

SABINE FORERO MENDOZA

Département d'Arts Plastiques. Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Fotografía y patrimonio. La Misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia

RESUMEN

En 1851, la Comisión de monumentos históricos pide una misión fotográfica colectiva llamada hoy en día «heliográfica» para efectuar la toma de 175 monumentos repertoriados en 47 departamentos franceses. La finalidad de la empresa es la constitución de un fondo iconográfico que será puesto a disposición de los arquitectos encargados de los trabajos de restauración. Se trata de evaluar en qué medida la visión del patrimonio arquitectónico será así renovada y, más generalmente, redefinir el papel jugado por la fotografía dentro del proceso de consagración del monumento histórico.

RÉSUMÉ

Photographie et patrimoine. La Mission héliographique de 1851 et la consécration du monument historique en France.- En 1851, la Commission des monuments historiques commande une mission photographique collective dite «héliographique» pour effectuer des prises de vue de 175 monuments répertoriés dans 47 départements français. L'entreprise vise à constituer un fonds iconographique mis à la disposition des architectes chargés de travaux de restauration. Il s'agit d'évaluer dans quelle mesure la vision du patrimoine architectu-

ral est ainsi renouvelée et, plus largement, de cerner le rôle joué par la photographie dans le processus de consécration du monument historique.

ABSTRACT

Photography and patrimony. The 1851 heliographic Mission and the consecration of the historical monument in France.- In 1851, the Commission of historical monuments order a collective photographic mission called «heliographic» in order to take pictures of 175 monuments listed in 47 French departments. The enterprise looks forward to create an iconographic found, for the use of the architects in charge of restoration works. The purpose is to evaluate how extended is the renewal of the vision of architectural patrimony, searching in this point the place of photography into the process of conservation of the historical monument.

Palabras clave / Mots clé / Key words

Arquitectura, monumento histórico, patrimonio, fotografía.
Architecture, monument historique, patrimoine, photographie.
Architecture, historical monument, patrimony, photography.

NO ES raro escuchar denuncias sobre la «obsesión francesa del patrimonio». De ferias del patrimonio a jornadas del patrimonio, de medidas de salvaguarda a leyes de protección, ¿estarían los franceses embarcados en una espiral de museificación generalizada y se ocuparían solo de la celebración de los vestigios del pasado, con el riesgo de encerrarse en una actitud conservadora y timorata?

De hecho, asistimos a un crecimiento sin precedentes del dominio patrimonial bajo la acción conjunta de varias evoluciones: la asignación de un valor de antigüedad a elementos cada vez más recientes, la extensión de la noción de monumento a realizaciones tradicionalmente poco valoradas (edificios y conjuntos industriales, por ejemplo), la dotación de valor histórico a humildes posesiones (herramienta agrícola, objetos de

la vida cotidiana), la atribución de una dimensión patrimonial a cosas inmateriales (usos, gestos, formas de decir o de hacer). Este fenómeno, al parecer, no tiene nada de específicamente francés. En realidad, afecta al conjunto de países fuertemente industrializados de Europa occidental. ¿Se trata de la expresión de una reacción defensiva a evoluciones muy rápidas que alteran profundamente tanto las estructuras sociales como las condiciones y el contenido de las tradiciones culturales? ¿Habría que verlo como la manifestación de la búsqueda de legitimación identitaria dentro de un momento de crisis de los proyectos colectivos? ¿Responde a la presión y a las necesidades de la industria turística? O aún más, ¿contribuye a ocultar la rapidez y el carácter irremediable de la transformación de los paisajes urbanos y rurales bajo el golpe de los intereses inmobiliarios? Estas hipótesis, lejos de excluirse unas a otras, contienen sin duda una parte de verdad. Sin embargo, su discusión presupone un análisis situado dentro de la larga trayectoria del desarrollo histórico. Tal es la condición para entender esta evolución y juzgarla no solamente en términos regresivos o mercantiles.

Dentro de esta perspectiva, hay que reconocer que la valoración del patrimonio es, en Francia, un hecho antiguo, íntimamente ligado a ciertos acontecimientos históricos. Se debe subrayar también el papel pionero que ha tenido Francia en la materia, en particular en dos momentos bien precisos y agitados de su historia: durante la revolución de 1789 y, luego, después de las jornadas de julio de 1830.

En 1792 es cuando se utiliza por vez primera de manera pública la metáfora sucesoria para designar las posesiones materiales de un pueblo entero y llamar la atención sobre su necesaria conservación por parte del Estado. Dos series de hechos explican esta nueva preocupación: por un lado, la multiplicación de los actos de vandalismo, por otro lado, el embargo de los bienes de la nobleza y del clero. Las medidas administrativas de protección entonces adoptadas corresponden con la concepción histórica de la época de las Luces y con el ideal pedagógico al que se le asocia, pero están sobre todo guiadas por la necesidad de la joven nación de definirse y anclarse en el tiempo, dotándose, aunque fuese bajo una forma ficticia, de una herencia compartida en forma igualitaria. Las motivaciones que presiden entonces al nacimiento del patrimonio se entrecruzan en un complejo andamiaje, pero es en realidad el valor nacional el que, en razón de su poderío afectivo, vence sobre todo lo demás.

El contexto que rodea la creación, en 1830, del cargo de Inspector de monumentos históricos y del Comité de trabajos históricos, y luego, en 1837, la reunión de la Comisión de monumentos históricos, es muy diferente. Los intereses políticos no se encuentran ausentes, ya que se puede adivinar en esos actos una búsqueda de legitimidad y de reconciliación por parte de Luis Felipe, después de la revolución que lo llevó al poder, pero estos intereses se debilitan frente a otro tipo de motivaciones tanto científicas como estéticas. Asistimos entonces a la invención de la noción de monumento histórico (CHOAY, 1992) que confiere al vestigio arquitectónico a la vez un valor cognoscitivo (es un documento histórico) y un valor estético o sensible (es un objeto conmovedor que atestigua el paso del tiempo). La llegada de la era industrial, que supone una ruptura irreversible con los modelos tradicionales de producción y que, más ampliamente, señala la entrada de una nueva era, favorece la aproximación afectiva a los monumentos antiguos, a la que contribuye la gran difusión de las formas de la sensibilidad romántica. Por otra parte, la pujanza de la ciencia histórica y, más precisamente, la constitución de la arqueología y de la historia del arte como disciplinas autónomas, conducen a la renovación de las condiciones y de los modos de estudio del monumento.

En ese contexto preciso, parece interesante volver sobre el papel jugado por la fotografía dentro del proceso de consagración del monumento histórico. La puesta a punto de las técnicas fotográficas coincidió muy exactamente con el reconocimiento oficial de la urgencia de un inventario general del patrimonio arquitectónico nacional emprendiendo todo un trabajo de conservación o de restauración. Teniendo en cuenta todo el partido que se podría obtener de este invento, se consideró de entrada el nuevo medio de registro como un auxiliar privilegiado dentro de la tarea preliminar de inventario y de documentación, y así, a partir de 1851, se pidió una misión colectiva. A través del examen más particular de ciertas tomas realizadas en el marco de esta misión llamada hoy en día «heliográfica», es conveniente evaluar en qué medida, sin sacrificar la exigencia documental que les había sido confiada, los diferentes fotógrafos pudieron contribuir a renovar la visión del patrimonio arquitectónico.

¹ La expresión «Misión heliográfica» que se emplea hoy en día por los historiadores para designar esta empresa, no se utilizó por la administración de la época. Sin embargo, en 1851, se había creado la Sociedad heliográfica que sería reemplazada en 1854 por la Sociedad francesa de fotografía. Sobre la «Misión heliográfica» se puede acudir a MONDENARD, 2002.

La misión, vivamente animada por la Sociedad heliográfica, fue programada por iniciativa de la Comisión de monumentos históricos presidida por Prosper Mérimée. Cinco fotógrafos fueron sucesivamente seleccionados para efectuar las tomas de 175 monumentos repertoriados en 47 departamentos franceses y siguiendo itinerarios precisos: Hippolyte Bayard fue enviado a Normandía, Henry le Secq, a Champagne y Alsacia-Lorena, a Edouard Baldus se le atribuyó el castillo de Fontainebleau y los edificios situados en Borgoña, en el Dauphiné y el Lyonnais, Gustave le Gray y O. Mestral recorrieron juntos Touraine y el Midi. Los monumentos considerados son en su mayoría vestigios antiguos y edificios religiosos medievales, a los que se adjuntaron algunos castillos del Renacimiento.

La ausencia de ciertos monumentos muy conocidos nos hace preguntarnos sobre los criterios que presidieron esta selección. ¿Por qué en particular los monumentos parisinos no forman parte de la lista? La respuesta a esta última pregunta es evidente: el trabajo de inventario fotográfico del patrimonio arquitectónico francés se repartió entre varias comisiones. De tal suerte que para París existió una comisión especial. A pesar de todo, la explicación es insuficiente para rendir cuentas sobre todas las opciones. En realidad, esta lista corresponde a las propias preferencias de Mérimée, quien, desde 1831, había efectuado misiones de reconocimiento, solo o en compañía de Viollet-le-Duc. La lista establecida por la misión refleja así sus orientaciones, y, aún más, da cuenta del gusto de toda una época muy influida por la literatura romántica y por *el Gothic revival* inglés, que llevaron a reevaluar el arte de la Edad media, largamente despreciado por los cánones clásicos. A estos condicionamientos hay que agregar el papel asumido por los trabajos precursores de Alexandre de Laborde o del Barón Taylor. Los grabados de *Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts* (1816-1836) y las primeras litografías de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1878) habían sido ampliamente difundidos y no deben sorprendernos las semejanzas existentes entre el inventario establecido por la comisión y la selección de aquellos que contaron entre los primeros y más ardientes defensores de la preservación de monumentos antiguos.

Así, los factores ideológicos y estéticos son fundamentales en la determinación de lo que consideramos en una época u otra dotado de un valor patrimonial y en consecuencia digno de ser preservado. Hacia 1850, existe la tendencia a privilegiar lo que se refiere a la

«antigua Francia» y que parece contener una fuerte identidad nacional. Es la razón por la que los edificios religiosos medievales son los más numerosos en la lista, a pesar de que, en razón de su peso cultural y simbólico, la antigüedad se halle bien representada. Por contraste, el interés por los edificios del Renacimiento aparece muy menguado y la consideración por los de los siglos XVII y XVIII, totalmente inexistente. La importancia histórica del monumento, la urgencia de la necesidad de restaurar, la realización de trabajos o su terminación reciente constituyen los criterios oficialmente esgrimidos:

«Se trata de reproducir fotográficamente nuestros monumentos más bellos, sobre todo aquellos que amenazan ruina y exigen reparaciones urgentes» (*La Lumière*, 19 de junio de 1851).

La finalidad de la empresa es la constitución de un fondo iconográfico que será puesto a disposición de los arquitectos encargados de los trabajos de restauración. La empresa atestigua, en este sentido, el gusto de la época por el inventario y participa de la tendencia a la descripción exhaustiva y al censo completo que animan entonces todos los campos del saber². Con un proyecto así, que había sido formulado desde 1838, ¿por qué se esperó hasta 1851 para acudir a los fotógrafos y poder realizarlo?

En el momento mismo de la aparición del procedimiento fotográfico se comprendió que en el campo de la evaluación arquitectónica se disponía de un medio de registro más económico e infinitamente más fiel que el simple dibujo. De esta forma, F. Arago, en su célebre discurso pronunciado en la cámara de diputados el 3 de julio 1839 a favor del invento de Niépce y Daguerre, mencionó en primer lugar las ventajas del uso de la fotografía en las misiones arqueológicas. Los avances tecnológicos ulteriores no hacen sino confirmar el reconocimiento de las extraordinarias posibilidades documentales de la fotografía, en particular en el área del estudio arquitectónico:

«Una prueba heliográfica mediocre del portal de Chartres o de Bourges será siempre preferible como terminación, como realidad, relieve y precisión al grabado mejor acabado [...]. Tal es el poderío casi fantástico del procedimiento que permite al examinador de un dibujo arquitectónico explorar como en la naturaleza misma y hacer allí descubrimientos desapercibidos sobre el terreno» (WEY, 1851).

² HAMON (1989) describió el interés de los hombres del siglo XIX por los libros colectivos, las compilaciones y las sumas, obras que buscan establecer balances, publicar listas de lugares, de tipos y de objetos con el fin de recorrer metódicamente la integridad de un campo del saber.



FIG. 1. Dibujo y litografía de Emile Sagot. *Porte de l'Archevêché à Sens*. Publicado en los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, 1857, vol. 2, t. 2, pág. 160.

Hubo que esperar a la invención del procedimiento negativo/positivo, la puesta a punto de tirajes sobre papel, la mejora de la calidad de los clichés y la fabricación de un equipo más liviano, para abordar la realización de misiones fotográficas³. Por otro lado, 1851 es el año de la creación de la gaceta semanal *La Lumière* y el año de la creación de la *Société héliographique*. Estos dos órganos, encargados de asegurar el reconocimiento público del nuevo medio y de militar en su favor, tuvieron un papel activo en la realización de la Misión heliográfica y contribuyeron ampliamente a su notoriedad.

³ De tal forma todos los fotógrafos de la misión utilizaron la técnica del papel encerado seco puesta a punto por G. Le Gray, exceptuando E. Baldus, quien se sirvió de placas de vidrio aluminado. El procedimiento de Le Gray resultó particularmente adaptado a la situación itinerante de los viajeros ya que permitía una demora de varios días entre la preparación de las superficies sensibles y la toma y luego entre ésta y el revelado. La necesidad de un tiempo de exposición muy largo, contrapartida de estas mejoras, no constituía un inconveniente importante en el caso de la fotografía de arquitectura.



FIG. 2. Edouard Baldus, *Porte de l'Archevêché à Sens*, 1851. Prueba sobre papel salado a partir de dos negativos en papel.

De hecho, esta misión constituye un gran acontecimiento ya que es el primer encargo de un Estado dirigido a un colectivo de fotógrafos: ésta aparece como el prototipo de todos los encargos ulteriores. Es sin em-



FIG. 3. Edouard Baldus, *Remparts d'Avignon*, 1851. Prueba sobre papel salado a partir de un negativo en papel gelatina.

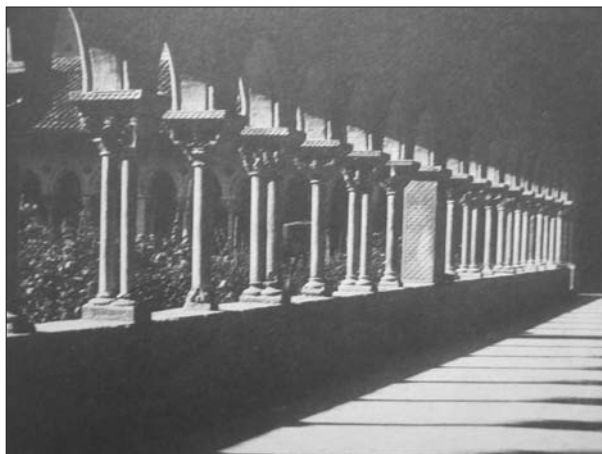


FIG. 4. Gustave Le Gray y O. Mestral, *Vue intérieure de cloître, église Saint-Pierre, Moissac*, 1851. Prueba sobre papel salado a partir de un negativo en papel encerado.

bargo en un sentido estético que se manifiesta un paradigma. En efecto, los 258 clichés⁴ efectuados durante el verano y el otoño de 1851 fijan los trazos principales del género de la fotografía de arquitectura (*Photographeur l'architecture, 1851-1920*, 1994). El carácter más relevante de estos clichés es la ruptura operada con las tradiciones iconográficas de la vista arquitectónica. Se abandona la «iconización suplementaria» (escenas pintorescas, marco vegetal) que venía a enriquecer la percepción del monumento inscribiéndolo en un ambiente y poniéndolo en escena de acuerdo con las normas de la *veduta* definidas en el siglo XVIII. Los efectos que suponen poner en movimiento lo imaginario (cielos atormentados, formas erosionadas y fantasmagóricas) ya no están de actualidad. Las escasas siluetas admitidas en el campo no sirven para reintroducir un elemento anecdótico sino para proporcionar una escala del edificio (Figs. 1 y 2). Se puede objetar que esas características no son el fruto de opciones estilísticas y estéticas sino de limitaciones técnicas (tiempo de posado, tamaño de las cámaras). Eso no se puede negar, de igual manera que las restricciones propias relacionadas con las características del encargo. Asistimos, sin embargo, en razón precisamente de esas exigencias y de esas limitaciones, a una renovación completa de la visión del monumento arquitectónico: magnificado por la utilización del blan-

co y negro y por la fuerza de los contrastes luminosos, los edificios adquieren una densidad inédita, apareciendo con una intensidad desconocida. Ya que se debe presentar con la mayor claridad y exhaustividad posible, el monumento se convierte en el único sujeto de la imagen. Aislado, vacío, liberado de todo aquello que pueda distraer la vista, el edificio es mostrado entero, preferentemente dentro de una especie de desnudez que vuelve sensible su propia naturaleza mineral y palpable su masa y volumen.

La costumbre es colocar la línea del horizonte a media altura y el punto de mira en el centro de la construcción con el propósito de atenuar las deformaciones. Esta fórmula, que permite respetar las proporciones, se pone al servicio de una definición rigurosa del manejo de las masas y de la fusión de volúmenes. Una composición así, recurrente especialmente en el trabajo de Baldus, corresponde a la voluntad de aprehender el edificio en su estructura global y de restituir su aspecto monumental en una imagen claramente compuesta. Baldus, destacándose de los otros fotógrafos de la misión, busca una máxima legibilidad de la construcción que proporcione sensibilidad a las dimensiones, revelando el potencial arquitectónico. Ocurre que a veces le resulta difícil obtener un buen resultado en razón de la ausencia de perspectiva que impide utilizar el formato más amplio de la cámara. Esta situación lo empuja a tratar con un cuidado particular el asunto del punto de vista, como se puede observar en el cliché del patio ovalado del Castillo de Fontainebleau, tomado desde

⁴ La cuenta es la siguiente: 120 clichés de Le Gray y Mestral, 92 de Le Secq, 46 de Baldus. No existe ninguna prueba de Bayard. Los clichés solicitados no fueron a veces realizados, principalmente por motivos técnicos. Al contrario, algunos monumentos no señalados en la lista fueron agregados.



FIG. 5. Henry Le Secq, *Cloître de Noyon*, 1851. Prueba sobre papel salado a partir de un negativo en papel.

una terraza inclinada. O más aún, en la toma de la vista general de las murallas de Avignon (Fig. 3). En este último ejemplo, Baldus utiliza un montón de maderos como punto de apoyo y una fila de árboles para delimitar su imagen en la parte izquierda, lo que le permite aumentar el efecto de la perspectiva sin desequilibrar la composición. Los panoramas realizados por Baldus gracias al montaje de negativos diferentes, testimonian igualmente la voluntad de mostrar la totalidad de un monumento. Así, la vista de las arenas de Nîmes, que constituye la panorámica más espectacular, permite aprehender, de manera sinóptica, la casi totalidad del edificio, como podría hacerse al girar uno mismo sobre los talones. La multiplicación de los clichés de un solo monumento, haciendo variar las distancias o puntos de mira, como lo hacen G. Le Gray y O. Mestral en Carcassonne por ejemplo, o logrando alternar vistas detalladas y vistas del conjunto, como lo hace H. Le Secq con sus clichés de la catedral de Reims, responde a ese mismo deseo de una toma exhaustiva y global. Las se-

cuencias así constituidas, al volver sensible la naturaleza tridimensional del edificio, sugieren la complejidad del recorrido de la mirada y las deambulaciones que autoriza. Éstas están sin embargo puestas al servicio de una intención didáctica ya que apuntan a una mejor comprensión de la construcción.

Toma global del edificio con la exactitud de sus proporciones, panoramas amplios o multiplicación de vistas de un mismo sitio, son diferentes modalidades que manifiestan el afán común de registrar todo lo visible en su integridad. Pero acaso no podamos reducir el trabajo de los fotógrafos de la misión heliográfica a esta única ambición. En efecto, numerosos clichés parecen dirigirse contra la voluntad de crear una imagen exacta de los monumentos cuando lo que se ha buscado ha sido la creación de efectos visuales, tal y como ocurre con las fotografías que juegan con el contraste de la luz y de la sombra. Verbigracia, una vista del claustro de Moissac realizada por Le Gray muestra una galería en la penumbra en que una claridad vigorosa penetra por un lado dibujando en el suelo todo un enjambre de líneas oblicuas (Fig. 4). La trayectoria de los rayos luminosos hace aparecer la profundidad del espacio pero vierte en la sombra las formas arquitectónicas. A su vez, teniendo que fotografiar el claustro de Noyon, Le Secq prefiere el detalle de un tramo (Fig. 5). La composición es deliberadamente asimétrica y el motivo se halla en gran parte disimulado por un contrafuerte. Una zona importante de sombra invade la parte inferior del cliché mientras que la porción del monumento representada en la parte superior se encuentra fuertemente soleada. La sombra desigualmente repartida sobre los volúmenes de piedra descarta ciertas zonas y valora otras. Los entallados de las piedras parecen así ganar en finura mientras que los efectos de contraluz revelan el detalle de las esculturas y dibujan con precisión las nervaduras y las rosáceas. Ocurre lo mismo con un cliché de la catedral de Reims del mismo Le Secq que muestra la parte del tímpano donde figuran el paraíso y los resucitados: la esquina superior derecha de la imagen permanece en la oscuridad, a la vez que el relieve de las formas esculpidas un poco más abajo resurge con una evidencia creciente. Siguiendo una vía diametralmente opuesta, O. Mestral y G. Le Gray llegan a relegar a un segundo plano el motivo arquitectónico principal únicamente en beneficio de la revalorización del contraste luminoso o del grano de sombra: así se ve en la toma del portal de la iglesia de San Seurin en Burdeos o en la vista de la puerta oeste de las murallas de Carcassonne.

A los efectos de luz se agregan los recursos del encuadre. Así, H. Le Secq escoge con frecuencia un punto de vista «desviado» (oblicuo o elevado), lo que modifica completamente la percepción del edificio, como lo observa en un momento el periodista Lacretelle:

«Lo que no hubiéramos podido descubrir jamás con nuestros propios ojos, lo vio en nuestro lugar, colocando su aparato a todas las alturas desde donde la catedral era visible. [...] Se diría que los santos artistas de la Edad media habían previsto el daguerrotipo, colocando sus estatuas y sus cortes de piedra, maravillosos en sus detalles y acabados, en alturas donde solo los pájaros que nos sobrevuelan eran capaces de mirarlos» (LACRETELLE, 1852).

Una vista de Le Secq de la catedral de Reims aísla la parte derecha del pórtico donde figura el Cristo del Apocalipsis rodeado de ángeles que llevan los instrumentos de la pasión. El punto de vista escogido, relativamente elevado, permite poner en perspectiva elementos que, como los arcos que aparecen en la parte superior de la imagen detrás de unas columnas delgadas bien iluminadas, serían invisibles para un observador normal que estuviese de pie en el pórtico. La imagen combina elementos distantes dentro de la profundidad del espacio y asocia las partes separadas del edificio trayéndolas al primer plano. Por otro lado, lo asimétrico es a menudo preferido por Le Gray y O. Mestral, con el fin de crear composiciones descentradas o para resaltar ciertos detalles. Se pueden citar, por ejemplo, las vistas de los pórticos occidentales de la Iglesia de San Nicolás en Blois y de la Iglesia San Sernin en Toulouse o la del pórtico norte de la Iglesia San Martín en Candes-Saint Martin (Fig. 6). Los resultados obtenidos son a veces sorprendentes, pero, ya que la indiscutible maestría técnica de Le Gray no permite sospechar ninguna torpeza, hay que concluir que prima la búsqueda estética sobre la finalidad documental.

El análisis somero de estos ejemplos nos permite resumir que a través de los efectos de fragmentación, los contrastes de luz y sombra, las preferencias de ángulos y encuadres originales, los juegos de mezclas de planos, se renueva radicalmente la visión de la arquitectura.

Dentro de los trabajos de la Misión heliográfica, se unen diferentes tendencias y cristalizan orientaciones divergentes y complementarias. Motivos políticos, deseo de inventariar, preocupación por la conservación del patrimonio, voluntad de restitución arqueológica, a los que se agregan búsquedas técnicas y preocupaciones estéticas. Estas aspiraciones se manifiestan alternativa o simultáneamente. Sin embargo, la puesta en relación de las expectativas de quienes habían hecho el

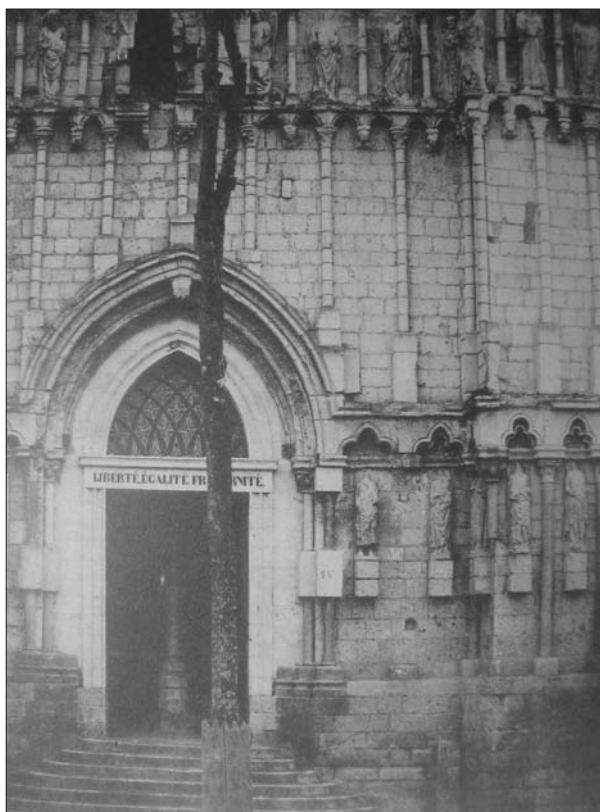


FIG. 6. Gustave Le Gray y O. Mestral, *Portail nord, église Saint-Martin, Candes-Saint-Martin*, 1851. Prueba sobre papel salado a partir de un negativo en papel encerado.

encargo y de las realizaciones de los fotógrafos revela concepciones contradictorias sobre el *status* de la fotografía. Por una parte, la fotografía se ve como un medio al servicio de una finalidad documental, por otra, se utiliza como una técnica innovadora dotada de capacidades artísticas. Esta tensión, en la que se resumen las controversias de la época, explica el destino de los clichés que no fueron nunca difundidos sino conservados como simples documentos de trabajo. Nos queda el hecho de que el marco estricto de la misión permitió la exploración de las posibilidades técnicas de la fotografía y la experimentación de virtualidades formales de un nuevo tipo de imagen. Hay que medir la amplitud de todo lo que se consiguió bajo tales condiciones. Se concretó la noción de monumento histórico, se constituyó un género fotográfico, el de la vista arquitectónica, al margen de los códigos pictóricos preexistentes, mientras un nuevo medio artístico encontró sus señas de identidad.

B I B L I O G R A F Í A

- AUBENAS, Sylvie (2003): *Gustave le Gray*, Paris, Phaidon.
- CARREZ, Anne (2000): «La commission des Monuments historiques de 1848 à 1852», *Histoire de l'art*, n° 47, novembre, págs. 75-85.
- CHOAY, Françoise (1992): *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.
- HAMON, Philippe D. (1989): *Expositions, littérature et architecture au XIX siècle*, Paris, José Corti.
- LACRETELLE, H. de (1852): «Revue photographique», *La Lumière*, 20 mars.
- MONDENARD, Anne de (1997): «La Mission héliographique: mythe et histoire», *Etudes photographiques*, 2, mai, págs. 60-82.
- MONDENARD, Anne de (2002): *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Editions du patrimoine.
- WEY, F. (1851): «De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts», *La Lumière*, 9 febrero.
- CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES:
- Edouard Baldus, photographe*, Paris, RMN, 1995.
- Gustave Le Gray 1820-1884*, sous la direction de Sylvie Aubenas, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2002 .
- Henri Le Secq, photographe de 1850 à 1860*, par Eugenia Parry Janis et Josiane Sartre, Paris, Musée des arts décoratifs / Flammarion, 1986.
- L'Invention d'un regard 1839-1918*, Paris, RMN, 1989.
- Photographier l'architecture 1851-1920*, sous la direction d'Anne de Mondenard, Paris, RMN, 1994.