Pues si directamente calificó al *Salón* de “insulso” y “mediocre”, atacó por igual también al artista que se constituía en un “niño mimado” (Baudelaire, 1999, p. 225) persiguiendo la moda, aquella que dictaba que cualquier creador, por su “tontería” y “habilidad”, merezca “el sufragio y el dinero del público” (Baudelaire, 1999, p. 227). Sus argumentos nos ofrecen un posicionamiento radical en este recorrido, considerando que la razón principal de la “crisis” y “declive” del arte era el descrédito de la imaginación en pos de un enaltecimiento de la técnica. De allí que sentenciara que ningún arte podía producirse sin imaginación, puesto que “El que no posee más que habilidades es un animal, y la imaginación que quiere prescindir de ella es una loca” (Baudelaire, 1999, p. 226). La fotografía obturaría, desde la óptica de Baudelaire, este componente esencial del Arte. Con esta caracterización, Baudelaire situó la irrupción de las imágenes técnicas como un desafortunado síntoma, definiéndolas como “estratagemas indignas” que trajeron consigo la ruina del espíritu, y por tanto, de la imaginación.

Sus cáusticos términos ofrecían poco lugar a la duda, señalando puntualmente sobre la invención de Daguerre que “A partir de entonces, la sociedad inmunda se precipitó como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal” (Baudelaire, 1999, p. 232). Concluía de modo lapidario sobre el proceso, entendido como “Una locura, un fanatismo extraordinario [que] se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol” (Baudelaire, 1999, p. 232). Más allá de la conexión sutil que podemos establecer entre la apelación a Narciso de Baudelaire y el espejo con memoria de Holmes, el posicionamiento del francés resultaba elo-

21 L'objectif est un instrument comme le crayon ou le pinceau la photographie est un procédé comme le dessin et la gravure, car ce qui fait l'artiste, c'est le sentiment et non le procédé. Tout homme heureusement et convenablement doué peut donc obtenir les mêmes effets avec l'un quelconque de ces moyens de reproduction

22 Tout à côté de l'exposition de peinture et de gravure, mais avec, une entrée distincte, et, pour ainsi dire, sous une autre clef.

cuenta al calificar a la actividad fotográfica como el “refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios”, poniendo de relieve no solo la “ceguera e imbecilidad” de los mismos sino y sobre todo “el color de la venganza” que los mueve en “tan estúpida conspiración” (Baudelaire, 1999, p. 232). Con un tono que por momentos adquirió también modulaciones religiosas, el poeta ubicó a Daguerre como un “Mesías” de “Un Dios vengador” que “ha atendido los ruegos de esta multitud”, que “arrastrada por un naturalismo extremo”, se entregaba de manera “fanática” a sus icónicas seducciones (Baudelaire, 1999, p. 231).

Pero el problema para Baudelaire no residía solo en esta dimensión mesiánica de la fotografía, sino que se trataba también de una distancia metodológica, ya que ponía en consideración bajo qué procedimientos se intentaba crear o producir “asombro” en el público, condenando aquellas “estratagemas indignas” que resultaban, desde su óptica, “ajenas al arte” (Baudelaire, 1999, p. 231). Baudelaire realizó una anotación precisa a este respecto, pues si bien no consideró que el hecho de producir asombro sea ilegítimo, cuestionó la deriva del mismo al exponer que “Porque lo Bello es siempre asombroso, sería absurdo suponer que lo asombroso es *siempre* bello (cursivas en el original)” (Baudelaire, 1999, p. 232).

Lo anterior llevaba a que la fotografía se inscribiera, según Baudelaire en 1859, como una práctica carente de sustancia artística, producto de una “sociedad inmundada” que de manera herética y a los fines de contemplar su “trivial imagen”, se lanzaba con “fanatismo” en los brazos de los “pintores fracasados”, en buena medida impelidos por su propia “ceguera e imbecilidad” (Baudelaire, 1999, p. 232). Finalmente, el escritor le reservaba a esta práctica -que con sus “progresos mal aplicados” había contribuido mucho “al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso” - un lugar subsidiario en el quehacer humano: el de ser de allí en más una “humilde sirvienta” (Baudelaire, 1999, p. 232). La polémica sobre el *vera icon* moderno estaba instalada.

Cabe referir que, aunque aquí exponemos los dos extremos de una disputa conceptual, lo cierto es que no fueron pocas las voces en expresarse respecto de la inclusión de la fotografía en el Salón de 1859. De hecho ni Baudelaire ni Figuier serían los únicos, hallando otras voces que brindarían opiniones al respecto, conformando un rico gradiente. Podemos citar la célebre publicación *Gazette des Beaux-Arts* destinada al arte y las curiosidades, en donde su redactor Charles Blanc consideró a la fotografía como una “extranjera dueña de casa” (Blanc, 1859, p. 58), al tiempo que el crítico de arte francés Phillippe Burty, en su extensa reseña sobre la Sociedad fotográfica francesa, colocó a la práctica fotográfica como la hija dilecta de un siglo XIX que resolvió interrogantes humanos profundos (Blanc, 1859, p. 221). Precisamente Burty sería quien edite las cartas de Delacroix, figura de gran peso artístico que tendría una posición favorable a la inclusión de la fotografía como práctica estética, posición compartida por Theophile Gautier, ambos miembros de la Comisión encargada del Salón de 1859. Otro artista francés contemporáneo como Jean Auguste Dominique Ingres, también mostró su apoyo al empleo de la fotografía como recurso, material o inspiración artística, mientras que fotógrafos ya prestigiosos como Gaspar Felix Tournachon o Gustave Le Gray mostraron sus

posiciones al respecto, como ha analizado exhaustivamente Paul-Louis Roubert (2000). Sin pretensión de exhaustividad sobre este suceso en particular, buscamos presentar de manera sucinta dos extremos discursivos, mostrando que tanto las voces favorables como las disidentes sobre el ingreso de la fotografía en el campo artístico presentaban, a finales de la década de 1850, un tapiz multiforme compuesto de varias capas de sentido: utilitarias, estéticas, éticas y funcionales.

2. III. Transparencia y luminosidad, un umbral discursivo

El contexto de enunciación de estos discursos resultó ecléctico, multidimensional y rico en matices, especialmente si se tiene en cuenta que se inscrustaron en un escenario general que estimulaba las experimentaciones técnicas, como rutinas sucedáneas de un proceso de industrialización que se extendía considerable y dramáticamente (Hobsbawm, 2006, p. 173; Osterhammel, 2015, p. 1000). En virtud de esta configuración macro, cabe remarcar que en términos culturales adquirió notoriedad la promoción de nuevas manifestaciones visuales y formas de entretenimiento que modelaron “regímenes escópicos” (Jay, 2003, p. 222), en cuyo seno se constituyó el pasaje del espectador al observador (Crary, 2008). La fotografía no era la única invención, pues entre las creaciones contemporáneas a la fijación de imágenes cabe citar el caleidoscopio (1815), el diorama (acuñado por el propio Daguerre en 1822), el taumatropo (1824), el estroboscopio (1829), el fenaquitiscopio (1833), el zootropo (1834) y el estereoscopio (1840), entre tantos otros dispositivos (Crary, 2008, pp. 151-160). Esto nos marca un horizonte técnico que interpelaba la función semiótica y perceptiva de los individuos, en cuyo seno se inserta la fotografía como una práctica específica que poseía múltiples asignaciones.

Del examen del material empírico aquí expuesto se desprende que los diversos autores se ubican en una tradición instrumental según la cual la fotografía no constituía una práctica pasajera sino todo lo contrario: había llegado para quedarse. En este sentido, e independientemente de los objetivos, argumentaciones y variaciones que cada autor introdujo, no parece haber dudas respecto de la perdurabilidad de estos “registros de luz”. La elusiva trayectoria que experimentaron las imágenes técnicas en sus albores, no obstante, debe ser puesta en consideración con algunos procesos zigzagueantes de orden general en los cuales aquellas se insertan, ora como componente social, ora como elemento discursivo.

Llegados a este punto vale subrayar las intencionalidades subtendidas en estos discursos. Pues mientras Arago asumió una mirada abiertamente propagandística ubicando el aparato al alcance de todo el mundo, Talbot ensayó una estrategia de promoción con resultados palpables, medibles y cotejables respecto de su técnica. Será además el primero en utilizar el objeto-libro como un argumento, entendido como elemento que “muestra” de modo fehaciente los resultados obtenidos e intenta captar a un público más amplio que el de los inventores o experimentadores visuales. Por otra parte, mientras Figuiet ponderaba los beneficios de la fotografía y su inclusión en el Salón de 1859, Baudelaire reprobaba severamente su inclusión, aten-

tando contra la pretendida potencialidad artística de este nuevo dispositivo y revelando el nudo gordiano que esta práctica presuntamente “ingenua” o “transparente” escondía: la falta de imaginación. Algo que Figuiet pasaría cabalmente por alto en virtud de los sólidos resultados del proceso que permitía captar “la fidelidad más escrupulosa”.

Si Baudelaire despreció la práctica fotográfica con un tono cáustico –mezclado con metáforas culinarias e incluso religiosas–, parecía poner en consideración el carácter de esta “reproducción” de manera distinta que Figuiet. De ser así, la asignación que adquirieron las imágenes técnicas hacia mediados del siglo XIX en Europa como un régimen especular de la realidad circundante no es puesta en entredicho ni por sus “defensores” ni por sus “detractores”. Lo que conectaría a estos testimonios es una aparente coincidencia en la cualidad “transparente” de las fotografías. Pues si para Arago, Talbot, Firth, Holmes o Figuiet nociones como pureza, brillo, luminosidad y armonía adquirieron nodal importancia, para Bede o Baudelaire también, aunque desde otra posición. Especialmente el poeta, quien plantearía el interrogante desde otra perspectiva: en torno a la posibilidad de que la técnica desplace a la imaginación, modificando en consecuencia los criterios estéticos de la sociedad. De modo tal que, si bien resultaba taxativo en su postura, no argumentaría contra la imagen en sí sino más bien ante la posibilidad de manipulación de la misma por parte de las personas. Incluso cuando el primer grupo de “defensores” estaba constituido por hombres de ciencia de los cuales podríamos esperar una mirada quizás más crítica sobre la técnica, la actitud de escepticismo fue asumida por un artista. Tanto por su lugar como intelectual destacado, representante del arte en general y de las letras en particular, la perspectiva de Baudelaire merece particular atención por mostrarnos un talante disruptivo con la discursividad hegemónica.

Existen asimismo núcleos de convergencia en estas derivas conceptuales, ya que todos parecen ver en las imágenes técnicas –sea denostando o enaltecéndolas– dispositivos que retiran al individuo del centro de la escena. Ya por su valor como aparatos que producen objetos bellos y verdaderos, su particularidad como personificación luminaria –el sujeto de luz– o bien como un mecanismo “indigno” que con “estratagemas” produce “asombro” –más no belleza–, se concebía a las fotografías como elementos que se hallaban por fuera del individuo y por tanto, externos. De esta manera, tanto por sus atractivos como por sus presuntas calamidades la fotografía no pasó desapercibida, llegando finalmente a producir lo que el propio Baudelaire denominó como “el culto de las imágenes”. En base a lo expuesto encontramos que la noción de “transparencia” y “luminosidad” vinculada a la fotografía pueden ser considerados “conceptos fundamentales” (Fernández Sebastián, 2009), no solo por su permanencia discursiva sino también porque expresaron un abanico abierto, rico y polisémico. Conviene entonces preguntarse ¿Qué rasgos asumieron estos conceptos fundamentales?

Prescindiendo por un momento de las disonancias estilísticas, axiológicas o de propósito que presentan los alegatos seleccionados, sus núcleos significativos permiten adentrarse en un contexto donde adquiriría fisonomía una deriva conceptual que con su sello marcará la historia de la fotografía: la tensión en torno a la

transparencia y fidelidad del producto. Señalamos esto pues consideramos que en estos lejanos orígenes es posible advertir una vindicación de lo impersonal del aparato en tanto dispositivo que permite elaborar imágenes “exactas”. Esta concepción de “fidelidad”, estabilizada en su génesis, parece sufrir una sutil dislocación, muy germinal por entonces, en las palabras de Baudelaire. Pues si bien el poeta no descrea de la “veracidad” de las imágenes, sus enunciados críticos modelarían en alguna medida un “horizonte de expectativas” en ciernes, entendido como la pretensión de realización futura de un concepto en cuestión. Concretamente nos referimos a una noción de manipulación presente in nuce en sus notas. Esto podría responder a una tradición icónica que conectó al individuo con aquella experiencia de la imagen en su forma pura y que surgió de una práctica social.

Por otra parte, en estos casos es posible advertir una continuidad referida al tinte que acompañaba al concepto de luminosidad, el cual es decididamente positivo, independientemente de las valoraciones que cada uno de los autores tenía sobre el aparato. Existe una coincidencia axiológica en la preeminencia ontológica de la luz por sobre la oscuridad, lo cual resulta un detalle que adquiere significación general si lo contrastamos con la propia trayectoria del dispositivo de fijación de imágenes, cuyo derrotero evidenciaba justamente una estabilización, pasando a través de los siglos de producir una provisional y efímera proyección en la “cámara oscura” a imágenes permanentes fijadas por los aparatos modernos. Pese a que, como resulta obvio, el elemento central -el sol- no se había modificado, el aparato que permitía fijar sus producciones adquiriría “luminosidad”, dejando de ser justamente “oscuro” para convertirse en “sujetos de luz”.

Existe asimismo otra continuidad relevante que conecta al producto con un tiempo mayor y que está vinculada con las posibilidades de una técnica que permite un atesoramiento del instante, un momento de conservación que se instala como una suerte de *clímax* de aquello que José Emilio Burucúa ha referido como “afán de colección” de imágenes y que se remonta hasta el siglo XVI (Burucúa, 2007, p. 46). El libro de Talbot adquiere relevancia aquí, por encarnar el primer compendio de imágenes técnicas que subraya la vocación perenne de la fotografía a futuro, coronando siglos de disquisiciones sobre la imagen al garantizar una preservación del instante. En otro sentido, vale subrayar otro posicionamiento que progresivamente fue modulando las alocuciones de los autores aquí expuestos y que permiten advertir variaciones en las temperaturas discursivas, desde un Arago publicitario a un Talbot reflexivo, pasando por un Holmes filosófico, un Fiquier entusiasta o un Baudelaire abrasivo. Las prácticas que el primero consideraría “hermosos diseños” serán para el último, en otro extremo, una prueba cabal de “la estupidez de la sociedad” y su “narcisismo pueril”. Estas derivas nos permiten observar que Baudelaire parece dejar abierta la puerta para las reflexiones que posteriormente se realizarán sobre la fotografía, en la medida en que otorgó a esas imágenes la capacidad -germinal al menos- de ser intervenidas, adulteradas o manipuladas. Un rasgo crítico que también estaba presente, muy subrepticamente, en las reflexiones de Arago, donde con cierto hermetismo ponía de relieve que el procedimiento contenía circunstancias “misteriosas” tanto como “secretos”, lo cual lo llevaba a especular que “Podemos hacer miles de hermosos dibujos con el Daguerrotipo, antes de que

su modo de acción haya sido completamente analizado" (Arago, 1839, p. 28).²³

En este aspecto es posible ver a través de Baudelaire una resemantización de la noción de "fidelidad" propuesta inicialmente por Arago, continuada por Talbot y enaltecida por Figuiet. Pues si bien unos y otros parecen aludir al concepto en la misma clave discursiva, la pluma del poeta condensa una "desconfianza" hacia las "estratagemas indignas" realizadas por "pintores fracasados". Esta perspectiva no solo enaltece el valor de lo manual sobre lo tecnológico, sino que además colisiona con la de su contemporáneo Figuiet, quien veía una oportunidad para trasladar el ámbito del conocimiento por encima incluso de las fronteras físicas, al permitir realizar estudios o descifrar construcciones "como si estudiara en el acto el monumento mismo" (Figuiet, 1860, p. 39). Aunque hiperbólica y desproporcionada, la caracterización de Baudelaire encontraba un sustento social e histórico, por cuanto los primeros individuos que experimentaron con el dispositivo provenían del campo artístico, tal el caso del propio Louis Daguerre, por entonces dueño del salón del Diorama en París, uno de los más importantes de la capital gala. Su apreciación desnuda así un horizonte doblemente opaco que se inserta en la práctica fotográfica ya desde sus inicios. Estos sentidos asociados impulsados desde ciertos sectores del campo artístico vincularían a la práctica de fijación de imágenes con el misterio y especialmente la sospecha, al punto de resultar "desconfiables" sino también una práctica deshonesto o inmoral.

3. Consideraciones finales

Lo que este recorrido conceptual pone en evidencia es la presencia de un polimorfismo de explicaciones, acepciones e imaginaciones sobre el arte de fijación de imágenes. También muestra un creciente y cada vez más fértil terreno en el cual la fotografía se desarrolló, conquistando espacios antes vedados y sirviendo a múltiples propósitos. De modo tal que desde su emergencia en 1839 hasta su ingreso al campo artístico en 1859, las asignaciones ante el nuevo invento experimentaron variaciones y bemoles, no siendo unívocas ni estáticas. La propia dinámica del *vera icon* decimonónico permite detectar, a través de estos ejemplos, derivas conceptuales en torno a la fijación de imágenes que oscilaron desde la concepción del individuo como agente externo que se hallaba al margen del aparato, a nociones que criticaban el andamiaje operativo y la intervención humana en dicho proceso. Bajo esta dimensión doxológica, sería posible identificar un deslizamiento que oscila de lo icónicamente "objetivo" a las construcciones visuales "subjetivas"; del *vera* al *fictio icon*. Esto porque incluso con posterioridad al espectro cronológico aquí examinado, se puso en consideración que las imágenes técnicas son el resultado de una operación de selección, recorte, clasificación, composición, enfoque y captura que incluye al individuo productor de esas iconografías como un agente fundamental, independientemente de las capacidades-limitaciones técnicas del aparato. De allí que este trabajo se proyecte hacia inmediatas y nuevas querellas sucedidas en el campo de las prácticas artísticas, como lo serán la noción de autor y la propia consideración de la obra fotográfica para un creciente merca-

²³ On fera peut-être des milliers de beaux dessins avec le Daguerriotype, avant que son mode d'action ait été bien complètement analysé

do de arte que conquistará cada vez mayor espacio durante la segunda mitad del siglo XIX. Hoy en día se encuentra estabilizada la concepción de la imagen fotográfica como un “recorte” de la realidad, una demarcación que establece criterios de lo visible y lo invisible.

Si la fotografía resulta una práctica de raigambre social que proporciona modelos intersubjetivamente referenciables (Masán, 2017) traducidos en una experiencia visual colectiva, estas conceptualizaciones nos permiten entrever ciertos montajes de la modernidad, tanto en la capacidad de influencia de la técnica en el horizonte de percepción de los actores cuanto en la creación de ficciones. Con esto queremos decir que independientemente de las valoraciones sobre el producto fotográfico y/o sus perfeccionamientos a través del tiempo, existió un sustrato común que vinculaba, casi de manera “natural”, el desarrollo de la técnica con las modalidades de la vida. No aludimos a una relación de animismo de la imagen sino más bien a entidades complejas que condensan deseos, sueños y temores de una comunidad. No del todo expuesta, desde luego, pero presente subrepticamente en muchas de estas perspectivas que remitían, en definitiva, a un mismo registro: al umbral discursivo de aquel por entonces naciente *vera icon* que fue la fotografía.

Referencias bibliográficas

- Arago, F. (1839). *Rapport sur le Daguerrotypie*. Paris: Bachelier.
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudelaire, C. (1868). *Curiosités esthétiques. Salon 1845-1859*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Baudelaire, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre Arte*. Madrid: Visor.
- Bede, C. (1855). *Photographic pleasures: popularly portrayed with pen and pencil*. London: Mc Lean.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Belting, H. (2010). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.
- Blanc, C. (1859). *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de L'Art et de la curiosité, Tome deuxième*. Paris: Clayle.
- Bourdieu, P. (2003). *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios Visuales e imaginación global. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 9, pp. 19-46.
- Bulletin de la Société française de Photographie* (1855), Tome premier. Paris : Société française de Photographie.
- Burucúa, J. (2007). *La imagen y la risa*. Buenos Aires: Periférica.

- Burke, P. (2008). Cómo interrogar a los testimonios visuales. En Palós, J. y Carrió Invernizzi, D. (Dir.). *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 29-40.
- Caetano, G. (2014). Itinerarios conceptuales de la voz Democracia en Iberoamérica (1770-1870). Fernández Sebastián, J. (Dir.). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Tomo II*. Madrid: Universidad del País Vasco-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Iberconceptos, pp. 15 a 39.
- Cassirer, E. (1963). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Daguerre, J. (1839). *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris : Alphonse Giroux.
- Fernández Sebastián, Javier (2004), ¿Qué es un diccionario histórico de conceptos políticos? *Annales*, n° 7-8, Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, pp. 223-240.
- Figuiet, L. (1860). *La Photographie au Salon de 1859*. París : Hachette
- Firth, F. (1859). The art of photography. *The Art Journal. New Series*, Volume V, London, pp. 71-72.
- Hamburguer, J. (1998). *The visual and the visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval German*. New York: Zone Books.
- Hobsbawm, E. (2006). *La era de la revolución, 1789-1848*. Barcelona: Crítica.
- Holmes, O. (1859). The Stereoscope and the Stereograph. *The Atlantic Monthly. A magazine of literature, art and politics*, volume III, N° XV, Boston, Phillips, Sampsons and Company, pp. 738-748.
- Janin, J. (1839) La description du Daguerrotype. *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, París, 2° série, Tome III, 25/08/1839.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza: entre la Historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Kircher, A. (1646). *Ars magna lucis et umbrae*. Roma: Sumptibus Hermanis Scheus.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, hacia una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lemagny, J. (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca.
- Masán, L. (2017) El recuerdo como experiencia vital moderna. Las fotografías de Esteban Gonnet en el Buenos Aires de 1860. *Estudios Del ISHiR*, 7(19), pp. 65-81.
- Murilo de Carvalho, J. (1997). *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Osterhammel, J. (2015). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica
- Poivert, M.; Gunthert, A. y Troufléau, C. (Eds.) (2004). *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*. Paris: Point du Jour.
- Roubert, P. (2000) 1859, exposer la photographie. *Études photographiques* [En ligne], 8, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223>
- Skinnebach, L. (1996) Transfiguration: change and comprehension in late medieval devotional perception. Laugerud, H., Ryan, S. & Skinnebach, L. (Eds). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, objects, practices*. Pamplona: Four Courts Press, pp. 90-103.
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayo sobre fotografía e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Talbot, W. (1844). *The pencil of nature*. London: Longman, Brown, Green & Longmans.