



Secuencia. Revista de historia y ciencias
sociales

ISSN: 0186-0348

secuencia@mora.edu.mx

Instituto de Investigaciones Dr. José María
Luis Mora
México

Aguayo Hernández, Fernando
Imagen, fotografía y productores

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, núm. 71, mayo-agosto, 2008, pp. 133-187
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127427007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En consecuencia con la imagen

Fernando Aguayo Hernández

Profesor-investigador adscrito al área de Historia Oral del Instituto Mora. Candidato a doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Puebla. La principal línea de investigación se relaciona con la historia social con imágenes: ciudad de México siglos XIX y XX. Autor del libro *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado, 1860-1890*, 2003, y coordinador de *Imágenes e investigación social*, 2005. Actualmente desarrolla dos proyectos de investigación: Preservación del Patrimonio y Sistemas de Información, Acceso e Investigación, y Fotógrafos y Editores Franceses en México. Siglo XIX.

Resumen

Este artículo es una propuesta de investigación transdisciplinaria para construir una historia social con ayuda de la fotografía. Retoma la experiencia de trabajo efectuada para la puesta en línea de la fototeca digital Fotógrafos y Editores Franceses en México, la cual implicó una investigación histórica que incorporó el

análisis de los objetos fotográficos y la descripción de las fotografías en redes de significación. Como justificación argumentada de esta propuesta se incorporan una serie de reflexiones sobre diversos temas de la historiografía de la fotografía en el México del siglo XIX.

Palabras clave:

Investigación social, trasdisciplina, fotografía, imagen, acervos fotográficos, documentación, Michaud, Charnay, Briquet, ciudad de México, Veracruz.

Fecha de recepción: julio de 2007 **Fecha de aceptación:** enero de 2008

Image, Photography and Producers

Fernando Aguayo Hernández

Professor-researcher attached to the Instituto Mora Area of Oral History. Doctoral candidate in History at the Universidad Autónoma de Puebla. The main line of research is linked to social history with images: Mexico City in the 19th and 20th centuries. Author of *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado, 1860-1890*, 2003, and coordinator of *Imágenes e investigación social*, 2005. The author is currently undertaking two research projects: Preserving One's Heritage and Information, Access and Research Systems, and French Photographers and Editors in Mexico. 19th Century.

Abstract

This article is a transdisciplinary research proposal for constructing a social history with the help of photography. It describes the work involved in uploading the digital photographic library entitled French Photographers and Editors in Mexico, which involves historical research that incorporated the analysis of

photographic objects and the description of the photographs into networks of meaning. In order to justify this proposal, the author incorporates a series of reflections on various issues in the historiography of photography in 19th century Mexico.

Key words:

Social research, transdiscipline, photography, image, photographic stock, documentation, Michaud, Charnay, Briquet, Mexico City, Veracruz.

Final submission: Acceptance:
July 2007 January 2008

Imagen, fotografía y productores

Fernando Aguayo Hernández

PRELIMINARES

Las investigaciones que se realizan sobre diversos procesos sociales son cada vez menos renuentes al uso de imágenes en la construcción de sus explicaciones; lamentablemente dichas imágenes no siempre son incorporadas de la mejor manera, pues en no pocos casos son incluidas hasta el momento de su publicación, lo que nunca produce buenos resultados.¹ En otras ocasiones los reacios investigadores de lo social que acceden a trabajar de manera seria con fotografías no consideran en sus estudios la importancia de analizarlas desde su dimensión de objetos portadores de imágenes. Su proceder suele ser el siguiente: inician sus trabajos de forma contundente, a veces despiadada, señalando las carencias que existen en otros estudios que abordan sus

temas de investigación, para después pasar a citar de manera amplia y cándida las publicaciones clásicas de la fotografía mexicana, sin cuestionar sus puntos de vista, sobre todo cuando estos hacen referencia a lo que parece ser uno de sus más caros logros: la construcción del autor, del artista y su obra fotográfica.² Esta actitud harto frecuente para el caso de los temas de fotografía histórica sería impensable para la construcción crítica de las fuentes escritas, series estadísticas y otros tipos de fuentes, pues en estos casos nunca partimos de señalar las carencias de los estudios precedentes en determinados temas o aspectos de la construcción de sus fuentes, para después incorporar acríticamente sus propuestas.

¹ John Mraz es el investigador que más ha puesto en evidencia los problemas de esta ruptura entre la investigación y los procesos editoriales. Véanse sus trabajos, "Fotografía", 1985, y *Ensayos*, 1996. Afortunadamente este es un problema que va menguando porque las iconografías se hacen cada día con más rigor. Sin embargo, la actitud de los investigadores de utilizar las imágenes desvinculadas de la construcción de sus explicaciones y recurrir a ellas como meras ilustraciones es una práctica extendida.

² En una publicación reciente, el historiador Gerardo Martínez plantea con suma claridad una propuesta metodológica para analizar la transformación de un espacio urbano con ayuda de la fotografía. Sin embargo, tras reflexionar acerca de la inexistencia de investigaciones que analicen el trabajo de varios fotógrafos y señalar las fallas de catalogación y acceso a las fuentes gráficas disponibles, sigue casi puntualmente lo que se ha escrito acerca del fotógrafo estadounidense C. B. Waite y los datos atribuidos a sus fotografías que se encuentran en los acervos de imágenes (véase los comentarios sobre Waite en la página 147 de este trabajo). Martínez, "Elite", 2007, pp. 149-156, 160.

Cuando los historiadores pretenden usar de manera seria a la fotografía, inician sus trabajos sin tomar conciencia sobre asuntos que en apariencia les serían ajenos, como los procesos de su manufactura y circulación (daguerrotipo, albúmina, media placa, 8 × 10" o *cartes de visite*, etc.) o las autorías, tanto de registro como de edición. Aunque no se diga o escriba de forma explícita, los investigadores no suelen preocuparse por la persona específica que hizo la fotografía, por el material que empleó ni por la forma de su comercialización. Basta la certeza de ver el lugar o el personaje que se indica y saber que se escribe o habla de estos en una época determinada (nadie exige fechas exactas), y ya es una gran ganancia que se identifiquen instituciones o acciones que aparecen en esas fotos. Algunos historiadores podrán ceder ante argumentos relacionados con la materialidad de los objetos fotográficos, ante las formas y la composición y hasta podrán reconocer de manera franca que no tienen el entrenamiento para identificar estos elementos. En cambio, no aceptarían que se les cuestione sobre asuntos relacionados al momento y lugar que aparecen registrados en esas imágenes, pues se trata de la información "dura" con que estos investigadores cuentan para realizar sus análisis.³

³ En la revisión historiográfica efectuada para un proyecto de investigación en curso, sobre el proceso de industrialización de la ciudad de Orizaba en el porfiriato, se encontró que una misma imagen contaba con tres atribuciones distintas. En dos publicaciones la imagen con la inscripción 55. *Taller, estación de Orizaba*, aparece acreditada a C. B. Waite (García, *Orizaba*, 1991, p. 17), a William Henry Jackson (Campo y Maawad, *Puertos*, 2002, p. 26) y a Gove & North en un catálogo de fotógrafos. Esto parecería

Cuando los historiadores sociales asuman con mayor seriedad que los supuestos "datos técnicos", como acostumbran llamar a la materialidad de la fotografía, es también "información dura", o que la asignación de una autoría puede contradecir lo que ellos mismos tratan de explicar sobre diversos procesos sociales. Cuando se den cuenta de que las imágenes que publican junto a los resultados de sus serias investigaciones aparecen con una fecha de cuando el evento registrado no existía, pues ya había sido destruido o aún faltaba tiempo para construirse, entonces estarán menos dispuestos a citar cándidamente lo que otros dicen acerca de las imágenes que publican, aun si las referencias proceden directamente de los acervos que custodian a los originales fotográficos. Es preciso señalar con mayor énfasis que, dicho en términos generales, cada proceso fotográfico nos lleva a una época distinta y que lo mismo sucede en el caso de los productores de las imágenes.

El presente artículo no buscará cebarse en los errores de otros colegas, practicando el necesario ejercicio de señalar los graves problemas que presentan ciertos estudios que incorporan imágenes, como consecuencia de las deficiencias en la construcción crítica de sus fuentes. El objetivo es argumentar para la construcción de un proyecto de investigación que tenga como base suprimir las barreras disciplinarias que han encajonado en compartimientos

intrascendente, pero ¡encontrar una diferencia de quince años para fechar el mismo documento! (diferencia temporal existente entre la atribución a Jackson o Waite), y a partir de esto atreverse a realizar algún análisis, es algo casi escandaloso para el estudio de determinados procesos sociales.

aislados el conocimiento que tenemos de las imágenes. Estas barreras han impuesto como incompatible el análisis de los temas que contienen las imágenes, las peculiaridades de su materialidad y las formas en que están organizadas en los acervos, con una mejor manera de darlas conocer. Las presentes líneas son una propuesta argumentada para convocar a profesionales de las ciencias sociales, a historiadores del arte, conservadores de carrera, documentalistas e informáticos, así como miembros de otras disciplinas, para colaborar en la construcción de una historia social que proponga otros paradigmas al trabajar las imágenes que la sociedad genera en su devenir. Sin embargo, la manera de proceder en estas líneas hace explícito su principal límite, la trasdisciplina es un proyecto deseable, pero reconocemos nuestra posición (o el momento en que nos encontramos) y somos conscientes de nuestras limitantes: los historiadores somos ajenos y aprendices de otros campos, a los que accedemos cargados de prejuicios.

Este artículo pone a consideración el trabajo colectivo que nos significó construir una fototeca digital, que tiene como base el fondo fotográfico Julio Michaud del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Colocar en línea dicha fototeca nos obligó a los investigadores de lo social a reflexionar acerca de la materialidad de los objetos fotográficos y, por lo tanto, a diseñar mecanismos para organizar y presentar la información que estos contienen. No obstante, aunque esa fue nuestra experiencia más valiosa, la primera parte de este artículo expone los resultados de una investigación de corte historiográfico en la que se analizaron diversas publicaciones. La discusión crítica de sus propuestas para describir la imagen, la ma-

terialidad fotográfica o de asignar la autoría de sus productores (fotógrafos o editores) contribuyeron a apuntalar la propuesta de investigación trasdisciplinaria.

INVESTIGACIÓN SOCIAL E IMAGEN

El domingo 26 de enero de 1840, Louis Prelier, con ayuda de una cámara de daguerrotipo, reproduce la imagen de la catedral, la cual queda "perfectamente copiada" en poco más de una hora. En esa jornada, el sagrario y otros edificios quedan fijados en sus respectivas placas metálicas, lo mismo que la Plaza Mayor que, al ser captada por la cámara, incorpora en el encuadre una parte del edificio del Parián.⁴ Debido a la presencia del famoso inmueble colonial, del que solamente se tenía referencia visual en pinturas y grabados, esta imagen es el registro más famoso publicado y comentado de esta serie de daguerrotipos. Pese a ello, es también una imagen que ha corrido con mala suerte en su publicación y esta parece no terminar.

Uno de los primeros mecanismos para construir la historia de la fotografía fue consultar la hemerografía de la época y destacar las noticias que con el tema había en los periódicos. Fue así que se tenían referencias sobre Prelier y el establecimiento que desde 1837 ocupaba en la calle de Plateros número 9 de la ciudad de México; sabíamos también de su regreso de Francia en la corbeta Flore, tras haber comprado dos cámaras de daguerrotipo en París, y de los registros que hizo tanto en el puerto de Veracruz como en la ciudad de México. Desde entonces, aún sin cono-

⁴ Casanova y Debroise, *Superficie*, 1989, p. 19, y Casanova, "Vistas", 2005, p. 3.

cerlas, estas imágenes se convirtieron en las primeras fotografías mexicanas. Se desconocía la suerte que habían corrido y su paradero, en el excepcional caso de que hubieran sobrevivido, situación que se dudaba en 1989, cuando se escribió el libro *Sobre la superficie bruñida de un espejo*.⁵

Cuando el conservador mexicano Fernando Osorio analizó los daguerrotipos con imágenes de México que se encuentran en el George Eastman House, International Museum of Photography and Film de Rochester, exploró la posible autoría de las piezas a partir de lo que se sabía de las fuentes escritas. Se lanzaron varias hipótesis; entre ellas la posibilidad de que fueran producto de la cámara de daguerrotipos enviada a Fanny Calderón de la Barca, o que se pudieran "atribuir las ocho placas a Prelier y considerar a estos, los primeros daguerrotipos mexicanos".⁶

Dos caminos se siguieron para precisar la autoría de los daguerrotipos. El primero orientó el análisis a su manufactura.

En esta colección se encuentran ocho daguerrotipos de placa completa (21.5×16.5 cm) de imágenes mexicanas [...] estas imágenes no fueron blindadas y entonadas con oro, presentan oxidación muy severa en las orillas y huellas digitales por la manipulación.⁷

El metal de las placas era grueso y este tipo de placas las comercializó en Francia hasta mediados de 1840, Alphonse Giroux,

⁵ Casanova y Debrouse, *Superficie*, 1989, p. 19, y Casanova, "Vistas", 2005, p. 19. Laura González menciona que eran tres las máquinas de daguerrotipo. González, "Vistas", 2006, p. 250.

⁶ Osorio, "Daguerrotipos", 1998, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

el propio cuñado de Daguerre, nombre que aparece inscrito en una de las placas que se encuentran en Rochester.⁸

El segundo procedimiento fue observar con mayor cuidado las imágenes captadas, pues cuando se publicaron estos daguerrotipos lo que más llamaba la atención era la presencia del mercado el Parián en una de ellas. Por eso Fernando Osorio señaló,

estas imágenes probablemente fueron tomadas entre el mes de diciembre de 1839, fecha en que se consigna la llegada del primer equipo de daguerrotipo, y el 24 de junio de 1843, fecha en que este mercado fue derruido por órdenes de Antonio López de Santa Anna.⁹

Sin embargo, cuando vemos las reproducciones que se han hecho de esta imagen, pareciera que el sagrario hubiera desaparecido del lugar que le corresponde junto a catedral (véase imagen 1). Por supuesto nadie movió los edificios de su sitio, simplemente lo que vemos es una imagen invertida de la plaza, como si viéramos la escena a través de un espejo.

Es importante mencionar que en las distintas ocasiones en que esta imagen se ha publicado, los investigadores y conservadores no han informado que se trata de una imagen invertida o reversa, aunque es posible que ellos mismos no hayan puesto atención en esto. Reproducciones de la imagen invertida han sido publicadas en diversos medios y otras se han

⁸ George Eastman House, "Daguerrotypes from Mexico" en <http://www.eastman.org/ne/str096/htmlsrc/m197601680139_ful.html> consultada el 11 de diciembre de 2007.

⁹ Osorio, "Daguerrotipos", 1998, p. 43.

mostrado así en exposiciones, condicionando la forma en que vemos la plaza.¹⁰

En un primer momento se achacó la inversión de la imagen a un problema en la reprografía del daguerrotipo. Entonces se "enderezó" la imagen, sin que esto tuviera efecto en las publicaciones que la incluyeron posteriormente. Invirtiendo la imagen, la organización de los edificios en la plaza regresa a su sitio normal. El emplazamiento para la toma tuvo que haber sido el siguiente: Prelier subió a la azotea de Palacio Nacional y orientó su cámara hacia el noroeste, lo hizo de tal forma que el encuadre del lado derecho de la imagen inicia en el sitio colindante de la catedral con el sagrario, omitiéndolo y, en consecuencia, quedó registrada la fachada de la catedral, una parte de Empedradillo y una pequeña parte de la Plaza Mayor (véase imagen 1). Es importante señalar que la "rectificación" de la imagen se produjo después de estudiarla detenidamente. Así se llegó a la conclusión de que había sido tomada en el invierno de 1839-1840, porque en la banqueta que circundaba el atrio de la catedral no aparecen los fresnos plantados por el señor José María Mejía, presidente del Ayuntamiento, en 1840, información que aportan las fuentes documentales. Es decir, en este caso se hizo una investigación documental centrada en la imagen, más que en el objeto, que nos llevó hacia la fecha de su ejecución y casi automáticamente a su autor.

Del conjunto de daguerrotipos que resguarda el George Eastman House, el

del Parián es la pieza en la que más fácilmente se aprecia la inversión de la imagen ya señalada. Sin embargo, revisando con cuidado al resto de los daguerrotipos, es posible demostrar que también los otros presentan el mismo fenómeno óptico, lo que nos lleva a una explicación no ligada a la forma de reproducción o publicación contemporánea, sino a la manufactura original de los daguerrotipos. En ese entonces,

se recomendaba que los militares posasen invirtiendo el lugar de las condecoraciones, llevando a la izquierda lo que figuraba normalmente a la derecha y viceversa. Los paisajes presentaban una topografía trastocada que despistaba a cualquiera.¹¹

Como lo indica cualquier libro de historia de la fotografía, la inversión de la imagen fue una de las características de las primitivas cámaras de daguerrotipo, con el tiempo se perfeccionaron distintos mecanismos que "corrigieron" este problema. Entender esta y otras peculiaridades de los procesos fotográficos, en donde lo fotográfico condiciona la forma en que vemos lo representado, puede evitar muchas confusiones, darlo a conocer a todos aquellos que no estamos inmersos en esos temas será sin duda de mucha utilidad.

OBJETO E IMAGEN

Unos meses después de que se realizaron los primeros registros fotográficos, la tranquila capital que se ve en esas imágenes era escenario de una violenta lucha entre fracciones políticas. El 15 de julio de

¹⁰ *Ibid.*, p. 45, y González, "Vistas", 2006, p. 255. La imagen invertida también suele mostrarse en varios cursos de historia de la fotografía, sin la aclaración pertinente.

¹¹ Sougez, *Historia*, 2001, p. 74.

1840, el general José Urrea y el conocido liberal Valentín Gómez Fariás lanzan un manifiesto *a la nación* y se apoderan de Palacio Nacional para reclamar la restauración de la carta federal de 1824. En lo que José Valadés califica como *la primera decena trágica*, centralistas y federalistas luchan con encono teniendo como campo de batalla la Plaza Mayor y en especial el Palacio Nacional, causando terror en la población.¹² Existe una litografía realizada por Pedro Gualdi en la que se registran algunas de las consecuencias calamitosas de esta jornada con el título de: *Vista del Palacio Nacional de Méjico después de la memorable jornada del 15 al 27 de julio 1840.*¹³ Imaginemos que el cuartelazo que afectó el Palacio Nacional en esa jornada, debido a un “pequeño descuido” de la artillería de los “alzados” (como reseña de reporte gringo de la guerra en Irak), hubiera impactado unos metros más allá y hubiera destruido el Calendario Azteca o Piedra del Sol. Piensen en la importancia que tendría la única imagen fotográfica, es decir, la de Prelier realizada algunos meses antes de la asonada. Luego imaginen el debate que produciría el hecho de que las comunicaciones que contiene este vestigio estuvieran al revés. ¡Cómo interpretarlas!¹⁴

¹² Valadés, *Orígenes*, 1982, pp. 350-354.

¹³ Publicada en Ramírez, *Plástica*, 1985, p. 36.

¹⁴ Uno de los elementos más visibles para darse cuenta de la inversión de la imagen, la tenemos en el segundo círculo del centro hacia fuera, en una de las cuatro aspas de esa pieza, la figura del nahui océlotl ha cambiado al lado izquierdo en el daguerrotipo. Agradezco a Karen Sáyago, estudiante de licenciatura en Etnohistoria de la ENAH y actual colaboradora en el Instituto Mora, su explicación sobre las implicaciones para la lectura de la Piedra del Sol en una imagen invertida.

¿Qué hacer? Los daguerrotipos de Prelier me llenaron de preguntas, sin embargo, parece ser que los estudiosos de la fotografía simplemente no prestaron atención a ninguna de esas imágenes, ni siquiera a la misteriosa desaparición del sagrario en la del Parián. En nuestro proyecto de investigación sobre el fondo fotográfico Julio Michaud estas preguntas nos llevaron de la observación detenida de la imagen registrada a interrogar al objeto que era su portador. Como veremos más adelante, esta es una tarea de suma utilidad cuando se intenta trabajar con imágenes como fuentes documentales.

En la historiografía de la fotografía sabemos que después de una primera fase en la que se obtenía un único ejemplar positivo, se transita a la época en la que coexisten otros procesos para obtener múltiples copias positivas, a partir de negativos. Entre estos destaca el “método de sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata, mediante el uso del colodión, [que] marcó una nueva época para la tecnología de la fotografía en 1851”.¹⁵ La historia de este medio ha señalado una serie de parteaguas en su desarrollo a partir precisamente de la modificación más o menos radical de estos procesos. El año de 1851 es importante no porque fuera el momento de creación del negativo, con su consecuente posibilidad de multirreproducción de positivos, sino porque ese tipo de negativos de colodión ofreció las características indispensables para hacerlo de mejor

¹⁵ La invención se la debemos a Frederick Scott Archer. Newhall, *Historia*, 2002, p. 59. En estas páginas se ha manejado el concepto de proceso fotográfico como el conjunto de procedimientos y procesos químicos y fotoquímicos que llevan a la obtención de una fotografía.

manera. La prueba es que persistieron durante décadas y fueron usados en diversas partes del mundo, sobreviviendo hasta nuestros días muchos ejemplares de esos negativos.¹⁶

Como han señalado diversos autores, casi todas las fotografías del siglo XIX se hicieron como copias de contacto, en consecuencia el tamaño de los positivos correspondían al tamaño de las cámaras y negativos de donde procedían.¹⁷ Existió lo que hoy conocemos como ampliadoras para obtener un positivo de tamaño distinto al del negativo, pero el procedimiento y el manejo del equipo eran tan complicados que casi no se hicieron ampliaciones. Además, los positivos resultantes no tenían la misma calidad que las copias realizadas por contacto y las imágenes obtenidas, sobre todo las de gran tamaño, se sometían a complicados retoques para quedar presentables.¹⁸ Por esto, podemos concluir que si existe una misma imagen en tamaños distintos, se debe a que se hi-

cieron tomas simultáneas con cámaras de formato distinto, o a que se hizo lo que hoy conocemos como reprografía, es decir, una toma fotográfica hecha a partir de otra fotografía.

Ambos procedimientos se hicieron sistemáticamente por los fotógrafos del siglo XIX. Suponemos que los productores de imágenes tuvieron que decidir acerca del formato que usarían atendiendo a diversas razones, calidad de los registros, que varía dependiendo del tamaño del negativo; cantidad de información captada; costos de producción y venta; además de las dificultades propias para la realización del registro y el manejo de las placas. También tendremos que señalar que esas decisiones estaban en general limitadas por los productos disponibles de acuerdo con los avances técnicos y su existencia en el mercado.¹⁹

Las fotografías son objetos complejos y para entenderlos es necesario estudiar las diversas partes que los componen, entre estos la imagen, tal vez la parte más seductora y bajo cuyos embrujos se han escrito tantos equívocos. Para ilustrar lo que más adelante se argumenta, presentamos una imagen señalando los componentes del positivo: la imagen propiamente dicha; el soporte primario, que es el papel sensibilizado fotográficamente; el soporte se-

¹⁶ Arturo Aguilar confunde proceso fotográfico con formato fotográfico. No fue la tarjeta de visita (un formato) lo que posibilitó la multirreproducción en la fotografía, sino el negativo de colodión (un nuevo proceso fotográfico). La tarjeta de visita, por su tamaño y forma de producción, efectivamente abarató los precios de cada copia pero no significó ninguna nueva "etapa" que pueda comparar con la del daguerrotipo. Newhall, *Historia*, 2002, p. 64, y Aguilar, *Fotografía*, 2001, pp. 23, 24, 57, 95, 142.

¹⁷ Sougez, *Historia*, 2001, p. 136.

¹⁸ Newhall, *Historia*, 2002, p. 62. Esta idea no es compartida por todo mundo. Escribiendo acerca de "la diversidad en la producción de fotografías tarjeta de visita", Patricia Massé señala: "a partir de la placa negativa era posible hacer copias de las imágenes casi en cualquier formato: podían hacerse miniaturas o ampliarlas hasta un 'tamaño natural'." Massé, *Simulacro*, 1998, p. 44.

¹⁹ Diversos textos sobre la historia de la fotografía ilustran acerca de la creación de distintos formatos fotográficos: Carte de Visite, Victoria, Cabinet, Promenade, Boudoir, Imperial, entre otros. Es importante señalar que los autores hablan de formatos y no de objetos con medidas precisas y universales, por lo que con frecuencia en sus explicaciones añaden la palabra "aproximadamente", cuando se refieren a las medidas de cada formato. Newhall, *Historia*, 2002, p. 70, y Filippi, Fertaz y Carneiro, *Como*, 2000, pp. 21-22.

cundario, que le da rigidez, y los distintos tipos de inscripciones (sellos y leyendas) que estos soportes suelen traer, tanto las realizadas en la época de manufactura de la pieza como las que se realizaron en épocas posteriores (véase imagen 2).

Hace décadas que para la historia de la fotografía se ha indicado la importancia del *Álbum fotográfico mexicano*. Por ello, además de mencionarlo en casi todas las publicaciones sobre estos temas, en tres ocasiones se han reproducido y editado la mayoría de sus imágenes y alguno de los textos que las acompañan.²⁰ Sin embargo, a pesar de su reconocida importancia, no se ha realizado un estudio que nos informe acerca de las peculiaridades de cada uno de los ejemplares del álbum, que existen tanto en diversos acervos de México, como en archivos de otros países.

En el proceso de conocer más del *Álbum fotográfico mexicano* se procedió a realizar una búsqueda en distintos acervos, para la cual se tenía una guía de primer orden. De acuerdo con el periódico *La Sociedad* en su edición del 28 de abril de 1858, la obra fotográfica del “Álbum publicado por los señores J. Michaud e hijo”, estuvo a cargo del señor Claude Désiré Charnay y contenía 24 vistas. Dicho periódico menciona con precisión de qué imágenes se trataba y concluye la referencia con una perla que ilustra un aspecto de los usos en el comercio de imágenes de la época: “desde ahora cada persona puede examinar a su gusto las vistas ya sacadas, sea en casa de los señores J. Michaud e hijo, sea en casa del señor Charnay, en donde se reciben las suscripciones”.

²⁰ Debroise, Claude, 1989, y Tovar, Apuntes, 1981, y Luz, 1995, vol. 1.

Con esta guía de *La Sociedad* y contando con la benevolencia y convicción de los archivos que así lo decidan, se podrá más adelante reunir de forma digital el álbum con todo y sus agregados. En efecto, como en toda empresa fotográfica, una cosa es el producto destinado a la comercialización y otra muy distinta es la cantidad de registros realizados. La historia de la fotografía presenta matices, pero se podrá estar de acuerdo en que para 1858, editar un álbum fotográfico era una actividad muy costosa y poco practicada, lo que se ve reflejado en la cantidad de registros que sobreviven.

Hasta el momento no se han encontrado dos fotografías en nuestra búsqueda de las imágenes del *Álbum fotográfico mexicano* (las que pertenecen al convento de San Agustín), pero hemos dado con varias que no aparecen en la citada lista del periódico *La Sociedad*. Esas imágenes son las que, en este caso, hemos identificado como parte del registro más amplio realizado en 1858 por Charnay y su equipo de trabajo.²¹ Reunir todas las imágenes de lista es una tarea pendiente, pero su búsqueda nos condujo por senderos no imaginados. Uno de los acervos que cuenta con una colección de fotografías atribuidas a Charnay fechadas en 1858 es el Getty Research Institute. A diferencia de otras instituciones que no tienen digitalizado su material o lo tienen en la red a un

²¹ No sería temerio tampoco llegar a la conclusión de que no existe el *álbum* como tal, sino que existen *álbunes fotográficos mexicanos* en plural, los cuales fueron confeccionados a partir de una selección de imágenes realizada por los adquirientes. Un argumento en este sentido sería la versión del *Álbum fotográfico mexicano* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia.

tamaño con el que es imposible apreciar casi nada, esta institución muestra de manera generosa las imágenes. Gracias a ello pudimos comprobar que ocho de las piezas que resguardan pertenecen al citado *Álbum*, y que existen otras tres que corresponden al registro más amplio ya señalado. Sin embargo, también aquí tuvimos varias sorpresas.

Las impresiones fotográficas que existen del *Álbum fotográfico mexicano*, tanto en México como en la Biblioteca Nacional de Francia, fueron realizadas a partir de negativos de colodión húmedo en papeles salados con dimensiones que oscilaron entre los 26.9×41.6 cm y 33.8×42 cm y luego colocadas en soportes secundarios de cartón, que, como el álbum, median alrededor de 53.4×75.5 cm.²² Un ejemplar de estas impresiones fotográficas es la del convento de la Merced de la ciudad de México, que mide 43×30.5 cm (véase imagen 3).²³ Si comparamos esta fotografía con la que se encuentra en el Getty Research Institute, se puede concluir que, aunque la imagen es la misma, en realidad se trata de una reprografía, pues las dimensiones del soporte primario son 22.8×15.6 cm; además, este instituto anotó que se trataba de una albúmina, lo mismo que todas las fotos de la serie:

²² Existe una contradicción entre dos referencias al *Álbum* que existe en París, las cuales fueron publicadas en un catálogo. En una página de esa publicación se confirma que son papeles salados y al final, en la lista de piezas expuestas, se señala que son "positivos a la albúmina", lo que es evidentemente un error. Aubenas, *Photographies*, 2004, pp. 114, 189.

²³ Debroise señala que las dimensiones de la pieza son 52×76 cm, aunque seguramente se refiere al soporte secundario. Debroise, *Claude*, 1989.

A Nation Emerges: Sixty-five Years of Photography in Mexico.

A la siguiente década en que apareció el *Álbum fotográfico mexicano* los papeles albuminados eran los materiales más comunes para la impresión de la mayoría de las imágenes y reinarían hasta finalizar el siglo XIX. Por tal razón el que la pieza del convento de la Merced sea una reproducción en albúmina no espantará a nadie, de hecho los archivos mexicanos tienen varios ejemplares de esa reproducción con dimensiones similares e igualmente manufacturadas en papeles albuminados –SINAFO, inventario 426287, 426299– (véase imagen 4). En todo caso, lo que deben señalar los acervos que contienen estas piezas, es que se trata de una imagen de 1858 pero editada tiempo después. Por otro lado, lo que sí resulta un problema de investigación es otra pieza de esa colección. Entre las imágenes atribuidas a Charnay existe una fotografía del Palacio Nacional que no se menciona en la lista del periódico *La Sociedad*, titulada *Palacio de México* (véase imagen 5). Esta imagen no es inédita, ha sido publicada digitalmente en una página sobre el Zócalo de la ciudad de México, con los datos "Désiré Charnay, 1858" asignados por el archivo de procedencia y con la leyenda de que se trata de la primera imagen fotográfica del Palacio Nacional.²⁴ Es posible que el autor de esa página tenga razón; es decir, que se trate del primer registro conocido de ese edificio, aunque la toma original no sea de Charnay, ya que es anterior a 1858. Pongamos atención a un detalle de la imagen, a la entrada norte de Palacio. Lo que vemos con deleite no es la puerta Mariana

²⁴ Manuel Aguirre, *El Zócalo de la ciudad de México*, en <www.mexicomaxico.org/zocalo/zocalo.htm>.

construida en 1850, sino las puertas de la cárcel de Palacio que lo precedieron. También podemos apreciar el segundo piso de Palacio como nunca lo habíamos visto, con la hilera de ventanas no interrumpida por dicha puerta, además de personas plácidamente sentadas afuera de la cárcel, algunas construcciones en la parte superior y muchos otros detalles que ojos más observadores descubrirán y que solamente habíamos visto en pinturas y grabados.

Artemio de Valle-Arizpe escribió que, además de la puerta del patio principal y la de la residencia de los presidentes, existía en Palacio Nacional una puerta fea, achaparrada y estrecha, que correspondía a la entrada de la cárcel. Según este autor, en 1850 el general Mariano Arista colocó en su lugar la gran entrada que en su honor se llamó puerta Mariana. Además, si ponemos atención a la forma de la puerta de la cárcel antes de su modificación, veremos que a la Mariana se le pusieron otros dos garitones adosados a la pared, como ya existían a los lados de las puertas Central y de Honor. Para que veamos la magnitud de los cambios observemos detalles de tres fotografías de esta puerta de Palacio realizadas en 1850, 1872 y en 1880 (véase imagen 6).²⁵

Puestas las coordenadas de la imagen en una fecha anterior a 1850, los elementos que tenemos para analizar el objeto fotográfico no coinciden ni en el proceso, pues se trataría seguramente de un daguerrotípico (o un papel salado), ni con el autor señalado por el archivo. En una investigación ya concluida, se reportaron los problemas que enfrenta la mayoría de los acervos fotográficos mexicanos debido

²⁵ Valle-Arizpe, *Palacio*, 1936, pp. 263-264, 339-340.

a lo reducido del presupuesto asignado y a la falta de un proyecto a largo plazo que garantice la permanencia de las fotografías, como su acceso público en mejores condiciones.²⁶ Lo que aquí debemos señalar es que también los acervos del “primer mundo” tienen problemas en relación con la catalogación de sus piezas, y esto ha impactado en las investigaciones que se hacen siguiendo los datos que proporcionan. Por ejemplo, el libro *Fuga mexicana* incluyó en sus páginas una vista de la ciudad de México desde catedral hacia el oriente, proporcionada por el Musée du quai Branly de París. Se trata, según lo ahí indicado, de una copia moderna realizada a partir de los negativos que esa institución ha catalogado como “Charnay, 1857”, datos que acompañan al libro mexicano.²⁷ Si eso fuera cierto, estaríamos ante un registro no publicado del ya citado *Álbum fotográfico mexicano*; sin embargo, al igual que en la foto del Palacio que resguarda el Getty Research Institute, las imágenes se rebelan y además de lucir su hermosura, les juegan malas pasadas a los investigadores.

En el lapso comprendido entre 1857-1859, en que podemos fechar las fotografías de Charnay y del húngaro Pál Rojti, otro fotógrafo que realizó registros similares, la llamada piqueta liberal aún no hacía suyos muchos de los edificios religiosos. Por eso vemos en sus fotos las iglesias de los conventos de la Merced y de Santa Inés, una con su techo de dos aguas y la otra con su campanario intacto.²⁸ Sin

²⁶ Aguayo y Roca, “Estudio”, 2005.

²⁷ Debrouse, *Fuga*, 1994, p. 21.

²⁸ Désiré Charnay (fot.)/Julio Michaud (edit.), *Panorama general de México*, en Mapoteca Manuel Orozco y Berra, DF 780 B y D.

embargo, en la foto publicada en *Fuga mexicana* el campanario de Santa Inés ya no aparece y sí, en cambio, vemos en la azotea del Palacio una de las dos bases colocadas hacia 1866 (véase detalle de la imagen 6).²⁹ Esos aditamentos de piedra no aparecen en las fotografías de Rojti ni en las de Charnay de 1858, cabría entonces la posibilidad de que fueran los registros de Charnay de 1881-1882, lo que tampoco es cierto porque después de 1874 sobre esas bases se colocaron las victorias que lució el Palacio Nacional durante mucho tiempo (véase imagen 6). ¿De qué autor entonces es la imagen francesa? Una investigación centrada en los cambios del Zócalo de la ciudad de México y otra más relacionada con Julio Michaud nos permite reconocer la autoría de la pieza perteneciente al Musée du quai Branly de París y precisar otros elementos. La vista *México al Este* de la ciudad es un registro de Alfred Saint-Ange Briquet realizado entre los años de 1872 y 1874.³⁰ De esta ma-

nera la imagen se sacude de todo intento de "sujeción" por las propuestas supuestamente más sólidas de la historia de la fotografía, el autor y el proceso fotográfico. ¿Qué sucede con el resto de las imágenes?, ¿qué sucede con el autor?

¿AUTOR O PRODUCTORES DE IMÁGENES?

Una de las preocupaciones fundamentales de todo encargado de acervo o investigador de fotografía ha sido ubicar a quien la norma internacional de descripción archivística ISAD-G define como "la persona responsable del contenido intelectual de los registros": el autor. Se supone que dar con ese nombre posibilitará encontrar varias explicaciones a la existencia de las imágenes. Sin embargo, el asunto no carece de complicaciones. En primer lugar porque en todos los tiempos la autoría se ha relacionado con propiedad, derecho de comercializar y/o a comercializar en mejores condiciones. De tal suerte que además de ser un asunto intelectual o artístico, nos enfrentamos a situaciones en las que lo económico ha influido en la asignación de autorías. En épocas pasadas porque los poseedores de los derechos negaban beneficios económicos a otras personas, a veces incluidos los propios autores de la fotografía. En la actualidad porque algunos coleccionistas buscan construir de una manera convincente a un autor, lo que traerá que su obra se cotice a un mejor precio.

se acababa de construir un tramo nuevo de vía, se podía viajar hasta Atoyac pasando por el puente del Chiquihuite. Aguayo, *Estampas*, 2003, p. 10, y *Ferrocarril*, 1923, pp. 49, 51.

Al respecto, los investigadores también hemos procedido con mucha ingenuidad. En el mejor de los casos hemos identificado como creador de la obra únicamente a quien registró los derechos sobre ella. Además hemos señalado que alguien es autor de una fotografía porque existe un nombre en la pieza. Se dice que eso sucede en el mejor de los casos porque, en no pocas ocasiones, los nombres de los productores aparecen en las imágenes y nadie se molesta en leerlos, o explicarnos por qué una firma en una imagen no significa que ese nombre sea el del autor, o por qué firmas y grafías distintas pueden asignarse a un autor consagrado (véase imagen 15).³¹ Sellos, firmas y otras anotaciones son huellas de algo; no son de manera automática el autor, pero tampoco podemos hacer caso omiso de esos vestigios.

Hace ya varios años que se empezaron a desgajar decenas de fotógrafos de lo que antes era considerado simplemente como Casasola. Lo mismo está sucediendo con otros personajes que en distintos momentos se construyeron como los artistas que dieron nombres a fondos, como el famoso C. B. Waite, personaje que vivió una corta pero esplendorosa temporada gracias a sus “registros de propiedad” foto-

gráfica.³² En una interesante investigación acerca del trabajo del estadounidense Winfield Scott, Beatriz Malagón nos explica que el afán de Waite por controlar los registros de otros fotógrafos tendría como objetivo crear una agencia fotográfica, además de obtener ingresos extra. Esta autora señala que ello se debía en parte a que los fotógrafos no eran muy dados a registrar su obra, cosa que sí hacían los editores. Eso explica que se hayan publicado fotografías con la firma clara de Scott en libros editados por Waite, sin que en la época mediara ninguna explicación. Además de Malagón, otros investigadores han realizado un análisis de las numerosas imágenes atribuidas a C. B. Waite llegando a una conclusión similar: Waite, más que un fotógrafo o además de fotógrafo, fue una empresa con fotógrafos a su servicio, una firma bajo la cual se confunden varios personajes anónimos.³³

³² C. B. Waite desarrolló un “excesivo celo para proteger sus intereses”, nos indica Francisco Montellano; sin embargo, a la larga sus registros de propiedad nada valieron y las fotografías circularon en un proceso en el que dejó de tener injerencia. Montellano afirma que Waite fue “víctima de la comercialización de su obra [...] relegando al artista original a un segundo plano sin ser mencionado en ningún lado”. Montellano, *Waite*, 1994, pp. 16, 193-194.

³³ Malagón, “Fotografía”, 2003. Por su parte, Montellano achaca las diferencias en las marcas de las fotos (las cuales son parte de las evidencias para identificar que los registros son de otros fotógrafos), en particular las de mujeres hoy atribuidas a Scott, las cuales “no están firmadas pero sí registradas como de su propiedad”, o “que o no era muy bien visto tomar estas fotografías, o que Waite simplemente quiso evitar un problema matrimonial. Montellano, *Waite*, 1994, p. 132. Véase imagen 15.

³¹ En la colección del Centro Cultural Arte Contemporáneo de la Fundación Cultural Televisa se encuentran publicadas varias imágenes con características similares. Además de ser albúminas en tamaño 8 x 10” fueron rotuladas de una manera casi idéntica: 602. Interior Catedral, 610. Portales de Mercaderes y 639. Paseo de la Reforma. Las fotografías 610 y 639 han sido atribuidas a Alfred Briquet sin mayores argumentos y a pesar de que existen diferencias evidentes en la grafía con las que firmó este fotógrafo francés.

Primero se llenaron los acervos con atribuciones a Charnay, Waite y Casasola; ahora se deben encontrar otros mecanismos de investigación para que con propuestas razonadas se corrijan esas atribuciones. Sin embargo, no se trata simplemente de datos, pues precisar "autorías" no será posible de continuar con la propuesta de que la historia de la fotografía se puede construir "a través del autor". Y que el autor es el que "con la cámara escogió, tomó y comercializó la imagen". Todo en un mismo paquete.³⁴

La reproducción y edición de imágenes para la venta, realizada por personas que originalmente no las crearon, precede a los tiempos de la fotografía. En todo caso, como lo indica Malagón, en la fotografía, "la multirreproductividad de la imagen encierra situaciones tan ambiguas y sospechosas que no permiten asegurar con certeza la paternidad de la obra".³⁵ Charnay, Waite, Casasola y otros fotógrafos, editores y distribuidores de imágenes son sumamente importantes para la historia de la fotografía y para nuestro patrimonio.

Además de Scott, cosa ya bien documentada, existen otros fotógrafos que se deben recuperar. Una fotografía del archivo de la Propiedad Artística y Literaria del AGN registrada con la autoría de C. B. Waite fue publicada en 1903 en un libro en el que se agradece la colaboración de R. J. Carmichael, autor de las fotos. Southworth, *Méjico*, 1903, vol. vii, p. 9. Es preciso insistir que el caso de Waite no es único, ni los mecanismos y chapucerías para hacer desaparecer nombres y autorías de las fotos se remiten a los que él empleó (borrar el nombre en los negativos y colocar títulos en las imágenes, recortar las piezas donde existían los datos, etcétera).

³⁴ Aguilar, "Preguntas", 2004, p. 7.

³⁵ Malagón, "Fotografía", 2003, p. 50.

nio en general. No se pretende discutir o escamotear eso. Sin embargo, desde un punto de vista, el tema que se debate desde hace unos años no es la existencia de reprografías, ni el descarado "pirateo", sino las relaciones que establecieron los productores de imágenes y las maneras en las que los historiadores contribuimos a la "creación de autores". Se insiste, no se trata de encontrar errores en el trabajo de otros colegas, lo que está a discusión es la metodología y hasta los objetivos de esas construcciones de autores.

Hace una veintena de años se publicó un interesante estudio acerca de las celebraciones de la independencia en la ciudad de México para el año de 1883. La publicación narraba disposiciones oficiales, contingentes y trayectorias de las procesiones cívicas. Al final del texto se hacía una cuenta pormenorizada de las fuentes escritas y gráficas que sirvieron para la narración, incluidas algunas fotografías que los periódicos mencionaban y que no se conservaron o no se encontraron, en particular se mencionaba una serie fotográfica de Valletto. Además en el folleto se reproduce y comenta la única fotografía que tuvo a su disposición la autora, "el desfile por la calle 5 de Mayo", a la vez que se preguntaba: ¿sería una instantánea de Valletto?³⁶ La imagen en cuestión tiene dos anotaciones, en una de ellas, la más visible es cierto, se indica fecha y asunto: "Celebración de la independencia por los estudiantes. 16 Septiembre 1883" y en la otra más discreta, "GOVE & NORTH Foto" (véase imagen 15).³⁷

³⁶ Díaz, *Fiestas*, 1984, pp. 19-20, 37.

³⁷ Collage de firmas fotográficas, detalles de las siguientes fotos. Todas las del lado izquierdo son de

Lo que se quiere poner a debate no es la autoría de la imagen, sino el hecho de que en ese y otros casos preguntamos e investigamos ya con una orientación determinada. ¿Y si interrogáramos de otra forma a las imágenes? Varios investigadores, uno de los ejemplos más notables es el de Gina Rodríguez, han trabajado en diversas direcciones para contar con un cuerpo de imágenes amplio al cual hacerle preguntas de investigación menos cerradas. Se pretende descifrar las distintas prácticas profesionales de los fotógrafos para trascender la imagen del "artista inspirado", y su preocupación estética, y así poder construir una explicación más compleja que incluya en estas variables el estado del mercado de las imágenes en cada momento histórico, las visiones del mundo del fotógrafo y de sus promotores, comitentes, patrones y un insospechado etcétera. En resumen, investigar la suerte que corrieron las firmas fotográficas para descubrir las relaciones sociales más amplias, incluyendo las de trabajo, en las que se vieron inmersos sus participantes; hacerlo además tomando en cuenta que son relaciones cambiantes, por lo que sus rupturas o modificaciones radicales también complican cualquier explicación definitiva. Sin embargo, se tiene claro que una tarea previa y fundamental para lograr lo anterior es

sistematizar conjuntos de imágenes en fondos, colecciones o series, con criterios tomados del análisis documental en el que se incluye el estudio del objeto fotográfico.

JULIO MICHAUD EDITOR

Como ya se indicó, la base de estas reflexiones es la investigación desarrollada para poner en línea una fototeca digital con las imágenes de la colección Julio Michaud del Archivo Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM.³⁸ Al realizar la obligada revisión historiográfica que acompañaría la descripción de los contenidos de la colección, nos enteramos de dos cosas fundamentales: la primera es que los especialistas partían de distintas interpretaciones acerca de las imágenes de Julio Michaud; la segunda, y más importante, fue que las imágenes de esa colección aparecían o estaban ligadas a diversos objetos, algunos de ellos fotográficos. Para quienes realizamos el trabajo de documentación de estas fotografías fue fundamental partir de la consideración de que estábamos ante objetos patrimoniales únicos y que, sin embargo, esas piezas guardan diversas relaciones con fotografías e imágenes que se encuentran en otros acervos. Investigar y explicar su peculiaridad, así como las simi-

la firma Gove & North. Diversas publicaciones han insertado las fotografías de Gove & North pero atribuidas a Alfred Briquet, C. B. Waite y William Henry Jackson. Mientras que las de la Compañía Industrial Fotográfica R. J. Carmichael, Percy Cox y Winfield Scott se le asignan a C. B. Waite. Existe todavía un largo camino por recorrer, pero las marcas y firmas pueden ser de gran utilidad si las confrontamos críticamente y construimos series fotográficas con su ayuda.

³⁸ Fotógrafos y Editores Franceses en México, en <<http://afmt.esteticas.unam.mx/fototeca>>. Al revisar la organización y descripción de la información que contiene esta fototeca podremos identificar con facilidad que seguimos lo planteado por la norma ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística, adaptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999, Madrid, 2000.

litudes con otros objetos fotográficos patrimoniales, nos permitió avanzar en el conocimiento del oficio de los fotógrafos y los editores de imágenes en el siglo XIX. La primera de esas relaciones nos llevó de nuevo a la discusión de la autoría.

Desde mediados del siglo XIX, el nombre de Julio Michaud se ha mantenido como una referencia obligada en la producción y edición de imágenes en México. Como ya lo han señalado distintos autores, el apelativo Julio Michaud escondía en realidad a dos personajes distintos, a José Julio Michaud y a su hijo Julio Augusto Michaud, los cuales compartían casi el mismo nombre y un proyecto que, en colaboración con otros importantes artistas y editores de la época, franceses y mexicanos, produciría varias de las imágenes y álbumes más importantes de aquella centuria.³⁹

En consecuencia con lo señalado hasta este momento, en la investigación que se realizó desplegamos el rubro que tradicionalmente se conoce como "autoría" para

³⁹ El *Álbum pintoresco de la república mexicana* (ca. 1850), el ya mencionado *Álbum fotográfico mexicano* de 1858-1860 con fotografías de Charnay. Un álbum de tipos mexicanos compuesto de "doce fotografías que representan los trajes y tipos más fantásticos de la república mexicana", en 1861. También en esta época la firma Michaud e hijo anuncia la venta de vistas estereoscópicas de México. De acuerdo con Gina Rodríguez, Michaud "fue uno de los primeros editores en reunir un catálogo de vistas estereoscópicas mexicanas". Y debido a que en 1863 anunciable que estaba dispuesto a "acudir a cualquier parte de la república a realizar las tomas fotográficas", se debe reconsiderar el tratamiento de que fuera únicamente editor de fotografías, aspecto ampliamente documentado, para incluirlo en el campo de fotógrafo de exteriores. Rodríguez, "Índice", inédito. En 1865 *Ciudades y ruinas americanas. Mitla, Palenque, Uxmal, Izamal,*

reportar de mejor manera los procesos de creación. Lo importante es diferenciar, cuando es posible, a los responsables de los registros fotográficos de los procesos de edición de las imágenes. Por ejemplo, la fotografía CMICH13 del IIE (véase imagen 7), en la que aparece la leyenda *Méjico. Capilla protestante en San Francisco*, tiene la misma imagen que otra fotografía totalmente distinta. La que con título *Puerta lateral de San Francisco* (véase imagen 8) es parte del ya mencionado *Álbum fotográfico mexicano* realizado con fotografías registradas por Claude Désiré Charnay y editadas por la firma Julio Michaud e hijo en 1858.

Ya se indicó que la fotografía de Charnay (con dimensiones 30.4 x 42.7 cm) fue manufacturada en una técnica denominada papel salado, en cambio las medidas de la pieza del IIE, que es una albúmina, son 12 x 6.8 cm. Es decir, el editor Julio Augusto Michaud realizó un trabajo de reprografía para editar la que se encuentra en la colección del IIE. Sin embargo, la cosa no para ahí, en el extremo inferior izquierdo de la citada fotografía CMICH13 del IIE aparecen las letras ESTEL, que es la parte final de la firma del fotógrafo Pestel que publicó esta imagen con el título *Vue du portail de San-Francisco a Mexico* en un formato tarjeta de visita.⁴⁰ Este trabajo de

Chichen-Itza, "reproducidas en fotografía y publicadas por Julio Michaud". Después Julio Augusto Michaud editó las imágenes que son el tema central de este artículo y viajó a distintos países de América realizando múltiples registros fotográficos, en particular del canal de Panamá cuando la empresa estuvo en manos francesas dirigidas por el célebre Ferdinand de Lesseps (1882-1889); esas y otras imágenes son temas de investigación pendientes.

⁴⁰ "Past to Present. Emperor Maximilian's Mexico in Photographs. French Intervention in Me-

reprografía no es un caso excepcional. Otras imágenes de Charnay fueron reprografadas por diversos fotógrafos y editores, entre ellos Michaud y Merille, los cuales señalaban explícitamente que tanto la autoría de la imagen como la edición de la pieza les correspondían. Briquet, Michaud, Merille, Pestel, Charnay (y parece ser que la lista se puede incrementar con nuevos ejemplares), franceses y contemporáneos todos ellos, dedicados a la producción de fotografías, tomaron y reprografiaron las mismas imágenes sin que, hasta donde se sepa, tuvieran algún conflicto (véanse imágenes 9 y 10).⁴¹ Sin embargo, queda por investigar la forma específica de esas relaciones entre productores de imágenes. Como ya se indicó, un mecanismo que pensamos nos puede dar algunas respuestas es precisamente avanzar en reconstruir lo que en primera instancia aparece como relaciones entre objetos, para avanzar en la comprensión de las relaciones sociales entre personas.

EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO: MÉXICO PINTORESCO Y ARTÍSTICO

Si descubrir que varias fotografías de la colección Julio Michaud eran reprografías

es importante para conocer parte de la historia de la creación de la imagen, más importante es avanzar en el conocimiento del propio trabajo de edición. Los objetos más cercanos a los resguardados por el IIE son otras fotografías que Julio Augusto Michaud, como editor, creó a partir de un mismo negativo en un programa específico de edición para su venta en el *Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico*. Es difícil precisar cuántas copias de cada imagen realizó este editor, aunque sobreviven varias fotos resguardadas en diversos archivos públicos y privados, algunos en México y otros en distintas partes del mundo. Con esto podemos confirmar su manufactura a partir de matrices comunes, es decir, a partir de un mismo negativo y con soportes similares, lo que nos hace afirmar que estas imágenes corresponden a un proceso específico de edición.

Por ejemplo, la fotografía CMICH23 del IIE (véase imagen 11) y la fotografía que resguarda el Archivo General de la Nación (véase imagen 12) fueron impresas a partir del mismo negativo; tienen la misma imagen y hasta los mismos defectos provenientes de un negativo común (la mancha en la fuente). Para el tema que tratamos es importante señalar que existen multitud de imágenes muy parecidas de los edificios y monumentos más importantes de la época, por lo que afirmar que distintas fotografías provienen de un mismo negativo es algo que debe sustentarse. Por citar un caso, diremos que los archivos fotográficos y las publicaciones con temas de historia de la ciudad de México han publicado varias imágenes de la pieza prehispánica llamada Calendario Azteca o Piedra del Sol en la época en que esta se encontraba empotrada en la torre poniente de catedral. Prelier lo registró

xico, 1862-1867", en <<http://www.past-to-present.com/maximilian.cfm>>. Consultado el 23 de mayo de 2007.

⁴¹ Michaud y Merille editaron una conocida imagen atribuida a Charnay (SINAFO, 426351) con los títulos *Marchand d'ustensiles en terre du pays* (Michaud) y *Marchand de casuele, trastes* (Merille). Además la misma imagen se trasladó al grabado por G. Profit con el título *Indien portant le huacal*, publicada en Chabrand, *Barcelonnette*, 1892, p. 333.

en 1840; Désiré Charnay y Pál Rojti en 1858-1859; Alfred Briquet y Benjamin Kilburn, alrededor de 1873, y otras famosas firmas fotográficas como Gove & North y William Henry Jackson entre 1883 y 1885, hacia el final de su estancia en ese sitio. Al comparar estas imágenes nos damos cuenta que todas fueron realizadas con encuadres casi idénticos. Para diferenciar unas de otras se debe realizar un estudio del objeto, de la técnica fotográfica empleada por cada autor (Prelier daguerrotipo, Charnay y Rojti papel salado, y albúminas los otros) y de varios indicios en la imagen: la firma estampada, el título o el número de imagen que le imprimió cada productor y, sobre todo, el análisis minucioso de la propia imagen.

Realizando este trabajo se puede concluir que la fotografía *Calendario mexicano* (CMICH26 del IIE (véase imagen 13) proviene del negativo propiedad de la familia Romo Michaud (véase imagen 14), parte de esta pléyade de productores y preservadores del patrimonio fotográfico, entre cuyas pertenencias se encuentran algunos de los negativos con los que se imprimieron las fotografías que integraron el citado álbum. Como se indicó, un análisis cuidadoso de las imágenes fotográficas casi iguales del Calendario Azteca producidas entre 1840 y 1885, año en que fue trasladada al Museo Nacional, nos permite encontrar las peculiaridades de cada una de ellas y la relación entre negativo y copia positiva.⁴²

⁴² En nuestro caso, ambas imágenes tienen un rastro del papel con propaganda que estuvo pegado al lado izquierdo del Calendario Azteca, además de las sombras de la luz que este produce y el deterioro en el negativo transmitido a la imagen positiva en la parte inferior.

Las fotografías con la misma imagen que en un momento formaron parte del *Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico* no sólo tienen su origen en un mismo negativo, sino que comparten otras características que las hacen parte de una producción de conjunto realizada por el editor Julio Augusto Michaud. Fueron manufacturadas en un mismo tipo de proceso (albúminas sobre papel delgado, colocadas en soportes secundarios del mismo tipo de cartón) y tienen varias inscripciones en común. En el ejemplo de las imágenes 11 y 12, ambas poseen el mismo título inscrito con tinta en el soporte secundario: *México = La Alameda* (véase imagen 16) y presentan también el mismo gofrado (sello realizado a presión) con la leyenda: JULIO MICHAUD. MÉXICO, colocado en la parte inferior de la fotografía.

Como es fácil suponer, ambas fotografías, en tanto objetos, tienen una "historia" particular. A más de un siglo de haber sido creadas, su presencia en el mundo originó huellas peculiares en cada una de ellas, tales como manchas y otras marcas. Sin embargo, las diferencias más evidentes entre estas piezas son las huellas que generaron los propios archivos que las resguardan. La fotografía de la colección Julio Michaud del IIE tiene anotado "No. de inventario UNAM-DGPU 08-719922", mientras que la del acervo del AGN "Julio Michaud/ C. P. S./ Ciudad de México/1/ Carpeta 1", que señalan su condición de objetos únicos en sus respectivos acervos. En ambos casos estas inscripciones se encuentran en el reverso de cada ejemplar.

Otra diferencia significativa es el número que se incorporó en el soporte secundario junto al título, esos números no se corresponden ni con la caligrafía ni con el material empleado para indicar los títulos

de las imágenes. El ejemplar del IIE tiene el número "8" anotado con grafito, y el del AGN un "96" marcado con un nada discreto color azul (véase imagen 16). Sin embargo, entre las piezas también existen otras diferencias producto del proceso específico de manufactura. Las medidas del soporte primario del objeto depositado en el AGN son 17.5×11.8 cm, mientras que las del IIE son 16.9×12 cm, en tanto que las medidas de los negativos propiedad de la familia Romo Michaud son 18×12 centímetros.

Al revisar las medidas de cada una de las fotografías que integran la colección Julio Michaud del IIE descubrimos que estamos ante un conjunto de piezas que no tienen medidas únicas, sino que presentan variaciones de milímetros en sus dimensiones tanto en los soportes primarios como en los secundarios.⁴³ Una primera hipótesis para explicar esta situación se orienta hacia el carácter artesanal de la manufactura de las fotografías y a la *inexistencia* de papeles "estándar" para imprimir las imágenes en el siglo XIX. Es importante dejar sentada esta diferencia entre la manufactura de papeles sin medidas precisas y la manufactura de fotografías con formatos específicos que se imprimen en esos papeles, porque más adelante se argumentará en torno a la existencia de diferentes formatos fotográficos como evidencia del empleo de diferentes cámaras, lo cual, a su vez, nos llevará a explicar

algunos de los procesos de creación de esta colección.

Como se puede constatar en cualquier estudio acerca de la tecnología, el advenimiento de los objetos con medidas estándar era aún deficiente a estas alturas del siglo XIX. Pese a ello, podríamos incluir a las fotografías editadas por Michaud en alguna categoría de formato fotográfico y tomaríamos en cuenta las variaciones presentes en cada pieza como diferencias que no implican formatos distintos. Conforme avanzó el siglo, progresó la producción en serie de objetos iguales, al tornarse la producción artesanal, por una industrial y emplearse máquinas cada vez más precisas; pero hasta fechas muy recientes el asunto de la estandarización y la similaridad no deja de ser un proceso tortuoso e inacabado.⁴⁴ Por todo esto, no es de extrañar que en la impresión de la fotografía titulada *La Alameda*, Michaud haya empleado papeles con pequeñas variaciones en su dimensión, aun si las imprimió a partir de un mismo negativo.

REGISTRO Y EDICIÓN FOTOGRÁFICA

Otro vestigio de esta cooperación entre productores de imágenes lo tenemos en la pieza CMICH64 del IIE (véase imagen 19), con el título de *Aqueducto en las cumbres* (con dimensiones 17.3×11.6 cm). Esta imagen es también una rephotografía de la que aparece en otros objetos foto-

⁴³ Para el caso de las fotografías de la Alameda citadas líneas atrás, las medidas del soporte secundario en la depositada en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE), son 23.2×20.7 , y 22.3×17.4 cm para la del Archivo General de la Nación.

⁴⁴ Aún en nuestros días, viviendo en la llamada tercera revolución industrial, las variaciones en las medidas del formato tamaño "carta" son lo más común de la vida cotidiana.

gráficos, por ejemplo, la editada por Claudio Pellandini con el título *Cumbres de Maltrata*. Uno de estos ejemplares está resguardado por la Fototeca Nacional del INAH con número de inventario 465693, en el que aparece la firma del conocido fotógrafo Alfred Saint Ange Briquet. Esta misma imagen también se encuentra en una fotografía propiedad del señor Ildefonso Acevedo y sus dimensiones son 25 x 19 cm (véase imagen 20).

Las evidencias de que una misma imagen se encuentra en distintos objetos nos conduce a un tema poco abordado en la historia mexicana de la fotografía: los trabajos de edición. La investigadora Rosa Casanova tiene un punto de vista distinto acerca de estos procesos, en una publicación reciente lo expone de la siguiente manera:

uno de los autores que se distinguió en este ramo [de fotografías del ferrocarril] fue Alfred Saint Ange Briquet, [...] quien ejecutó algunas de las tomas más tempranas que fueron editadas y distribuidas por Julio Michaud. Posteriormente, él se encargó directamente del comercio y hacia finales del siglo Claudio Pellandini distribuyó sus imágenes.⁴⁵

Aunque, centrados en el análisis de los propios objetos fotográficos que se encuentran en diversas fototecas y apoyados en la ayuda que nos proporciona la hemerografía de la época, se pueden explicar esos procesos de una forma distinta, además de precisar algunas fechas. Por ejemplo, en el periódico *Trait d' Union*, edición del 15 de febrero 1874, se puede leer que la doraduría de Claudio Pellandini distri-

búa las "Vues du pays, photographies par A. Briquet".

La mayoría de las veces Julio Augusto Michaud hizo sus reprografías de las fotografías de Charnay, Briquet, Pellandini y otros autores replicando la imagen original tal cual, en otros casos la única modificación era colocarle una mascarilla ovalada. Así sucede con el ejemplar anterior de *Cumbres de Maltrata*. Sin embargo, en contadas piezas, Michaud editó la imagen original transformándola. Por ejemplo, la fotografía del panteón de San Fernando, (CMICH32) del IIE fue editada en formato vertical a partir de una imagen horizontal en la que existe mucha mayor información del citado panteón (imagen propiedad de la familia Romo Michaud). Como se indica más adelante, en varias ocasiones los autores de las imágenes realizaron registros fotográficos en distintas épocas con un encuadre casi idéntico. Afirmamos que Michaud, como editor fotográfico, seleccionó un detalle de la imagen de una pieza preexistente, y no generó un registro fotográfico distinto porque existen detalles en ambas imágenes que resultan imposibles de reproducir idénticamente en posteriores tomas.⁴⁶

⁴⁵ En ambas imágenes del panteón de San Fernando, las formas de la vegetación y las sombras producidas nos sirven de referencia. Un ejemplo más contundente de este trabajo se encuentra en la pieza *Guadalupe, el pozito* (imagen CMICH017 del IIE), fotografía con dimensiones de 11.2 x 16.4 cm. Aquí, Michaud hizo su labor de edición a partir de una fotografía de la capilla del pocito en la Villa de Guadalupe, que se encuentra en los acervos de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, que es una fotografía horizontal con medidas de 21.8 x 16.4 cm, a partir de ella Michaud hizo una selección de esa imagen para producir una pieza vertical. En este caso, la persona que se encuentra al pie del edificio

⁴⁵ Casanova, "Vistas", 2005, pp. 19, 23 nota 82.

Indicios de un trabajo distinto de edición de imágenes los tenemos en la fotografía CMICH57 del IIE, con título *Puente de San Alejo* (véase imagen 21). En este caso, la imagen fue publicada en forma de litografía en los ejemplares del periódico *El Domingo* del 18 de agosto de 1872 (véase imagen 22). En esa publicación el crédito fotográfico se le asigna al mismo Alfred Briquet y el litográfico a J. Villasana. Publicaciones periódicas y varios libros de la época incorporaban en sus páginas las imágenes que se encuentran en la colección Julio Michaud, y gracias a ello se pueden rescatar datos de la autoría, fechas de registro, descripciones de lo registrado y hasta intenciones en la creación de las imágenes, como es este caso del *Puente de San Alejo*. En otros casos, las fotografías fueron litografiadas y publicadas años después borrando su relación con el registro original, como ejemplo véase la reproducción de la fotografía *Baños de Chapultepec* (imagen 17) que apareció como litografía en la conocida obra de Rivera Cambas *Méjico pintoresco artístico y monumental* (véase imagen 18).⁴⁷ No es un caso único, existen multitud de grabados publicados en México y diversas partes del mundo en los que su relación con el registro fotográfico se ha roto.⁴⁸

religioso en ambas imágenes no deja lugar a dudas acerca del trabajo de reprografía. En cambio, un ejemplo de registro realizado en distintas épocas lo tenemos en una fotografía de la iglesia del pocito con un encuadre casi idéntico al de la fotografía de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas que se encuentra en los acervos de la Universidad Iberoamericana.

⁴⁷ Rivera, *Méjico*, 1880, vol. 1, frente a p. 349.

⁴⁸ Desde hace años se sabía que las litografías de la obra de Baz y Gallo, *Historia del ferrocarril mexicano*,

En nuestra búsqueda por diversos archivos, nos encontramos que en diferentes épocas Alfred Briquet realizó registros fotográficos de los mismos sitios que podemos ver en la colección Julio Michaud del IIE. Más aún, Briquet hizo estos registros encuadrando cuidadosamente de la misma forma en esas épocas distintas. Por ejemplo, la fotografía ya citada del *Puente de San Alejo* del IIE con número CMICH57 se puede confundir fácilmente con otras que resguarda la Fototeca Nacional (entre ellas la que tiene el número de inventario 456569) y con una más que se encuentra en la colección Ildefonso Acevedo (véase imagen 23).

Las fotografías de la Fototeca Nacional y la de la colección Acevedo fueron impresas a partir del mismo negativo. Ambas son diferentes a la que resguarda el IIE debido a que fueron tomadas en tiempos distintos. El encuadre de la imagen que vemos del puente y el paisaje a su alrededor es el mismo, incluso diríramos casi idéntico, hasta el boquete en la barda, que seguramente resguarda el camino carretero. Sin embargo, los detalles de la vegetación, las piedras y el agua que corre nos permiten ver que se trata de imágenes distintas, impresas en diferentes objetos fotográficos, aunque con la misma composición y el mismo encuadre.

Este mismo caso se presenta en la imagen del puente del Chiquihuite, con una variante más. Se vuelve a presentar un cambio en la vegetación entre la fotografía que editó Julio Michaud (véase

provenían de tomas fotográficas, es en épocas recientes que se reestableció su relación con los registros de Alfred Briquet. Baz y Gallo, *Historia*, 1875, y Aguayo, *Estampas*, 2003.

imagen 24) y la que existe en la colección de la Fundación Cultural Televisa, en formato rectangular.⁴⁹ Ambas fotografías tienen la misma composición, pero el tiempo en que se realizaron fue distinto; meses de diferencia entre una toma y otra, o cuando mucho un par de años, no más.

Si a la comparación de estas fotografías añadimos otra más del puente del Chiquihuite, que existe en la colección Ildefonso Acevedo (véase imagen 25), rendremos un caso distinto: el de la construcción de una serie fotográfica que revela cómo, en un mismo momento, Briquet hizo, por lo menos, dos tomas diferentes utilizando el mismo equipo fotográfico. La mujer que aparece en la parte inferior derecha de las fotos se ha movido (véase imagen 26). En una de las imágenes se encuentra en la sombra, mientras que en la otra toma aparece cómodamente recargada en una pequeña barda, para salir en el registro a plena luz. Lo mismo ocurre con el hombre que vemos en ambas imágenes, en una de ellas tiene junto a sí a un niño, en la otra lo carga para posar en familia. Volvemos a percibir una diferencia de tiempo, pero esta vez se trata de un pequeño instante, el necesario para preparar una segunda toma, tiempo en el que se da el reacomodo de los sujetos que vemos, y esto lo interpretamos como la constitución de una serie fotográfica.

Existen otros ejemplos de serie, uno de ellos la componen los primeros cuatro ejemplares de la colección Michaud del IIE (CMICH1 a CMICH4) y la pieza 15JMI342

del acervo de la familia Romo Michaud. Desde la torre poniente de catedral se realizan dos registros (hacia el poniente y hacia el norte de la ciudad) y desde la torre oriente se realizan tres (hacia el oriente, hacia el sur y otro más hacia el portal de Mercaderes). Esta última imagen nos muestra con dramatismo la época de las tomas fotográficas, en el año de 1874 se destruyen las torres de la iglesia de San Agustín, proceso que recién concluido aparece en el fondo de la imagen *Los Portales*. Reconstruir estas series a partir de imágenes hoy dispersas en acervos que desconocen esa relación es de suma utilidad para estudiar diversos procesos sociales con ayuda de la fotografía.

Por último, diremos que en la búsqueda de otros objetos fotográficos relacionados con la colección Julio Michaud del IIE, nos encontramos con que algunas imágenes casi iguales fueron registradas en el mismo momento por dos cámaras de diferente formato. De esta forma fue captado el Zócalo de la ciudad de México por la fotografía CMICH4 (medidas 17.3 × 11.3 cm) casi en el mismo instante que la toma impresa en una tarjeta estereoscópica en resguardo de la Fototeca Nacional 466498 (véanse imágenes 27 y 28).

Resumiendo, hasta el momento esto es lo que sabemos de los procesos fotográficos de la colección Julio Michaud del Archivo Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM:

1) Se trata de un grupo de objetos que fueron manufacturados como un conjunto, y por ello existen otras fotografías que salieron del mismo negativo y fueron editadas de la misma forma.

2) Sabemos también que varias fotografías de esta colección son reprografías

⁴⁹ Esta fotografía fue publicada en el libro *Luz*, 1995, vol. I, p. 187. Existe también una copia de esta fotografía en el Museo Real del Ejército, Bruselas, la cual fue publicada en Aguilar, *Fotografía*, 2001, p. 135.

realizadas a partir de otros objetos fotográficos preexistentes.

Existen imágenes que no son iguales pero sí muy parecidas porque:

3) Los fotógrafos, como autores de la imagen, hicieron varias tomas en un mismo momento. Las diferencias, entre una y otra, fueron el resultado del tiempo que se requiere para preparar nuevamente el equipo fotográfico y realizar la toma.

4) Los fotógrafos hicieron diferentes registros de un mismo sitio, en distintos momentos, con diferencias de meses, años o décadas después, buscando el encuadre preciso de la toma anterior.

5) Encontramos también que las imágenes que aparecen en estas fotografías se representaron en otros objetos, por ejemplo, en litografías de la época.

6) Y fotografías distintas son parecidas porque fueron tomadas casi en el mismo momento, por cámaras de diferentes formatos.

7) Los productores de imágenes construyeron series fotográficas, algunas de las cuales fueron incluidas en sus álbumes, mientras que en otras ocasiones las imágenes construidas en un mismo momento fueron separadas atendiendo a los fines perseguidos por los editores.

Profundizar en estas hipótesis acerca del trabajo de registro y edición fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX, en estos “casos” o tipologías, sin duda nos ayudará a entender mejor nuestro patrimonio fotográfico.

OBJETO FOTOGRÁFICO, IMAGEN DIGITAL, INVESTIGACIÓN Y ACCESO

La reconstrucción del conjunto de la producción de los fotógrafos y de los editores

del siglo XIX es un trabajo de investigación histórica todavía pendiente; lo es también la reconstrucción de las relaciones sociales que se adivinan tras la producción y circulación de las imágenes. Construir una fototeca digital con la colección de imágenes del editor Julio Augusto Michaud que resguarda el Instituto de Investigaciones Estéticas y señalar las relaciones que tienen con otros objetos fotográficos patrimoniales que se encuentran en diversos acervos es dar algunos pasos en ese largo camino.

Aunque resulte ocioso señalarlo, las imágenes que se pueden consultar en la fototeca digital Fotógrafos y Editores Franceses en México fueron creadas a partir de objetos fotográficos que se encuentran resguardados en diversos archivos públicos y privados. Estas imágenes digitales son reproducciones de esas fotografías y las imágenes digitales creadas con la ayuda de diversos equipos de cómputo no pretenden sustituir nada, más bien buscan relacionarnos con esos objetos fotográficos y con sus contextos de producción. Por otro lado, es importante señalar que esa página digital no se ofrece como una investigación cerrada, más bien se plantea como un mecanismo de colaboración para analizar la información presentada y también para discutir las hipótesis de trabajo con las que se organizó dicha información. Se pretende que los archivos públicos de distintas partes del mundo contribuyan con ejemplares que enriquezcan el conocimiento que se tiene sobre los fotógrafos y editores que crearon y trabajaron con imágenes de México en el siglo XIX; asimismo, que colaboren con observaciones críticas para darle un mayor sustento a las hipótesis de trabajo. Así lo han hecho ya el Archivo General de la Nación, la

Fototeca Juan C. Méndez, la Mapoteca Manuel Orozco y Berra y los acervos particulares de los señores Alfonso Chávez Romero, Ildefonso Acevedo y la familia Romo Michaud, además de la Hemeroteca Nacional de la UNAM y la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto Mora.

Además de los temas de las ciencias sociales, también vemos este sitio web como el inicio de un trabajo más amplio de colaboración entre investigadores de distintas disciplinas e instituciones que resguardan acervos patrimoniales. La herramienta básica con la que corre ese sitio es el Sistema de Información para Archivos de Imágenes (SIARI Pescador) que el Instituto Mora viene desarrollando desde hace cinco años. De darse una colaboración generalizada, la preservación de

los objetos patrimoniales de cada acervo se complementará con la construcción de acervos digitales de imágenes y de datos comunes a los que se tendrá acceso público, por lo que estas fototecas digitales serán un medio eficaz para incrementar el desarrollo de nuevo conocimiento. Finalmente, es conveniente señalar que las imágenes que estarán en la fototeca digital, lo mismo que la tecnología que usa el SIARI Pescador, son información de acceso libre para fines académicos y de investigación. Los que desarrollamos este proyecto pensamos que con ello se pueden propiciar mecanismos de conocimiento efectivos y, lo que es más importante, generar conocimiento compartido entre los miembros de una sociedad que busca transformarse conservando su valioso patrimonio histórico y cultural.



Imagen 1. Louis Prelier, s. t., 1840 (imagen reinvertida), Colección Gabriel Cromer, Museo Internacional de Fotografía y Cine, George Eastman House, Rochester, Nueva York, reprografía G. Romer y F. Osorio. Cortesía del George Eastman House.

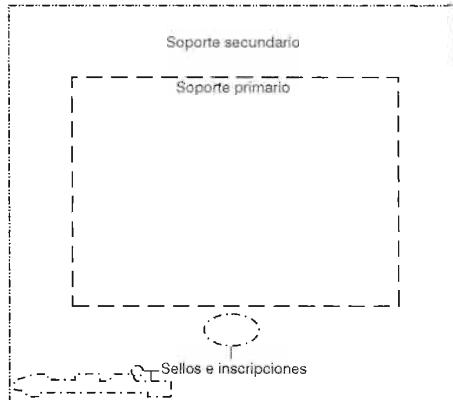
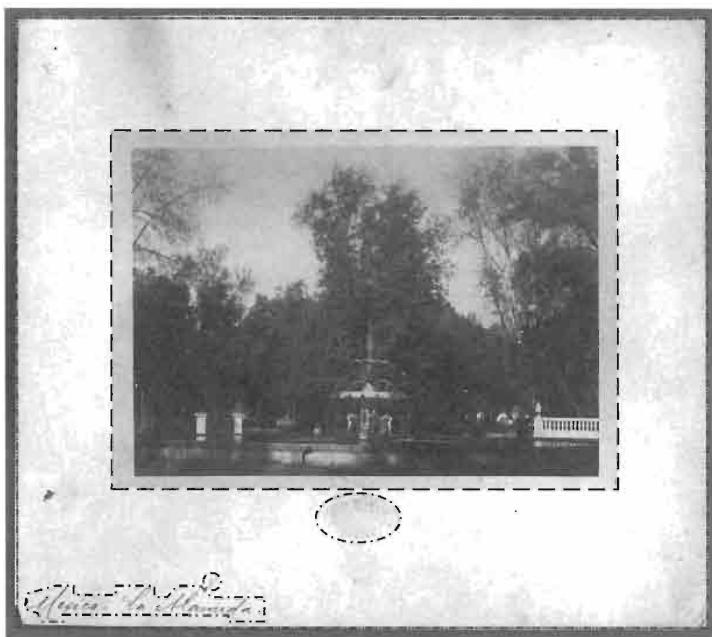


Imagen 2. Felipe Morales, *Esquema de los distintos elementos que conforman un objeto fotográfico*, 2007 (a partir de la pieza: Julio Michaud, México. La Alameda, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-I.N.A.M, CMICH23).

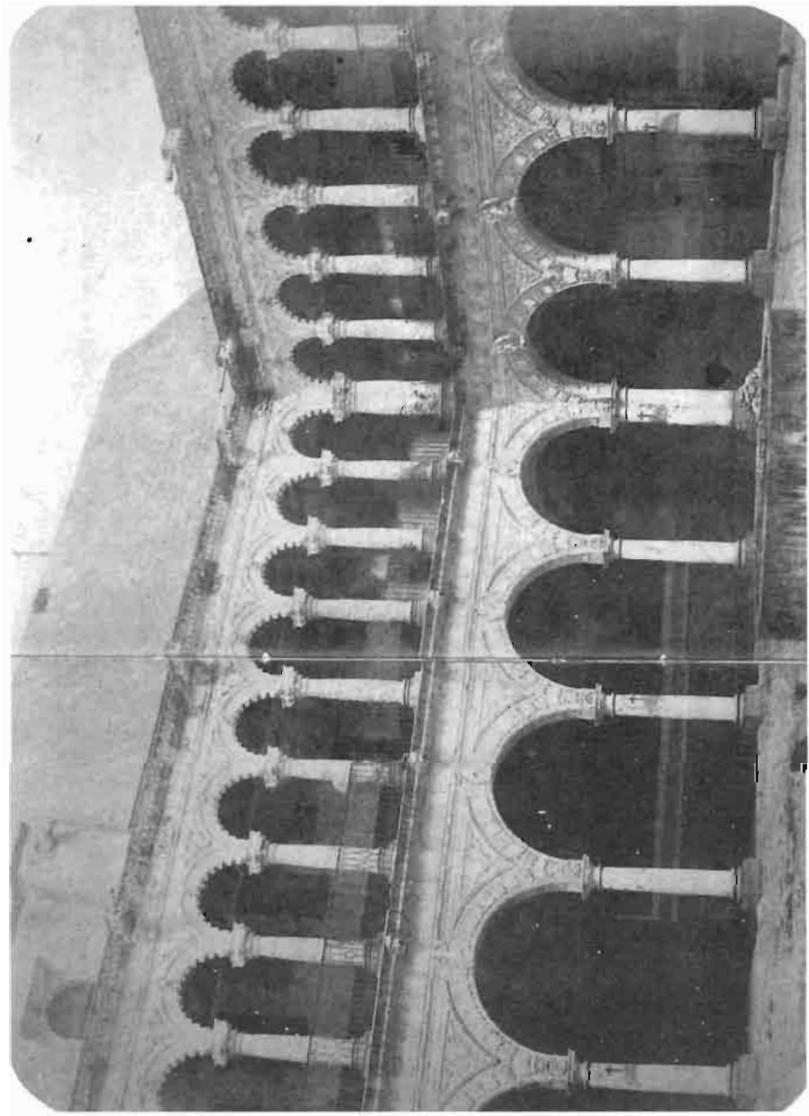
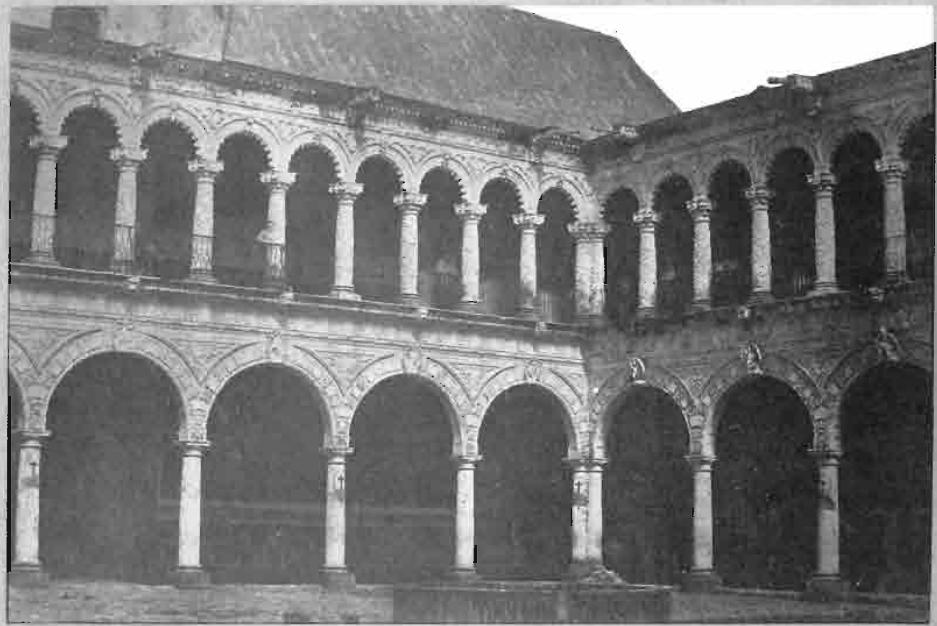


Imagen 3. Désiré Charnay (fot.), Julio Michaud (edit.), *La Merced*, Álbum fotográfico mexicano, 1858, en Debroise, *Claude*, 1989.
Esta imagen se reproducjo sin su soporte secundario.



EDICIÓN MICHAUD. Edición Michaud

Fotografía: JULIO MICHAUD

INTERIOR DEL CLAUSTRO DE LA MERCEO

Imagen 4. Julio Michaud (edit.), *Interior del claustro de la Merced*, Archivo Juan C. Méndez, en ciudad de Puebla. Reproducción autorizada por el gobierno del estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Fototeca Juan C. Méndez, fondo Donativos.



Palacio de México

Imagen 5. Autor no conocido, *Palacio de México*, Getty Research Institute, 95.r.36-7. Reproducción autorizada por el Getty Research Institute.



Imagen 6. La puerta norte de Palacio Nacional 1850-1880. Detalles de las siguientes fotografías: Autor no conocido, *Palacio de México*, Getty Research Institute, 95.r.36-7; Alfred Saint-Ange Briquet, [Méjico al Este], ca. 1872, en Debrouse, *Fuga*, 1994, p. 135, y Alfred Briquet (atribuido), ca. 1880.

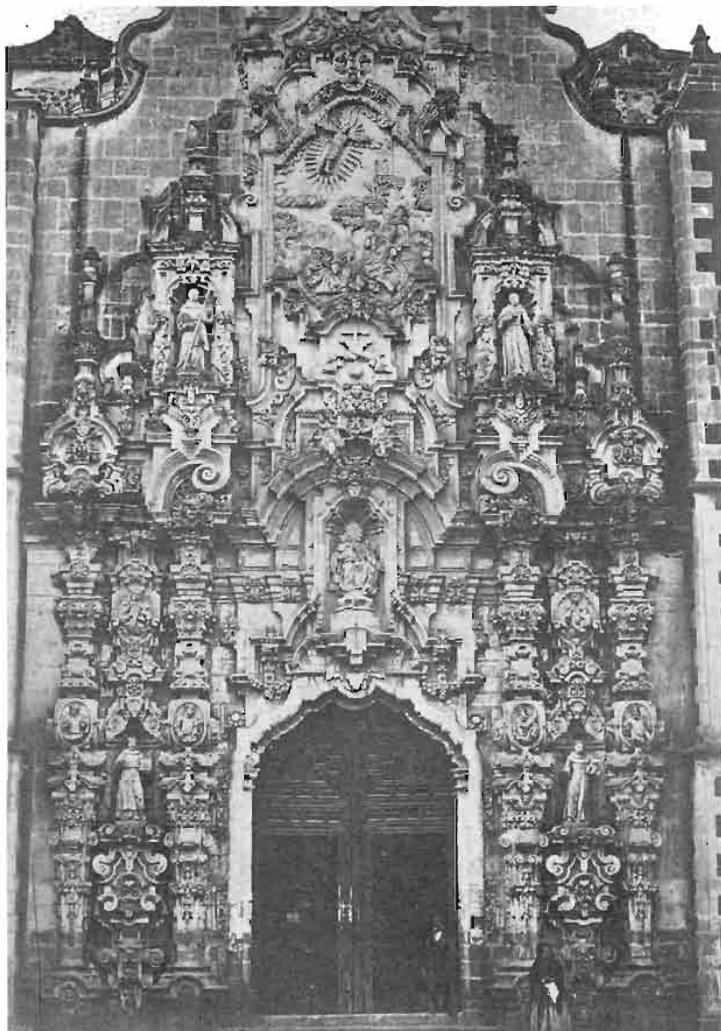


Imagen 7. Désiré Charnay (fot.)/Pestel y Julio Michaud (edit.), México. Capilla protestante en San Francisco, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH13. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.

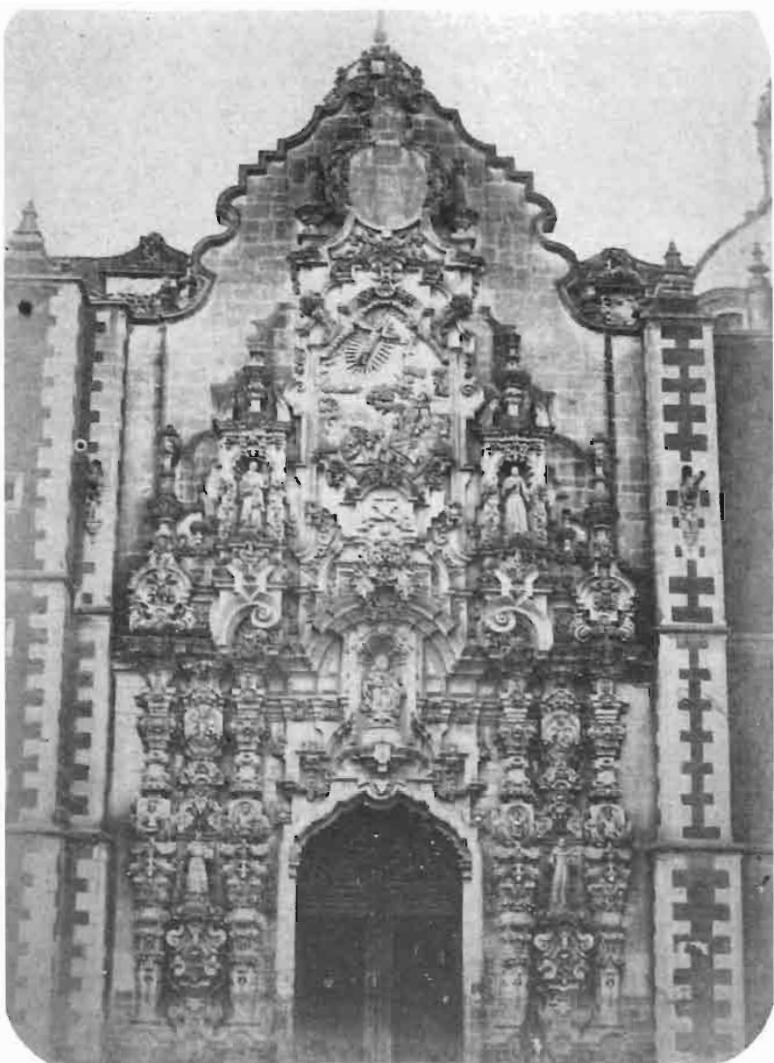


Imagen 8. Désiré Charnay (fot.)/Julio Michaud (edit.), *Puerta lateral de San Francisco*, Álbum fotográfico mexicano, 1858, en Debroise, Claude, 1989. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.



Imagen 9. Désiré Charnay (fot.)/Merille (edit.), *Mariband de casuela traste*. Albúmina, tarjeta de visita, colección particular Julio Romo Michaud. La fotografía de Charnay es un papel salado de gran formato (30 × 12 cm) y la de Merille una tarjeta de visita con dimensiones de 6.1 × 10.5 cm. Cortesía de Julio Romo Michaud.



Imagen 10. Désiré Charnay (fot.)/G. Profit (grabó), *Indien portant le huacal*, en Chabrand, Barcelonnette, 1892, p. 333.



Méjico - La Alameda

Imagen 11. Julio Michaud, México. *La Alameda*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH23.



exp 96

Méjico - La Alameda -

Imagen 12. Julio Michaud, México. La Alameda, en Archivo General de la Nación, Gobernación, J. Michaud, Alamedas, Ciudad de México, núm. de inventario 1.



Imagen 13. Julio Michaud, *Calendario mexicano*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH26. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.



Imagen 14. Julio Michaud, "Negativo del calendario mexicano" (positivado), colección particular Julio Romo Michaud. Cortesía de Julio Romo Michaud.

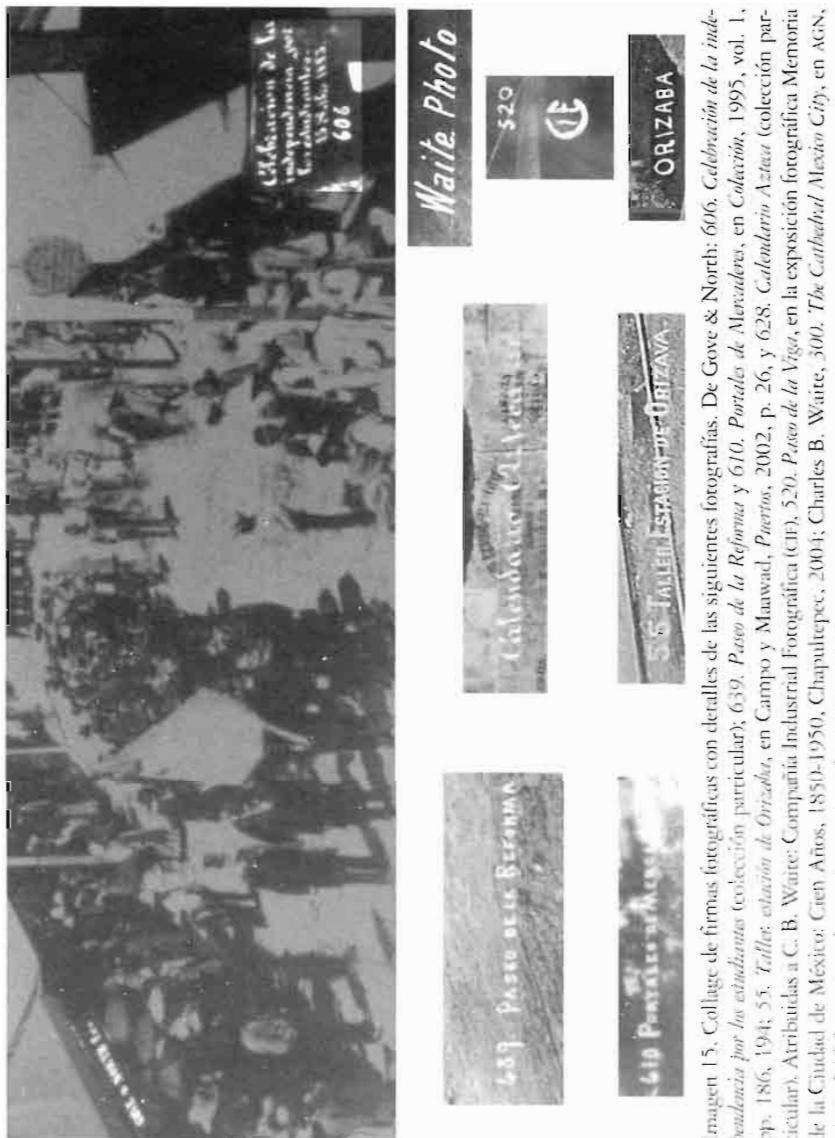


Imagen 15. Collage de firmas fotográficas con detalles de las siguientes fotografías. De Gove & North: 606. *Celebración de la independencia por los estudiantes (colección particular)*, 639. *Paseo de la Reforma y 610. Portales de Morelos*, en Colacín, 1995, vol. 1, pp. 186, 194; 55. *Taller: estación de Orizaba*, en Campo y Maawad, *Puertos*, 2002, p. 26, y 628. *Calendario Azteca* (colección particular). Atribuidas a C. B. Waite: Compañía Industrial Fotográfica (CIF), 520. *Paseo de la Vega*, en la exposición fotográfica Memoria de la Ciudad de México: Cien Años, 1850-1950, Chapultepec, 2004; Charles B. Waite, 300. *The Cathedral, Mérida City*, en AGN, y Winfield Scott, *Orizaba*, en García, *Orizaba*, 1991, p. 102.

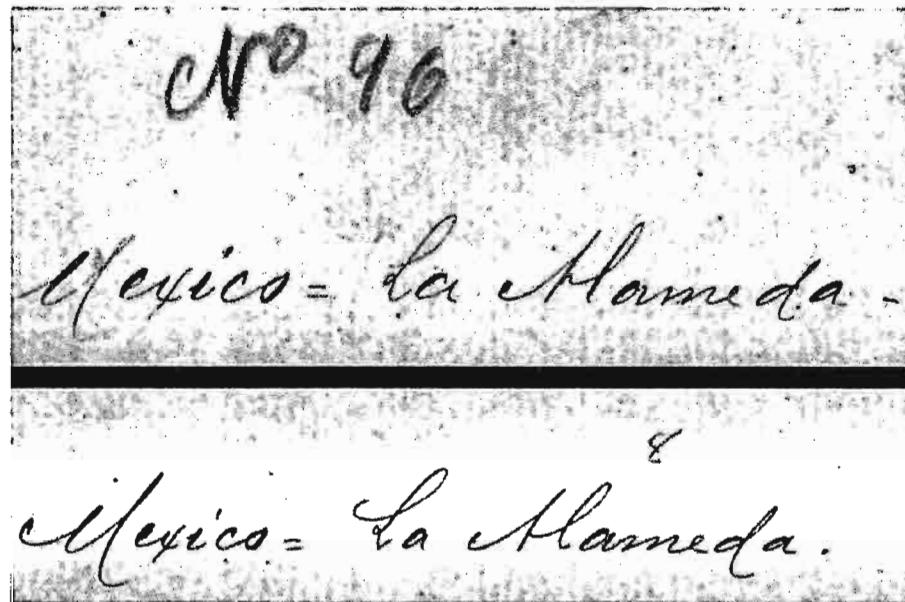


Imagen 16. Producción de copias con marcas comunes. Inscripciones del título en los soportes secundarios. Julio Michaud, *Alameda*, en AGN, Gobernación, J. Michaud, Alamedas, Ciudad de México, núm. de inventario 1, y Julio Michaud, *México. La Alameda*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH23.

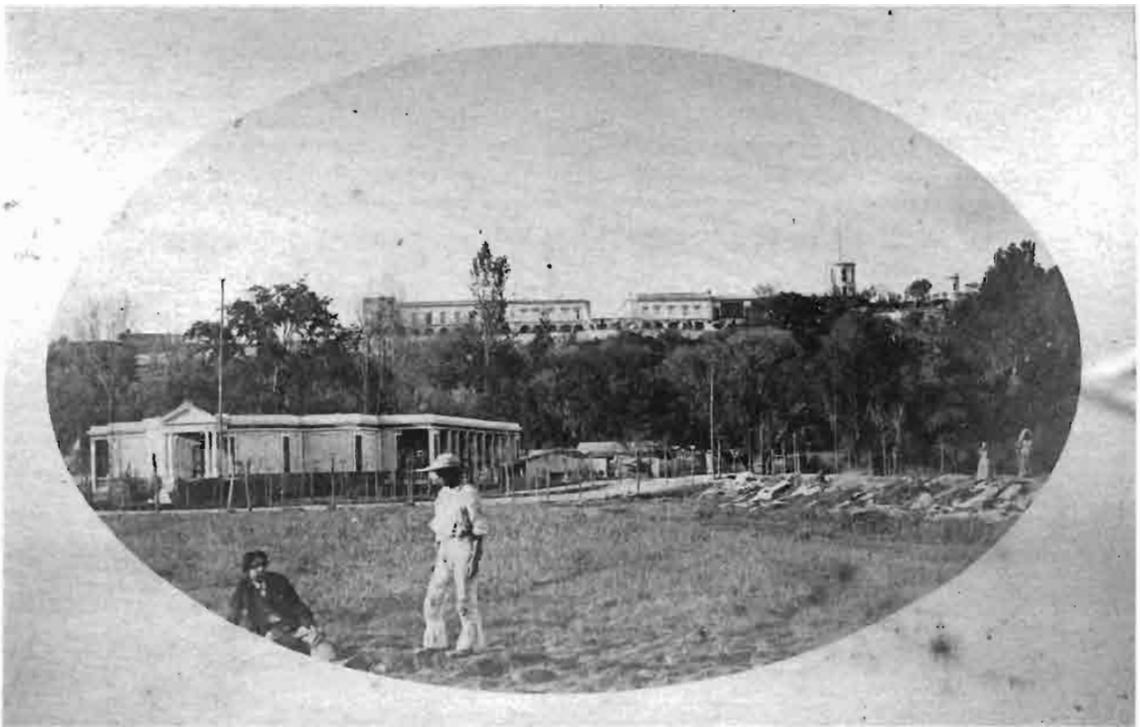


Imagen 17. Julio Michaud, *Baños de Chapultepec*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH7. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.



27 de mayo de 1880.

Bijou est une ville des environs de Chapultepec.

Imagen 18. Julio Michaud (foto) Luis Garces (dibujo). Murguía (lit.). Busto en piedra de las ilustres de Chapultepec, en Rivera, México, 1880, vol. I, frente a p. 19.

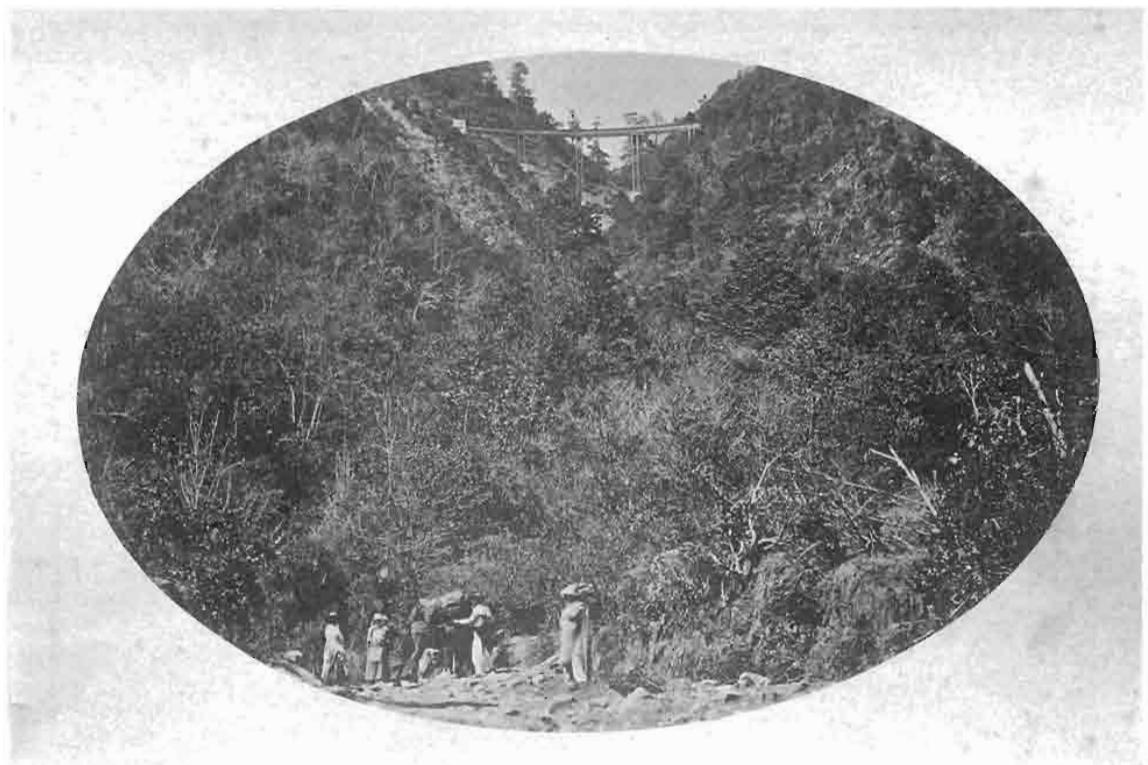


Imagen 19. Alfred Briquet (fot.)/Julio Michaud (edit.), *Aqueducto en Las Cumbres*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH64. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.

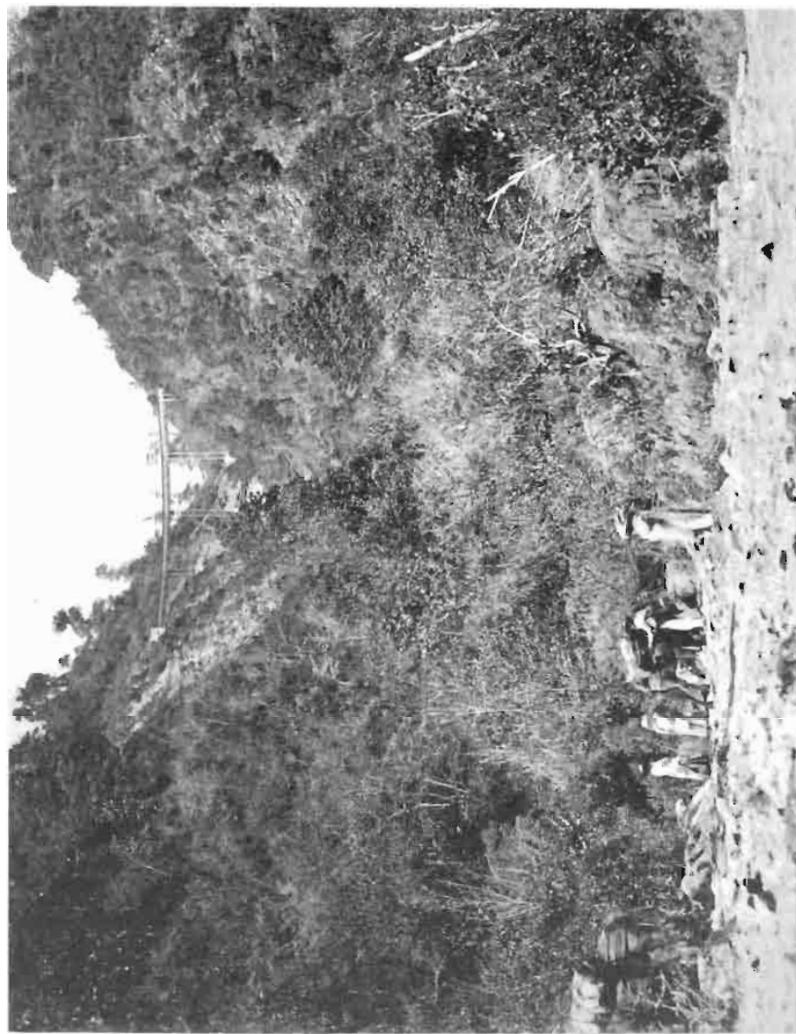


Imagen 20. Alfred Saint Ange Briquet (tot.)/Claudio Petrandini (edtr.), *Cumbres de Mistrata*, Colección Ildefonso Acevedo. Cortesía de Ildefonso Acevedo.

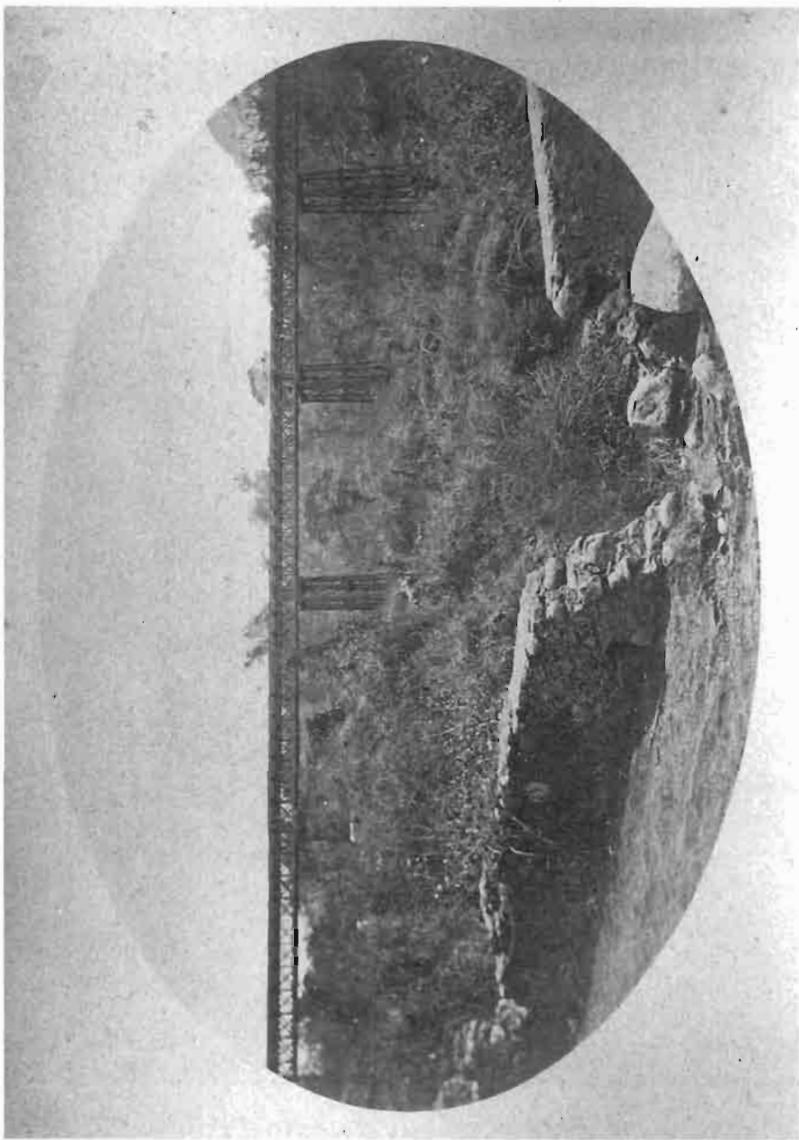
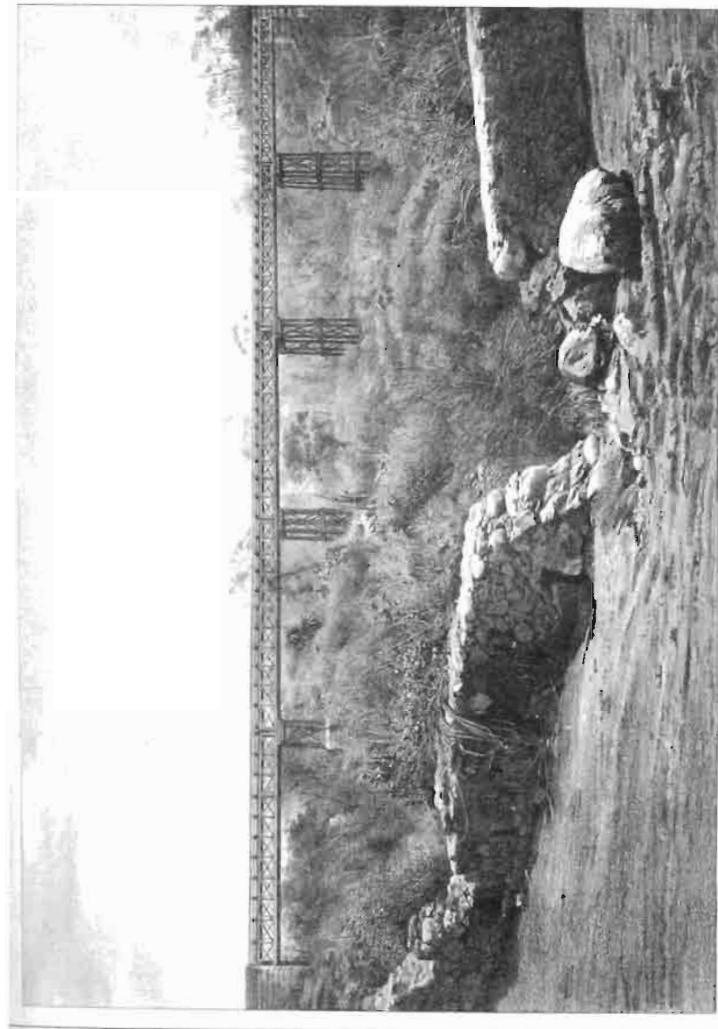


Imagen 21. Alfred Saint Ange Briquet (fot.) Julio Michaud (edit.), *Puente de San Alejo*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH57. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.



El puente de San Alejo.

Imagen 22. Alfred Saint Ange Briquet (lit.) Villasana (lit.) Litografía Bohemia Literaria. *E/I Puente de San Alejo*, en *E/I Domingo* del 18 de agosto de 1872.

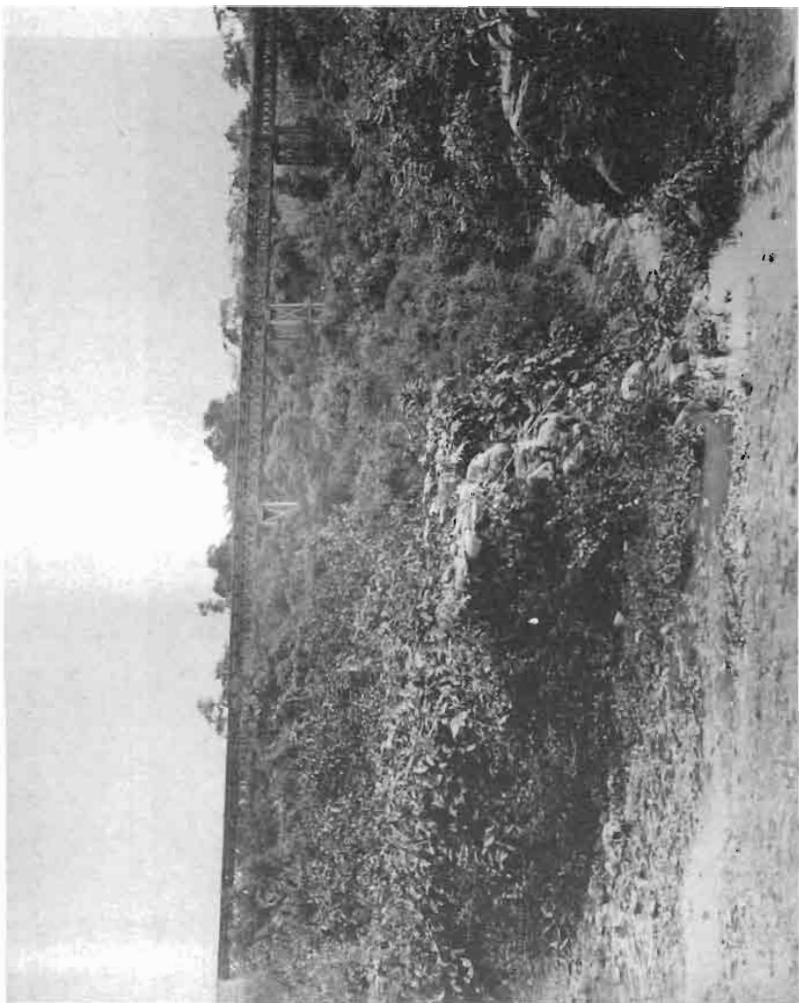


Imagen 23, Alfred Saint Ange Briquet (fot.)/Claudio Pellegrini (edit.), *Puentes de San Alejo*, Colección Ildefonso Acevedo. Cortesía de Ildefonso Acevedo.

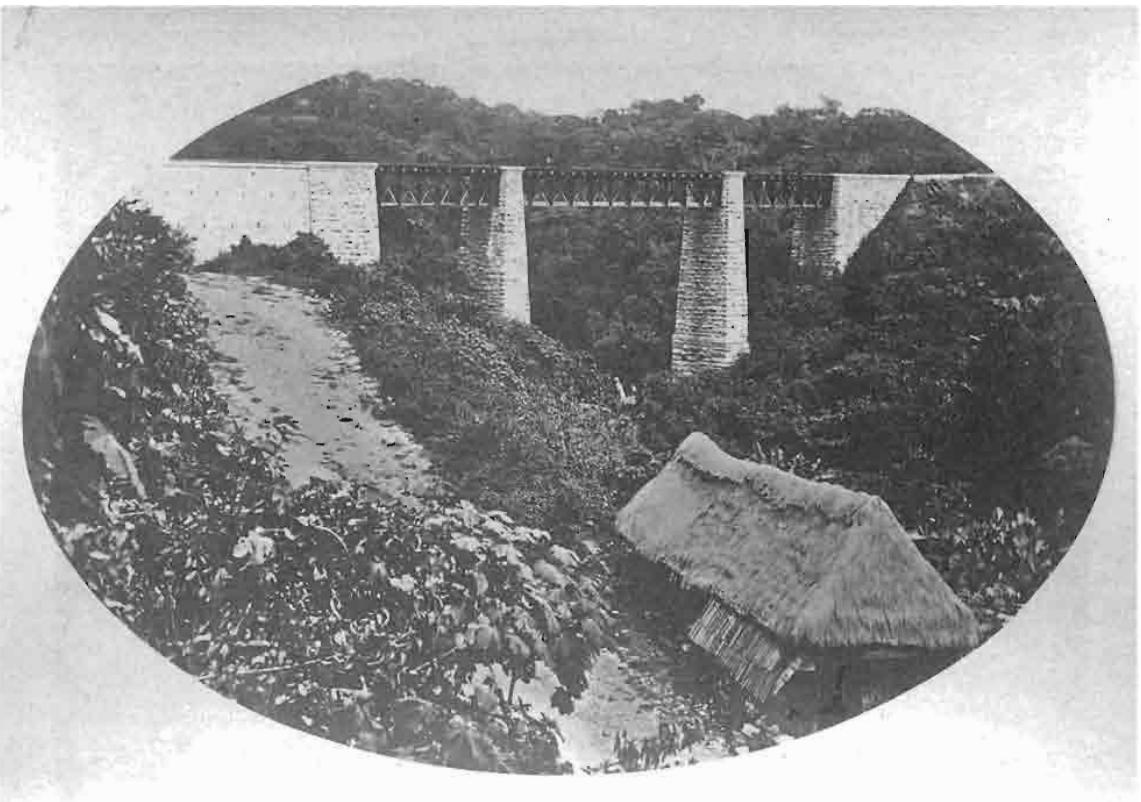


Imagen 24. Alfred Saint Ange Briquet (fot.)/Julio Michaud (edit.), *Puente del Chiquihuite*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH68. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.

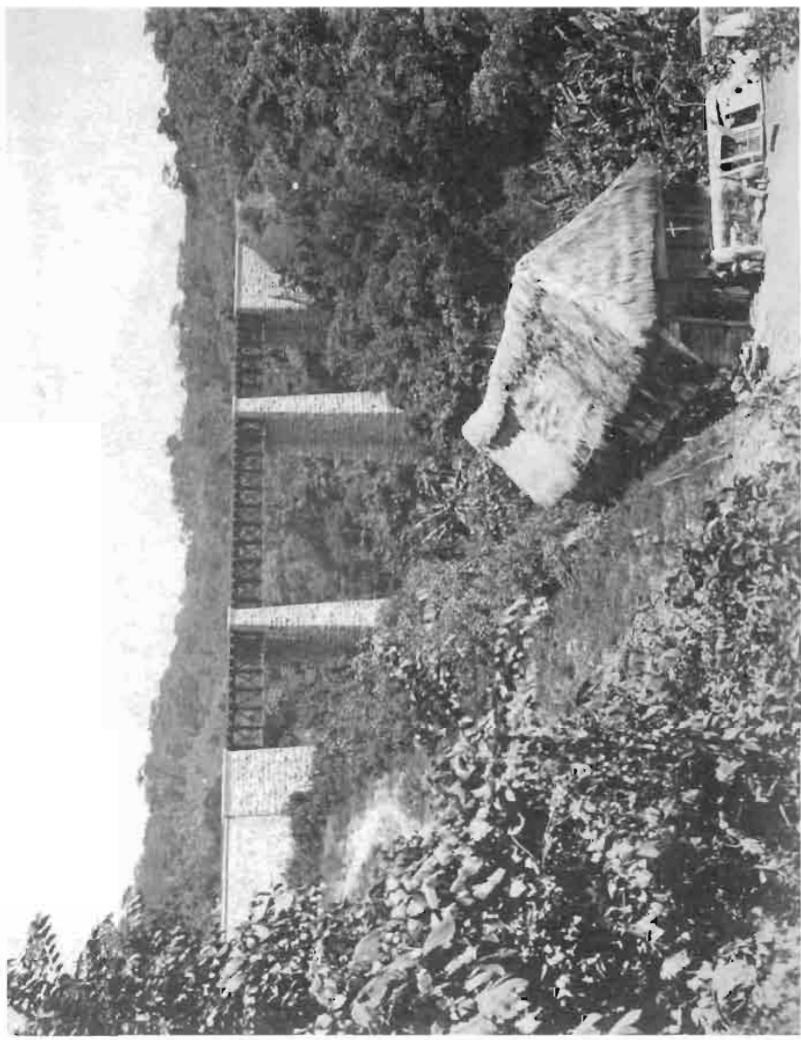


Imagen 25. Alfred Saint Ange Briquet (fot.), Claudio Pellegrini (edit.), *Puente del Chignihuite*, Colección Ildefonso Acevedo. Cortesía de Ildefonso Acevedo.

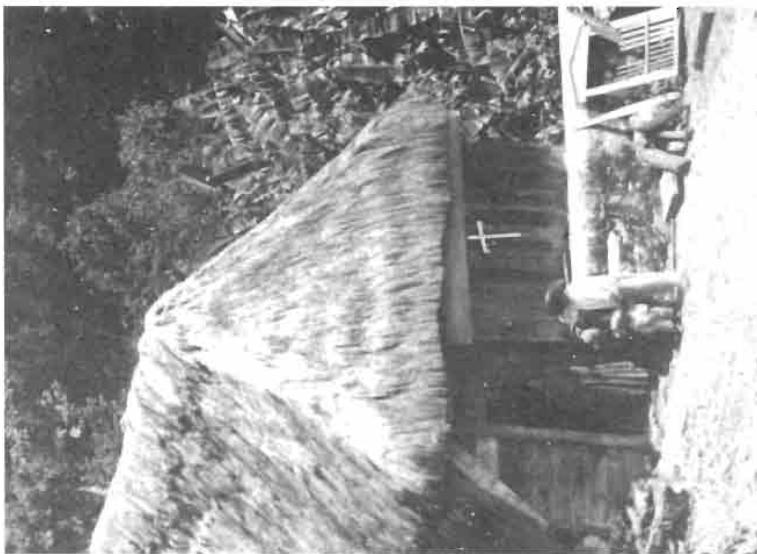
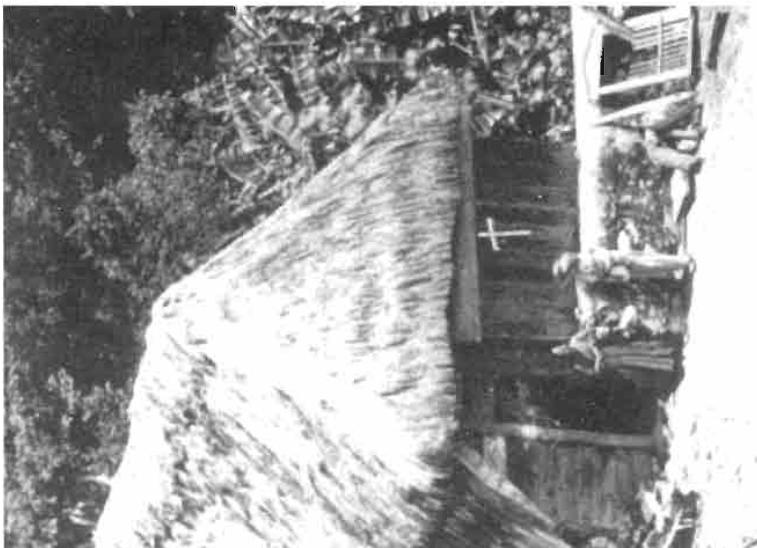


Imagen 26. Secuencia fotográfica, detalles de las fotografías del Puente del Chiquihuite.



Imagen 27. Alfred Saint Ange Briquet (fot.)/Julio Michaud (edit.), *Méjico al sur. Zócalo y Diputación*, en Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, CMICH4. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.

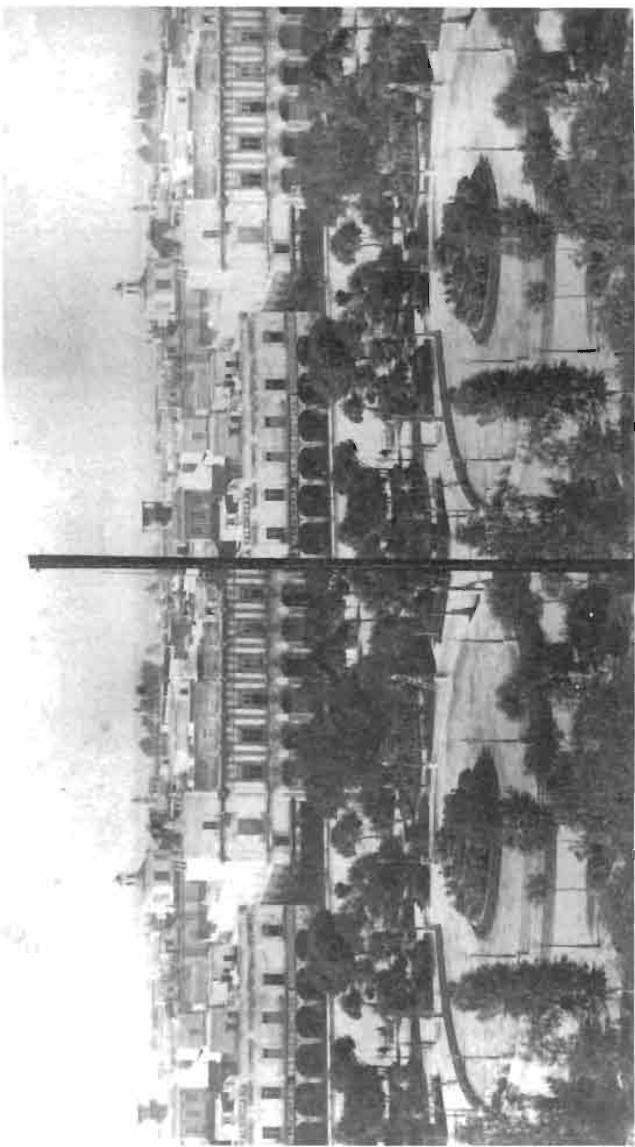


Imagen 28. Alfred Saint Ange Briquet, s. t., en © 466498, CND, SINATC-Fototeca Nacional del INAH. Esta imagen fue reproducida sin su soporte secundario.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos fotográficos

AGN	Archivo General de la Nación.
IIE-UNAM	Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
MOB	Mapoteca Manuel Orozco y Berra.
SINAFO	Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Sistema Nacional de Fototecas.
	Colección particular Julio Romo Michaud.

Hemerografía

El Domingo, 1872.
La Sociedad, 1858.
Trait d' Union, 1874.

Bibliografía

-Aguayo, Fernando, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, Instituto Mora, México, 2003.

_____ y Lourdes Roca, "Estudio introductorio" en *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.

-Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, IIE-UNAM, México, 2001.

_____, "Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México", *Alquimia, Revista del Sistema Nacional de Fototecas*, INAH, núm. 21, mayo-agosto de 2004, México.

-Aubenas, Sylvie (dir.), *Des photographes pour l'empereur*, Biblioteca Nacional de Francia, París, 2004.

-Baz, Gustavo y E. L. Gallo, *Historia del ferrocarril mexicano*, Gallo y Cía., México, 1875.

-Campo, Martín del, y David Maawad, *De puertos, barcos y trenes*, Fomento Cultural de Veracruz, México, 2002.

-Casanova, Rosa, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890" en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, CONACULTA/INAH/Lunwerg, Barcelona, 2005.

_____ y Oliver Debroise, *Sobre la superficie brumosa de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, FCE, México, 1989.

-Chabrand, Emile, *De Barcelonnette au Mexique: Inde, Birmanie, Chine, Japon. Etats-Unis*, Librairie Plon E. Plon/Nourrit, París, 1892.

-Colección fotográfica formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, México, 1995.

-Debroise, Oliver, *Claude Désiré Charnay*, CONACULTA/INBA/Centro Cultural Santo Domingo, México, 1989.

_____ , *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, CNCA, México, 1994.

-Díaz de Ovando, Clementina, *Las fiestas patrias en el México de hace un siglo, 1883*, CONDUMEX, México, 1984.

-Ferrocarril Mexicano: conmemoración de la inauguración del tráfico directo entre México y Veracruz, 1873-1923, Helvetia, México, 1923.

-Filippi, Patricia de, Solange Ferraz y Vânia Carneiro, *Como tratar coleções de fotografias*, Arquivo do Estado, São Paulo, 2000.

-García, Bernardo, *Orizaba*, Archivo General del Estado de Veracruz/Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1991.

-González Flores, Laura, "Vistas, proyecciones y sensaciones, apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México" en *Fotógrafos arquitectos*, CONACULTA/INBA/Fomento Cultural BANAMEX, México, 2006.

-Luz y tiempo, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, México, 1995, vol. 1.

- Malagón Girón, Beatriz Eugenia, "La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía", tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 2003.
- Martínez Delgado, Gerardo, "Elite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914", *Secuencia*, Instituto Mora, núm. 67, enero-abril de 2007, México.
- Massé Zendejas, Patricia, *Similacro y elegancia en tarjetas de visita, fotografías de Cruces y Campa*, INAH/Colección Alquimia, México, 1998.
- Montellano, Francisco, C. B. Waite, fotógrafo una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX, CONACULTA/Grijalbo, México, 1994.
- Mraz, John, "La fotografía histórica: particularidad y nostalgia", *Nexos*, núm. 91, julio de 1985.
- _____, *Ensayos de historia gráfica*, BUAP, México, 1996.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Osorio, Fernando, "Los daguerrotipos mexicanos en la Colección Gabriel Cromer", México en el Tiempo, *Revista de Historia y Conservación*, núm. 22, enero-febrero de 1998.
- Ramírez, Fausto, *La plástica del siglo de la independencia*, Fondo de la Plástica Mexicana, México, 1985.
- Rivera Cambas, Manuel, *Méjico pintoresco artístico y monumental*, Imprenta de la Reforma, México, 1880, vol. 1.
- Rodríguez, Georgina, "Índice de fotógrafos", inédito.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Southworth, J. R., *Méjico ilustrado*, England, Blake & Mackenzie, México, 1903, vol. VII.
- Tovar, Guillermo (introducción y notas), *Apuntes y fotografías de Méjico a mediados del siglo XIX*, Celáñese Mexicana, México, 1981.
- Valadés, José, *Orígenes de la república mexicana*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982.
- Valle-Arizpe, Artemio de, *El Palacio Nacional de Méjico. Monografía histórica y anecdotica*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1936.