



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**JULIA MARGARET CAMERON ARTIFICE DE LA
FOTOGRAFÍA: LA CONSTRUCCIÓN DE SU IDEAL**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
HIDALGO MONDRAGÓN ALBARRÁN

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ESTHER ACEVEDO VALDÉS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

TUTORES:
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. REBECA MONROY NASR
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	4
 Julia Margaret Cameron: una mujer victoriana detrás de la cámara	10
 Desenfocar la mirada: luces, cámara... Cameron	28
 Julia Margaret Cameron: la construcción de su ideal	46
Conclusiones	58
Bibliografía	65
Apéndice	68

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a la Dra. Esther Acevedo Valdés, quien como tutora principal de este ensayo académico, me apoyó desde el primer momento orientándome por el camino de la investigación, con disciplina, cierto, pero también con la calidez y amabilidad que uno busca en un tutor. A la Dra. Rebeca Monroy Nasr, por la disposición y gentileza en todo momento, por el tiempo dedicado a este ensayo, y por cada uno de sus comentarios tan acertados y precisos que fueron de enorme ayuda al realizar la presente investigación. Y por último, y no por eso menos importante, va mi agradecimiento a la Dra. Laura González Flores, por las observaciones hechas a este ensayo de investigación.

Dedico con mucho cariño esta investigación, por supuesto, a mi familia, pues estoy seguro que en las líneas de este ensayo, de alguna forma se encuentran presentes cada uno de ellos. A mi madre, por estar siempre, por sus historias para cada día y sus interminables cartas; a mi padre, por su apoyo, por la Historia y los libros; a mi hermana por su infinito cariño y finalmente, en representación de los abuelos que ya se han ido, a mi abuela, Lucrecia: Quechita, gracias por tu cariño, los maravillosos viajes y por enseñarme que “lo bebido, lo comido y lo paseado” es lo que permanece con nosotros.

No puedo olvidar agradecer a mi otra familia. A quienes forman parte de los cimientos de mi vida, a los amigos, a esos que sólo el paso y las pruebas del tiempo los unen y vuelven inseparables; a esos que estiran la mano para ayudarte a seguir por el sendero de la vida cuando sientes que el camino ha terminado. Aunque no nombraré a cada uno de ellos, los que saben que están en la lista resistente al tiempo llamada amistad, sabrán que sus nombres se encuentran entre líneas en cada una de las páginas de este ensayo.

En nombre de todos ellos menciono en primer lugar a una gran amiga quien pudo ver el inicio de este proyecto, más la enfermedad le impidió ver el final; Ligia Arjona[†], en la distancia que la muerte causa, te hago partícipe de este trabajo, porque sé que si estuvieras aún aquí lo estaríamos compartiendo en tu terraza, mezclándolo con el sonido de los pájaros y el aroma del café. A Leonardo Serrano, por siempre; porque contigo lo imposible se hace posible, lo inconseguible, alcanzable y porque sin tu calidez, paciencia y entusiasmo, tal vez no estaría escribiendo estas líneas; Leo, por siempre y para siempre. A Paz Amézquita, por traer color a mi vida y compartir la plasticidad sin la cual los senderos se quedan sin tonos ni matices, gracias Paz por tus observaciones y por tus invaluable comentarios y gracias por las “zanahorias revolucionarias” que hemos compartido juntos. A Irma Carrillo, por ayudarme a hilvanar ideas y palabras; por la teatralidad que da sabor a la vida y sin la cual los artistas nos quedaríamos varados en hastío. A todos, gracias, muchas gracias.

Introducción

La fotografía arribó al mundo del arte en el siglo XIX, como supuesta usurpadora de “la realidad”. Por primera vez existía la posibilidad de representar un mundo mimetizado, aparentemente como nunca antes otro medio de representación había podido lograrlo; tomando en cuenta a Roland Barthes, quien decía que “mediante el arte vemos algo que no existe, nunca existió y jamás podría existir...la fotografía era la extrema rareza de una forma de arte que simplemente mostraba *lo que allí estaba*”¹, la mimesis se volvería tanto su estigma principal como su carta de presentación. “Esta literalidad de la transcripción, que es la genialidad del invento de la fotografía, es también su esclavitud. Y en ello –la fidelidad objetiva- no hay la ‘verdad’ que connota, en el sentido ético del término, sino sólo la función mecánica...”²

En los albores de la fotografía, ante los ojos de muchos críticos y artistas, ésta no era más que un medio técnico que debería servir a la ciencia, pero nunca al arte y en este punto es importante resaltar que en ese tiempo, ciencia y arte, se consideraban contrapuestos.³ Esta crítica a la fotografía se entiende, pues los fotógrafos pioneros al iniciar su camino por el mundo artístico, decantaban los parámetros de las otras artes como la pintura, el grabado y la escultura, cuya trayectoria y valor artístico eran totalmente aceptados.

¹ Philip Thody y Ann Course, *Barthes*, Era Naciente, Buenos Aires, 2002, p. 30, 159.

² Joan Costa, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991, pp. 62-63.

³ Laura González habla en su libro acerca de lo que para nosotros es una oposición (Arte vs. Ciencia) en la época del Renacimiento no lo era tanto. Laura González Flores, *Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 55.

Muchas de las investigaciones teóricas e históricas que han abordado la fotografía parten de una hipótesis similar, de tipo evolucionista: la representación mimética de la realidad – función cardinal de la Pintura hasta el siglo XIX-culmina con la eventual invención de otro género, la Fotografía. La invención de la fotografía se plantea, así como la culminación de un proceso histórico y cultural relacionado con la representación realista.⁴

Cuando en 1859, la *Société Française de Photographie* consiguió finalmente que el Ministerio de Bellas Artes le permitiera realizar una exposición en el palacio de Champs-Élysées, justo en el momento que se celebraba el “Salón Anual de Pintura”, Charles Baudelaire, uno de los denominados “poetas malditos”, reseñó la muestra y fue excepcionalmente severo al enfatizar que la fotografía debiese ser tan solo un medio, más no el fin de una expresión artística:

Si a la fotografía se le permite complementar al arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... es ya hora, pues de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros.⁵

Esta limitación y la relación de este nuevo medio con respecto a la imitación de la realidad visible, se puede entender al observar que muchos de estos primeros fotógrafos, no es que fueran usurpadores, sino más bien eran creadores de otros medios artísticos reconocidos y su trabajo consistió en trasladar la

⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵ Charles Baudelaire, *The mirror of art*, Phaidon Press, Londres, 1955, pp. 228-231. El Salón de 1859, fue publicado originalmente en *Revue Française*, París, 10 de junio-20 de julio, 1859.

apreciación y expresividad característica de estas artes a la nueva invención conocida como la fotografía.⁶

Julia Margaret Cameron (1815-1879), la artista-fotógrafa sobre la que versa este ensayo de investigación, tampoco fue una usurpadora y el objetivo general de este escrito, es mostrar a través del análisis de algunas de sus fotografías, que la obra de Cameron no es una copia mimética de la realidad, por el contrario, su forma de hacer fotografía cargada de innovación artística, la haría una de las pioneras en lo que después fue conocido como pictorialismo.

Las hipótesis que se plantean entonces son en primer lugar, señalar que Julia Margaret Cameron, resalta de entre sus contemporáneos, gracias a la visión artística que se aprecia desde sus fotografías iniciales, entendiendo este medio de representación desde un ángulo diferente, el artístico. En segundo lugar, decir que la fotógrafa Cameron daría a sus imágenes el quehacer de convertirse en una reinterpretación de la realidad, un medio en el cual plasmar sus ideas, así como su visión del mundo, y no como una mera imitación o representación mimética; es decir, las fotografías de Cameron, serán *intrusas*, en palabras de Charles Baudelaire, en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario. Asimismo, se plantea que Julia Margaret Cameron había estado en contacto con la fotografía desde antes de recibir su primer cámara fotográfica.

⁶ Tal es el caso del pintor y grabador inglés Henry Peach Robinson quien incursionó en la fotografía y se hizo famoso por su *Fading Away*. Su obra causó controversia y disgusto, pues se suponía que una fotografía era la representación de algo real y la imagen se veía literalmente, no obstante él no retrato la "realidad" tangible, por el contrario, construyó a través de la fotografía una interpretación artificial de la misma, su pieza es una copia fotográfica combinada, donde se muestra una joven agonizante ante sus padres afligidos, en un escenario construido: "La copia fue tirada sobre cinco negativos. Robinson manifestó que la modelo principal <<era una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta donde se la podía hacer parecer cerca de la muerte>>. El público quedó mal impresionado por el tema; se consideraba de mal gusto representar una escena tan penosa": Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 76.

El trabajo inicia con lo que he nombrado *Julia Margaret Cameron: una mujer victoriana detrás de la cámara*. Esta primera parte del ensayo tiene en específico como objetivo, permitir un acercamiento a la vida de la artista y su contexto cultural. Se muestra cómo la artista usó su buena posición social, su alcurnia y sus lazos sociales, con muchas de las más destacadas personalidades de la sociedad victoriana, en aras de hacer y promocionar sus fotografías. Es aquí también, donde al observar estas intrincadas relaciones sociales de la artista y destacar su personalidad extrovertida e incansable, se habla de ella como una *salonnière* del siglo XIX.

El segundo capítulo se centra en el trabajo de la artista. En *Desenfocar la mirada: luces, cámara... Cameron*, el objetivo específico es hablar del proceso fotográfico de la artista; a partir de que recibiera una cámara fotográfica regalada de manos de su hija y yerno, a los 48 años de edad, encontró el medio para expresar su inquietud artística. Es importante señalar que también se aclara la hipótesis, de que a pesar de recibir su cámara a una edad considerada avanzada en su época, según el pensamiento y el promedio de vida del siglo XIX, Cameron había estado en contacto con este medio previamente y es muy probable que hubiera realizado impresiones fotográficas.

La última parte de este ensayo, *Julia Margaret Cameron: la construcción de su ideal*, aborda la obra de la artista como objetivo final de este proyecto. Es aquí donde se habla del resultado de cómo Cameron se relacionó con un medio relativamente nuevo, y de los frutos de su experimentación técnica con los químicos, largas exposiciones y negativos de placa de vidrio grandes, al desarrollar un enfoque único.

Al hablar de las imágenes fotográficas de Julia Margaret Cameron, no se puede evitar apuntar que se tratan de imágenes, que al ser tomadas la mayoría de las veces intencionalmente *fuera de foco*, así como el rayar o manipular las placas, con una apariencia pictórica, tiene ciertos elementos de composición, luz y alegoría cercanos a la pintura de los prerrafaelitas.

La metodología empleada para la presente investigación es a partir de técnicas documentales, revisando diversas fuentes bibliográficas que ayuden al sustento de los planteamientos abordados en las hipótesis antes mencionadas. El tema visto desde el carácter, puede ser considerado mostrativo y demostrativo, se busca que las ideas e imágenes presentes en el ensayo, estén articuladas de manera convincente, en cuanto se habrán de poner en diálogo, de allí que en el ensayo se combinen la mostración, visión o intuición, y la muestra de trabajo con su respectiva, reflexión y razón. Las imágenes consideradas para cada uno de los diferentes apartados que conforman el ensayo, han sido seleccionadas en razón de su relevancia y pertinencia, tanto dentro del contexto histórico como artístico, a partir de algunos de los principales especialistas en la fotografía en cuestión.

También es importante señalar que a pesar de que el orden compositivo de un ensayo, puede ser variable y libre, puesto que no sigue un sistema de reglas compositivas fijas, el presente ensayo se apega a las características formales que estipula la estructura del discurso en los textos que avalan el posgrado en Historia del Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México, siguiendo el esquema general de introducción, desarrollo y conclusiones. El ensayo con enfoque crítico es abordado a partir del orden argumentativo, partiendo de los antecedentes de la

fotógrafa-artista, seguidos de la presentación y el comentario de los autores que lo han desarrollado con anterioridad, para luego ofrecer un análisis e interpretación personal, por supuesto fundamentada, seguida de la conclusión.

Asimismo, se debe aclarar que los contenidos del primer apartado abarcan aspectos biográficos de la fotógrafa-artista, sin embargo, este escrito no debe pensarse como un trabajo meramente biográfico, por el contrario, la presente investigación crítica se apoya en el orden cronológico para abordar el tema. Partiendo de la concepción de la teoría ensayística que establece que para elaborar un trabajo de esta índole sobre determinado artista y su obra, puede comenzarse por una presentación de sus datos biográficos, seguidos por el orden de aparición de sus obras más representativas.⁷ Además, no hay que dejar de lado que todo artista es producto de un contexto tanto social como individual, por lo tanto el ensayista deberá detenerse a mirar ciertos elementos clave que den sentido al conjunto de la obra.

Finalmente es importante mencionar acerca de las imágenes que aparecen a lo largo del ensayo. En general, se han dispuesto las imágenes de forma tradicional, intercalándolas en el texto del trabajo, sin embargo, se han acomodado retratos que aparecen en el área de *pie de página*. Estas imágenes son aquellas que sirven solo para ilustrar la apariencia del personaje del que se está hablando, contrario a las que aparecen dentro del texto, las cuales son obras cuya importancia hace necesario sean presentadas en un mayor tamaño. Al final del

⁷ Walter D. Mignolo, *Teoría de texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

trabajo se ha agregado un apéndice en el que se amplía la información de las imágenes mostradas.



Julia Margaret Cameron: una mujer victoriana detrás de la cámara

El breve espacio en cuanto a libertad de pensar y actuar, que habían logrado las mujeres de los siglos XVII y XVIII, durante la primera parte del siglo XIX poco a poco se fue desvaneciendo, obligando a la mujer a apartarse y recluirse en las paredes del hogar. Los ideales domésticos de ese siglo, el XIX, trataron de dar a las mujeres privilegiadas (tanto de la realeza como de la clase media alta) “una forma de vida estructurada, tradicional e íntima”.⁸

El crecimiento económico producido por el capitalismo industrial, consiguió que en países como Inglaterra, la nueva riqueza concediera a un gran número de familias situarse por encima de la clase trabajadora, permitiendo a las mujeres de estas familias, tener el privilegio de no trabajar, permanecer en casa y hasta emplear a otras mujeres que les ayudaran en las labores domésticas.

Se esperaba que estas mujeres, cómodas y seguras, privilegiadas y protegidas, estuvieran satisfechas dentro de la *sala de estar*, dentro de la <<esfera>> que se consideraba apropiada para ellas...La dama victoriana ideal no se aventuraba a dejar la sala de estar, no se convertía en otra cosa que no fuera ser un entregado miembro de la familia...⁹

Para el tiempo en el que tanto los ideales como las restricciones de la dama decimonónica comenzaban a replantearse y la mujer de finales del siglo XIX y

⁸ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Crítica Barcelona, Madrid, 2009, p. 643.

⁹ *Ibidem*.

principios del XX, se permitía nuevamente ganar espacios políticos, sociales y culturales, intentando ampliar su campo de actividades más allá de la *sala de estar*, Julia Margaret Cameron había muerto.

Ella y su esposo (fig. 1), habían regresado en octubre de 1875 a vivir de Inglaterra a la India,¹⁰ donde Cameron, la mujer de “personalidad extrovertida y apasionada”,¹¹ murió en Ceilán, el 26 de enero de 1879 a la edad de sesenta y tres años.¹² Se había enfermado de forma repentina, pero ni siquiera en esos días de enfermedad dejó de buscar la belleza; Julia Margaret Cameron siguió “contemplando embelesada las bellezas de la naturaleza hasta su último aliento... recostada en su cama, miró a través de su ventana el cielo estrellado. ‘¡Hermoso!’ dijo y murió”.¹³



Figura 1. Charles Hay Cameron. *Vid.*, Apéndice, nota 1.

¹⁰ Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 14.

¹¹ Lord David Cecil, *A Victorian album, Julia Margaret Cameron and her circle*, Da Capo Press, Nueva York, 1975, p. 1.

¹² Hubiera cumplido sesenta y cuatro años el 11 de junio de ese mismo año. Julian Cox, Weston Naef, *et al*, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum, Getty In Focus*, Hong Kong, 1996, p. 140.

¹³ Cecil, *op. cit.*, p. 5. Aunque Lord David Cecil no lo señala en su texto, esta misma anécdota de la última palabra dicha por Cameron, y el cómo y cuándo murió, está descrita en el texto de la sobrina nieta de Cameron, la escritora Virginia Woolf, donde dice “*Los pájaros, revoloteando, entraban y salían por la puerta abierta; las fotografías se agitaban sobre la mesa. Y, acostada ante una gran ventana abierta, la señora Cameron vio las estrellas brillar, murmuró la sola palabra “Hermoso”, y entonces murió*”. Virginia Woolf, “Julia Margaret Cameron”, en Luna Córnea, núm. 3, CONACULTA, México, 1993, p. 8. Por su parte, Amanda Hopkinson, comenta que, se sabe de esta frase porque en su lecho de muerte, Cameron la dice en presencia de su hijo Henry Cameron y él a su vez lo menciona en una carta. La autora no menciona dirigida a quién iba la misiva. Amanda Hopkinson, *Julia Margaret Cameron*, Virago Press, Londres, 1986, p. 93.

Cameron fue una mujer que atrajo la atención de sus contemporáneos tanto en la India como en Inglaterra, por su forma de ser y disfrutar de la vida, "...tenía el don de amar a otros antes que a ella misma, era una persona de carácter fuerte y determinante, quien luchó por sus intereses y por los de aquellos a quien amaba, con tal fuerza, que casi, pero en realidad nunca lo hizo, se podría pensar que transgredía el decoro victoriano".¹⁴ Le había tocado vivir en la llamada época victoriana, sin embargo su espíritu tenía esencia de la mujer *salonière* del siglo XVIII.

Para aclarar la idea última, es importante hablar brevemente del papel de la marquesa de Rambouillet¹⁵ en el siglo XVII (fig. 2). Ella se dio cuenta que era necesario crear un espacio en donde las mujeres con un amplio bagaje cultural y talento, pudieran congregarse con los hombres como sus iguales en el campo intelectual, sin que se les considerase como raros prodigios, por lo que en la década de 1620, inventó el concepto del *salón*, que era un lugar de reunión, en una habitación que había pintado de azul y de tamaño reducido.

...al construir *la chambre bleue* y atraer hacia ella a la elite social artística..., la marquesa Rambouillet creó el salón en los dos sentidos de la palabra: la habitación misma (como sala de estar menos formal que las grandes salas), donde los invitados se podían

¹⁴ Lukitsh, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ Hija de un cortesano francés y una dama de honor italiana de Catalina de Médicis, Catherine de Vivonne (1588-1665), se había casado a los doce años con el marqués de Rambouillet, de veintitrés años de edad. Anderson y Zinsser, *op.cit.*, p. 575.



Figura 2. *Vid.*, Apéndice, nota 2.

mezclar cómodamente, y la institución donde hombres y mujeres de la elite social, intelectual y artística podían conversar libremente.¹⁶

Para la segunda mitad del siglo XVIII, el salón creado ciento cincuenta años antes por Rambouillet, había alcanzado su máxima influencia y prestigio en Europa. A las anfitrionas se les empezó a conocer como “salonnière, quien por su gracia y habilidad hacía que la conversación floreciera, que los artistas encontraran mecenas y que los aristócratas se divirtieran”.¹⁷

La carrera de *salonnière* no estaba restringida a la aristocracia, por lo que era la oportunidad de algunas mujeres de elevarse socialmente, ya fuera a través del matrimonio o por medio de la influencia conseguida a través del salón. Nobles, burgueses e intelectuales se mezclaban abiertamente en el salón, permitiendo una nueva forma de relación social entre hombres y mujeres.

Julia Margaret Cameron habría de crear su propio salón, conformado por los más destacados personajes de la sociedad victoriana, en los que se incluía a la propia reina Victoria (fig. 3). Para octubre de 1860, Cameron y parte de su familia, quienes se habían mudado de la India a Inglaterra y llevaban viviendo allí doce

¹⁶ *Ibidem*, p. 576.

¹⁷ *Ibidem*, p. 578.



Figura 3. Victoria de Inglaterra (1819-1901; reina desde 1837). *Vid.*, Apéndice, nota 3.

años,¹⁸ se mudaron de las afueras de Londres a Freshwater en la Isla de Wight, la cual se encuentra a unos cuantos kilómetros de la costa sur de Inglaterra.

...compraron dos *cottages* (casas de tamaño modesto, de acuerdo a los estándares actuales)...A una la llamaron “Dimbola” en honor a una de sus plantaciones de café en Ceilán, y la otra “Sunnyside” (diez años después habrían de unir a las dos...nombrándola “Dimbola Lodge”).¹⁹

De esta propiedad a la que nunca dejarían de acudir de manera asidua importantes personalidades, se puede decir que “Aún hoy en día parece un pedazo cortado del mundo real, un cielo de paz y escenario placentero”.²⁰ Vecinos de los Cameron fueron el poeta Alfred Tennyson y su esposa Emily (fig. 4), quienes vivían en la propiedad llamada “Farringford”, así como la reina Victoria y el príncipe Alberto “quien había designado <<Osborne House>>, como la residencia vacacional estilo italiano para él y la reina, ubicada al oriente de la isla”.²¹ El salón de Cameron no se había formado inicialmente en Freshwater, sus raíces las encontramos en un salón previo creado por la hermana de Cameron en

¹⁸ Colin Ford, Amanda Hopkinson y Weston Naef, coinciden en que los Cameron se mudaron a Inglaterra en 1848, pero Joanne Lukitsh dice que fue en 1846 cuando Charles Hay Cameron (esposo de Julia Margaret), una vez que se hubo retirado del cargo que ocupaba en la India, se mudó con su familia a las afueras de Londres. Likitsh, *op.cit.*, p. 4.

¹⁹ Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 30.

²⁰ *Ibidem*, p. 28.



Figura 4. El poeta Alfred Tennyson (1809-1892) y su familia, retratados en Freshwater por Oscar Gustave Rejlander. *Vid.*, Apéndice, nota 4.

²¹ *Ibidem*.

Kensington, Inglaterra. “En 1850... Sara Pattle Prinsep²², se mudó con su familia a Little Holland House, la casa de huéspedes de la famosa Holland House”.²³



Figura 5. George Frederick Watts (1817-1904). *Vid.*, Apéndice, nota 5.

Al primero que convenció Sara Prinsep en unirse a su salón, fue al pintor y escultor George Frederick Watts (figs. 5, 6, 7, 8), quien se convertiría eventualmente en “amigo cercano y consejero artístico de Cameron”.²⁴ Fue Watts

²² Sarah Pattle era un año menor que Julia Margaret Cameron. En 1835, en la India, se casó con un inglés perteneciente a la clase alta, el oficial de la “East India Company”, Henry Thoby Prinsep, veinticuatro años más grande que Sara (su nombre después de casada, lo empezó a escribir sin la “H”). Ford, *Ibidem*, p. 16.

²³ Lukitsh, *op. cit.*, p. 4. Colin Ford difiere en esta fecha y señala que la mudanza de los Prinsep ocurrió en enero de 1851: *op.cit.*, p. 22. Por su parte Weston Naef y Julian Cox, marcan la fecha de la mudanza a Little Holland House en 1848: *op. cit.*, p. 140.

²⁴ Lukitsh, *op. cit.*, p. 44.

quien dijo a los Prinsep que su mecenas Lord Holland, tenía disponible la propiedad a la que se mudarían eventualmente y con la que Sara “haría que vivir en las afueras de Londres se pusiera de moda”.²⁵ Sara sabía que al convencer a Watts en ser un asiduo visitante de su salón, tenía garantizado que el círculo de amigos de éste, se trasladara a Little Holland House. “En su estudio en Charles Street, [Watts] estaba rodeado de amigos [entre los que se encontraban], el pintor miniaturista y copista Charles Couzens (figs. 9, 10), quien después sería su asistente...[y] Tom Taylor (1817-1880), quien llegaría a ser uno de los mejores y más conocidos dramaturgos de Londres”.²⁶



Figura 6. *Vid.*, Apéndice, nota 6.



Figura 7. *Vid.*, Apéndice, nota 7.



Figura 8. *Vid.*, Apéndice, nota 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 22.

Figuras 9, 10. Charles Couzens (1838-1875). *Vid.*, Apéndice, nota 9 y 10.



²⁶ Ford, *op. cit.*, p. 25.



Figura 11. *Vid.*, Apéndice, nota 11.



Figura 12. *Vid.*, Apéndice, nota 12.

En el estudio de Charles Street de acuerdo a “uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita, el pintor [William] Holman Hunt... [figs. 11, 12, 13] amigo cercano de George Watts”,²⁷ se congregaban en el círculo hombres notables “de diversas actividades de índole intelectual, por lo que se habían dado el nombre del *Cosmopolitan Club*”.²⁸ Sara Prinsep no sólo consiguió que Watts asistiera a su salón, sino que se mudara como residente permanente a Little Holland House



Figura 13. William Holman Hunt (1827-1910). *Vid.*, Apéndice, nota 13.

²⁷ Lukitsh, *op. cit.*, p.26.

²⁸ Ford, *op. cit.*, p. 25.

“donde le dieron un hogar y estudio; de hecho, para 1856 [el artista] tenía dos talleres de pintura, y uno tercero en construcción”.²⁹ La presencia de Watts aseguró el éxito que Sara esperaba de su salón. Los miembros del ya citado “Cosmopolitan Club” y otros importantes miembros de la sociedad victoriana pronto se irían integrando a las tertulias y eventos de Little Holland House.

Los domingos por la tarde era cuando la casa y los jardines se encontraba llena de pintores [Millais (fig. 14), Rossetti (fig.15),]³⁰ (Burne-Jones (fig. 16), Holman Hunt (figs. 11, 12, 13) y Frederic Leighton (fig. 17)), promotores de arte y mecenas (Sir Coutts Lindsay), escritores (Robert Browning, Thomas Carlyle, George Eliot, James Spedding, Tennyson, Thackeray and Tom Taylor), músicos (Charles Hallé, el violinista checo Joseph Joachim y Adelina Patti), científicos (Sir John Herschel) y políticos (Benjamin Disraeli, W. E. Gladstone).³¹

Cuando Julia Margaret Cameron llegó de la India a Inglaterra, no perdió la oportunidad de socializar inmediatamente con los visitantes del salón de su hermana y en poco tiempo, era ya tan amiga como la señora Prinsep de estas personalidades. Cameron “...aprovechó cada momento que tuvo en hacer amistad con las personas que se destacaban por su poder de abrir los ojos de los hombres al ideal y la belleza”.³² El círculo de Little Holland House era justo lo que Cameron había buscado, al estar rodeada de estas personalidades, podía satisfacer su naturaleza social y espiritual.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Cecil, *op. cit.*, p. 2.

³¹ Ford, *op. cit.*, p. 26.

³² Cecil, *op. cit.*, p. 2.



Figura 14. Sir John Everett Millais (1829-1896). *Vid.*, Apéndice, nota 14.



Figura 15. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). *Vid.*, Apéndice, nota 15.



Figura 16. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). *Vid.*, Apéndice, nota 16.



Figura 17. Lord Frederic Leighton (1830-1896). *Vid.*, Apéndice, nota 17.



Figura 18. Pintura de las hermanas Kate y Ellen Terry (1844-1924), por G. F. Watts. *Vid.*, Apéndice, nota 18.

Después del divorcio de Watts con una famosa actriz de teatro de la época victoriana, Ellen Terry, cuarenta y siete años menor que el pintor y asidua visitante de Little Holland House (figs. 18, 19, 20), el salón de Sara Prinsep:

...nunca volvió a ser el mismo. Muchos de sus visitantes regulares se movieron a un salón rival a unas cuantas calles establecido por el rico mercader de seda Arthur Lewis (artista amateur), quien coincidentemente se había casado con Kate Terry (fig. 18) en 1863... [también actriz dramática, hermana de Ellen Terry].³³

Aunado a lo anterior, otra de las razones por las que el tan famoso círculo de Sara Prinsep se fue desvaneciendo, fue porque algunos de sus asiduos visitantes se habían cansado de la atmósfera tan permisible que reinaba en Little Holland House, entre los que se puede citar a “Holman Hunt, la poetisa Christina Rosseti (1830-94) y el artista y escritor Edward Lear (1812-88) [quienes] habían odiado el ambiente desde un inicio”,³⁴ debido a la personalidad extrovertida y relajada de las hermanas Pattle, Sara y sobretodo Julia. Esta situación fue propicia para que al momento en que Julia Margaret Cameron, se estableciera en Freshwater, ese lugar “pronto... pudiera compararse a Atenas en el tiempo de Pericles, al ser el

³³ *Ibidem*, p. 28.

³⁴ Ford, *op. cit.*, p. 28.

lugar al que todos los hombres famosos del reino de la reina Victoria eran atraídos”.³⁵ Incluso Wilfrid Ward, residente de la Isla de Wight, en su artículo “Tennyson at Freshwater” publicado en la revista *Dublin Review* número 150, en enero de 1912, comentaba que el salón de Cameron “atrajo aún más de los grandes hombres y mujeres de la época que Little Holland House”.³⁶

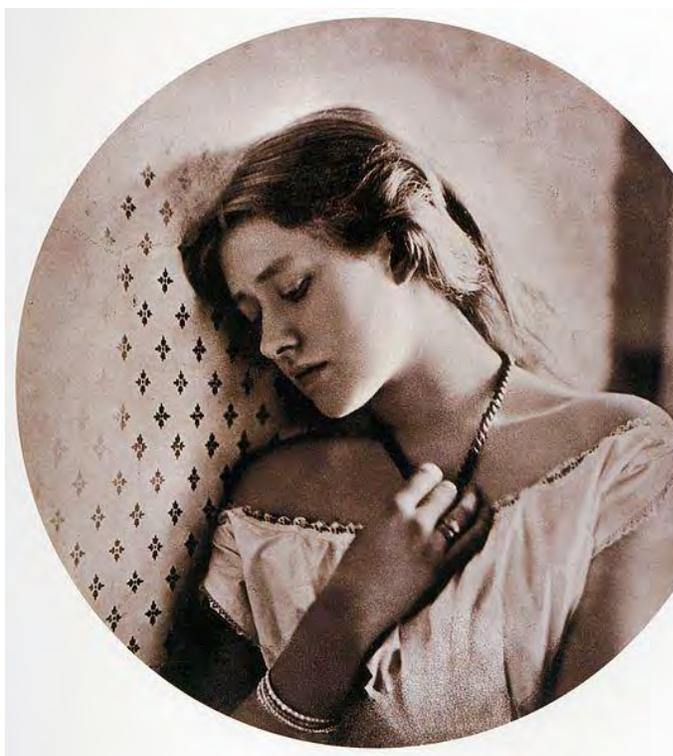


Figura 19. Ellen Terry (1847-1928), fotografía de Julia Margaret Cameron. *Vid.*, Apéndice, nota 19.



Figura. 20. Ellen Terry, fotografiada por Lewis Carroll. *Vid.*, Apéndice, nota 20.

³⁵ Ford, *op. cit.*, p. 30, *apud*, V. C. Scout O'Connor, “Mrs. Cameron, Her Friends, and Her Photographs”, *The Century Magazine*, LV, 1, November 1897, p. 3.

³⁶ *Ibidem*.



Figura 21. Fotografía hecha por Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). *Vid.*, Apéndice, nota 21. Figura 22. *Id.*, fig. 21. *Vid.*, Apéndice, nota 22.

Aparte de algunos de los visitantes del salón de Sara Prinsep, a este nuevo salón se sumaron el fotógrafo sueco “Oscar Gustave Rejlander (figs. 21, 22, 23,24), quien visitó varias veces Freshwater [y en las fotos que sacó de este lugar], lo hace parecer idílico”,³⁷ además por supuesto, como se ha señalado anteriormente, del que fuera su vecino y amigo cercano, el poeta Alfred Tennyson

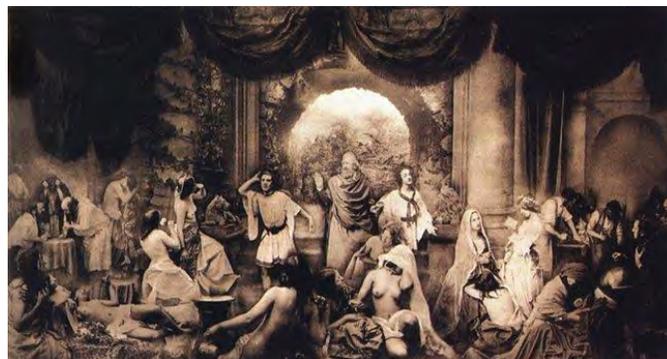


Figura 23. *Id.*, fig. 21. *Vid.*, Apéndice, nota 23.

³⁷ *Ibidem.*

(figs.4, 22, 25, 26 y nota 27),³⁸ quien junto con Cameron darían la bienvenida a los otros famosos victorianos que frecuentaron este salón:

William Allingham, George Granville Bradley, W. H. Brookfield, Lewis Carroll (figs. 27, 28, 29, 30), Charles Darwin, George du Maurier, Charles Kingsley, Edward Lear, Henry W. Longfellow, Sir Henry Taylor, Henry Halford Vaughan, Anne Thackeray Ritchie, Anthony Trollope [y] el propio Watts, quien más tarde construiría su casa en Freshwater.³⁹



Figura 24. *Id.*, fig. 21. *Vid.*, Apéndice, nota 24.

³⁸ Lukitsh, *op. cit.*, p.40.



Figura 25, Alfred Tennyson (1809-1892), fotografía de Julia Margaret Cameron. Fig. 26, Tennyson, fotografía de John Jabez Edwin Mayall. *Vid.*, Apéndice, notas 25 y 26.



Figura 27, Lewis Carroll (1832-1898), fotografiado por Rejlander. *Vid.*, Apéndice, nota 28.

³⁹ Ford, *op. cit.*, p. 30, 31.



Figura 28. Julia Margaret Cameron y sus hijos fotografiados por Lewis Carroll. *Vid.*, Apéndice, nota 29.



Figura 29. Niña fotografiada por Lewis Carroll. *Vid.*, Apéndice, nota 30.



Figura 30. *Id.*, fig. 28 y 29. *Vid.*, Apéndice, nota 31.

Sin duda, otra de las personalidades importantes con las que Cameron estuvo en contacto, como se ha dicho, fue la reina del imperio británico. La reina Victoria (1819-1901; reina desde 1837), marcó un estilo para las monarcas que tuvo repercusiones en todos los estratos sociales del Reino Unido y otros países europeos, que aún hoy en día se mantiene hasta cierto punto vigente en la monarquía inglesa, el ideal social, además de ser esposa y madre:

...el nuevo ideal doméstico adquirió importancia para las reinas lo mismo que para las demás mujeres, y a las monarcas se las juzgaba cada vez más como esposas, madres y anfitrionas que como gobernantes...se las alababa por su domesticidad y se las criticaba cuando <<interferían>> en asuntos que no eran domésticos.⁴⁰

Aunque muchas mujeres seguían fielmente los nuevos códigos de la época impuestos por la reina Victoria, los cuales reforzaban la creencia de que las mujeres debían permanecer en la casa cumpliendo su función tradicional, había

⁴⁰ Anderson y Zinsser, *op. cit.*, p. 640.

otras como Julia Margaret Cameron, que “intentaron ampliar su campo de actividades... y proyectar los valores domésticos más allá del hogar”.⁴¹

Las aspiraciones de Cameron no eran sólo del orden social sino también espiritual. Había crecido con la necesidad de buscar el ideal de belleza, “...la señora Cameron tenía el don de una lengua ardiente y una conducta pintoresca que han quedado impresas en las reposadas páginas de la biografía victoriana. Se presume fue de su madre, de quien heredó el amor por la belleza y el desprecio por las frías y formales convenciones de la sociedad inglesa”.⁴²

De igual forma, los intelectuales y artistas asiduos al salón de Cameron, estaban “lentos de sueños y deseos de encontrar un ideal de belleza que difícilmente se podría encontrar en esta tierra”,⁴³ por lo que no armonizaban con los valores ortodoxos victorianos, por el contrario “el espíritu romántico amenazaba el orden social de la sociedad victoriana”.⁴⁴ Tanto Cameron como sus allegados, siempre se encontraron en la delgada línea entre romper y respetar las convenciones sociales de la época por lo que:

...conscientes de lo anterior, los ilustres hombres del círculo Pattle⁴⁵ trataron de trasladar su espíritu romántico a los respetables objetivos victorianos. En el caso de Tennyson, por ejemplo, celebraba el amor romántico pero lo identificaba con el amor del matrimonio, Watts sermoneaba acerca de lo sagrado del arte como parte de la *Buena Vida*: pero su noción de *Buena Vida* era aquella que pudiera ser aprobada por un ciudadano victoriano o padre de familia.⁴⁶

Desde niña a Cameron se le enseñó a buscar ese ideal de belleza, primero en Francia a la edad de tres años con su abuela materna y posteriormente en su

⁴¹ *Ibidem*, p. 643.

⁴² Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 5 y 6.

⁴³ Cecil, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Como se ha mencionado anteriormente, apellido de soltera de Julia Margaret Cameron y por tanto también de sus hermanas.

⁴⁶ Cecil, *op. cit.*, p. 7.

adolescencia, cuando regresó a la India. “Julia Pattle nació en 1815 en la India⁴⁷. Sus padres fueron [el inglés] James Pattle..., y [la francesa] Adéline de l’Étang”.⁴⁸ “Fue la cuarta de diez niños... [de los cuales], tres (incluyendo al único varón), murieron siendo infantes... [ella y las otras seis hermanas], como muchos de los hijos de europeos en la India fueron enviadas a Europa por el bien de su salud y su educación”.⁴⁹

El primer medio donde Julia Margaret volcó su deseo de expresar lo que sentía, fue a través del género epistolar, en el cual se puede ver ya, desde a una muy temprana edad, su poder creativo. “Sus cartas expresan una constante preocupación respecto a la belleza y una fascinación por los contrastes del mundo natural”.⁵⁰

Escribió incansablemente, “...se sabe que escribió miles de cartas: sorprendentemente pocas sobrevivieron...”⁵¹, pero además de su prolífica correspondencia, “fue traductora, poeta y autora de una novela sin publicar, ahora perdida”⁵²; en 1847 tradujo la novela romántica *Leonore* (1773), de Gottfried August Bürger, publicada en Londres, con ilustraciones de Daniel Maclise (figs. 31, 32, 33, 34).⁵³ Después de todo, ya fueran mujeres inquietas como Cameron o totalmente tradicionales, “...de todas las artes, la escritura era la que las mujeres les resultaba más fácil compaginar con los deberes domésticos”.⁵⁴

⁴⁷ Como se mencionó en la cita número 4, nació el 11 de junio. Como complemento podemos agregar que nació en Garden Reach, Calcuta: Naef, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁸ Lukitsh, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹ Cecil, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 5.

⁵¹ Ford, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Lukitsh, *op. cit.*, p.5.

⁵³ Naef, Cox *et al*, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁴ Anderson y Zinsser, *op. cit.*, p. 650.



Figura 31. Ilustraciones de Daniel Maclise. *Vid.*, Apéndice, nota 32.
 Figura 32. *Id.*, fig. 31. *Vid.*, Apéndice, nota 33.
 Figura 33. *Id.*, fig. 31. *Vid.*, Apéndice, nota 34.
 Figura 34. *Id.*, fig. 31. *Vid.*, Apéndice, nota 35.

Cameron no habría de conformarse con su papel como escritora. Tenía que encontrar otro medio artístico, aunque no fuera bien visto o el indicado para una dama en el siglo XIX. “A pesar de lo deslumbrante que era su vida en Freshwater, Cameron no se encontraba totalmente satisfecha. Algunas veces se deprimía. La causa era la sensación de frustración. Nacida artista, poseedora de un fuerte impulso creativo, no había encontrado el modo de expresarlo”.⁵⁵ Sería la fotografía el medio en el que Cameron volcaría toda su pasión y su capacidad creativa. “Cuatro años después de su impulsiva decisión de comprar los dos *cottages*, la ya no tan joven Julia Margaret, encontró otra manera de lidiar con su soledad... Su nueva obsesión la llevaría a convertirse en una de las más extraordinarias artistas en la historia de la fotografía”.⁵⁶

⁵⁵ Cecil, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁶ Ford, *op. cit.*, p. 32.



Desenfocar la mirada: luces, cámara... Cameron

Para una mujer del siglo XIX como Julia Margaret Cameron, no era fácil satisfacer sus inquietudes artísticas y conseguir el reconocimiento de su trabajo como obras de arte o dedicarse abiertamente a un medio como el de la fotografía. De la mujer de la sociedad victoriana, se esperaba que enfocara sus actividades al ámbito doméstico y “cualquier mujer que persiguiera la independencia, tenía que rechazar el papel tradicional que tenía asignado para poder ser ella misma”;⁵⁷ al rechazarlo, entonces no se estaría comportando cómo una mujer “buena”, según los ideales de la época y de su clase; para la sociedad victoriana, ser una mujer “fuera de lo común, significaba actuar de una manera no femenina: ser independiente, ir más allá de los límites aceptados en lo referente a la conducta de las mujeres, basarse en sus propios juicios y opiniones en vez de los otros”.⁵⁸

Sorprende entonces, que de acuerdo a lo anterior, Julia Margaret Cameron no fue convencional y no obstante, sí fue respetada y aceptada por la mayoría de sus contemporáneos victorianos.

Se vestía con ropa de colores brillantes traídos de la India. Iba a visitar a sus amigos a cualquier hora del día sin avisar y acompañaba a sus invitados a la estación del tren sin usar sombrero, mientras con una mano movía la cuchara de la taza de té que llevaba. En el camino hablaba animadamente...y el tono de su discurso era apasionadamente romántico y sin césar... [debido a esta forma de ser], hubo por lo menos dos personalidades de la época que no sucumbieron ante su personalidad, de los cuales ha quedado constancia: Lewis Carroll [figs. 27, 28, 29, 30], autor de *Alice in Wonderland* [figs. 35, 36] y Edward Lear, autor de *Book of Nonsense Rhymes*, tal vez porque la

⁵⁷ Anderson y Zinsser, *op. cit.*, p. 646.

⁵⁸ *Ibidem*.

encontraban demasiado parecida a las personas que ellos criticaban a través de los personajes de sus cuentos.⁵⁹



Figura 35. Fotografía de Alice Liddell (1852-1934), tomada por Lewis Carroll, *circa* 1862. *Vid.*, Apéndice, nota 36.



Figura. 36, Alice Liddell, fotografiada por Julia Margaret Cameron en 1872. *Vid.*, Apéndice, nota 37.

Todo el tiempo extra que la mujer del siglo XIX de la clase media y alta había conseguido al elevar su nivel de vida y tener servidumbre que le ayudara, debía ser empleado en preservar los ideales domésticos. El propio Alfred Tennyson, tan amigo de Cameron, escribía en un poema de 1847: “El hombre para el campo y la mujer para el hogar. Para la espada él, para la aguja ella...Todo lo demás es confusión”.⁶⁰ Así como el no tener que educar a una hija para ganarse la vida era prueba de pertenecer a una clase social superior, la habilidad de ésta para realizar

⁵⁹ Cecil, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰ Anderson y Zinsser, *op. cit.*, p. 619.

“trabajos femeninos” de tipo ornamental, simbolizaba su condición de “dama” o “señorita” y por ende, la buena posición de la familia:

Se consideraba más adecuado que las mujeres de las clases privilegiadas llevaran a cabo fáciles tareas domésticas, que cosieran, dibujaran, interpretaran alguna pieza musical o hicieran algún objeto para la casa. Para demostrar su posición social superior, este trabajo debía de carecer de utilidad o dar como resultado algún objeto para los pobres.⁶¹

Un artículo de una revista inglesa de la década de 1850, en el que aparecía una lista de las “artes elegantes para las damas”, añadía la confección de flores de plumas, adornos para el cabello, flores y frutas de cera, trabajos con conchas, el dorado de moldes de yeso, adornos para incrustar en los vestidos, y cuadros de algas, a las más tradicionales, como la música, el bordado y el dibujo.⁶²

Durante gran parte del siglo XIX, las mujeres artistas se esforzaron por ser admitidas en escuelas de arte y exposiciones, en salones y museos, “no fue hasta el último cuarto de ese siglo, cuando algunas mujeres se sintieron lo bastante seguras de sí mismas como para desafiar a los círculos artísticos establecidos...”⁶³

Cameron fotógrafa, los años 60's

Fue en el año de 1863,⁶⁴ que Julia Margaret, renegando de los límites de una vida dentro de las reglas victorianas, se propuso conseguir para sí una existencia independiente, basada en el trabajo artístico, que combinaría con las relaciones familiares; se decidió a dejar la escritura y comenzar a realizar fotografías. Al elegir este medio como la actividad artística para poder expresarse, Cameron

⁶¹ *Ibidem*, p. 615.

⁶² *Ibidem*, p. 616.

⁶³ *Ibidem*, p. 651.

⁶⁴ Naef, Cox *et al*, *op. cit.*, p. 141.

tenía por delante un camino difícil de recorrer, así como lo tenían sus contemporáneas, artistas de la música y de la pintura.

A diferencia de la escritura, la pintura y la música no podían ocultarse tan fácilmente. Además, las pintoras y mujeres músicas se enfrentaban con un obstáculo que las escritoras no tenían. Sus campos se consideraban parte de esas gentiles “destrezas domésticas” que una joven privilegiada debía dominar. Un poquito de dibujo, acuarela y pintura, alguna habilidad para cantar o interpretar con algún instrumento aceptable, como el piano o el violín, se consideraban adornos apropiados para una dama. Por lo tanto, las mujeres pintoras y músicas serias, a diferencia de las escritoras, se encontraban con el problema de ser rechazadas como aficionadas no merecedoras de ninguna consideración seria. Por añadidura, como artistas cuyo trabajo requería una exhibición pública, encontraban más barreras que sus colegas en literatura, que podían publicar bajo seudónimo masculino o mantener sus escritos en secreto, sin que sus familias se enterasen.⁶⁵

Vivir en Inglaterra había dado la oportunidad a Cameron de alimentar su espíritu fraternal al hacer amistad y relacionarse con la gente más importante de la corte de la reina Victoria y la alta sociedad inglesa; su personalidad extrovertida y su inagotable energía, le facilitaron convertirse tanto en anfitriona como invitada de la exigente sociedad victoriana. “Estaba relacionada por sangre, amistad y lazos sociales con muchas de las personas influyentes de la sociedad victoriana, y Cameron uso este intrincado sistema de apoyo para captar audiencia y poder mostrar su arte”.⁶⁶

El quehacer fotográfico en sus albores, no sólo requería un gran esfuerzo físico sino económico y Julia Margaret Cameron se había propuesto hacer de la fotografía, el medio a través del cual pudiera expresar su visión de la belleza y al mismo tiempo conseguir a partir de ella, la forma de ganar dinero y ayudar con las finanzas familiares. De acuerdo con Weston Naef y Julian Cox, Cameron “fue la

⁶⁵ Anderson y Zinsser, *op. cit.*, p. 650.

⁶⁶ Naef, Cox *et al*, *op. cit.*, p. 6.

primer fotógrafa en aprovechar [el] *Copyright Bill* [creado en el año de] 1862,⁶⁷ en el cual se le reconocía a la fotografía el ser un medio gráfico con el derecho a ser protegido por la ley”.⁶⁸ El proceso fotográfico que Julia Margaret Cameron utilizó fue el de negativos de vidrio al colodión húmedo, impresos en papel a la albúmina, que era el más accesible y popular en esa época, pero no por eso era sencillo de realizar; el proceso requería tiempo, espacio para trabajar, así como el uso de sustancias tóxicas. El resultado de las imágenes muchas veces terminaba siendo “desordenado y volátil”.⁶⁹

Lo antes mencionado, nos da una idea de porqué Cameron hizo que una selección de sus mejores fotografías fueran reproducidas al carbón, esto no sólo responde a la necesidad de hacerlas comercialmente accesibles, sino seguramente también, a la consideración de que las impresiones al carbón son más estables que las impresiones con el proceso a la albúmina que ella usaba.⁷⁰

⁶⁷ El “copyrighting” requería el registro de cada foto en el *Stationer’s Hall* en Londres, con un costo de un chelín por cada una; esto le otorgaba al autor, el solo y exclusivo derecho de copiar, reproducir o difundir su impresión y negativo. *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁹ Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron’s Women*, The Art Institute of Chicago, Rhode Island, 1998, p. 33.

⁷⁰ La gran diferencia entre el proceso a la albúmina y el proceso al carbón, es que el primero, la albúmina, se hace a partir de las sales de plata, mientras que el segundo, al carbón, es un proceso que se hace a partir de las sales de cromo. Respecto al carbón, se debe señalar que fue Henry Fox Talbot quien en 1840 observó que cuando los coloides solubles son mezclados con bicromato pierden solubilidad; por su lado Alphonse Louis Poitevin logró la mezcla de pigmento con coloide en un proceso conocido como proceso a la goma bicromatada. Fue hasta 1865, cuando el inglés John Pouncy sintetizó las observaciones del escocés Mungo Ponton, quien en 1838, se había percatado de que los bicromatos son sensibles a la luz: David Scopick, *The Gum Bichromate Book. Non-Silver Methods for Photographic Printmaking*, Focal Press, Boston, 1991, p. 50. Por su parte el proceso a la albúmina consiste en una hoja de papel recubierta por dos o más capas de clara de huevo a manera de barniz, el cual puede ser algunas veces brillante. Posteriormente es fotosensibilizado con un baño de nitrato de plata para formar con el cloro contenido en la solución de albúmina, sales de cloruro de plata (sal fotosensible). Fue también Fox Talbot, quien se dio cuenta que, si una pequeña cantidad de sal aumenta la sensibilidad del papel a la luz, y demasiada sal retarda la reacción y protege el papel sensibilizado de los efectos de la luz, entonces al lavar el negativo en una solución con abundante sal, la imagen se estabiliza lo suficiente como para soportar una razonable exposición a la luz y seguir fija: Alfred Baker, *Photography Art and Technique*, W. H. Freeman and Company, San Francisco, 1980, p. 4. Fox Talbot

La fotógrafa se dio a la tarea de buscar una compañía que se encargara de hacer nuevos negativos de sus placas; “su tarea consistía en crear nuevas placas libres de puntos y manchas, para garantizar una buena impresión en sepia e intenso negro”.⁷¹ Fue “The Autotype Company en Londres”,⁷² la compañía encargada de hacer estas reproducciones “en los formatos populares de *carte-de-visite* y tarjeta postal, pero sus dimensiones fueron mal adaptadas a la gran escala de sus composiciones”.⁷³

El impresor *Colnaghi and Company* en Londres, fue el encargado de ofrecer las fotografías de Cameron a la venta en julio de 1865, pero no, como lo explica la propia Cameron en su libro autobiográfico [*Annals of my glass house*], como el trabajo de un fotógrafo profesional; Cameron comercializaba sus fotografías como obras de arte.⁷⁴

Cameron, siempre ávida de su quehacer como fotógrafa, tomó e imprimió un gran número de fotografías, de las cuales se conservan pocas, tomando en cuenta lo prolífico de su trabajo. “Fue entre finales de 1863 y principios de 1864”,⁷⁵ al momento de recibir un regalo especial, que la vida de Cameron se transformaría y se dedicaría a la fotografía de manera ininterrumpida: “en diciembre de 1863, Cameron recibió, una cámara que usaba placas de vidrio de nueve por nueve

encontró que se necesitan más o menos seis veces la cantidad de nitrato de plata por una de sal para lograr una densidad máxima en la imagen. Al mismo tiempo se requiere la sustancia orgánica activa, la cual se encuentra la mayor parte de veces en el sisado del papel. Las sustancias orgánicas activas más importantes fueron: la albúmina, la gelatina y los ácidos orgánicos como el ácido cítrico, el tartárico o el oxálico: James Reilly, *Albumen and Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing 1840-1895*, Light Impressions Corporation, Rochester, 1980, p. 3. El problema que ocurre con este tipo de proceso que usa las sales de plata, es que se trata de un proceso de ennegrecimiento directo, *POP*, por sus siglas en inglés *printing out paper*, esto significa que la emulsión reacciona inmediatamente con la luz del sol y se produce una imagen, si esta imagen no es fijada correctamente el proceso de ennegrecimiento seguirá, por lo cual se corre el riesgo de que la imagen lograda no sea permanente. Por otro lado con el proceso al carbón, a diferencia del uso de sales de plata, permite el logro de imágenes más nítidas y de mayor permanencia.

⁷¹ Ford, *op. cit.*, p. 77.

⁷² *Ibidem*, p. 7.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Lukitsh, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁵ Lukitsh, *op. cit.*, p.6.

pulgadas, fue el regalo de Navidad de parte de su hija Julia y su esposo Charles Norman (figs. 37, 38)".⁷⁶



Figura 37. Fotografía hecha por Julia Margaret Cameron. *Vid.*, Apéndice, nota 38. Figura 38. *Id.*, fig. 44. *Vid.*, Apéndice, nota 39.

El medio para expresarse era la fotografía, pero como en todo lo que Cameron hacía, las imágenes que buscó tuvieron que ser diferentes al común denominador de la época. Al ver las impresiones fotográficas iniciales de la ahora artista-fotógrafa, se puede apreciar su deseo por alejarse de las imágenes “planas y sin inspiración”⁷⁷ que hacían la mayoría de sus colegas fotógrafos entre los años de 1850 y 1860. Desde esas primeras fotografías se puede valorar porque las imágenes de Cameron tenían la distinción de entrar en el llamado “gran arte”. Se trata de imágenes que rompen con lo que se había hecho con anterioridad; imágenes “fuera de foco”, algunas veces en mayor y otras en menor intensidad, rodeadas de fondos oscuros, que en ocasiones se fundían con el modelo

⁷⁶ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 141.

⁷⁷ Wolf, *op. cit.*, p. 33.

retratado. Julia Margaret Cameron buscaba crear, más allá del retrato mimético, fotografías que se aceptaran como obras de arte y no como un simple registro histórico. Se puede observar, que sus retratos entonces, son una interpretación más que la *presentación* de forma naturalista del sujeto retratado.



Figura 39, Julia Margaret Cameron, *Annie Philpot*. Vid., Apéndice, nota 40.

A pesar de que la propia Julia Margaret Cameron marca en su libro autobiográfico *Annals of my glass house*, que en 1864 con la foto de Annie Philpot (fig. 39), hija de un residente de Freshwater, había conseguido su primer éxito en fotografía, existen datos y situaciones que hacen suponer que Cameron ya había tenido un acercamiento a este medio, aún antes de tener su primera cámara fotográfica. Julian Cox hace énfasis de que en su libro autobiográfico, Cameron no menciona quienes fueron sus maestros y colaboradores en fotografía y nunca explicó claramente quién o quiénes la guiaron a través de los obstáculos que

experimentó, sin embargo agrega que del primero que debió de saber acerca de su labor fotográfica fue de Sir John Herschel a principios de 1840.⁷⁸

Posteriormente, para 1850, existe correspondencia que la relaciona con el fotógrafo David Wilkie Wynfield (fig. 40), en donde éste le da ciertas instrucciones relacionadas con el quehacer fotográfico, pero es de Oscar Gustave Rejlander, quien para 1860 al ser asiduo visitante de Freshwater, podría pensarse colaboró e instruyó de manera cercana a Cameron.⁷⁹ La autora Joanne Lukitsh comenta por ejemplo, que Cameron estaba interesada en la fotografía aún antes del regalo de la cámara recibida a finales de 1863, y “aparentemente había hecho impresiones fotográficas con los negativos tomados por otro fotógrafo, posiblemente el retratista y fotógrafo, Oscar Rejlander”.⁸⁰

Por su lado Colin Ford, plantea que la hipótesis de que existe la posibilidad de que Cameron haya estado en contacto con la fotografía antes de principios del año de 1864, se deriva de la media docena de álbumes que la artista conjuntó y



Figura 40, David Wilkie Wynfield (1837-1887), *Autorretrato*. *Vid.*, Apéndice, nota 41.

⁷⁸ Ford menciona que fue en 1839, cuando Cameron se encontraba recién casada y vivía todavía en la India, cuando supo por primera vez de la fotografía. Sir John Herschel envió a los Cameron algunos ejemplos de este nuevo medio, como lo recordara Julia Margaret cuando escribió en 1866: “Recuerdo con gratitud que la primera información que tuve acerca de la Fotografía en su temprana vida como Talbotipo y Daguerrotipo fue a través de una carta que recibí de usted en Calcuta: Ford, *Ibidem*.”

⁷⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁰ Lukitsh, *op. cit.*, p. 6.

regalo a varios miembros de su familia y amigos antes de ese año, donde se pueden apreciar ciertos rasgos que después serían una constante en la fotografía de Cameron.⁸¹

Cameron, los años 70's. El epílogo fotográfico

El otoño de 1875 fue una fecha difícil para Cameron; su deseo por tener “una vida en el mismo plano que la poesía y la música, se había hecho realidad hasta el momento en que su marido se retiró de su vida profesional [en la India] y se mudaron a vivir a Inglaterra...”,⁸² ahora saldría de tierra inglesa, lugar donde sus fotografías habían satisfecho su espíritu artístico y sólo, para 1878, “volvería una vez más antes de su muerte”.⁸³

[Los Cameron] salieron una tarde...desde el puerto de *Southampton*, acompañados de una gran comitiva de despedida conformada por distinguidas personalidades de la sociedad victoriana. La Sra. Cameron, tan extravagante como siempre, en una mano llevaba la rosa que Tennyson le regalara y con la otra se ocupaba de regalar fotografías a cuanto extraño se le acercaba, los cuales quedaban perplejos, al recibir una foto como dádiva.⁸⁴

Para entonces sus fotos se habían exhibido en varios lugares, como “Londres y Bournemouth”⁸⁵ y antes de su partida, había dispuesto un contrato para la reproducción de sus fotografías en la técnica del carbón y la venta de las mismas, “entre 1864 y 1875, Cameron registró 505 fotografías, un indicador de su entrega al trabajo y ambición por alcanzar el éxito comercial”.⁸⁶

⁸¹ Ford, *op. cit.*, p. 35.

⁸² Cecil, *op. cit.*, p. 1.

⁸³ Lukitsh, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴ Cecil, *op. cit.*, p. 4, 5.

⁸⁵ Ford, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁶ Naef, Cox *et al*, *op. cit.*, p. 7.

El regresó de Cameron a vivir a Ceilán para la década de los setentas, habría de repercutir en los temas sus fotografías. En las imágenes de sus últimos cuatro años de vida, Cameron mantiene su preocupación por la figura humana, pero llama la atención que ahora, al no tener a su disposición para posar a su círculo victoriano o su servidumbre inglesa, retrate entonces a los nativos de Ceilán, los *tamiles* (figs. 41, 42, 43, 44), lo cual hace que se cuestione, de acuerdo con la autora Joanne Lukitsh, “el papel de su fotografía artística dentro de un sistema social más grande de valor y poder, que refleja la posición colonialista británica”.⁸⁷

La postura de Lukitsh, contrasta con la de Colin Ford, quien se lamenta que sean pocas las imágenes que hayan sobrevivido de los últimos años de trabajo de Cameron y comenta en su libro:

Estas fotografías han sido consideradas muchas veces inferiores a su trabajo en Inglaterra...considero que eso no es cierto. Las fotos muestran exactamente el mismo entendimiento de cómo llenar el marco por medio de la figura humana, cómo definir su presencia con un esmerado control de la luz y la sombra, y como otorgarles dignidad. Cuando Julia Margaret Cameron se refiere a sus modelos como “nativos”, lo hace con respeto y en el mismo modo que cuando nombraba “campesinos” a los residentes locales de Freshwater.⁸⁸

Por otro lado tenemos que, así como su regreso a la India repercutió en los temas de sus fotografías, también lo hizo en el aspecto técnico y Cameron hubo de adaptarse a este nuevo ambiente. El sol de Ceilán es más brillante que el de Inglaterra, por lo que nos hace suponer que la gente que posaba para sus fotos no tenía que mantenerse quieta por largos periodos y al necesitar un menor tiempo de exposición “las fotografías resultaban relativamente mejor enfocadas y definidas”.⁸⁹

⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁸ Ford, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹ *Ibidem*.



Figura 41. Fotografía de Julia Margaret Cameron. Figura 42. *Id.*, fig. 41. *Vid.*, Apéndice, nota 43. *Vid.*, Apéndice, nota 42.



Figura 43. *Id.*, fig. 41. *Vid.*, Apéndice, nota 44.

Figura 44. *Id.*, fig. 41. *Vid.*, Apéndice, nota 45.

Respecto a lo relacionado con que pocas fotos hayan sobrevivido a este periodo de trabajo de Cameron, Naef y Cox, sostiene la hipótesis de que diversos factores pueden haber afectado su producción artística:

...el arduo calor seguramente ocasionó problemas a la hora del revelado de las placas y esto aunado a la poca agua dulce disponible para el lavado de las mismas, daban como resultado imágenes de no tan buena calidad. Lo que es más importante de resaltar,

Cameron, ya no tenía una audiencia o mercado para su trabajo y por lo tanto esto hacía difícil el justificar el gasto en los costosos materiales fotográficos.⁹⁰



Figura 45. Fotografía de Marianne North tomada por Cameron. *Vid.*, Apéndice, nota 46.



Figura 46. Pintura al óleo de North. *Vid.*, Apéndice, nota 47.



Figura 47. *Id.*, fig. 46. *Vid.*, Apéndice, nota 48.

Siempre ávida de estar rodeada de las personalidades del momento, al enterarse Cameron de que la pintora botánica, Marianne North, estaría en la India para 1876, la invitó a que pasara una temporada con ella y su familia (figs.41, 42, 43). “North fue hasta donde se sabe, la última persona importante a la que Julia Margaret fotografió”.⁹¹ La pintora posó para la fotografía en cuatro fotografías, de las cuales llama la atención la imagen en la que la artista aparece pintando en la terraza de la casa de Cameron, “la visita de North, inspiró la que es probablemente, la fotografía de Julia Margaret más cercana al tema del paisaje...”⁹²

⁹⁰ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 100.

⁹¹ Ford, *op. cit.*, p. 79.

⁹² *Ibidem*.

Cameron y la crítica de la época a su obra fotográfica

Para Julia Margaret Cameron la crítica a su obra fotográfica se encontraría dividida, por un lado, en los que la consideraban digna de ser apreciada y por otro, los que no gustaban del resultado conseguido en sus fotografías. En el primero de los grupos a favor de su obra, se encontraban gente cercana a su salón, “entre 1864 y 1865, Cameron obsequió varios álbumes a los miembros de su círculo, frecuentemente bellamente anotados, quienes pronto se convirtieron en sus fuentes de asesoramiento, apoyo y de patrocinio”.⁹³

Para el año de 1873, dos años antes de su regreso a la India, Julia Margaret Cameron organizaría una última exposición de su trabajo en Inglaterra, la cual podría considerarse como una muestra de lo que había sido su carrera como fotógrafa hasta entonces: “Cameron organizó tres exposiciones individuales en las *London Galleries* en noviembre de 1865, enero de 1868 y noviembre de 1873. En el caso de la exposición de 1873, incluyó nuevos trabajos no exhibidos con anterioridad y se podría considerar como una retrospectiva”.⁹⁴ Las críticas que favorecían el trabajo de Cameron, molestaban a los fotógrafos comerciales quienes estaban a favor de que se respetara la que era considerada como la técnica oficial para hacer fotografías y “ para los 1870’s, el deseo de Cameron de que su estilo de hacer imágenes “fuera de foco”, se convirtiera en un estilo popular, difícilmente se había materializado...”⁹⁵

Las fotografías de Cameron eran aplaudidas como audaces y expresivas pero rechazadas por sus imperfecciones técnicas. Su rechazo por la nitidez convencional, en

⁹³ Lukitsh, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 14.

favor de la sugerencia y la aproximación, iban en contra del gusto por lo mimético de la sociedad victoriana. Más aún, las fotografías de Cameron, se encontraban más cerca de la pintura que de la fotografía de la época, al haber experimentado con la fotoquímica y conseguir imágenes que iban desde los sepías claros hasta los tonos rojizos.⁹⁶

Al no dejar a un lado el saber que las fotografías de Cameron fueron hechas en los albores de la fotografía, así como el contexto cultural victoriano, se puede comprender por qué hubo algunas de estas críticas severas con respecto a su obra. El imaginario de Cameron fue revolucionario, lo cual la llevó a ser evaluada en términos de género por la crítica en la prensa especializada en fotografía: “A pesar de que sus retratos de hombres eminentes eran valorados como ‘buenas’ fotografías, estos no eran considerados en el mismo nivel que los de David Wilkie Wynfield... se les consideraba como logros fotográficos inferiores en comparación a los de su maestro”.⁹⁷

No se puede separar la estética de la fotografía de Julia Margaret Cameron del aspecto técnico; se sabe que durante los primeros dos años de trabajo fotográfico, las placas que hizo fueron de nueve por nueve pulgadas y no usaba una lente gran angular todavía,⁹⁸ el resultado al imprimir las imágenes en el proceso a la albúmina, fue que la mayoría de éstas tenían un plano solamente nítido y el resto de la composición se encontraba fuera de foco. Este resultado en sus fotografías es lo que, desde el punto de vista técnico, los fotógrafos que buscaban conseguir la mayor nitidez posible, catalogaban como “fallidas” o “erróneas”.

El error técnico pudo haber sido corregido, ya fuera a través de la práctica o por medio de la adquisición de un nuevo equipo que se adaptara a los encuadres fotográficos de Cameron. Ambos los hizo, día a día imprimía un gran número de

⁹⁶ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 6.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Wolf, *op. cit.*, p. 33.

fotografías y para el año de 1866 tenía una cámara que usaba placas de quince por doce pulgadas⁹⁹ y una lente gran angular, sin embargo, el resultado en sus impresiones fotográficas siguió siendo el mismo, imágenes “fuera de foco”.

El juego que existía entre la nitidez y el mencionado “fuera foco” en las imágenes, fue la visión creativa de Cameron. Esto hacía que el resultado fueran fotografías con cierto grado de sensualidad, muy alejadas de la formalidad y definición técnica de algunos de los otros fotógrafos. Es aquí donde se puede entender que ese tipo de fotógrafos criticaran y no aceptaran las imágenes de Cameron y en cambio los críticos y admiradores de la pintura, las recibieran “con los brazos abiertos”, pero la obra de Julia Margaret Cameron tampoco debiera considerarse como pictórica.

Como ya se ha mencionado en la introducción de este ensayo, la fotografía había hecho su aparición en el siglo XIX, donde artes eran consideradas la pintura, la escultura, el grabado, pero a ella se le dejaba fuera de esta denominación, a pesar de que la mayoría de los fotógrafos tomaban como referencia a las otras artes para hacer su imágenes.

La pintura tenía como referente a la realidad. La fotografía tenía como referentes a la realidad y a la pintura... [después de todo], cada forma de expresión y cada técnica se alimentan en principio de su predecesora, luego la alteran hasta transformarse definitivamente a sí mismas.¹⁰⁰

Cameron se adelanta a esa transformación con sus imágenes logradas. En sus fotografías se aprecian metáforas visuales de sensualidad, nostalgia, melancolía, dramatismo y espiritualidad (semejante a los prerrafaelitas), con múltiples lecturas

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Costa, *op. cit.*, p. 90.

para cada espectador, donde se podría decir que los sujetos fotografiados pierden su condición objetiva (objetal), es entonces cuando Cameron se convierte en esa fotógrafa-artista que interviene “sobre la realidad, para interpretar el mundo visual tal como ella lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que ella piensa y la realidad no expresa”.¹⁰¹

¿Cómo se deben observar entonces estas fotografías de Cameron y cómo fue que se aceptaron como obras de arte? Tal vez la respuesta está en *desenfocar la mirada*, justo en aquello que quienes no la aceptaron llamaron *defecto*. Sus fotografías se deben ver más allá de lo que se pudiera considerar la perfecta manipulación del proceso al colodión-albúmina, en las imágenes impresas de Cameron, hay que mirar detenidamente su composición, el diálogo logrado entre sujeto, cámara fotográfica, modelo y la mirada de la artista, que en algunas ocasiones los hace parecer como si se estuvieran viendo frente al espejo. Se debe observar la luz y la sombra de las que están provistas, para entender por qué sus imágenes resultan *pictorialistas*.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁰² Tratando de definir el concepto de *pictorialismo* de una forma neutral, se puede decir que éste está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas; este concepto contrasta con el de purismo pues la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a ese carácter. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte. Joan Fontcuberta, *estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 27.

De acuerdo a Carlos A. Córdova, el retrato fue uno de los géneros favoritos del pictorialismo... Partiendo de la estética del pictorialismo fotográfico, el artista proponía una nueva forma de mirar, muy lejos del retrato decimonónico que enaltecía a la pintura. La imagen de estos creadores ya no es testimonio ni es lienzo; es propuesta, sacudida. Carlos A. Córdova, *Tríptico de sombras*, CONACULTA, Colección ensayos sobre fotografía, México, 2012, p. 17.

Claudia Negrete habla, que si bien es cierto de que el pictorialismo consideraba en un inicio, de acuerdo a la teoría de Henry Peach Robinson, que una fotografía debía ser construida de acuerdo a las reglas compositivas de la pintura tradicional de mediados del siglo XIX, al pasar el tiempo la teoría robinsoniana fue nutriéndose de otros elementos. Unos de esos elementos fueron los que Cameron, tiempo antes de que se

Al buscar la “plasticidad” en las imágenes, Cameron decidió hacer fotografías, en las que no importaba que tuvieran líneas poco precisas y los detalles de los modelos fueran borrosos. Para la artista-fotógrafa era más importante lograr imágenes “artísticas” y “bellas”, bajo un concepto decimonónico de belleza, más que la fidelidad y nitidez en el registro generalmente buscada por algunos de sus contemporáneos fotógrafos: “el arte fotográfico de Cameron fue luminoso y visionario, contrastando con la tendencia positivista de la época. Rechazó la observación meticulosa y altamente definida de los *fotógrafos-artesanos...*”¹⁰³ Cameron no se dejó sucumbir ante las críticas ni por ellas cambió su forma de hacer fotografía. Para ella primaba antes que nada, lo expresivo y lo experimental sobre la perfección técnica. En sus imágenes buscaba más la expresión poética y rechazaba la idea de que la cámara fuese un objeto para documentar en vez de crear arte:

...cuando de una forma no deliberada, sino casual, el fotógrafo...se apartaba de los convencionalismos pictóricos y de sus sistemas de representación perpetuados por cierto uso –uno de los usos posibles- de cámaras y emulsiones por parte de los [considerados] fotógrafos expertos, es cuando más cerca se estaba de la esencia del medio y de la asunción de sus recursos configuradores autónomos.¹⁰⁴

formará el grupo pictorialista, usaba ya en la creación de sus fotografías: “La ‘borrosidad’, el foco suave, presente durante mucho tiempo en fotógrafos no comerciales, pasó a ser parte del código pictorialista”: Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, IIE, UNAM, México, p. 123.

¹⁰³ Michel Frizot, *A New History of Photography*, Könemann, Milán, 1998, p. 195.

¹⁰⁴ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 26.



Julia Margaret Cameron: la construcción de su ideal

A lo largo de su carrera como fotógrafa, Cameron debió enfrentarse como se ha visto, a críticas que no la favorecían: “Pese a algunos grandes retratos, en conjunto, su obra es repulsiva y algunos de esos retratos valdrían por sí mismos ante cualquier tribunal para condenar a sus modelos por maleantes y vagabundos”.¹⁰⁵ Estas frases debieron ser para Julia Margaret Cameron no precisamente alentadoras, sin embargo, no todos los comentarios fueron de esta índole, nuevamente su labor como *salonnière* le rendía frutos. Las opiniones vertidas por los integrantes de su círculo, simpatizaban con su obra y escribían de manera solidaria y halagadora, reseñas de la artista en revistas como *The Athenaeum* y *Macmillan*.

La fotografía decimonónica se vio influenciada por la corriente academicista imperante de la época victoriana. Los fotógrafos intentaban ganar reconocimiento a su obra imitando a los pintores prerrafaelitas (figs. 48 y 49). Retratos aduladores, alegorías religiosas y morales, recreaciones de personajes legendarios, entre otros; Julia Margaret Cameron no fue ajena a este movimiento; su obra se puede dividir en tres grupos: por un lado, las fotos alegóricas, con temas mitológicos, artúricos o bíblicos; por otro, los retratos de personas ilustres (amigos o conocidos

¹⁰⁵ *British Journal of Photography*, England, Incisive Financial Publishing Limited, 2010. Artículo originalmente publicado en 1868. 20 de julio de 2010 Internet. Disponible en <<http://www.bjp-online.com>>.

de la familia); finalmente, los retratos femeninos de amigas, familia y personal de servicio.



Figura 48. Julia Margaret Cameron, *Call, I Follow, I Follow, Let Me Die*, 1867. *Vid.*, Apéndice, nota 49.



Figura 49. Dante Gabriel Rossetti *Beata Beatrix*, 1870. *Vid.*, Apéndice, nota 50.

En la fotografía de Cameron *Call, I Follow, I Follow, Let Me Die* (fig. 48), Cameron retrata a su sirvienta Mary Ann Hillier con una túnica y el cabello suelto (es remarcable lo del cabello suelto, ya que “ninguna mujer respetable se soltaba el cabello en compañía de otros”¹⁰⁶). Esta obra muestra como parte del trabajo de Julia Margaret Cameron está hecho a la manera prerrafaelita, “demostrando que a pesar de que la Hermandad Prerrafaelita se había disuelto una década antes de que ella se dedicara a la fotografía, la artista estaba familiarizada con sus obras”¹⁰⁷. Esta obra en particular tiene cierta similitud con la obra de Dante Gabriel Rossetti *Beata Beatrix* (fig. 49) pintada en 1870, donde se puede apreciar que el artista seguía pintando al estilo del círculo prerrafaelita.

¹⁰⁶ Ford, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

En el caso de las obras alegóricas, Cameron las aborda con un desinterés inusual por el fondo, simplificando las escenas y huyendo del abigarramiento. Tampoco recurre a los montajes, salvo contadas excepciones, o a los fondos pintados, como lo hacían muchos de los fotógrafos de la época (fig. 48). El rostro de la mujer resalta por la intensidad clara y se presenta un alto contraste en relación al fondo. La luz del rostro está ubicada sobre una estructura aurea. En contraste las sombras están logradas de manera sutil para definir las zonas más expresivas del rostro: el ojo, la nariz, la boca y el cuello.

Se percibe la intención de unir la mayor parte de la figura femenina con el fondo a la manera tenebrismo barroco, donde las intensidades oscuras generan una atmósfera que aligeran la saturación del negro y con ello la silueta se logra percibir de una manera tenue, pero va adquiriendo una presencia a través de los contrastes generados por los contornos en el perfil del rostro y la línea que separa el cuello de la ropa; de igual forma, se logra un acento visual con la parte de la oreja bajo la cabellera descubierta.

En las fotos de personalidades de su círculo y conocidos, consigue retratos épicos, poderosos, que dejan ver lo especial de esas personas, una parte de su grandeza, su obstinación, incluso su tristeza y melancolía, pero todo ello sin recurrir a teatralidades externas. Sólo luz, atmósfera y el rostro. Retratos que transmiten, más que imágenes que describen (figs. 50 y 51). En el caso del retrato hecho al poeta y ensayista Henry Taylor (fig. 50), Cameron escribió en las copias “Un Rembrandt”, aquí se puede ver nuevamente su cercanía con la pintura, comparándose con el pintor holandés en el uso intenso de luz que emerge de la

oscuridad; en la obra se puede observar la iluminación “tenebrista” y el efecto de apariencia “inacabada” en algunas zonas de la fotografía.



Figura 50. Julia Margaret Cameron, *Henry Taylor*, 1865. *Vid.*, Apéndice, nota 51.



Figura 51. Julia Margaret Cameron, *The Whisper of the Muse* [Retrato de George Frederick Watts], 1865. *Vid.*, Apéndice, nota 52.

En contraste a los retratos masculinos, Cameron con sus modelos femeninas, al no estar tan atada a la imagen pública que representan los hombres, (pues como se ha mencionado, la mujer victoriana se encontraba relegada a otros espacios), es donde muestra mayor libertad, permitiendo posar a sus modelos en posturas menos rígidas, desprovistas de solemnidad, sin que por ello dejen de transmitir actitudes melancólicas o poses con un romanticismo muy presente.



Figura 52. Julia Margaret Cameron, *Sadness*, 1864. Vid, Apéndice, nota 53.

La técnica de Cameron aún sin perfeccionar se evidencia, por el desprendimiento que hay de la emulsión del colodión en la placa al centro de la imagen. Se puede decir que de esta imagen sólo debió de haber existido un negativo, ya que fue presentada y agregada con el desprendimiento en el álbum. “El negativo fue posteriormente reproducido (con el daño reparado)

La impresión realizada de la obra titulada por Cameron *Sadness* (Fig. 52), fue hecha un mes después de la imagen de Annie Philpot. La foto se encontraba incluida en el álbum que Cameron hiciera para su amigo y mecenas Lord Overstone. “Cameron le regaló el álbum con 112 impresiones a Lord Overstone como agradecimiento por patrocinarla como artista”.¹⁰⁸



Figura 53. Julia Margaret Cameron, *Ellen Terry at Age Sixteen*, circa 1875. [Impresión al carbón a partir del negativo de 1864]. Vid., Apéndice, nota 54.

¹⁰⁸ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 48.

y distribuido comercialmente como impresión al carbón por *the Autotype Company of London*".¹⁰⁹ (Fig. 53).

En esta imagen aparece la actriz de teatro Ellen Terry y llama la atención el papel tapiz que se encuentra al fondo, que era algo inusual en las imágenes de la artista. Weston Naef sostiene que hubo un tiempo en que incluso se llegó a creer que la imagen había sido hecha por Rejlander, quien también había trabajado sobre el mismo fondo.¹¹⁰ La imagen se encuentra firmada por Julia Margaret Cameron en el brazo derecho de Terry, por lo que si ésta hubiera sido una impresión hecha en colaboración con Rejlander, lo más razonable es que hubiesen firmado los dos fotógrafos o sólo hubiera firmado Rejlander en caso de ser únicamente de él.

La sensualidad de la fotografía se ve reforzada a través del manejo de la luz: ésta parece que brota desde la mejilla de la modelo y va recorriendo su rostro creando la sensación casi de un bajo-relieve. Al observar la imagen se puede decir que Cameron ha creado una imagen deliberadamente erótica, lo cual en palabras de W. Naef, es contrastante para nosotros como espectadores, al haberla titulado "Sadness" que propone lo contrario, tal vez porque al final de cuentas, se trata del retrato de una joven de dieciséis años quien había terminado en las manos de un hombre de cuarentaisiete [G. F. Watts].¹¹¹

La composición ovalada de esta fotografía, nos ubica en un espacio reducido. La imagen se vuelve intimista al mostrar la mínima distancia entre la mujer y los planos de una aparente habitación; la ambigüedad de los planos resalta la

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 12.

¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 107.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 108.

importancia de la mujer, uno de fondo y otro lateral porque no existe una línea de contornos que separe de manera definitiva, sin embargo, el contraste logrado con las texturas, en la zona donde la mujer reposa, es mayor por la presencia de marcas en formas de cruz y en el área que se encuentra del lado izquierdo, es traslapada por la parte superior de la cabeza, el cuello y el hombro. Estos elementos visuales permiten separar con sutileza las partes del cuerpo citadas y el plano del fondo. La zona de sombra es resaltada por la fotógrafa al presentar una mancha que de primera intención pretende delimitar la masa corpórea del rostro, cabellera, mano, busto y una serie de pliegues en el ropaje y las joyas que porta en el cuello y la mano.

La luz es en apariencia homogénea, sin embargo se percibe la separación del costado de la mujer. En el caso de las sombra es importante resaltar, la proyección de ésta en la superficie lateral que al mismo tiempo desdibuja las marcas de la superficie y los detalles del rostro femenino, contribuyendo al erotismo y sensualidad de la imagen.

En la fotografía de *The Angel at the tomb* (fig. 54), Cameron representa una de las escenas de la resurrección de Cristo, cuando Dios manda a uno de sus ángeles a cuidar la tumba vacía de su hijo. Julia Margaret representa con una intensa iluminación en el rostro de la modelo, creando el efecto de un halo, la idea de que al llegar a la tumba, la cara del ángel brilló con luz celestial. La modelo de la fotografía, Mary Ann Hillier, era la hija de un zapatero de la Isla de Wight. "Fue su modelo favorita por mucho tiempo..., quien al ojo ordinario tal vez no poseía

belleza, pero para la artista se convirtió en su ídolo. Posaba bellamente y algunas de sus mejores fotografías fueron imágenes de esta sirvienta...”¹¹²



Figura 54. Julia Margaret Cameron, *Angel at the tomb*, 1870. *Vid.*, Apéndice, nota 55.

Es interesante, al ver la representación iconográfica, apreciar como Cameron decide utilizar a una mujer en el papel de guardián del Sepulcro Sagrado, generalmente representado por un hombre.

En una reseña de las fotografías de Cameron en el *Intellectual Observer* en febrero de 1867, se enfatiza acerca de la forma del cabello en la imagen: El bello cabello, dejado libre, es uno de los productos más poéticos de la naturaleza, y muy sutil y agradables son las combinaciones de la luz y la sombra mostradas, que desafían a los artistas comunes a reproducirlas.¹¹³

¹¹² Ford, *op. cit.*, p. 55.

¹¹³ Naef, Cox *et al*, *op. cit.*, p.78.

Otra de las modelos favoritas de Cameron y de la cual han sobrevivido varias fotografías para comprobarlo es su sobrina May Prinsep (“quien a la edad de trece años fue uno de los varios huérfanos adoptados por Sara y Thoby Prinsep”¹¹⁴). De acuerdo con Cox y Naef, Cameron decidió utilizar a su sobrina para la fotografía de Beatrice Cenci, debido a que tenía “una rara, belleza clásica; y sus rasgos italianos la hicieron la modelo ideal para varios retratos entre los años de 1866 a 1874”.¹¹⁵ En la época de Julia Margaret Cameron había una imagen atribuida al pintor italiano Guido Reni, que había sido ampliamente difundida en forma de grabado desde el siglo XVIII (fig. 55). “Cameron estaba fascinada con la historia de Beatrice Cenci e hizo diferentes estudios con la figura central de Beatrice”.¹¹⁶ (Figs. 56, 57, 58).

El personaje de Beatrice estaba inspirado en la obra de 1819 de *Los Cenci*, escrita por Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Esta obra teatral cuenta la historia de una chica romana de dieciséis años quien mata a su padre después de que el la violara brutalmente.¹¹⁷ Beatrice Cenci se une con su madrastra y su hermano, para planear el asesinato de su padre, el conde Francesco Cenci; los conspiradores logran cometer el crimen pero son capturados y ejecutados en septiembre de 1599.¹¹⁸ Aunque la obra era popular entre los lectores, ésta no fue puesta en escena hasta después de la muerte de Cameron, por la *Shelley Society* en 1866.¹¹⁹

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Ford, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁸ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 54.

¹¹⁹ Ford, *op. cit.*, p. 73.



Figura 55. Guido Reni, *Beatrice*, óleo sobre tela, circa 1600. *Vid.*, Apéndice, nota 56.



Figura 56. Julia Margaret Cameron, *Estudio de Beatrice Cenci*, circa 1866. *Vid.*, Apéndice, nota 57.



Figura 57. *Id.*, fig. 56. *Vid.*, Apéndice, nota 58.



Figura 58. Julia Margaret Cameron, *A Study of the Cenci*, 1868. *Vid.*, Apéndice, nota 59.

En la imagen de Beatrice, de 1866 (fig. 59), May Prinsep, luce su característico tocado amarrado. Ladea la cabeza, mostrando al espectador, lo que

tal vez podría considerarse como resignación, tristeza o tranquilidad a la devastadora suerte que le aguardaba. La iluminación en la composición, enfatiza la mirada melancólica de la modelo. El cabello en el lado izquierdo de la cara, da hasta cierto punto movimiento a la imagen: su desplazamiento hace, que junto al ojo izquierdo, definan el eje central de la composición. Se trata de una imagen pensada en términos compositivos prerrafaelita, la postura de la figura femenina divide la superficie a través de la línea diagonal en dos partes desiguales: la izquierda es la de mayor tamaño y en ella se encuentra la zona del rostro, el cabello y el manto que sirve de tocado menos iluminada, en cambio la parte menor a la derecha permite equilibrar la composición a través de la máxima luz dirigida hacia el perfil derecho y el cabello, en éste último por la dirección de la fuente de luz artificial se llega a desdibujar provocando una ilusión de ambigüedad.

Con respecto a la profundidad, de manera simplificada se perciben cinco niveles, a partir del cabello, el rostro, el tocado, la orilla del marco y el negro que sirve de alto contraste y enmarca al personaje. La atmósfera de la fotografía maneja una escala extensa en relación al oscuro y al claro pasando por un número amplio de intensidades intermedias, lo que le brinda a la imagen un claroscuro que define a detalle diferentes texturas del cabello, la piel, los pliegues de la tela y la blancura de la tez de la mujer. El dinamismo de la imagen está dada por las líneas diagonales: en el rostro los ojos, la nariz, la boca, la barbilla, y la línea de contorno de la cabeza y el tocado, éstas se subordinan a la línea más visible resultante de la postura general de la fémina. La introspección de la mujer se percibe gracias a la mirada perdida y apacible, así como por la claridad de los

ojos que no permiten penetrar los pensamientos, si no reflejan un estado de ánimo melancólico.

Joanne Lukitsh agrega al hablar de esta imagen: “La iluminación y composición de Cameron, hacen destacar la sutil belleza de Beatrice. Pareciera de pronto que su expresión resignada es desmentida, cuando mira hacia abajo y evita deliberadamente la mirada del espectador; se puede pensar entonces, que es como si esperara misericordia pero no puede o no desea solicitarla”.¹²⁰



Figura 59. Julia Margaret Cameron, *Beatrice Cenci*, 1866. *Vid.*, Apéndice, nota 60.

¹²⁰ Joanne Lukitsh, op. cit., p. 56.

Conclusiones

Julia Margaret Cameron fue una mujer que supo moverse en la rígida sociedad victoriana. Al convertirse en *salonnière*, se aseguró de invitar a su círculo a la mayoría de la gente importante cercana a la reina Victoria, durante su estancia en Inglaterra. Al rodearse de artistas destacados, pudo compartir y discutir las ideas que tenía sobre la “belleza”, la pintura y el arte en general, para posteriormente plasmarlas en su obra fotográfica. Su excentricidad y carácter molestó a algunos de sus contemporáneos como Lewis Carroll, pero también le ayudó a abrirse camino en el difícil quehacer fotográfico decimonónico con restricciones para las mujeres. Para la época en que se decidió a trabajar de manera profesional y constante con la fotografía: “era ya una mujer madura, apasionada de la literatura y de las artes visuales, quien podía mantener en orden el trabajo del hogar y trabajar al mismo tiempo en su obra [fotográfica], dentro de la estructura doméstica imperante”.¹²¹

En resumen, en este ensayo de *Julia Margaret Cameron: una mujer victoriana detrás de la cámara*, se muestra que Cameron fue una artista comprometida con su obra, sin importar que estuviera obligada a permanecer dentro de la *sala de estar*, se salió de ella para entrar al cuarto oscuro . Una vez decidida a dedicar su espíritu creativo a la fotografía costara lo que costara, “...con gran pasión, bajo condiciones primitivas, con recursos limitados, en tan sólo dieciséis años, hizo más de tres mil fotografías”.¹²²

¹²¹ Naef, Cox *et al*, *op.cit.*, p. 6.

¹²² *Ibidem*, p. 4.

Durante mucho tiempo se manejó la idea de que Julia Margaret Cameron había tenido su primer contacto como creadora con la fotografía, a partir de que a finales de 1863, recibiera como regalo una cámara e iniciara su carrera como fotógrafa. Sin embargo como se ha podido analizar, el contacto con este medio, había sido desde su surgimiento, alrededor de 1840, comenzando con la información recibida por Sir John Herschel y la cercanía con el fotógrafo Oscar Gustave Rejlander, además de los consejos por correspondencia del fotógrafo David Wilkie Wynfield. Se debe subrayar, que el marcar el inicio de la carrera fotográfica de Cameron en 1863, tampoco fue al azar, sino que la atribución se debió a que la propia artista en su fotografía *Annie* escribió “Realmente mi primer logro en Fotografía”¹²³, y gracias a la cámara que recibió de obsequio.

Sin embargo, coincido con Julian Cox, en que a pesar de que en el libro autobiográfico de Cameron, *Annals of My Glass House*, escrito en 1874, no mencione quienes fueron sus maestros o colaboradores,¹²⁴ como se ha visto en *Desenfocar la mirada: luces, Cámara... Cameron*, hay evidencia en algunas cartas y álbumes que nos dan indicios de quienes pudieron asistirle en fotografía o tener una influencia decisiva en su trabajo. Por otra parte no hay datos precisos que ayuden a saber, cuánto trabajo previo realizó tras cinco semanas posteriores a recibir su cámara como regalo y la foto de Annie Philpot, por lo cual queda la duda si es realmente la primer fotografía impresa o se trata de la primer fotografía, que después de trabajos previos, logró llamar su atención; Weston Naef hace énfasis, en que además Cameron no escribe “Mi primer logro”, sino “Realmente mi primer

¹²³ *Ibidem*, p. 10.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 103.

logro”, lo que indica que hubo varios intentos previos, antes de conseguir la imagen final.¹²⁵

De cualquier forma fue a partir de *Annie*, que Cameron comenzó a recorrer el camino de manera constante en la fotografía, y si bien no estuvo sola en ese andar, sí se mantuvo fiel a tratar de encontrar su propio estilo y buscar perfeccionar su propia técnica y forma de representación. En ese sentido se puede señalar a Julia Margaret Cameron como una de las pioneras que realizaba el proceso fotográfico completo, desde la toma hasta la impresión final. En 1867 le escribió a Herschel: “No tengo ningún asistente, y todo el proceso desde el inicio hasta el final, incluyendo la impresión, está hecho por mi, y todo realizado en la bahía de Freshwater”¹²⁶.

En las pocas cartas que han sobrevivido, se puede observar su deseo y constante preocupación por la belleza, en algunas de ellas les dice a familiares y amigos que la cámara fotográfica era el medio que había deseado para expresar y mostrar su visión del mundo a través de sus imágenes, no el retrato mimético de su entorno: “Mis aspiraciones son ennoblecer a la Fotografía para asegurarle a ésta su paso hacia el *Gran Arte*, al combinar lo Real con lo Ideal sin sacrificar nada de la Verdad, con devoción a la Poesía y belleza”.¹²⁷

Hoy en día el trabajo fotográfico de Cameron se encuentra en museos y colecciones privadas, y los amantes de sus imágenes las buscan con ansia a la

¹²⁵ *Ibidem*, p. 104.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 106. Uno de los problemas a los que se enfrentarían los fotógrafos veinte años después, sería el estar entre aquellos quienes hacían su propio trabajo y aquellos que contrataban a otros para que les imprimieran sus fotografías. *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 1.

espera de encontrar o rescatar nuevas fotografías de la artista. Difícilmente se podría negar el valor estético de las creaciones de Cameron, pero a ella en vida le fue arduo defender su hoy aclamado *fuera de foco* o *estilo borroso*. El que hoy no se le niegue lo artístico a su trabajo tampoco es de extrañar, pues es “la manera como un sistema cultural es capaz de retractarse y rehabilitar de manera repentina aquello que había condenado al oprobio previamente”.¹²⁸

La fotógrafa-artista fue *pictorialista* antes de que el término se usara para definir un estilo fotográfico y a un grupo de fotógrafos. Ella creó el camino para la siguiente generación de fotógrafos en la que se incluye su propio hijo. Henry Herschel Hay Cameron se encuentra entre los fundadores del *Linked Ring*, quienes al reconocer la labor de fotógrafos como Cameron, lograrían la “completa emancipación de la fotografía pictorialista, debidamente llamada así, de la esclavitud y el empequeñecimiento de lo que había sido puramente científico o técnico, con lo cual su identidad se había confundido durante demasiado tiempo”.¹²⁹

Cameron logra entrar a la historia del arte gracias a sus imágenes cargadas de melancolía, nostalgia y dramatismos sutiles, pero también gracias a sus “errores fotográficos”.

... la frecuencia de las anomalías en la producción literaria o pictórica se acompaña inevitablemente de agitadas controversias e incluso de grandes vindicaciones. El error

¹²⁸ Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, Serieve, México, 2009, p. 10.

¹²⁹ Newhall, *op. cit.*, p. 145.

siempre provoca problemas, su apología o su simple interpretación rara vez logran escapar a la polémica... Lo mismo ocurre con la fotografía.¹³⁰

Como he dicho en el apartado de este trabajo *Julia Margaret Cameron: la construcción de su ideal*, apreciar el imaginario fotográfico de la artista no significa atribuirle a sus imágenes virtudes insospechadas, por el contrario, es apostar a que “en las sombras –en sus errores, en sus accidentes y en sus lapsus- que la fotografía se entrega por completo y es donde se analiza mejor: apuesta al error fotográfico como herramienta cognitiva”.¹³¹

Clément Chéroux en su libro sobre el error fotográfico, menciona que con el surgimiento de fotógrafos aficionados a finales del siglo XIX, aumenta la frecuencia de los errores, lo que ocasiona un aumento de las imágenes fuera de foco. Pero como se ha visto en el presente ensayo, Cameron distó mucho de ser una fotógrafa aficionada; el equipo usado y sus horas de práctica en el quehacer fotográfico son prueba de esto, por lo que los “errores” en las imágenes de Cameron son deliberados. Por lo tanto, el denominar las fotografías hechas por la artista-fotógrafa como errores al crear imágenes poco nítidas o con ciertas zonas fuera de foco, no debería de ser como un juicio de valor, sino entender que la crítica evoca un pasado donde se calificaba sus imágenes de esa manera por no corresponder a la norma decimonónica establecida.

La inconstancia de los errores depende esencialmente del que los juzga como tales. El carácter “logrado” o “fallido” de una fotografía, escribe Serge Tisseron, está unido a la *idea* que su autor tiene lo que debe ser una “buena foto”. Ya sea para el autor o

¹³⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹³¹ *Ibidem*, p. 13.

para el espectador de la imagen, las referencias culturales tienen un papel considerable en esta apreciación.¹³²

Las fotografías de Cameron son más que un simple registro o un espejo de la realidad, pues ella no busca la mimesis ni como el autor de *Alice in wonderland*, Lewis Carroll, el reflejo del espejo. En el imaginario fotográfico de Cameron, “visualizar... significa el modo específico de hacer visible lo re-presentado, y en ello, la representación sumisa cede a la imposición de un *modo de presentar*”.¹³³ Chéroux agrega sobre las imágenes con error fotográfico, que después de las Vanguardias artísticas del siglo XX, “... lejos de ser consideradas como errores, estos tratamientos son, por el contrario, presentados como propuestas más audaces de la nueva fotografía”.¹³⁴ El espectador de hoy, ve con ojos muy diferentes a los decimonónicos, los errores y la borrosidad en las imágenes hechas por Cameron, pues reconocen que en ellas:

... la forma o la composición se imponen al contenido. Se puede hablar de una *estetización* que sería el predominio del mensaje estético o emocional y de sus acentos expresivos, sobre el mensaje literal (el contenido semántico de la escena real). El “cómo se dice”, deviene ya tan importante como el “qué se dice”, y este “cómo” ya no es el cómo la escena real es percibida por la visión directa.¹³⁵

Julia Margaret Cameron con su personalidad extrovertida y estridente entra al mundo del arte; *Luces, Cámara... Cameron*, sus imágenes borrosas han dejado

¹³² *Ibidem*, p. 45.

¹³³ Costa, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁴ Chéroux, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁵ Costa, *op. cit.*, p. 94.

una huella importante en las memorias del imaginario fotográfico y éstas se vuelven nítidas en nuestra percepción estética actual.

Bibliografía

Acha, Juan, ***Crítica del arte***, Trillas, México, 1992.

_____, ***Los conceptos esenciales de las artes plásticas***, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

Aguilar Ochoa, Arturo, ***La fotografía durante el Imperio de Maximiliano 1864-1867***, IIE, UNAM, México, 1996.

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser, ***Historia de las mujeres, Una historia propia***, Crítica Barcelona, Madrid, 2009.

Arnheim, Rudolf, ***Arte y percepción visual***, Alianza Forma, Madrid, 1992.

Baudelaire, Charles, ***The mirror of Art. Jonathan Mayne editor and translator***, Phaidon Press Limited, London, 1955.

Baker, Alfred, ***Photography Art and Technique***, W. H. Freeman and Company, San Francisco, 1980.

Bell, Julian, ***El espejo del mundo. Una historia del arte***, Paidós, Barcelona, 2008.

Bozal Fernández, Valeriano, ***El lenguaje artístico***, Ediciones Península, Barcelona, 1970.

Brassaï, ***Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai***, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998.

Cecil, Lord David, ***A Victorian Album, Julia Margaret Cameron and her Circle***, Da Capo Press, Nueva York, 1975.

Chéroux, Clément, ***Breve historia del error fotográfico***, Serieve, México, 2009.

- Córdova, A. Carlos, ***Tríptico de sombras***, CONACULTA, Colección ensayos sobre fotografía, México, 2012.
- Costa, Joan, ***La fotografía. Entre sumisión y subversión***, Trillas, México, 1991.
- Cox, Julian, Weston Naef, *et al*, ***Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum***, Getty In Focus, Hong Kong, 1996.
- Fontcuberta, Joan, ***Estética fotográfica***, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Ford, Colin, ***Julia Margaret Cameron***, Getty, Los Ángeles, 2003.
- Frizot, Michel, ***A New History of Photography***, Könemann, Milán, 1998.
- _____, ***El imaginario fotográfico***, serieve, México, 2009.
- Givone, Sergio, ***Historia de la estética***, Tecnos, Madrid, 1998.
- González Flores, Laura, ***Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?***, Gustavo Gili, Barcelona, 2005
- Hale, John Rigby, ***La Europa del Renacimiento 1480-1520***, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1983.
- Hopkinson, Amanda, ***Julia Margaret Cameron***, Virago Press, Londres, 1986.
- Lukitsh, Joanne, ***Julia Margaret Cameron***, Phaidon, New York, 2006.
- Martín Judy, ***Enciclopedia de técnicas de impresión***, Editorial Acanto, Barcelona, 1994.
- Mondragón Albarrán, Hidalgo, *et al*, ***Fotografía: Manual de procesos alternativos, Gale Lynn Glynn (Compiladora)***, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2006.
- Negrete Álvarez, Claudia, ***Valleto hermanos, Fotógrafos mexicanos de entresiglos***, IIE, UNAM, México, 2006.

Newhall, Beaumont, ***Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días***, Gustavo Gilli Editor, Barcelona, 1993.

Reilly, James, ***Albumen and Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing 1840-1895***, Light Impresions Corporation, Rochester, 1980.

Robinson, Michael, ***The Pre-Raphaelites***, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007.

Schneider, Norbert, ***El arte del retrato***, Taschen, Colonia, 2002.

Scopick, David, ***The Gum Bichromate Book. Non-Silver Methods for Photographic Printmaking***, Focal Press, Boston, 1991.

Sturgis, Alexander, ***Entender la pintura, análisis y explicación de los temas de las obras***, Blume, Barcelona, 2002.

Thody, Philip y Ann Course, ***Barthes***, Era Naciente, Buenos Aires, 2002.

Wolf, Sylvia, ***Julia Margaret Cameron's Women***, The Art Institute of Chicago, Rhode Island, 1998.

Hemerografía

British Journal of Photography, Incisive Financial Publishing Limited, England, 2010.

Rodríguez, José Antonio, "Revisión de una historia visual", ***Del pictorialismo y otros olvidos***, en Alquimia, México, enero-abril de 2011; núm. 41, año 14; 4-5.

Woolf, Virginia, "Julia Margaret Cameron", en ***Luna Córnea***, México, 1993, núm. 3.

APÉNDICE

NOTA

FIGURA

1



Figura 1, Julia Margaret Cameron, *Charles Hay Cameron*, impresión a la albúmina, 1864, 29.1 x 22.3 cm: Weston Naef, Julian Cox *et al*, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 15.

Vid., supra, p. 11.

Charles Hay Cameron (1795-1880). Estudió en el Eton College and Oxford University. A su traslado a la India, su excelencia universitaria, le permitió sobresalir como servidor en el poder judicial. Se dedicó arduamente a la reforma jurídica y promotor de la educación en las colonias inglesas.

Descrito por Tennyson en alguna ocasión como “un filósofo con barba bañada en luz de luna”, Charles Hay Cameron, escribió su “Ensayo sobre lo Sublime y la Belleza” en 1835, un texto reflexivo que explora muchos conceptos que fueron fundamentales para el arte de la que sería su esposa, Julia Margaret Pattle. (Weston Naef, Julian Cox *et al*, *Julia Margaret Cameron...*, *op. cit.*, p. 14).

Una de las historias que se cuentan de Julia Margaret Cameron y su vida en Freshwater, relata cómo llevaba a los invitados a la habitación de su esposo mientras éste dormía, súbitamente abría la puerta y decía “He allí, al hombre viejo más hermoso del mundo”. (Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 24).

2



Figura 2, anónimo, *Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet*, óleo sobre tabla, siglo XVII: http://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de_Vivonne,_marquise_de_Rambouillet.

Vid., supra, p. 12.

A causa de su precaria salud, así como por las costumbres de la Corte, decidió atraer a su casa a literatos y artistas. Era una apasionada de las artes, la literatura, la historia y hablaba varios idiomas.

Mantuvo su salón de mucho éxito con la ayuda de su hija

Julia (1607–1671), en cuyo honor se compuso *La guirnalda de Julia*, hasta que ésta se casó, en 1645, con el duque de Montausier, y falleció Vincent Voiture en 1648.

Su salón ejerció una gran influencia en la lengua francesa así como en la literatura de su tiempo. Aunque Molière ridiculizara los modales de quienes alternaban en este salón, en su obra *Las preciosas ridículas*, precisamente fueron estas «preciosas» las que desempeñaron un importantísimo papel en la renovación del vocabulario francés.

Este salón fue uno de los pocos que dio preponderancia a la mujer, a diferencia de los otros salones que eran frecuentados, casi exclusivamente, por hombres. A tal fin, Madame de Rambouillet dirigía, con gran acierto, un grupo de mujeres jóvenes, todas de buena cuna, que amenizaban las reuniones con su encanto y su gracia.

Apodada Arthénice, anagrama compuesto por Malherbe, está representada por el personaje de Cléomire en la obra *Artamène ou le Grand Cyrus*, escrita por Madeleine y Georges de Scudéry. Cyrus es Enghien, personaje que representa al Gran Conde. (http://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de_Vivonne,_marquise_de_Rambouillet).

(http://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de_Vivonne,_marquise_de_Rambouillet).

3



Figura 3, John Horsburgh, *Reina Victoria*, impresión a la albúmina.

Vid., supra, p. 13.

4



Figura 4, Oscar Gustave Rejlander, *Alfred y Emily Tennyson con sus hijos en Farringford*, impresión a la albúmina, circa 1862, 18 x 14.8 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 30.

Vid., supra, p. 14.

5



Figura 5, Julia Margaret Cameron, *The Whisper of the Muse* [George Frederick Watts], impresión a la albúmina, 1865, 25.5 x 20 cm: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum, Getty In Focus*, Hong Kong, 1996, p. 118.
Vid., supra, p. 15.

6



Figura 6, George Frederick Watts, *Julia Margaret Cameron*, óleo sobre tela, 1852 : <http://www.artrenewal.org>
Vid., supra, p. 16.

7



Figura 7, George Frederick Watts, *Sir Galahad*, óleo sobre tela, 1862, 107 x 191.77 cm: <http://www.artrenewal.org>
Vid., supra, p. 16.

8



Figura 8, George Frederick Watts, *May Prinsep*, óleo sobre tela, 1867: <http://www.artrenewal.org>.
Vid., supra, p. 16.

May Prinsep, hija adoptiva de Sara Pattle y Thobey Prinsep, fue sobrina de Julia Margaret Cameron.

9



Figura 9, Charles Couzens, Retrato en miniatura de *George Frederick Watts*, óleo sobre tela, 1849: <http://wattsgallery.com>
Vid., supra, p. 16.

10



Figura 10, Charles Couzens, *Gilbert Abbott à Beckett*, retrato miniatura sobre medallón de plata, 1856: www.npg.org.uk.
Vid., supra, p. 16.

11



Figura 11, William Holman Hunt, *La luz del mundo*, óleo sobre tela, 1853: <http://mitosvidayfe.blogspot.com>
Vid., supra, p. 17.

Dicen que cuando el pintor Británico William Holman Hunt, terminó esta pintura, llamó a sus amigos artistas para que criticaran su obra, pero todos encontraban sólo elogios para hablar de ésta; como él insistía a sus amigos diciéndoles que algún defecto debería tener, uno de los artistas más jóvenes, mirando detenidamente su obra le respondió: "Haz cometido un grave error mi querido amigo, no le haz pintado manija a la puerta para abrirla". A lo que Hunt respondió: "No hay error alguno allí ya que cuando Dios toca a la puerta lo hace desde dentro": <http://mitosvidayfe.blogspot.com>

12



Figura 12, William Holman Hunt, *La dama de Shalott*, óleo sobre tabla, 1886-1905: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 323.
Vid., supra, p. 17.

Tennyson y particularmente su personaje de *La dama de Shalott*, influyó a la mayoría de los Pre-Rafaelitas en algún punto de su carrera, pero en el caso de Hunt, estuvo presente a lo largo de toda su vida artística. Lo que hacía atractivo al poema para este grupo de artistas, era lo misterioso del texto, el cual fue originalmente escrito por Tennyson en 1832 y revisado en 1842. El poema se volvió tan popular que el editor Edward Moxon decidió publicar una edición ilustrada por algunos de los Pre-Rafaelitas. Hunt hizo un dibujo en 1850, pero no lo llevó a la pintura hasta los 1880's, cuando pintó dos versiones, una a gran escala y otra tamaño caballete, aunque ambas no fueron completadas sino hacia el final de su carrera: Michael

Robinson, *The Pre-Raphaelites*, op. cit., p. 322.

13



Figura 13, Julia Margaret Cameron, *William Holman Hunt*, impresión a la albúmina, 1864, 25.4 x 17.8 cm: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 27.

Vid., supra, p. 17.

William Holman Hunt (1827-1910), fue uno de los miembros fundadores de la Hermandad Pre-Rafaelita y amigo cercano de George F. Watts. Entre 1854 y 1855, Hunt viajó al Medio Oriente en busca de fuentes históricas para sus pinturas religiosas: Lukitsh, *Julia Margaret...* op. cit., p. 26.

Hunt comentó en una carta a un amigo: “No puedo decir que al mirar muy de cerca el retrato, se convierta de pronto mi propia cara en algo de suficiente interés para mi, pero sin duda, mi impresión es que hizo mi cara menos fea de lo que estaba acostumbrado a ver en el espejo”: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 34.

14



Figura 14, Sir John Everett Millais, *Ofelia*, óleo sobre tela, 1851-1852: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 45.

Vid., supra, p. 19.

15



Figura 15, Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatriz*, óleo sobre tela, *circa* 1863: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 185.

Vid., supra, pp. 19, 45.

16



Figura 16, Sir Edward Coley Burne-Jones, *La cabeza funesta*, gouache sobre papel, *circa* 1876: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 93. *Vid., supra*, p. 19.

17



Figura 17, Lord Frederic Leighton, *Flaming June*, óleo sobre tela, *circa* 1895: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 291.
Vid., supra, p. 19.

18



Figura 18, George Frederick Watts, *Las hermanas* [Ellen y Kate Terry], óleo sobre tela, 1863: <http://www.the-camerino-players.com>
Vid., supra, p. 20.

19



Figura 19, Julia Margaret Cameron, *Tristeza* [Ellen Terry], impresión al carbón, 1864, 24.2 x 24 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 139.
Vid., supra, p. 21.

20



Figura 20, Lewis Carroll [Charles Lutwidge Dogson], *Ellen Terry*, impresión a la albúmina, 1865: <http://nesinawok.com>
Vid., supra, p. 21.

21



Figura 21, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), *Sirvientas sacando agua en Freshwater*, impresión al carbón, *circa* 1864, 25.3 x 20.1 cm: <http://www.mutualart.com>
Vid., supra, p. 22.

22



Figura 22, Oscar Gustave Rejlander, *Lionel, Emily, Alfred y Hallam Tennyson* [en Freshwater], impresión a la albúmina, *circa* 1862: <http://www.thefrickpittsburgh.org>
Vid., supra, p. 22.

23



Figura 23, Oscar Gustave Rejlander, *Las dos sendas de la vida*, Positivado combinado a la albúmina, 1857: Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 75.

Vid., supra, p. 22.

Esta fotografía se trata de una composición alegórica, hecha por el fotógrafo sueco, a partir de sacar copias múltiples, partiendo de diversos negativos. Rejlander hubiera necesitado un enorme estudio y muchos modelos para hacer esa fotografía con un solo negativo. En su lugar, requirió los servicios de un grupo de cómicos ambulantes, y los fotografió por partes. Hizo un total de treinta negativos, a los que superpuso de tal forma que se combinaran juntos, como un rompecabezas fotográfico. Le llevó seis semanas llegar a la copia final que medía 79 x 41 cm. La hizo para mostrarla en el que fuera una de las más importantes exposiciones artísticas del siglo XIX, la Exposición de Tesoros del Arte, que se realizó en Manchester en 1857. La Reina Victoria compró la fotografía de Rejlander, proclamada como “una imagen magnífica, decididamente la más notable de su clase que se haya producido”: Beaumont Newhall, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 74.

24



Figura 24, Oscar Gustave Rejlander, *Momentos difíciles*, Positivado combinado a la albúmina, 1857: Beaumont Newhall, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 75.

Vid., supra, p. 23.

A Rejlander le gustaba capturar ante la cámara emociones como el miedo y el disgusto. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas por Charles R. Darwin para ilustrar su libro *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Rejlander realizó asimismo, la que pudo haber sido una de las primeras fotografías de deliberada doble exposición, *Momentos difíciles*: Beaumont Newhall, *Historia de...*, *op. cit.*, pp. 75, 76.

25



Figura 25, Julia Margaret Cameron, *Alfred Tennyson*, impresión a la albúmina, 1865, 25.6 x 21 cm: Weston Naef, Julian Cox *et al*, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 43.

Vid., supra, p. 23.

Alfred Tennyson (1809-1892) fue uno de los más cercanos amigos de Julia Margaret Cameron y su vecino en la Isla de Wight. El propio Tennyson nombró a esta fotografía como “El monje sucio”, además de declararla como la foto de él favorita, con la excepción del retrato que le hiciera el fotógrafo comercial John Jabez Edwin Mayall. En palabras de Cameron, esto era como comparar un “Busto heroico Ideal” de su contemporáneo el escultor inglés Thomas Woolner con una de las “Cabezas de cera” de Madame Tussauds.

26



Figura 26, John Jabez Edwin Mayall, *Alfred Tennyson*, impresión al carbón, *circa* 1865, reimpresa en 1883, 11.5 x 9.1 cm: <http://www.npg.org.uk>.

Vid., supra, p. 23.

27 Fragmento del poema
de Alfred Tennyson *La
dama de Shalott*:
[http://
www.mundopoesia
.com](http://www.mundopoesia.com)

I
... Junto al margen velado por los sauces
deslizasen tiradas las gabarras
por morosos caballos. Sin saludos,
pasa como volando la falúa.
con su vela de seda a Camelot:
mas, ¿quién la ha visto hacer un ademán
o la ha visto asomada a la ventana?
¿O es que es conocida en todo el reino,
La Dama de Shalott?
Sólo al amanecer, los segadores
que siegan las espigas de cebada
escuchan la canción que trae el eco
del río que serpea, transparente,
y que va a Camelot la de las torres.
Y con la luna, el segador cansado,
que apila las gavillas en la tierra,
susurra al escucharla: "Ésa es el hada,
La Dama de Shalott".

II

Allí está ella, que teje noche y día
una mágica tela de colores.
Ha escuchado un susurro que le anuncia
que alguna horrible maldición le aguarda
si mira en dirección a Camelot.
No sabe qué será el encantamiento,
y así sigue tejiendo sin parar,
y ya sólo de eso se preocupa
la Dama de Shalott.

28



Figura 27, Oscar Gustave Rejlander, *Charles L. Dogson* [Lewis Carroll], impresión a la albúmina, 1863: <http://www.artflakes.com>
Vid., supra, p. 23.

Parece increíble que del autor de *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll (1832-1898), durante mucho tiempo se ignorase que también era fotógrafo. Fue en 1949, cuando Helmut Gernsheim, historiógrafo de la fotografía, mientras trabajaba en un libro sobre Julia Margaret Cameron, cayó en sus manos un álbum que contenía ciento quince fotografías de un aficionado de la era victoriana que, para su sorpresa, identificó como Lewis Carroll. Toda su vida amorosa estuvo ligada a la fotografía, pasó por la fotografía. Para él, la fotografía era el país de las maravillas, el otro lado del espejo. Brassai, *Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai*, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998, pp. 7, 29.

29



Figura 28, Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron y sus hijos Charles y Henry, impresión a la albúmina, 1859, 20.1 x 15.7 cm: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 2.
Vid., supra, p. 24.

En su libro, Joanne Lukitsh, pone a pie de foto “Fotógrafo desconocido 1850’s”, sin embargo Colin Ford, así como Weston Naef y Julian Cox, en sus respectivos libros, la atribuyen a Lewis Carroll.

30



Figura 29, Lewis Carroll, *Florence Bickersteth*, impresión a la albúmina, 1865: Brassai, *Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai*, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998, p. 35.

Vid., supra, p. 24.

31



Figura 30, Lewis Carroll, *Gertrude Dykes*, impresión a la albúmina, 1862: Brassai, *Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai*, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998, p. 35.

Vid., supra, p. 24.

32



Figura 31, Ilustraciones de Daniel Maclise del poema de Leonore de Gottfried August Bürger, traducido por Julia M. Cameron, grabado por John Thompson, Londres 1847: http://perso.wanadoo.es/arries/la_cripta/artes_graficas/leonore.html

Vid., supra, p. 27.

33



Figura 32, Ilustraciones de Daniel Maclise del poema de Leonore de Gottfried August Bürger, traducido por Julia M. Cameron, grabado por John Thompson, Londres 1847: http://perso.wanadoo.es/arries/la_cripta/artes_graficas/leonore.html

Vid., supra, p. 27.

34



Figura 33, Ilustraciones de Daniel Maclise del poema de Leonore de Gottfried August Bürger, traducido por Julia M. Cameron, grabado por John Thompson, Londres 1847: http://perso.wanadoo.es/arries/la_cripta/artes_graficas/leonore.html

Vid., supra, p. 27.

35



Figura 34, Ilustraciones de Daniel Maclise del poema de Leonore de Gottfried August Bürger, traducido por Julia M. Cameron, grabado por John Thompson, Londres 1847: http://perso.wanadoo.es/arries/la_cripta/artes_graficas/leonore.html

Vid., supra, p. 27.

36



Figura 35, Lewis Carroll, *Alice Liddell (1852-1934)*, impresión a la albúmina, 1865: Brassai, *Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai*, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998, p. 16.

Vid., supra, p. 29.

Los retratos de Lewis Carroll son más sencillos y naturales que los profesionales. Sentía horror ante los fondos convencionales, estereotipados, una o dos variantes de los cuales ofrecía a al elección de su clientes. Tampoco admitía el retoque. Sus modelos estaban situados en un ambiente natural, ante un muro de ladrillo o de piedra, los árboles de un jardín, una escalera: Brassai, *Niñas, Lewis Carroll, Estudio preliminar de Brassai*, Lumen Pocas Palabras, Barcelona, 1998, pp. 9, 10.

37



Figura 36, Julia Margaret Cameron, *Alice Liddell (1852-1934)*, impresión a la albúmina, 1872: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 114.

Vid., supra, p. 29.

...Ciertamente los retratos de Mrs. Cameron eran más profundos. Pero Lewis Carroll en modo alguno no ambicionaba calar el alma de cada uno de sus modelos, sino, más bien, componer una imagen bella y armoniosa. Si Mrs. Cameron estaba más atenta a las expresiones de los rostros que a la composición, él prefería no dejar nada al azar y su seguridad era infalible para situar una persona o un grupo: Brassai, *Niñas...*, *op. cit.*, p. 10.

38



Figura 37, Julia Margaret Cameron, *Julia Norman*, impresión a la albúmina, 1868: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 39.
Vid., supra, p. 34.

Julia Hay Cameron Norman (1839-1873), fue la mayor de los hijos de Cameron y única mujer. Se casó en enero de 1859 con Charles Norman, un rico banquero, con el que tuvo seis hijos (igual que su madre), antes de su muerte en trabajo de parto en octubre de 1873.

39



Figura 38, Julia Margaret Cameron, *Charles Norman con sus hijas Adeline y Margaret*, impresión a la albúmina, 1874, 29.7 x 26.6 cm: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 43.
Vid., supra, p. 34.

40



Figura 39, Julia Margaret Cameron, *Annie Philpot*, impresión a la albúmina, 1864, 18 x 14.3 cm: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 118.
Vid., supra, p. 35.

41



Figura 40, David Wilkie Wynfield (1837-1887), Autorretrato, impresión a la albúmina, 1860, 21.2 x 16.1 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 37.
Vid., supra, p. 36.

42



Figura 41, Julia Margaret Cameron, *Sin título (Ceilán)*, impresión a la albúmina, 1875-1879, 27 x 20.2 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 195.

Vid., supra, p. 39.

43



Figura 42, Julia Margaret Cameron, *Sin título (Ceilán)*, impresión a la albúmina, 1875-1879, 28 x 22.8 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 201.

Vid., supra, p. 39.

44



Figura 43, Julia Margaret Cameron, *Campesino kalutara y mujer*, impresión a la albúmina, 1875-1879, 27.6 x 22.9 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 200.

Vid., supra, p. 39.

45



Figura 44, Julia Margaret Cameron, *Un grupo de Campesinos kalutara*, impresión a la albúmina, 1878, 34.2 x 27.1 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 199.

Vid., supra, p. 39.

46



Figura 45, Julia Margaret Cameron, *Marianne North en la casa de Mrs. Cameron en Ceilán*, impresión a la albúmina, 1877, 27.7 x 23.6 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 194.

Vid., supra, p. 40.

El caso de North es bastante especial. Hija de un importante político (Friederick North), desde pequeña quiso estudiar

música y canto, pero más tarde decidió abandonar esta disciplina para dedicarse a la pintura. Marianne era muy apegada a su padre y nunca se casó. Con él empezó a viajar por el mundo: juntos fueron a Marruecos, Egipto, Italia y Grecia. A la edad de cuarenta años, su padre fallece y ella se siente muy triste y deprimida. Por eso, decide dejar su hogar en Inglaterra y emprende un viaje a Canadá con una amiga - después continuará sola-, y desde este momento comienza a registrar por medio de la pintura al óleo las especies vegetales que encuentra más significativas de cada lugar que va visitando. De este momento, no se detiene y visita Estados Unidos, Jamaica, Brasil, Tenerife, Japón, Singapur, Sarawak, Java, Sri Lanka, India, Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, las islas Seychelles y por último Chile. Algunas de las plantas que pintó fueron registradas por primera vez, por lo que fueron nombradas en su honor. Su viaje a Chile fue el último (1884) y aunque duró solamente cuatro meses, produjo bellas imágenes de nuestra flora y paisaje de la época. Los trabajos de la artista se pueden apreciar en una galería que ella misma construyó en the Royal Botanic Gardens, Kew, Inglaterra.

47



Figura 46, Marianne North, pintura sin título hecha en Sudáfrica, óleo sobre tela: <http://www.hastingspress.co.uk>
Vid., supra, p. 40.

48



Figura 47, Marianne North, Nido del Izuallaxis sordida, Molina, Chile, óleo sobre tela: <http://www.minaturalismo.com>
Vid., supra, p. 40.

49



Figura 48, Julia Margaret Cameron, *Call, I Follow, I Follow, Let Me Die*, impresión al carbón, 1867, 35 x 26.7 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 134.

Vid., supra, p. 47.

50



Figura 49, Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatriz*, óleo sobre tela, *circa* 1863: Michael Robinson, *The Pre-Raphaelites*, Flame Tree Publishing, United Kingdom, 2007, p. 185.

Vid., supra, pp. 18, 47.

51



Figura 50, Julia Margaret Cameron, *Henry Taylor*, impresión a la albúmina, 1865: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 44.

Vid., supra, p. 49.

52



Figura 51, Julia Margaret Cameron, *Whisper of the Muse*, impresión a la albúmina, 1865: Joanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Nueva York, 2006, p. 45.

Vid., supra, p. 49.

53



Figura 52, Julia Margaret Cameron, *Tristeza* [Ellen Terry], impresión al carbón, 1864, 22.1 x 17.5 cm: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 13.

Vid., supra, p. 50.

54



Figura 53, Julia Margaret Cameron, *Tristeza* [Ellen Terry], impresión al carbón, 1864, 24.2 x 24 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 139.
Vid., supra, pp. 21, 51.

55



Figura 54, Julia Margaret Cameron, *The Angel at the Tomb*, impresión a la albúmina, 1869, 34.5 x 25.3 cm: Weston Naef, Julian Cox et al, *Julia Margaret Cameron, Photographs from The J. Paul Getty Museum*, Getty In Focus, Hong Kong, 1996, p. 78.
Vid., supra, p. 53.

56



Figura 55, Guido Reni, *Beatrice Cenci*, óleo sobre tela, circa 1600, 75 x 60 cm: [http:// www.blastmilk.com](http://www.blastmilk.com)
Vid., supra, p. 55.

57



Figura 56, Julia Margaret Cameron, *Estudio de Beatrice Cenci*, impresión a la albúmina: <http://www.blastmilk.com>
Vid., supra, p. 55.

58



Figura 57, Julia Margaret Cameron, *Estudio de Beatrice Cenci*, impresión a la albúmina: <http://www.blastmilk.com>
Vid., supra, p. 55.

59



Figura 58, Julia Margaret Cameron, *Beatrice Cenci*, impresión a la albúmina, 1868, 32.7 x 24.6 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 183. *Vid., supra*, p. 55.

60



Figura 59, Julia Margaret Cameron, *Beatrice Cenci*, impresión a la albúmina, 1866, 33.5 x 26.7 cm: Colin Ford, *Julia Margaret Cameron*, Getty, Los Ángeles, 2003, p. 182. *Vid., supra*, p. 58.