



Daguerrotipo de José de San Martín (1778-1850) tomado en París en 1848, dos años antes de su muerte, por un fotógrafo anónimo que pudo haber sido el conde Olympe Aguado, del que San Martín fue tutor. 12 x 10cm. MHN.

Laura Malosetti Costa
 Universidad Nacional de San Martín

Destinos públicos

de los daguerrotipos

Es difícil hoy medir las repercusiones que tuvieron la invención de la fotografía a fines de la tercera década del siglo XIX y su difusión por el mundo en la década siguiente. La pintura al óleo alcanzaba por entonces niveles de refinamiento inéditos en la creación de efectos lumínicos, teatrales y dramáticos: mediante el uso del color, la perspectiva y el claroscuro producía una extraordinaria y conmovedora sensación de realidad. Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que entró en la historia como el inventor del daguerrotipo, fue uno de los pintores que exploraban nuevas técnicas para crear no solo pinturas de caballete sino también escenografías para el teatro y la ópera, dioramas, panoramas y otras representaciones.

Daguerre, en otras palabras, producía dispositivos diversos para crear en el espectador la perfecta ilusión de sentirse inmerso en una escena de batalla o en un jardín. Lo hacía mediante pinturas dispuestas en círculo a su alrededor en una habitación oscura (en el caso de los panoramas de rotonda), o mediante pantallas transpa-

rentes y la combinación de pintura y objetos tridimensionales (en el caso de los dioramas). En uno de sus escritos sobre fotografía, Walter Benjamin dice que Daguerre dio a conocer su invento poco después de que se incendiara su estudio de panoramas.

Hacia mucho tiempo que los pintores utilizaban métodos mecánicos para lograr efectos de parecido cada vez más precisos: la cámara oscura había sido empleada por pintores del Renacimiento, tanto en Flandes como en los centros artísticos italianos –Leonardo dejó una famosa descripción de su funcionamiento–, y desde el siglo XVIII la cámara clara y el fisiotrazo permitían seguir los contornos de las sombras y proyectar las imágenes en un plano para dibujar sobre ellas. Esos métodos fueron utilizados por los pintores de género histórico, de escenas costumbristas, de bodegones, pero sobre todo por los retratistas.

La exigencia de semejanza, la permanente búsqueda por parte de los artistas de nuevos métodos para reproducir, e incluso mejorar idealizando un poco, los rasgos

¿DE QUÉ SE TRATA?

La invención del daguerrotipo tuvo lugar casi treinta años después de las guerras de emancipación de América. José de San Martín alcanzó a ser fotografiado en Francia en 1848, en su ancianidad. El Museo Histórico Nacional conserva uno de sus retratos fotográficos, un daguerrotipo que ha sido mucho menos difundido que una pintura anónima atribuida a la maestra de dibujo de su hija Mercedes.

del retratado, fue probablemente el motor principal que empujó y estimuló la invención de la fotografía. Giselle Freund sostuvo en su tesis doctoral —defendida en la Universidad de París y publicada en 1936— precisamente eso: el principal impulso hacia la invención de la fotografía fue la proliferación de los retratos que acompañó el ascenso de la burguesía.

El retrato no sería nunca más prerrogativa exclusiva de los reyes y miembros de la nobleza. Freund escribió: *Hacerse retratar fue uno de esos actos simbólicos por los cuales los individuos de la clase social ascendente hacían visible su ascensión a sí mismos y a los otros, y se clasificaban entre aquellos que disfrutaban de la consideración social. Por otra parte, esa evolución transformó la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecánica de la reproducción de los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el último grado de esta evolución. Cuando se inventó la fotografía, el retrato era la ocupación principal de la mayoría de los pintores, y no solo en París, entonces el centro del mundo del arte, donde el prestigioso y tradicional Salón se encontraba inundado de retratos.*

En ese clima el pintor Daguerre inventó el dispositivo que lleva su nombre, con el auxilio de la química que logró hacer dejar a la luz una impronta duradera sobre una placa sensible. La historia de esa invención fue narrada una y otra vez, pero sigue estando confusa. Al parecer, ese procedimiento fotográfico se inventó simultáneamente en varios lugares por diferentes personas, entre ellos Nicéphore Niépce (1765-1833), William Henry Fox Talbot (1800-1877), Hercule Florence (1804-1879) e Hippolyte Bayard (1807-1887). Para la extraordinaria e inmediata difusión del daguerrotipo resultó decisiva la intervención del gobierno francés, tomada por iniciativa de François Arago (1786-1853), director del Observatorio de París y secretario de la Academia de Ciencias desde 1830. En 1839 el Estado compró la patente de Daguerre y la puso en el dominio público, como hizo con otros inventos.

Quizá ningún invento tuvo los efectos del daguerrotipo, que permitía capturar la naturaleza de modo mecánico en sus más mínimos detalles. Si bien al principio fue casi imposible tomar retratos, por lo prolongado del tiempo de



General Tomás Guido (1788-1866), que tomó parte de las campañas sanmartinianas en Chile y Perú, fotografiado en Buenos Aires en 1854, supuestamente por Carlos Enrique Pellegrini. 12 x 9cm. MHN.

exposición, casi enseguida ese inconveniente se superó y el rostro humano fue motivo casi excluyente de las tomas, en detrimento de los paisajes urbanos. El daguerrotipo hacía posible atesorar la propia imagen como se la veía en el espejo, con absoluta confianza en su fidelidad y sin recurrir a la mano experta de un pintor. La combinación de esos dos factores aceleró la revolución provocada por el invento. El mundo de las imágenes fotográficas —que poco después adquirió movimiento en el cine— comenzó una incontenible expansión, con una catarata de nuevos inventos que hicieron su producción cada vez más anónima y veloz, y su difusión cada vez más instantánea.

En ese proceso, sin embargo, la existencia del daguerrotipo fue efímera. Estuvo, para empezar, reservado a especialistas, era costoso, daba como resultado un ejemplar único irreproducible (salvo por otro daguerrotipo) y permaneció envuelto en el aura de la creación artística. Muy pronto fue sustituido por métodos más baratos y

sencillos, con placas negativas de vidrio que permitían hacer múltiples copias a bajo costo y que dieron lugar a la fotografía de estudio, artificiosa y especializada. Sobre el fin del siglo, la llegada de la cámara Kodak portátil hizo florecer el amateurismo y los clubes de fotografía. El negativo de celuloide en rollo sustituyó la placa de vidrio en la fotografía hogareña y puso en marcha la desaparición de las galerías de pose.

El daguerrotipo consistía en una placa de cobre bañada en plata bruñida como un espejo y sensibilizada con yodo; luego de expuesta, se revelaba con vapores de mercurio, los cuales se adherían a las zonas que habían recibido más luz y dejaban bruñidas aquellas menos iluminadas. La imagen resultante—según el ángulo desde el que se la mirara— resultaba positiva o negativa, con una alternancia de zonas brillantes y opacas. Los daguerrotipos se montaban en estuches cuidadosamente contruidos, para que la imagen reflejara algo oscuro, como un paño negro, y se pudiera verla con claridad en positivo. Estas características de objeto único, precioso y caro, no reproducible en serie, ponían al daguerrotipo a medio camino entre la pintura y la fotografía.

El invento se difundió de forma inmediata tanto por Europa como por América y Australia. A partir de cartas y documentos y, sobre todo, por su repercusión en periódicos, los estudiosos de la fotografía en la Argentina, Uruguay y Brasil han reconstruido la llegada a esos países de la primera cámara de daguerrotipos, una de las primeras realizadas, firmada por Daguerre, su inventor, y por Alphonse Giroux (1775-1848), que la construyó. En enero de 1840 arribó a Río de Janeiro y, poco más tarde, a Montevideo, a bordo del buque francés *L'Oriental*, que daba la vuelta al mundo con un contingente de escolares, al mando del capitán Augustin Lucas.

Operaba la cámara el clérigo Louis Comte, según algunas fuentes capellán de a bordo y según otras, profesor de música. Para cumplir la tarea educativa, el capitán Lucas había obtenido ayuda del Ministerio de la Marina, la Academia de Ciencias, la Sociedad Geográfica de Francia y la *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale* (Sociedad para el Fomento de la Industria Nacional). En la sede de esta en París, poco antes de zarpar la nave, Daguerre había dado una de las primeras conferencias sobre la técnica y los usos de su invento.

Además de tomar vistas de todos los puertos de escala, como había anunciado, el abate Comte hacía demostraciones públicas del daguerrotipo, como la que hizo en Montevideo en 1840, probablemente también con fin comercial. Comte permaneció en la capital uruguaya cuan-

do la embarcación partió, y publicitó en la prensa sus actividades como profesor, así como la venta de cámaras de daguerrotipo. Al parecer, los productos de sus demostraciones quedaron a bordo del navío y naufragaron con este frente a Valparaíso pocos meses después. Por eso no se conservaron más que en el recuerdo de quienes presenciaron las tomas y resultaron fascinados con su resultado.

Lucas aparentemente llegó a Australia y Nueva Zelanda al mando de otro barco. En 1841 hizo allí las primeras imágenes daguerreanas y condujo sesiones de toma en forma de espectáculos públicos, como Comte había hecho en Río de Janeiro y Montevideo. También ofreció cámaras en venta.

El barco francés no recaló en Buenos Aires, pues Francia estaba en pleno conflicto con el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Las noticias de las demostraciones de Comte en Montevideo llegaron a la banda occidental del Plata por la correspondencia y algunas publicaciones de varios exiliados, como Juan Bautista Alberdi, Florencio Varela y Mariquita Sánchez de Thompson. Estos no solo se hicieron tomar daguerrotipos, sino que escribieron a sus amigos y familiares en Buenos Aires comentando la impresión que les produjo el invento. El 4 de marzo de 1840 Varela publicó en *El Correo* de Montevideo un largo artículo con una descripción minuciosamente técnica del daguerrotipo. Una notable carta de Mariquita a su



Cámara para tomar daguerrotipos de 16 x 22cm, fabricada por Susse Frères, con lente de 382mm de distancia focal de la casa Charles Chevalier, 1839. Foto Nelson Ramírez de Arellano, Wikimedia Commons. La cámara se conserva en el Fotomuseum Westlicht, Viena. Daguerre acordó la producción de cámaras con esa firma y con Alphonse Giroux et Cie.; ambas usaban iguales lentes.

Otra cuestión vinculada con los daguerrotipos que seguramente interesará a los lectores de *CIENCIA HOY* —y que cae fuera del tema de este artículo— es su relación con la ciencia. Advertir el crucial cometido del físico y astrónomo Arago en la difusión del invento lleva de inmediato a preguntarse sobre esa relación.

Se puede conjeturar que lo primero que debe haber interesado a Arago y a sus colegas de la Academia de Ciencias fue comprender los procesos fisicoquímicos por los que se lograba formar una imagen y fijarla de modo indeleble sobre una lámina metálica, pero enseguida deben haberse puesto a considerar las implicancias y variadas aplicaciones del daguerrotipo; para explorar ambos asuntos la Academia designó una comisión integrada por el propio Arago, su colega el físico y académico Jean-Baptiste Biot (1774-1862) y Alexander von Humboldt (1769-1859).

No pasó mucho tiempo hasta que las posibilidades del daguerrotipo encontraran aplicación en la búsqueda de conocimiento. En 1839, el diplomático estadounidense John L. Stephens (1805-1852), considerado uno de los precursores de la arqueología mexicana, recorrió el Yucatán con el arquitecto y dibujante británico Frederick Catherwood (1799-1854). Este documentó minuciosamente con dibujos y fotografías las ruinas mayas de dicha región, supervisó la confección con ese material de planchas litográficas y en 1843 Stephens publicó el libro *Incidents of Travels in Yucatán* (Harpers & Bros.), que dio a conocer por primera vez esos monumentos.

En 1845, Antoine-Étienne Serres (1786-1866), presidente de la Société Ethnologique de París propuso la creación de un 'museo fotográfico de las razas humanas'. Ese mismo año, el alemán Adolf Schaeffer tomó cincuenta daguerrotipos de relieves en los templos de Borobudur, en las entonces Indias Orientales holandesas. De la misma manera, se tomaron por entonces las primeras fotografías de monumentos arqueológicos egipcios, con detalles de sus relieves e inscripciones. Así se incorporó la fotografía desde sus mismos inicios daguerreanos a disciplinas como la etnografía, la antropología y la arqueología.

Otro campo de investigación que buscó tempranamente aprovechar las posibilidades del daguerrotipo fue la astronomía, aunque las largas exposiciones requeridas limitaron su utilidad. En 1840, John William Draper (1811-1882) logró tomar en Nueva York una pequeña imagen de la Luna, algo borrosa por haber necesitado una exposición de veinte minutos. En 1845, luego de algunos intentos fracasados, se tuvo éxito en hacer en Europa un daguerrotipo del Sol. Lo consiguieron Léon Foucault (1819-1868) e Hippolyte Fizeau (1819-1896), en el Observatorio de París, a instancias del propio Arago. En 1842, Giovanni Alessandro Majocchi (1795-1854), profesor de física en Milán, tomó un daguerrotipo de un eclipse solar. Y en el ámbito médico se realizaron tempranos intentos de hacer daguerrotipos de preparados vistos con microscopios ópticos.

LECTURA SUGERIDA

BARGER MS & BLAINE WHITE W, 1991, *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*, Smithsonian Institution Press (reedición Johns Hopkins University Press, 2000).



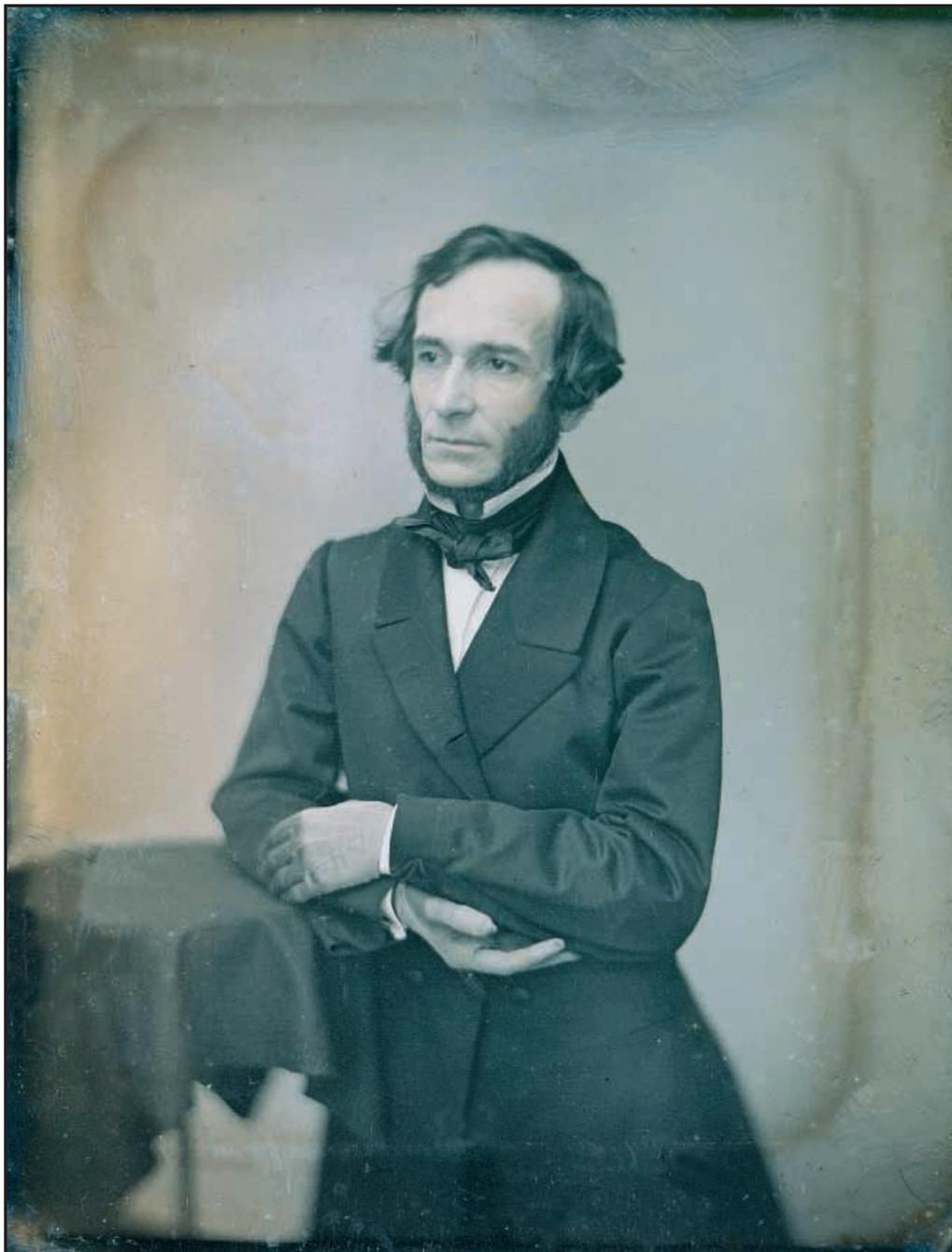
Libro publicado por Daguerre en 1839 en el que explicó su invento.

hijo Juan comentó lo mismo que el corresponsal del *New York Star* en París cuando conoció los primeros daguerrotipos en octubre de 1839: la cuestión de su escala. En tanto que la pintura obtenía sus mejores efectos en los grandes formatos, no había cómo igualar la capacidad del nuevo artefacto de reproducir detalles increíblemente pequeños: en un daguerrotipo tomado en Río de Janeiro se podía distinguir con una lupa la ropa colgada en sogas y las juntas de muros de ladrillo a la vista.

En el daguerrotipo no había artificio, o por lo menos no era posible advertirlo, ni siquiera con una lupa. Sin embargo, no tenía color, por lo que muchos daguerrotipos se colorearon a mano, delicadamente, para poner un poco de rojo en las mejillas de las damas y resaltar las vestimentas. Los entorchados y las condecoraciones de los uniformes militares con frecuencia se retocaron con oro disuelto en goma arábiga, aplicado directamente a la placa revelada.

Como los daguerrotipos son sumamente frágiles, basta intentar limpiar su superficie con un trapo para destruir la imagen. Los que sobrevivieron, deben conservarse en condiciones de humedad y temperatura adecuadas, en sus estuches originales o bajo vidrio. De muchos que se han perdido se conservan copias fotográficas posteriores, impresas en el formato *carte de visite* (6 x 9cm), que inició la popularización masiva de la fotografía.

Si bien prácticamente todos los retratos al daguerrotipo fueron encargados por los propios retratados o sus familias para uso privado, en la Argentina se conservan dos importantes colecciones, de 121 piezas cada una, en los museos Histórico Nacional y Enrique Udaondo de Luján respectivamente. Desde el momento de su fundación, una de las preocupaciones de los directores de esos museos fue presentar un rostro 'verdadero' para quienes señalaban como héroes o próceres de la nación y cuya memoria deseaban venerar. Enviaron numerosas cartas a sus familias, lo mismo que a coleccionistas e instituciones, pidiendo que donaran documentos y objetos como



Daguerrotipo de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) tomado en Valparaíso por Thomas Columbus Helsby (1821-1879), angloargentino nacido en Buenos Aires y muerto en el Perú. 14 x 10,3cm. MHN.

espadas o uniformes y, sobre todo, retratos. Desde que empezaron a construirse los relatos nacionales y se erigieron panteones de héroes o padres fundadores de las naciones iberoamericanas, se consideró imprescindible ponerles un rostro, identificar sus retratos y establecerles una imagen canónica, lo que dio lugar a búsquedas que en algunos casos fueron difíciles.

En este sentido, se podría pensar que la invención de la fotografía puso fin a las especulaciones acerca de la apariencia de los grandes personajes públicos, y no solo en América. Recuérdense, como ejemplos notables, las discusiones sobre los retratos de Napoleón Bonaparte desde la primera recopilación de su iconografía realizada en 1895

por Armand Dayot (1851-1934) y las largas —y todavía encendidas— discusiones acerca de la apariencia de Simón Bolívar. Unos pocos de los veteranos sobrevivientes de las guerras de independencia alcanzaron a ser retratados al daguerrotipo en su vejez, entre ellos José de San Martín.

Pero aun en los casos en que una imagen alcanzó a ser fijada con el dispositivo daguerreano, estuvo lejos de ser tomada como definitiva. Es mucho más reconocido como retrato de San Martín el que lo representa joven, envuelto en la bandera argentina, pintado en Bruselas tal vez por una maestra de pintura de su hija, que el daguerrotipo para el que posó en París en 1848, cuando tenía más de setenta años.

Una característica curiosa de los primeros daguerrotipos es que producían una imagen invertida en sentido horizontal. Así, si un personaje presentaba en la fotografía su perfil derecho, se trataba en realidad del izquierdo. Ese es el caso del retrato de San Martín que reproduce esta nota y que una fotografía fiel hubiese mostrado como lo indica la ilustración de este recuadro.

La práctica habitual en las publicaciones sobre historia de la fotografía es reproducir las imágenes como aparecen en el original, pero no todas están invertidas, porque con el tiempo las cámaras fueron dotadas de un dispositivo óptico que corregía el efecto, por lo que normalmente solo detalles del modelo revelan si hubo inversión. Tratándose de retratos, ello suele advertirse en los botones de sacos o chaquetas. De los acá reproducidos, además de San Martín, están invertidos Juan B. Alberdi y Justo J. de Urquiza, mientras Tomás Guido no lo está. De los otros dos nada se puede decir porque el uniforme de Las Heras no revela botones y están ocultos los de Mansilla/Ortiz de Rozas.



General Juan Gregorio de Las Heras (1780-1866), con el uniforme de gala del ejército de Chile correspondiente a su grado y las condecoraciones de la campaña de los Andes y del Perú. Tomado posiblemente en Santiago a comienzos de la década de 1850. Los dorados y celestes fueron aplicados a la placa después de revelada. 10,5 x 7,7cm. Museo de Luján.

Con alguna excepción, la mayoría de los retratos hechos por los procedimientos fotográficos tempranos —daguerrotipos, ferrotipos, ambrotipos, calotipos— que se conservan en los museos históricos es apenas conocida por el público. En general, personajes como Gregorio de Las Heras, Tomás Guido, Ignacio Álvarez Thomas, Mariquita Sánchez de Thompson, Manuelita Rosas y Esteban Echeverría, entre otros, son mucho más reconocibles por sus retratos al óleo. Estas relaciones particulares entre fotografía y pintura plantean cuestiones interesantes sobre los usos públicos del retrato. Pues, en realidad, no es la ‘verdad’ o la estricta semejanza lo que cuenta, sino la adecuación de la imagen a las ideas aceptadas sobre su figura.

Varios oficiales del Ejército de los Andes se hicieron retratar en Buenos Aires, Santiago de Chile o París mucho tiempo después de sus tiempos heroicos, cuando tenían edad avanzada y aspecto un tanto decadente. Tal vez por esa razón, esos daguerrotipos no alcanzaron la difusión que tuvieron óleos o miniaturas, y muchos son hoy casi desconocidos. Todo hace pensar que San Martín temía por su vida cuando le hicieron en Francia el mencionado daguerrotypo en 1848 (en realidad, le hicieron dos, pero uno se perdió). Había estallado una revolución en París y decidió abandonar la ciudad con su hija, probablemente rumbo a Londres, aunque finalmente pasó los dos últimos años de su vida en Boulogne-sur-Mer. El anciano de ese retrato tiene la mirada baja y una expresión sombría. En el rostro ajado solo parece haber tristeza y desencanto.

Ese mismo año había muerto su amigo y vecino en Grand Bourg, el marqués Alejandro Aguado, acaudalado banquero y antiguo compañero de armas en el ejército español, y lo había designado albacea testamentario de su fortuna y tutor de sus dos hijos, Onésipe y Olympe, quienes poco después comenzaron una intensa actividad como fotógrafos aficionados. No sería de extrañar que el



Retrato de autor desconocido catalogado en el Museo Histórico Nacional como *Lucio V Mansilla?*, con un signo de interrogación porque hay indicios convincentes (aunque no pruebas) de que se trataría de León Ortiz de Rozas (1828-1871), primo de Mansilla y, como este, sobrino de Juan Manuel de Rosas. 12,9 x 10,9cm. MHN.

segundo fuera el autor de ese par de daguerrotipos anónimos, pues no era anónima la actividad de los daguerrotipistas comerciales, ni en París ni en otras ciudades.

La mayoría de los daguerrotipos del Museo Histórico Nacional de personajes conocidos nos provoca cierta extrañeza, pues cambia la imagen que nos habíamos formado de cada personaje, posiblemente desde nuestras épocas escolares y por lo común sobre la base de retratos al óleo. Recordemos, por ejemplo, el cuadro en 1873 de Esteban Echeverría recreado como un Byron americano por Ernest Charton (1815-1877) varios años después de su muerte; o el retrato romántico pintado por Johann Moritz Rugendas (1802-1858) en 1845 de Mariquita Sánchez de Thompson, también en el Museo Histórico Nacional; o el de Manuelita Rosas pintado en 1851 por Prilidiano Pueyrredón (1823-1870). Hay una cuota de idealización en los relatos sobre esos personajes, que se

plasma en los retratos pintados y que el daguerrotipo casi siempre desmitifica.

Existe, sin embargo, alguna excepción, como el retrato de Juan Bautista Alberdi realizado en Valparaíso, que ha pasado a formar parte de los relatos históricos difundidos, a pesar de que se conoce del mismo fotografiado una manifestación de su preferencia por los retratos pintados por sobre los fotográficos, consignada en el volumen sobre los daguerrotipos de los museos Histórico Nacional y de Luján incluido entre las lecturas sugeridas. Algo parecido sucedió con daguerrotipos de Justo José de Urquiza.

También se conoce algún ejemplo en el sentido inverso: las descripciones y los retratos fotográficos de Lucio V Mansilla le crearon la personalidad de un elegante *dandy*, tanto en su juventud como en su vejez. Fue uno de los hombres públicos más retratados de su tiempo, o por lo menos de quien más retratos fotográficos se conservan. Eso llevó a

pensar que fuera suyo un daguerrotipo de un hombre joven no identificado, que se conserva en el Museo Histórico Nacional y así estaba rotulado. Lo que se sabía de Mansilla y sus propias descripciones de su apariencia juvenil parecían coincidir con lo que sugerían los rasgos del retratado en ese daguerrotipo. Investigaciones recientes han puesto esa identificación en duda y concluido (aunque no probado) que se podría tratar de su primo León Ortiz de Rozas.

A la luz de estas reflexiones, las imágenes –incluso las fotografías, que en apariencia son las más objetivas– comienzan a dejar de considerarse solo ilustraciones o documentos visuales de una época, para ser comprendidas como parte de los acontecimientos que la componen. Ellas modifican en mayor o menor medida el entramado de esos acontecimientos y moldean la sensibilidad colectiva.

La celebración de los bicentenarios de las guerras y las declaraciones de independencia iberoamericanas, que comenzaron en 2010, brindaron la oportunidad de analizar la cultura visual de los tiempos de las revoluciones emancipadoras, la construcción de las imágenes de sus héroes y la historia de sus símbolos y emblemas, que suelen ser percibidos como atributos eternos de las naciones. Esto quedó de manifiesto en, por ejemplo, la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, realizada en ese país en 2010, en el Museo Nacional de Arte.

Los primeros retratos fotográficos, en síntesis, aparecen como objetos fascinantes, no solo por su carácter de documentos visuales sino también como sujetos de una historia muchas veces sorprendente de publicidad y ocultamientos. **H**



Justo José de Urquiza (1801-1870), de quien se conoce una decena de daguerrotipos, ya que su actuación más importante, en la década de 1850, coincidió con los cortos años de imperio de esa técnica fotográfica. 13,7 x 10,5cm. Fecha exacta y autor desconocidos. MHN.

BREVE GLOSARIO

Ambrotipo. Placa húmeda al colodión con el reverso pintado de negro o cubierto por una tela o cartón de ese color para que la imagen negativa se viera en positivo.

Calotipo. Complejo procedimiento inventado por William Talbot que producía una imagen negativa sobre un papel sucesivamente bañado en nitrato de plata, yoduro de potasio y ácido gálico. La imagen se pasaba a positiva por contacto a otro papel.

Cámara clara. Un instrumento óptico utilizado para facilitar el dibujo. Si bien su nombre evoca a la cámara oscura, no está relacionada con ella: es un artefacto liviano y portátil formado por visores, lentes y espejos en números y posiciones variables según los modelos.

Cámara oscura. Caja cerrada con paredes interiores negras y un pequeño orificio circular en una de ellas que permitía entrar la luz, de suerte que en la pared opuesta se veía una imagen invertida del exterior. La colocación de una lente en el orificio la hizo más eficiente y, además de servir para ayudar a dibujar, fue el germen de la cámara fotográfica.

Carte de visite. Formato (9 x 5cm) inventado en Francia en 1854 por André Adolphe Eugène

ne Disdéri (1819-1889), que se popularizó en los comienzos de la fotografía, a mediados de la década de 1850. Existieron cámaras especiales con entre cuatro y doce objetivos para producir igual número de imágenes por toma.

Diorama. Forma de entretenimiento inventada en París, en 1822, por Daguerre, quien también lo explotaba. Consistía en un pequeño teatro para unas 350 personas en el que se mostraba un paisaje o una escena pintada a mano sobre una sucesión de telas colgadas una detrás de otra. Ese arreglo permitía simular cambios mediante variaciones de la iluminación, y creaba la ilusión de estar viendo el mundo real. Hoy el término se usa para designar ciertas representaciones de ámbitos silvestres en los museos de ciencias naturales, siguiendo un modelo cultivado con éxito por Carl Akeley (1864-1926) en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York.

Ferrotipo. También llamado *melanotipo*, era semejante al ambrotipo pero no usaba vidrio como soporte sino latón o hierro pintados de negro.

Fisionotrazo. Instrumento usado para trazar el perfil o la silueta de una persona, semejante al pantógrafo usado para magnificar dibujos. Lo inventó en Francia, en 1784, Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), quien lo usó para retratar a

muchos personajes prominentes de la Revolución Francesa.

Panorama. Forma de representación de paisajes, ámbitos o escenas históricas usada por el pintor Robert Barker (1739-1806), que acuñó el término, para mostrar en Londres en 1792 su pintura del paisaje urbano de Edimburgo, desplegada alrededor del observador sobre el interior de una superficie cilíndrica. Panoramas de ese tipo fueron muy populares en la segunda mitad del siglo XIX, incluso en la Argentina.

Placa húmeda al colodión. Placa de vidrio cubierta con una película de yoduro de potasio, colodión (solución de nitrocelulosa en alcohol y éter) y nitrato de plata. Se exponía húmeda en una cámara fotográfica y la imagen negativa se revelaba con ácido gálico y fijaba con hiposulfito de sodio. Los positivos, de colores sepia o café, se obtenían sobre papel albuminado, tratado con clara de huevo, bromuro de potasio y ácido acético. Ese fue el comienzo de la fotografía con negativos sobre placa de vidrio. En la década de 1880 las placas húmedas fueron reemplazadas por las conocidas de gelatina seca.

Procedimientos fotográficos tempranos. Además de aludir a daguerrotipos, el nombre se aplica a ambrotipos, calotipos y ferrotipos.

Laura Malosetti Costa

Doctora en historia del arte, UBA.
Investigadora independiente
del Conicet.



LECTURAS SUGERIDAS

BENJAMIN W, 1931, 'Pequeña historia de la fotografía', publicado en el semanario berlinés *Die literarische Welt*, y en castellano, con traducción de Jesús Aguirre, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. Accesible (agosto de 2012) en <http://www.fotoclub.org.uy/Articulos/pequena-historia-de-la-fotografia-por-walter-benjamin.html>.

BROQUETAS M (ed.), 2011, *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Centro de Fotografía de Montevideo.

FREUND G, 1936, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Étude de sociologie et d'esthétique*, La Maison des Amis des Livres, Paris.

MARTINI JX y PRIAMO L (eds.), 2009, *Los años del daguerrotipo 1843-1870. Primeras fotografías argentinas*, Ediciones de la Antorcha, Buenos Aires.

MORAND S (ed.), 1997, *Olympe Aguado (1827-1894) photographe*, Musées de Strasbourg.

MUJICA PINILLAS M (ed.), 2006, *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*, Banco de Crédito, Lima.

WEYNANTS T, 2003, 'Early visual media', en (julio de 2012) <http://users.telenet.be/thomasweynants/precursors.html>.