



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

ATRACCIÓN Y ENGAÑO

Sobre la fascinación de la fotografía *Mujer vista de espaldas* (1862)

de Onésipe Aguado

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIEGO MONTOYA COQUIS

TUTOR PRINCIPAL
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM

TUTORES
DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

Este ensayo académico, como cualquier otro trabajo, es el resultado de una suma de esfuerzos, de una red de voluntades que trascienden, por fortuna, la soledad de quien dedica su tiempo a esa práctica marginal de la deliberación escrita. Es a estos infrecuentes facilitadores de la investigación a los que es preciso agradecer su solidaridad con este proyecto.

Entre las instituciones que me acogieron reconozco el apoyo tanto de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), espacios que me brindaron recursos y facilidades suficientes lo mismo que un sentido de corresponsabilidad, necesarios para dar término a este ensayo.

Pertenecientes al cuerpo tutorial del posgrado en Historia del Arte, mi Comité Académico resultó la piedra angular de estas reflexiones, en ellas reside lo mejor de este texto. En primera instancia agradezco a mi tutora principal, la Dra. Susana González Aktories, lectora incansable y exacta, que no obstante el distanciamiento producido por la emergencia sanitaria, siempre estuvo atenta y dispuesta a corregir los incontables yerros del investigador inexperto; a mi cotutora, la Dra. Didanwy Kent, cuya perspectiva de investigación intermedial (que entiendo como ensayística) dieron vitalidad no solo a este escrito, sino a mi paso por el posgrado; y por último, a la Dra. Elia Espinosa por su ilimitada apertura y sus observaciones tan entusiastas que tienen por raíz su inusitada sensibilidad poética.

Debo un especial agradecimiento al Dr. José Antonio Rodríguez (1961-2021), excepcional estudioso de la imagen, cuyos comprometidos seminarios me iniciaron a mí, y a tantos otros, en los intrincados laberintos de la historia de la fotografía. Sin sus enseñanzas, este trabajo tendría carencias aun más evidentes.

Por último, toda mi gratitud a Norma, por su amorosa paciencia y compañía durante el largo proceso que parece terminar en estas páginas. Confío en que el sueño y la esperanza continuarán en otros ámbitos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Fascinación como Atracción irresistible: sobre los efectos de la materia	6
Atracción como sistema	8
Prefiguraciones	11
El réquiem de una era	20
Fascinación como engaño: sobre las insurgencias en el retrato	22
Engaño e identidad reformulada	22
Engaño como autonomía en Castiglione	27
Engaño y crítica icónica en Cahun y Opie	32
CONCLUSIONES	43
REFERENCIAS	47
LISTA DE IMÁGENES	51

INTRODUCCIÓN

“Gracias al arte (...) tenemos otros mundos a nuestra disposición, más diferentes unos de otros que los que ruedan por el infinito y que muchos siglos después de que se haya extinguido la hoguera de la que manaron, llámese Rembrandt o Vermeer, nos envían aún su rayo especial.”

Marcel Proust¹

“(...) la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado (...)”

Octavio Paz²

Una tarde de 1862, el vizconde Onésipe Aguado de las Marismas³ (1830–1894), un entusiasta de la joven fotografía, prepara en su estudio de la plaza Vendôme de París, una fotografía de una mujer ricamente ataviada vista desde la espalda que conoceremos con el descriptivo título de *Mujer vista de espaldas (Mve)*. Todo pareciera indicar que es este un retrato más pero la perspectiva elegida que prioriza el vestido y el elaborado peinado producirá una anomalía fotográfica digna de consideración y significado para nuestros días. Tal es así que el museo que la conserva y consagra, el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (Met), insistirá en el carácter *fascinante*⁴ de la imagen y esto quizá porque en su anomalía podrían rastrearse las formulaciones contemporáneas de lo retratístico.

¹ Marcel Proust, *El tiempo recobrado. En busca del tiempo perdido* (Madrid: Valdemar, 2007), 775.

² Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, (México: Siglo XXI, 2010), 5.

³ La familia Aguado forma parte de la aristocracia más encumbrada del París finisecular y son cercanas al ámbito imperial de Napoleón III. La fortuna de la familia proviene del padre de Onésipe, Alejandro Aguado (España, 1784-1842), un banquero español instalado en París que se convierte en un aliado imprescindible del emperador. Este entorno social explica la naturaleza aristocrática de algunas fotografías de Olympe Aguado, hermano de Onésipe con retratos de los banqueros Arcos Arjona o la emperatriz Eugenia de Montijo. Una muestra significativa de las relaciones sociales de la familia se observa en el catálogo: “Olympe Aguado. Entre el documento y la escenificación”, creado a propósito de la subasta de la casa española Juan Naranjo en febrero de 2018 y disponible en línea: <https://juannaranjo.eu/catalogue/olimpe-aguado-entre-el-documento-y-la-escenificacion/> Consulta: 25 de noviembre de 2020.

⁴ Las cursivas son del original. Véase la ficha técnica del *Metropolitan Museum of Art* (Met) en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283121>. Consulta: 15 de Julio de 2020.

¿Podrían sospechar el vizconde o la modelo las consecuencias artísticas de esta inusitada vista al atavío y al peinado, a la *toilette*?⁵

En este breve acercamiento a *Mve* nos preguntaremos qué puede decirnos su condición de imagen fascinante sobre su sentido y consecuencias artísticas o culturales actuales. Buscaremos responder cómo puede la fascinación trazar puentes hacia problemáticas vivas, encontrar un nexo con lo contemporáneo que indique la pertinencia de volver a esta fotografía tan lejana en tiempo y contexto.

Para comenzar nuestras inmediaciones a *Mve* partiremos de las dos acepciones de lo fascinante que ayudarán a constituir la estructura de este texto. Así, los dos sentidos de la fascinación, esto es, en tanto “atracción irresistible” y en tanto “engaño”⁶ serán exploradas en el primer y segundo apartados respectivamente, pues son estas dos dimensiones las que fundan, a nuestro juicio, la pertinencia de esta imagen del siglo XIX en el nuestro.

En el primer apartado, la “atracción irresistible” será explorada a partir de las condiciones formales de la imagen y de lo que éstas nos dicen sobre el contexto de producción de la fotografía. Veremos que la condición esteticista de *Mve* puede inscribirse dentro de una industria o sistema del glamur que caracteriza parte de la cultura citadina del periodo. De esta manera, encontraremos otras obras cercanas a *Mve* en tanto que parten de la exaltación de la materialidad corporal y el adorno. Para finalizar, entenderemos este circuito de la fascinación como un punto de inflexión que define a la modernidad. Así, la “atracción irresistible”, primer plano de la fascinación de *Mve*, nos muestra una fuerza que continúa ejerciendo su influencia sobre nosotros.

En el segundo apartado, consideraremos la dimensión del “engaño” y su capacidad para reformular la tradición retratística. Comenzaremos con unos breves apuntes sobre la noción dominante del retrato en el siglo XIX del que entresacamos su *principio de individuación* tanto en pintura como en fotografía. Es esta condición fundante del género la que *Mve*, una imagen sin rostro ni nombre subvierte con el sutil gesto de dar la espalda. Es este rompimiento el que enlaza a *Mve* con otras prácticas lejanas a su propio contexto. Así,

⁵ Según Carol Dobay la *toilette* es un *sistema del adorno* y cuidado del cuerpo que integra, además del vestido, el lavado, el perfume, el maquillaje y el peinado. *Cfr.* con Carol Dobay Rifel, *Coiffures: Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, (EE. UU: University of Delaware Press, 2010), 12.

⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> Consulta: 9 de nov. de 2020.

la individuación subvertida de esta fotografía seguirá latente en otras obras como las de la condesa de Castiglione (1837-1899), en retratos fotográficos vanguardistas y experimentales como los de Claude Cahun (1894-1954) y en la crítica icónica y casi performática de Catherine Opie (1961), obras que radicalizan la “insurgencia” de *Mve* a partir del “engaño” retratístico.

Son estos breves acercamientos a la fascinación de la imagen a partir de sus fuerzas de “atracción irresistible” y “engaño” como intentamos situar la pertinencia y actualidad de esta imagen. Buscamos situarla más que como una imagen circunscrita solamente a la estética glamurosa decimonónica, como una obra activa para dialogar e incidir en problemáticas culturales y artísticas actuales. Esta relectura y las relaciones visuales que proponemos intentan exponer la capacidad de una fotografía del siglo XIX para reformular parte de la visualidad y la cultura contemporánea, no obstante sus orígenes remotos en un estudio fotográfico de la plaza Vendôme.



Fig. 1 Onésipe Aguado de las Marismas, *Mujer vista de espaldas*, 1862, 30.8 × 25.7 cm, impresión fotográfica sobre papel salado, Museo Metropolitano de Nueva York

Fascinación como “atracción irresistible”: sobre los efectos de la materia

¿Con qué operaciones *Mve* puede generar una fascinación continuada en el tiempo? ¿Dónde podemos localizar esa primera fuente de su perduración? Comenzaremos en este apartado con el primer umbral de la fotografía, con lo que nos muestra en una primera intermediación. De esta manera, nos percatamos que en la atención a la materialidad de esta imagen reside la primera fuente de la fascinación, su fuerza de “atracción irresistible”.

En efecto, si hay algo que se muestra abiertamente en este retrato que puede parecer “opaco” o quizá “hermético” debido a la carencia de rostro, es el meticuloso trabajo formal de la toma, la cuidadosa exposición de la luz que detalla –hasta donde lo permite un calotipo⁷ a mediados del XIX– la volumetría de la figura y la extensión del fondo. Así, lo que queda claro en este retrato donde se oculta el rostro no es una fisonomía particular, sino una inusitada apuesta por las posibilidades afectivas y efectivas de la imagen fotográfica, una búsqueda por generar fascinación visual.

Quizá por eso *Mve* se trata de una fotografía que busca la desorientación, tender a los espectadores una elaborada trampa⁸ de materialidades fascinantes alrededor de un peinado y que dada la opacidad premeditada, *Mve* se vuelve síntesis de todo deseo sin respuesta, la presencia de una duda permanente. De esta manera, más allá de un retrato, parece que *Mve* es una imagen elusiva, una aporía, pues no sabemos exactamente su relación con el espectador: ¿Es un rechazo a la mirada? ¿Es una invitación? ¿Una delicada afirmación que desmiente la obturación de una espalda?

La fascinación también emerge de ese fondo plano iluminado teatralmente en el perímetro del peinado, se trata de un contorno lumínico que enmarca la cabellera como si ésta fuera el centro y origen de la imagen, una simetría perfecta ante la cual los demás

⁷ El calotipo (del griego *kalós*: bello, *tupos*: impresión) es un invento de 1841 patentado por el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877). Se trata de un procedimiento de obtención de negativo que es posible positivizar (imprimir) múltiples veces a partir de papel tratado con sales de plata. La impresión sobre papel a la sal sustituirá la impresión única de las placas de cobre de los daguerrotipos con lo cual los costos de reproducción se reducirán ostensiblemente. Además, la introducción de este método de impresión conducirá a resultados formales distintos pues la claridad y linealidad alcanzada por el daguerrotipo y la lámina de cobre, serán sustituidas por impresiones que podrían calificarse como “pictóricas” puesto que en éstas la gradación tonal de los negros al blanco, serán preocupaciones características. El calotipo será popular hasta 1860, cuando es sustituido por las copias a la albúmina.

⁸ Un aspecto que será explorado en nuestro segundo apartado.

elementos de la fotografía parecen gravitar y rendirse. En efecto, en *Mve* parece que el peinado, en lugar de ser solo una forma capilar, se trata de una fuerza, de un sortilegio invocado por la oscuridad de la cabellera⁹.

La preeminencia del peinado en esta fotografía resulta evidente, y quizá por eso es una imagen recurrente incluso en el poema *Nu)n(ca* del escritor mexicano Luigi Amara que retoma *Mve* como el centro de su discurso. En esta pieza textual el cabello trasciende su condición deficitaria del cuerpo y se transforma en una fuerza natural, en *maelstrom*, en torbellino marítimo que se activa al desatarse, al caer como “Niágara negro”¹⁰ sobre una espalda descubierta. En efecto, *Mve* nos da oportunidad de reflexionar sobre la tensión entre arreglar el cabello, componerlo y trenzarlo cuidadosamente para el momento de su exhibición pública, y el momento privado de su liberación con las veloces operaciones de la mano para desanudarlo, la abdicación de su fausto sobre los hombros, ese desastre instantáneo y silencioso que prelude la fotografía del vizconde.

Podríamos considerar, por tanto, que en *Mve* la composición más significativa no se encuentra en la dinámica entre figura y fondo, sino en la capacidad que tiene la materialidad para producir fascinación, “atracción irresistible” en los receptores. Así, queda claro que *Mve* no es un retrato como cualquier otro de la época, una imagen subsumida en el paradigma de la identificación rostro-nombre, sino que ante la imagen estamos frente a algo más: una pieza visual ideada con conciencia de la materia como surtidor de la experiencia estética.

Intentaremos en lo sucesivo dar cuenta de las condiciones de posibilidad de este retrato, indagar cuáles fueron las condiciones que hicieron que la fotografía renunciara a la claridad conceptual para volverse un medio potenciador de la experiencia sensible. Intentaremos también explorar lo que esta renuncia fotográfica tiene que decirnos sobre *Mve*, su medio cultural y, con ello, sobre nosotros mismos.

⁹ Esta preferencia por el cabello oscuro, por los rasgos prototípicos de *lo mediterráneo* y *lo hispánico* es recurrente en la cultura francesa de mediados de siglo XIX y será fundamental en la conceptualización de la belleza femenina durante la estética Romántica. Véase, Michel Perrot, *Mi historia de las mujeres* (México: F.C.E., 2008), 49.

¹⁰ Luigi Amara recurre, sin citar, a la metáfora del “Niágara negro” que aparece antes en *La cabellera andante* de Margo Glantz y donde se expresa el origen matriz de la expresión en una obra de Efrén Rebolledo. Véase: Luigi Amara, *Nu)n(ca* (México: Sexto Piso, 2015), 103, y Margo Glantz, *La cabellera andante* (México: Alfaguara, 2015), 35.

Atracción como sistema

“Quizá el cabello de la mujer nunca haya estado mejor arreglado: está ondulado, rizado, trenzado, levantado como alas, recogido o retorcido en un cable, con un arte verdaderamente maravilloso. El peinado de las parisinas rivaliza con el cincel griego y el cabello obedece más mansamente que el mármol (del monte) Paros o Pentélico.”

Théophile Gautier¹¹

“Sin una fina cabellera, ninguna mujer puede ser realmente hermosa. Una combinación de características perfectas unidas en una sola persona no serviría para nada sin la excelencia de un cabello hermoso.”

Lola Montez¹²

Las reflexiones sobre la cabellera y sobre el peinado que encontramos en las dos citas de Lola Montez y Théophile Gautier, y que bien parecieran referirse a la estilización capilar de *Mve*, no resultan expresiones inconexas con las prácticas cotidianas de la época. Por lo contrario, como veremos más tarde, se integran a un conjunto de fenómenos mucho más amplio que podríamos denominar el “sistema del glamur” o de la moda¹³, un sistema de la “atracción” material imprescindible y característico de la Francia del siglo XIX.

En efecto, toda consideración sobre la moda o sobre los peinados de mediados de siglo supone una reflexión sobre el ambiente en el que se inscriben, una inmersión a esa amplia trama de conceptos, prácticas, testimonios e incipientes teorías sobre el vestido y sus adornos que caracterizará la economía, la sociedad y, por supuesto, la producción visual de la época.

¹¹ “Perhaps never has women’s hair been better arranged: it is waved, curled, braided, lifted like wings, pulled back, or twisted into a cable, with truly wonderful art. The Parisian comb rivals the Greek chisel and hair obeys more tamely than Parian or Pentelic marble”. *Cfr.* con Carol de Dobay Rifelj, *Coiffures*, 13.

¹² “Without a fine head of hair, no woman can be really beautiful. A combination of perfect features united in one person, would go for naught without that crowning excellence of beautiful hair”. *Ibid.*, p. 20.

¹³ Como señala April Calahan, el llamado sistema de la moda incluye todos los aspectos relacionados con la concepción, fabricación, distribución y consumo de la moda: “it should be noted that the fashion system encompasses a broad spectrum of goods, concepts, and practices, and is not just a singular reference to clothing, as the term “fashion” has come to be most commonly used in the early twenty-first century. All forms of cultural production ultimately submit themselves to the purview of fashion -interior, graphic, and industrial design; gesture patterns of speech; and color”. April Calahan, *Fashion Plates: 150 years of style* (EE. UU: Yale University Press, 2015), 2.

La construcción de esta ambientación e industria del glamur y la moda será un hecho consciente para sus mismos creadores que dejarán constancia sobre este giro materialista y sobre su impacto social y económico. Así, Emmeline Raymond, directora de *La mode illustrée*, una de las publicaciones de moda más importantes del siglo XIX, señala que en el París de mediados de siglo “la mitad de la población femenina vive *de* la moda, mientras que la otra mitad vive *para* la moda”¹⁴, siguiendo las consideraciones de Raymond, se diría que una parte importante de la población de la capital francesa o trabaja o vive en virtud de esta naciente industria de los dispositivos y adornos corporales que parecen componer *Mve*.

Las intuiciones de la directora de *La mode illustrée* no estarían lejos de la estadística pues, si atendemos a las cifras que recopila la Cámara de Comercio de París a mediados de siglo, la industria de la alta costura, una industria de la “atracción”, generaba ganancias de casi veinte millones de francos que la convertirían en la tercera más importante del imperio y, solo detrás de la industria alimentaria, la que genera más empleos¹⁵. De esta manera, el “sistema del glamur” en el cual *Mve* parece integrarse no resultaría un fenómeno menor en la Francia de mediados de siglo sino un sistema transversal, un sector fundamental para el empleo y la generación de riqueza.

Si bien pareciera exagerado el escrupuloso esteticismo que fascina en nuestro encuentro con la fotografía habría que recordar que no es sino un síntoma de una exaltación compartida por la materialidad del vestido y del peinado, de una fe secular que sabe aprovechar el Segundo Imperio (1852-1870), que llegó a destinar a la *toilette* de la emperatriz Eugenia casi el doble de recursos que al Museo de Louvre, un hecho que nos habla de la transformación del peinado y de la alta costura en propaganda, lo mismo que de la posibilidad de transformar la moda, el adorno y su fascinación en autoridad política¹⁶.

En efecto, la evidente distinción material de *Mve* ocurre en un momento de transición social donde las pugnas por la hegemonía se libran también a partir de la *toilette*, de la complejidad del peinado, de las formas de estilización del cuerpo que se convierten en los elementos que simbolizan la condición de clase dominante. Esto es, entre más inaccesible y lujosa sean la indumentaria y el adorno, mejor se refleja el encumbramiento de su portador.

¹⁴ “In Paris, half the female population lives off fashion, while the other half lives for fashion”. Véase Kate Nelson Best, *The History of Fashion Journalism* (EE. UU: Bloomsbury Academic, 2017), 49.

¹⁵ Azalia Servín, *op. cit.*, 54.

¹⁶ *Ibid.*, 41.

Esta función simbólica de la *toilette* a la que se parece recurrir en *Mve*, no solo será utilizada por la clase gobernante sino por la clase en ascenso, por la alta burguesía, el segmento social al que los hermanos Aguado pertenecen. En efecto, si el glamur se asocia históricamente a la aristocracia,¹⁷ la posibilidad de representarse con prendas de alta costura y estilizar el cabello en concordancia con la opulencia del vestido, como sucede en esta fotografía de 1862, le da una oportunidad a la burguesía para pensarse como el sector social dominante, como el sustituto moderno de una aristocracia desacreditada, desgastada y en declive como lo es la aristocracia francesa sobreviviente al cataclismo revolucionario de 1789. De esta manera, la detentación de la moda y el glamur, lo mismo que su representación fotográfica, se convierten en las estrategias para afirmar su existencia, su potencial preeminencia y su capacidad para fundar su propio imperio que no dejará de crecer en el siglo siguiente¹⁸.

Si bien en el contexto económico y político la moda resulta fundamental, no lo será menos en la escritura de mediados del siglo XIX donde se observa una inclinación a tematizar la moda, el lujo y la dimensión material del cabello. Esto ocurre así en dos escritores centrales del periodo: en Charles Baudelaire y en Guy de Maupassant. No obstante las distancias temáticas y formales, en sus obras encontramos momentos de exploración de la “atracción irresistible” de la cabellera tal como *Mve* parece hacerlo desde la imagen fotográfica. Por ejemplo, en el poema “La cabellera” (1857) de *Las flores del mal* (1857), la materialidad capilar es descompuesta en atmósferas, en “selva aromática” en oleaje de un “océano negro” o de un “mar de ébano”, en el ardor de “todo un mundo lejano, ausente”¹⁹ lo que da cuenta de la capacidad semántica y afectiva de la materialidad capilar femenina. Al mismo tiempo, en la prosa del periodo, podemos encontrar una perspectiva disímbola sobre el cabello, una que explora la dimensión destructora de su “atracción”. Así en el relato fantástico “la cabellera” de Guy de Maupassant (1884), el autor explora la deriva hacia la locura, el *descensus ad inferos* que provoca el contacto y fascinación fetichista con el cabello de una

¹⁷ Nigel Thrift, “Understanding material practices of glamour”. En M. Gregg y G. J. Seiworth (eds.), *The affect theory reader* (EE. UU.: Duke University Press, 2010), 72.

¹⁸ Un tema explorado a profundidad en *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century* (1994) de Phillipe Perrot.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, (Madrid: Edaf, 2009), 80.

difunta. A lo largo del relato, esa cabellera desconocida es el vehículo de la degradación anímica y corporal, una materialidad misteriosa pero también destructora.²⁰

En estos casos, la cabellera femenina no es una materialidad como cualquier otra, sino que puede volverse tanto en un motivo de ensoñación y éxtasis (como ocurre en el poema de Baudelaire), como de un objeto capaz de perturbar y degradar el carácter (como es claro en el relato de Maupassant). De manera que en la literatura del periodo podemos localizar al menos dos dimensiones contrapuestas sobre la cabellera femenina y sobre su “atracción irresistible”, señalan que su fascinación es seductora pero también puede ser espeluznante, es decir, tiene capacidad de convertirse en pulsión de vida como en pulsión de muerte. Quizá sean estos aspectos contradictorios del cabello, sus variadas posibilidades semánticas y afectivas lo mismo que su poder simbólico en la época, lo que justifique que la cámara del vizconde se detenga y detalle esa cabellera donde puede leerse su mundo²¹.

Prefiguraciones

Si bien en la economía, la política y la literatura la “atracción” de la *toilette* (que incluye el peinado) es fundamental, podemos cuestionarnos ¿Cómo se traslada esta importancia a la imagen visual? ¿Qué obras pueden hablarnos de la importancia del cabello o de su centralidad en la imagen? ¿Son las obras académicas el espacio donde se retoma la temática del peinado como tema central? No parece ser este el caso, pues la familia visual de *Mve* viene de un ámbito lejano a los discursos artísticos, posiblemente en sus antípodas, como son las placas de moda publicadas en revistas del siglo XIX.

En efecto, la fascinación materialista característica de la industria y las obras de mediados de siglo también producirá imágenes visuales centradas en el cuerpo femenino que parecen prefigurar a *Mve*. Se trata de imágenes ampliamente difundidas pero que no

²⁰ Sobre representaciones artísticas del cabello considérese la obra de Erika Bornay: *La cabellera femenina. Un diálogo entre pintura y escritura* (España: Cátedra, 2017). Otro ejemplo de la tematización de cabello en la literatura del periodo es la novela de Flaubert, *Emma Bovary*. La “semántica” del cabello de la protagonista es apuntada tanto por Vargas Llosa en su *Orgía perpetua* (1975) como por Doris T. Wight en *Madame Bovary's long tresses* (1988). Sobre el cabello considérense también las reflexiones de Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro* (España: DeBolsillo, 2006) a propósito del *Nacimiento de Venus* de Botticelli.

²¹ Este amplio contexto de exaltación de la moda, el lujo y los afeites corporales derivará en tempranas teorizaciones sobre las artes del encantamiento como lo es el *Tratado de la vida elegante* (1830) de Honoré Balzac, *El arte de la Belleza* (1858) de Lola Montez o las investigaciones histórico-críticas sobre la estética del peinado de Ferdinand Croizat y su *Los ciento un peluqueros de todos los países* (fig.8) obra donde se traza una genealogía de los peinados parisinos, los momentos previos de la estética culmen en el París decimonónico.

pertenecen al ámbito artístico y ni siquiera fotográfico sino al campo publicitario. Es en los grabados de las revistas de moda y en su circuito comercial donde encontraremos las primeras imágenes que están relacionadas directamente con la perspectiva de *Mve*, una perspectiva minoritaria para una fotografía de su tiempo.

No obstante que la cultura visual que emerge del circuito de la moda tiene, para mediados del siglo XIX, una historia que se retrotrae al menos a *Le Mercure Galant* (1672-1724), publicación cercana al circuito aristocrático, no es sino hasta la época de *Mve* cuando ésta *deontología de la vestimenta* de las clases altas se difunde con mayor celeridad gracias a las nuevas condiciones para la letra impresa: el abaratamiento de la impresión, la facilidad de editar y difundir periódicos y revistas, y el crecimiento exponencial de los lectores²². Bajo esas nuevas circunstancias propias de la modernidad industrial, destacan en Francia especialmente *Petit Courrier des Dames* (1820-1868) y *La Mode Illustrée* (1860-1937) por su inusitada trayectoria y tiraje²³ publicaciones donde encontraremos las primeras prefiguraciones de la fascinación de *Mve*.

²² El antropólogo Néstor García Canclini cita algunos datos que dan cuenta de esta consolidación de la lectura y de las publicaciones en Francia donde “(...) el índice de alfabetización, que era de 30 por ciento en el Antiguo Régimen, sube a 90 por ciento en 1890. Los 500 periódicos publicados en París en 1860 se convierten en 2000 para 1890”. Véase: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Debolsillo, 2016), 66.

²³ Sobre *Petit Courrier des Dames* conviene recordar que es fundada en 1820 y desde sus inicios publica la serie *Modes de París*, ilustraciones a color sobre los vestidos y otros accesorios con los nombres y direcciones de las tiendas parisinas. Esta revista alcanza siete mil suscriptores en 1840 y, en 1868, es transformada en *Le journal des demoiselles*. La continuación de esta revista y de su cultura visual correrá a cargo de *La Mode Illustrée* que es editada por Emmeline Raymond y contendrá prolijas ilustraciones realizadas por Anäis Toudouze (1822-1899). Esta importante publicación semanal alcanza 50 mil suscriptores en 1865, mientras que, para 1876, serán más de 100 mil los afiliados a la revista solo en Francia. Véase: Kate Nelson Best, *op. cit.*, 32.



Fig. 2. *Petit Courrier des Dames*, “Modes de Paris”, No. 449, 1827



Fig. 3. *Petit Courrier des Dames*, “Modes de Paris”, No. 1509, 1839



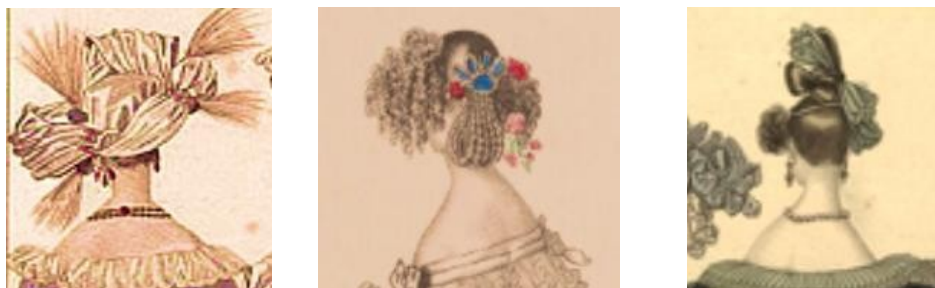
Fig. 4. *Petit Courrier des Dames*, “Modes De Paris”, No. 1028, 1834

En esta serie de ilustraciones (figs. 2-4) publicadas por *Petit Courrier des Dames* durante la primera mitad del siglo XIX, nos encontramos dos vistas de la *toilette*, una de frente, en el primer plano, y otra de espaldas en el segundo. Ambas vistas son diferenciadas por el contraste cromático que genera profundidad a la imagen. Si ponemos atención a la representación de la mujer de espaldas, a esas antelaciones gráficas de nuestra fotografía, nos percatamos de una progresiva atención a la “confección” del peinado pues es representado como uno de los adornos más destacados de la *toilette* y su estilización corresponde a la del vestido. Así, estas tempranas prefiguraciones de *Mve* ya nos indican que la “estética capilar” femenina (celebrada en los epígrafes de Montez y Gautier) adquiere mayor relevancia tanto en la visualidad como en la práctica cotidiana.

En efecto, en estas imágenes el cabello no parece algo que deba ocultarse, sino que se adorna para ser exhibido, esto es, para ser partícipe del espacio público donde se convierte en una especie de adorno móvil, para imbricarse (junto con el cuerpo y el vestido) con la

“atracción irresistible” de la arquitectura parisina, como si se tratara del producir un análogo capilar y humano de la Ópera Garnier²⁴.

Esta estrategia de “extimidad”²⁵ del peinado implica el desdibujamiento de las fronteras entre el ámbito privado con lo público, la colaboración bidireccional en las estratagemas de la fascinación de modo que el peinado deja de ser pensado como un espacio secreto o una materialidad inexpresiva. Las mujeres que siguen el *deber ser* del peinado a las que estas imágenes invitan entenderán la cabellera como materialidad social y, en tanto tal, digna de exploración plástica, el lugar para plantear un *ars combinatoria* entre listones, joyería, peinetas, broches y flores para hacer del cabello algo más cercano a una escultura o un jardín que se armoniza con el cuerpo y el vestido.



Figs. 2-4 (detalle de imágenes previas)

La búsqueda por la fascinación y la “atracción irresistible” de la materialidad capilar es continuada en *La Mode Illustrée* (figs. 5-7). Sin embargo, estas ilustraciones que prefiguran *Mve* dan cuenta del aspecto comercial de dicha fascinación. En esta revista, publicadadurante la segunda mitad del siglo XIX, las ilustraciones de peinados se incorporan al texto y a la página, con lo que pierden color y la independencia que tenían las placas incluidas en *Petit Courrier des Dames*. El vínculo de la imagen al texto y a la página resulta significativo pues la visualidad se transforma al destacar “piezas” de la *toilette*, fragmentos de una corporalidad femenina que es vista a partir de detalles como la ondulación del cabello, la textura de las telas o la forma exacta de una peineta. En las ilustraciones de esta publicación,

²⁴ Servín nos informa sobre la relación entre arquitectura y *toilette* al rescatar el testimonio de Charles Garnier (1825-1898) en su conceptualización de la Ópera de París, un espacio que, según el arquitecto francés, debía fungir como continuación de la elegancia de los vestidos y posibilitar su exhibición. Véase Azalia Servín, *op. cit.*, 68.

²⁵ Nigel Thrift, *op. cit.*, 291.

la fascinación y su “atracción irresistible” parece estar más especializada en los detalles del cuerpo y de su adorno, una condición que *Mve* parece retomar desde la fotografía.



Fig. 5. Primera plana de *La Mode Illustrée*, No. 2, 5 de enero de 1861



Fig. 6. *La Mode Illustrée*, “Coiffures de M. Croizat”, No. 41, 1869

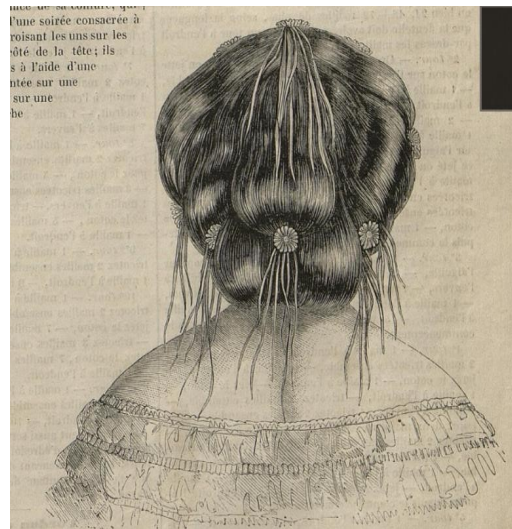


Fig. 7. *La Mode Illustrée*, No. 2, 5 de enero de 1861, (fragmento ampliado)

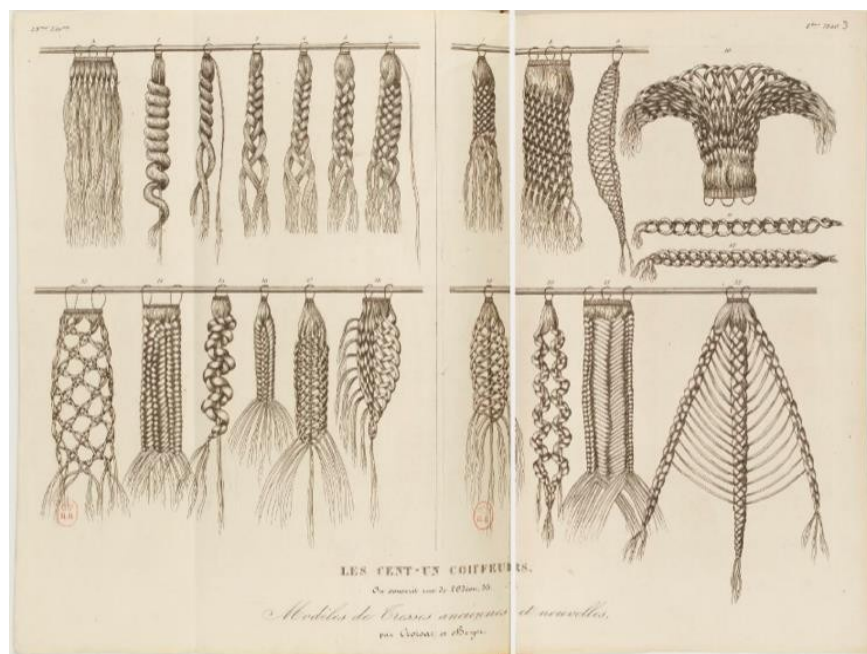


Fig. 8. Croizat y Beyer, “Modelos de trenzas antiguas y nuevas”
en *Le Cent-un coiffeurs de tous les pays*, 1848

Como decíamos, en estas imágenes publicadas por *La Mode Illustrée* (figs. 5-7) comprobamos una atención a los detalles que parece novedosa. La visualidad del cuerpo femenino presente en esta publicación se ha especializado, parece adquirir una exactitud científica propia de la fotografía de su tiempo. ¿A qué podría responder esta nueva focalización de los objetos y del cuerpo femenino? ¿Qué implica esta nueva forma de hablar de la atracción irresistible de la cabellera y la *toilette*?

Parece que la finalidad comercial de las imágenes es un aspecto determinante para esta nueva perspectiva de la materia corporal. En estas imágenes y su búsqueda de “atracción” se percibe algo más que descripción, se trasluce una perspectiva capitalista interesada en pensar la materialidad como bienes, en implantar el valor de cambio en todo fragmento existente del mundo y del cuerpo humano. Así, parece que la representación unitaria de la corporalidad femenina y su “atracción irresistible” se ve atravesada por la lógica del capitalismo industrial²⁶ de la época, por una economía que, para la antropóloga Nancy

²⁶ La misma operación de fragmentación del cuerpo ocurrirá, según el escritor peruano Mario Vargas Llosa, en los avistamientos de vestidos, cabezas, manos, guantes, en algunos pasajes de *Madame Bovary* (por ejemplo: el baile de Vaubyessard). ¿Será esta una operación propia de la modernidad, y una prefiguración de la

Scheper-Hughes, ve y trata al cuerpo “generalmente (...) como un objeto, (...) fetichizado, y como una ‘mercancía’ que se puede intercambiar, vender o robar en partes divisibles y alienables (...)”²⁷. Parece que este espíritu mercantil ya está presente en estas prefiguraciones visuales de nuestra fotografía y que reaparece en la atención a los detalles del cuerpo y del vestido en *Mve* como una parte integral de la fascinación.

Ahora bien, si ponemos atención a los textos que circundan los grabados, encontraremos en éstos la continuación de una perspectiva atomizada del cuerpo como nuevas condiciones para hablar de la fascinación. Por ejemplo, en la primera plana de *La Mode Illustrée* fechada en enero de 1861 (fig. 5), la editora E. Raymond explora las cualidades materiales de un *coiffeure de bal* (un peinado diseñado para baile de salón) que se componía de “una pequeña trenza dispuesta en espiral que establece en una base sólida el edificio del peinado pudiendo resistir el cansancio de una velada dedicada al baile”²⁸. En este breve pasaje, el análisis de la confección del peinado y el acento en su atractivo material sirve a un fin meramente comercial, la descripción de los detalles en la publicidad es una manera para impulsar una recepción estética, una estrategia que se volverá fundamental para el crecimiento de la industria capitalista²⁹.

En este caso, la escritura y la imagen buscan fascinar al lector (fundamentalmente femenino) y comprometerlo con una pasión por el consumo de bienes y servicios de la industria del glamur. De hecho, la página completa puede concebirse como una estratagema iconotextual de la “atracción irresistible” que se espera de los peinados, elaboradas

vanguardia fotográfica y sus atomización del cuerpo como sucede en las imágenes de Man Ray? Véase: Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, 124.

²⁷ “in the larger society and in the global economy the ‘body’ is generally viewed and treated as an object, albeit a highly fetishized one, and as a ‘commodity’ that can be bartered sold or stolen in divisible and alienable parts (...). Citado por Rainer Guldin. The dis-membered body: bodily fragmentation as a metaphor for political renewal. *Physis* [en línea]. 2002, vol. 12, no. 2, 222. Disponible en:

<https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312002000200003&lng=en&nrm=iso>.

ISSN 1809-4481. Consulta: 23 de septiembre de 2020.

²⁸ *La mode illustrée*, 1861, n° 2. Disponible en

<<http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553549/1861/n2>> Consulta: 3 de junio de 2020.

²⁹ Para reflexionar sobre la dimensión estética en la industria, es útil la perspectiva del sociólogo Richard Sennett que considera que el acento en la “superficie” de las mercancías es basal para producir el deseo de consumo de la cultura del capitalismo: “Imaging difference thus becomes all-important in producing profits. If differences can be magnified in a certain way, the viewer will experience the consuming passion”. Véase: Richard Sennett, *The culture of the new capitalism*, (EE. UU, Yale University Press, 2006), 146.

creaciones de M. Croizat, que impulsa en Francia la llamada alta peluquería, como Charles Worth³⁰ lo hizo en la industria del vestido. Como señalamos antes, esta nueva industria de la fascinación material se tomaría en serio en la época, de ahí que no sorprende demasiado la publicación *Le cent un coiffeurs de tous les pays*, donde el afamado peluquero compendia el devenir de los peinados en su época y, mediante pormenorizadas ilustraciones, presenta un catálogo sociológico y, a la vez, un práctico instructivo para los peinados de las parisinas (fig. 8).

Queda claro que estos casos que prefiguran a *Mve* (los grabados de *Petit Courier des Dames*, *La Mode Illustré* y *Le cent un coiffeurs de tous les pays*) son mecanismos visuales para generar fascinación, pero ésta no será una “pasión” desinteresada sino que el atractivo busca ser la antesala del consumo. De esta manera, su prioridad es la exaltación de la materialidad del cuerpo y de los objetos lo que demuestra una inusitada sensibilidad y nuevos temas de la representación visual. Estas imágenes resultan importantes en la medida en que señalan un viraje de la concepción de lo visual, indican que la prerrogativa de la representación a partir del siglo XIX no estará restringida a los grandes temas históricos, sino que incluirá vistas a los vestidos, peinados, detalles de trenzas y otros objetos de consumo. Así, con esta nueva representación subsumida por la industria, la jerarquía de la representación (una jerarquía de lo existente para Boehm³¹) tenderá a transformarse puesto que los objetos y su representación se vuelven el eje en la nueva cultura. Bajo estas nuevas circunstancias de producción visual, consumo y generación de deseos, es evidente que todo es susceptible de volverse imagen (incluido el cuerpo y un peinado) porque todo puede volverse mercancía.

³⁰ Charles Frederick Worth (1825-1895) será pionero en la creación de la alta costura. Con la fundación de la Casa Worth (1858), el modisto, de origen inglés, produce un cambio cultural importante: reivindica la moda como una forma de arte. Véase: Giorgio Riello, *Breve historia de la moda: Desde la Edad Media hasta la actualidad* (Argentina: Gusto Gili, 2015), 112.

³¹ Este tránsito hacia un derecho de reproducción y existencia visual de lo inanimado es analizado por Gottfried Boehm en su ensayo “Continuo Icónico. Género e imagen en la Edad Moderna” donde señala que “(...) a partir de que fue posible mecanizar la reproducción de las imágenes (...) se creó un impulso que habría de socavar por completo el orden de los géneros, incluso hasta ocasionar su colapso” una situación que precede un “continuo icónico” la posibilidad de que cualquier cosa del mundo se haga imagen. Véase: Gottfried Boehm, “Continuo Icónico. Géneros e Imagen en la Edad Media”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar* (México: UNAM, 2016), 209.

El réquiem de una era

“el dinero domina las leyes, la política y las costumbres. Instituciones, hombres doctrinas, todo conspira para minar la fe en una vida futura (...) El futuro que nos aguarda tras el réquiem ha sido traspuesto al presente. Llegar *per fas et nefas* al paraíso terrenal del lujo y los placeres vanidosos, endurecer el propio corazón y dejar el cuerpo en maceración para obtener posesiones pasajeras (...) ;ese es el pensamiento generalizado! cuando esa doctrina pase de la burguesía al pueblo, ¿qué será del país?”

Honoré de Balzac³²

“el dinero, en cuanto posee la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia. La universalidad de esa propiedad es la omnipotencia de su ser (...)”

Karl Marx³³

Una vez que revisamos algunas características del sistema de producción de *fascinación* durante la época de *Mve* (con incidencia en lo social, lo político y lo visual) podemos concluir que esta fotografía no es sino un elemento más que se inscribe en este amplio espectro de prácticas que ponen como eje lo corporal y su adorno.

Sin embargo, como apuntamos, es imposible pensar en estas novedosas formas de generación de “atracción” propias de la modernidad sin considerar su correlato económico, esto es, que su amplitud e impacto cultural no hubiera sido posible sin estar estos impulsados por el desarrollo del capitalismo industrial del siglo XIX. Pensado de esta forma, algo que se trasluce la fotografía es el culto moderno y secular a los objetos y al cuerpo que es adornado con éstos.

Al considerar *Mve* y a sus prefiguraciones desde esta perspectiva, vemos que la representación del cuerpo femenino es trastocada por el mercado lo que, al mismo tiempo que permite su integración al mundo social de la capital, demuestra la necesaria unión del cuerpo con la industria para pertenecer al mundo moderno. El cuerpo moderno femenino, como lo demuestra *Mve* es uno que está atravesado y cubierto con los productos del mercado.

³² Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, (España: Penguin, 2016), 96.

³³ Karl Marx, *Manuscritos de París*. (España: Gredos, 2012), 277.

Un cuerpo vestido y adornado se volverá el símbolo de una nueva cultura de los objetos, de una fascinación (a veces fetichista) por las mercancías. De esta manera, los casos e imágenes revisados con anterioridad son instancias de ese ‘réquiem’ que se traspone a mediados de siglo y del que se alarma Balzac en *Eugénie Grandet*.

No será sino hasta mediados de siglo cuando esos temores sobre el futuro de la civilización cobran forma de filosofía política y será Marx el gran crítico del devenir de la cultura de la fetichización. Como se sabe, el triunfo de la burguesía y de la industria que rodea a *Mve* implica, para este pensador una transformación cultural, una transición de épocas, al mostrar el ocaso de los dioses, la sustitución de lo ideal por lo concreto, una sustitución por lo positivo que ahogara en “las aguas glaciales del cálculo egoísta el sagrado éxtasis del fervor religioso”³⁴, y, de tratarse de la identidad personal, un cambio en una identidad según las cualidades inmutables del alma a identidades fluctuantes según la disposición de las mercancías sobre el cuerpo y la cabellera. Sin embargo, será esta nueva condición del cuerpo la que tendrá una dimensión liberadora y rupturista en obras retratísticas del siglo XX, piezas que parecen referirse directamente a *Mve* y que demuestran la posibilidad emancipatoria de esta imagen minoritaria.

³⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista* (Madrid: Gredos, 2012), 318.

Fascinación como *engaño*: sobre las insurgencias en el retrato

Si en nuestro primer acercamiento constatamos que la fascinación de *Mve* (su “atracción irresistible”) provienen del acento en las cualidades de la materia fotografiada, en este segundo apartado evaluaremos el segundo pilar o fuerza de la fascinación, esto es, su cualidad de “engaño”, de ‘señuelo’ o ‘trampa’, una condición que para el campo retratístico del siglo XX resultará provechoso al posibilitar nuevas formas y modos de recepción de este género.

En efecto, el engaño presente en esta fotografía nos conduce a problemáticas plenamente modernas como es la crítica a la visualidad hegemónica y la autonomía retratística. Será a partir de esta segunda dimensión de la fascinación, el “engaño”, como encontraremos un carácter crítico en *Mve* que resultará más claro en los desdoblamientos de esta fotografía: la obra de Virginia Oldoini, Claude Cahun y Catherine Opie, fotografías que demuestran la insurgencia que puede surgir del “engaño” retratístico.

Engaño e identidad reformulada

¿De qué hablamos al referirnos al “engaño” de *Mve*? Consideramos que la trampa de esta fotografía reside en presentarse como un retrato sin llegar a serlo del todo, o quizá siendo algo más. Así, cabe preguntarse ¿Es *Mve* únicamente un retrato? podríamos señalar, al menos en este punto, que comparte su metodología de producción.

En efecto, para realizar esta fotografía de espaldas, el vizconde Onésipe Aguado tuvo que disponer un fondo, poner atención a la luz, tener frente a sí a una paciente modelo, cuidar su pose y el encuadre. Esto sin considerar el proceso técnico, la preparación de la placa de vidrio (el negativo de la fotografía) para que, a partir de este, en contacto directo, se imprimiera la imagen en donde aparecerá la cuidadosa composición de la *toilette*. ¿Basta este largo proceso para hacer de una imagen un retrato?

De nuevo, es difícil decidirnos inmediatamente pues en *Mve* están ausentes las características dominantes del género: la frontalidad y un nombre. Sobre la primera condición, la investigadora Shearer West señala que “el retrato (...) representa el ‘frente’ de una persona, su gesto, expresión y modales, de tal manera que transmite su identidad

distintiva (...) Estos signos externos han continuado siendo cruciales para los retratistas”³⁵. Sin embargo, son estos “cruciales signos externos” de la frontalidad y el rostro de los que se prescinde en esta fotografía.

La capacidad de identificación a partir de un nombre también será importante para la autora pues señala que “usualmente un retrato es una obra de arte que representa una individualidad única”³⁶, y como tal intenta eludir la ambigüedad: “(...) en contraste con el modelo (de taller), la identidad del modelo (del retrato) es fundamental (...). Se podría decir que los retratos se produjeron con el modelo como tema principal, más que como una herramienta o accesorio”³⁷.

Si atendemos a estos dos aspectos tradicionales del retrato (frontalidad y nombre), veremos que su condición general es su *principio de individuación*, esto es, su búsqueda de caracterización identitaria e irreductible del/la modelo. Sin embargo, en *Mve*, sin “signos frontales” y sin nombre, este *principio de individuación* constitutivo de lo retratístico resulta justamente “accesorio”. Así, la duda permanece, ¿bajo qué tipología debemos ubicar *Mve*?

Evidentemente, las formas de producción de *individuación* e *identidad* se transformarán según la época y según la interpretación del artista. En esta variabilidad insiste Joanna Woodall, quien considera que, en la práctica retratística, estas importantes nociones se transformarán con las teorías sobre la naturaleza de los sujetos. Señala la investigadora: “(...) la historia del retrato está estrechamente relacionada con los cambios en las creencias sobre la naturaleza de la identidad personal y con las ideas sobre qué aspectos de la identidad son apropiados o susceptibles de ser retratados”³⁸. Si la representación retratística está atravesada por la concepción cambiante de los sujetos, como señala la autora, queda claro que ésta no podrá ser estática, sino que su gramática y su sentido podrán reformularse como ocurrirá a finales del XIX en el ámbito de la pintura.

Será una exploración de la subjetividad lo que fundamenta, siguiendo a Woodall, la teoría y la práctica del retrato moderno. En el disenso frente a la objetividad e identidad única,

³⁵ Shearer West, *Portraiture*, (EE. UU: Oxford University Press, 2004), 36-37.

³⁶ *Ibid.*, 21.

³⁷ *Ibid.*, 37.

³⁸ Joanna Woodall, *Portraiture: Facing the Subject*, (Inglaterra: Manchester University Press, 1997), 9. “(...) a portrait is a likeness which is seen to refer to the identity of the person depicted. If this is the case, then the history of portraiture will be closely connected with changes in beliefs about the nature of personal identity, and in ideas about what aspects of identity are appropriate or susceptible to portrayal.”

la imagen se vuelve una oportunidad para hablar de la “(...) intimidad vivida entre pintor y modelo, que se reproduce imaginativamente en la relación del espectador con la pintura.” Bajo esta consideración, el retratista tendrá mayor conciencia de la naturaleza colaborativa de su quehacer por lo que “la distinción entre retratista y modelo (...) se volvió menos clara, desafiando la política normal de la transacción retratística”³⁹. Bajo esta nueva formulación del retrato, la autora sitúa a Édouard Manet (1832 -1883), por sus exploraciones subjetivistas, como ocurre en *Un bar del Folies-Bergères* (fig. 9), donde el *principio de individuación* importa menos que la presencia simultánea de interioridades entre modelo, artista y receptor.

Según esta perspectiva, las rupturas con las noción de identidad y con sus elementos asociados (frontalidad, nombre) deben ser situadas a finales de siglo XIX en el territorio de la pintura; sin embargo, parece que la reformulación de las condiciones generales del retrato son anticipadas por *Mve* tan temprano como 1862 desde el ámbito de la fotografía. De esta manera, encontraríamos en *Mve* un “espíritu de vanguardia” doble que no solo rompe con los aspectos dominantes del retrato occidental sino con los supuestos objetivistas de la fotografía de su tiempo:

En la fotografía, por otro lado, la idea era cerrar científicamente la brecha entre la semejanza ‘externa’ y la persona representada misma. Esto resolvió el problema dualista en la medida en que el cuerpo retratado ya no representaba al modelo, era el (rastros del) modelo, por lo que simplemente no surgieron preguntas difíciles sobre la relación entre la identidad personal y el cuerpo. La identificación icónica (...) entre fotografía y realidad viva estaba supuestamente garantizada por el paso de ondas de luz desde el cuerpo de la modelo hasta la emulsión fotográfica.⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, 17.

Woodwall señala que el esquema tripartita del retrato (interacción entre productor, modelo y receptor) puede rastrearse incluso en el *Tratado de pintura* de Alberti del siglo XV, pues este autor integra en sus reflexiones a la recepción: “Alberti distinguishes the interests of the viewer from those of the artist and the sitter. Mimetic painting epitomized by portraiture thus involves a relationship between three distinguishable *personae* or voices”.

⁴⁰ *Ibid.*, 11. “In photography, on the other hand, the idea was scientifically to close the gap between ‘external’ likeness and the depicted person her-or himself. This resolved the dualist problem to the extent that the portrayed body no longer represented the sitter, it was the (trace of the) sitter, so that difficult questions of the relationship between personal identity and the body simply did not arise. The iconic (...) identification between photography and living reality was supposedly guaranteed by the passage of light waves from the sitter’s body to the photographic emulsion.”

Como se ve, la identidad y la individuación del retratado parecían estar garantizadas por la *claridad y distinción* de la imagen fotográfica. Sin embargo, no obstante, este furor por la supuesta transparencia del nuevo medio⁴¹ (que no deja de ser criticada por autores como Baudelaire⁴²), *Mve* pareciera contravenir el entusiasmo ingenuo e inaugurar otras posibilidades y sentidos de la representación incluso antes que las visualidades vanguardistas de la pintura.

Debido a esta doble renuncia (a los principios del retrato y a los de la fotografía), parece más pertinente situar *Mve* dentro de obras experimentales del siglo XX que dentro del corpus de la fotografía de mediados del siglo XIX. En *Mve* como ocurrirá con los artistas de vanguardia, existe una toma de conciencia sobre los límites y posibilidades de la representación, por lo que el retrato se convierte en una vía emancipadora para pensar la identidad personal. Así, en esta tipología nueva que nos propone el “engaño” de *Mve*, el retrato dejará de ser un espejo y podrá convertirse en un espacio de exploración de las subjetividades involucradas en la obra: fotógrafo, receptores y modelo.

Valdrá la pena considerar esta última subjetividad, la de la modelo, pues, como veremos a partir de Castiglione, la “pre-vanguardia” de *Mve* no deja de lado la voluntad de la modelo, una presencia fundamental que había sido desplazada históricamente en el contrato retratístico. La incidencia de la modelo es, consideramos, el elemento que encauza la perspectiva anómala y reformula la “política normal de transacción del retrato” al hacerla más igualitaria de manera que *Mve* se vuelve más que un simple retrato de identificación, una anticipación decimonónica de la revolución visual y cultural de la modernidad.

De esta manera, el “engaño” de *Mve*, la segunda fuerza de la fascinación, consiste en presentarse y realizarse *como si* se tratara de un retrato fotográfico de su tiempo siendo que esconde sus impulsos de revolución visual vanguardista pues esta fotografía es más una aseveración desorientadora *á la* Magritte: “Esto no es (solo) un retrato”, señalaría *Mve*, sino

⁴¹ Manuel Charpy, “La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914”, en *Revue d'histoire du XIXe siècle* (En línea), 34, 2007. Consultado: 20 de diciembre de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/rh19/1382> ; DOI : 10.4000/rh19.1382. Comenta Charpy que esta predilección por el retrato en la época se refleja en el Salón de 1844 en el que más de la cuarta parte de las obras exhibidas estaba conformada por retratos de la élite política, cultural y económica de Europa.

⁴² Charles Baudelaire, “The modern public and photography”, *Salon de 1859*, En *The Mirror of Art*, (EE. UU: Doubleday Anchor Books, 1956), 230. Este tipo de producción fotográfica será la que critica el autor en su Salón de 1859 al considerar cómo la “inmunda” sociedad moderna “se apresura, como un Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal”.

algo más complejo y necesario para la época: la búsqueda por instaurar la dimensión dialéctica y ética de la imagen retratística.



Fig. 9. Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, 1882, óleo sobre lienzo, 96 cm × 130 cm

Engaño como autonomía en Castiglione

“(…) un hombre, al menos, es libre; puede entregarse a las pasiones, recorrer países, superar obstáculos, gustar las dichas más exóticas. Pero a una mujer todo esto le está continuamente vedado. (…) siempre hay algún deseo que arrastra y alguna conveniencia social que refrena.”

Gustave Flaubert⁴³

“Parece inherente a la historia de las mujeres el moverse siempre en el plano de la figura, pues la mujer no existe jamás sin su imagen.”

Michel Perrot⁴⁴

En este apartado situaremos la segunda dimensión de la *fascinación*, el ‘engaño’ sobre la transparencia del retrato fotográfico, a partir del contexto de emancipaciones e “insurgencias retratísticas” posibilitado por la primera oleada de feminismo en Europa. De esta manera, el “engaño” fascinante de *Mve* abrirá la posibilidad para ser pensada como anticipación de las vanguardias de inicios del siglo XX. Para realizar esta lectura nos apoyaremos en las analogías que *Mve* guarda con la práctica retratística de la condesa de Castiglione (1837-1899), contemporánea al vizconde Aguado y a su modelo. Será a partir de estas piezas fotográficas de poses y personajes “engañosos” como observamos la inusitada participación de la modelo en el retrato.

En efecto, el trabajo fotográfico de Virginia Oldoini, Condesa de Castiglione, da cuenta de que esta perspectiva de espaldas que “miente” sobre su cualidad de retrato resulta el signo de una paulatina autonomía de la modelo y señala su participación en la dinámica creativa del retrato. Esta novedosa condición genera una visualidad extraordinaria que

⁴³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Madrid: Austral, 2017), 156.

⁴⁴ Michel Perrot, en Georges Duby, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. (España: Penguin, Edición Kindle, 2015) Pos. 135.

replanteará el *absolutismo icónico* masculino que, según Anne Higonnet, limitó la representación femenina del siglo XIX⁴⁵.

Tanto la visualidad “engañosa” de *Mve* como la de las fotografías de Castiglione, se sitúan en un contexto de luchas por la auto representación características de una parte del siglo XIX. Sin embargo, en el caso de estas dos prácticas fotografías, la búsqueda por la autonomía se da en la forma de una exploración de lo cotidiano como ocurre con la representación del arreglo personal. Estamos frente a un tipo de subversión desde lo doméstico que no deja de tener sus correlatos en el campo de la pintura: “mientras (Víctor) Hugo imaginaba castillos góticos y paisajes fantásticos, ella (Adèle Hugo) realizaba retratos de sus hijos”⁴⁶. En el espíritu de Adèle Hugo debemos entender el de *Mve* y el de Castiglione, se trata de un impulso compartido por generar imágenes minoritarias (“engañosas”) que se oponen a la jerarquía de la representación occidental.

Nacida en La Toscana, la condesa de Castiglione se instala en París a mediados de siglo en busca del apoyo político de Napoleón III, el cual será fundamental para la unificación italiana⁴⁷. Este trabajo de seducción política será tan importante como su obra visual: cerca de cuatrocientas fotografías, conservadas en el Met, en las que, a través de poses y títulos engañosos, reformula los presupuestos del retrato al romper con el *principio de individuación*. Antes que la transparencia identitaria, con Castiglione observamos personajes, retoques o intervenciones pictóricas (como ocurre en fig.10), esto es, elementos que trastocan la fidelidad fotográfica y afirman la *praxis* autónoma de la mujer dentro del retrato.

El “engaño” en estas fotografías, como parece ocurrir en *Mve*, reside en que dan primacía a la apariencia sobre la identidad, a la variabilidad y la metamorfosis del cuerpo sobre una sustancia inmutable y asequible. Así ocurre en la fig. 11., donde la *toilette* y su fascinación material son más importantes que todo *principio de individuación*. Se trata de algo como *retratos corporales*, carentes de mirada e identidad fija, obras que se crean con la clara conciencia del engaño sobre los espectadores.

⁴⁵“La Virgen, la seductora, la musa: he aquí los tres arquetipos femeninos que poblaron la imaginación del siglo XIX”. Cfr. con Anne Higonnet, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia” en Georges Duby. *Historia de las mujeres*, Pos. 4559.

⁴⁶ Anne Higonnet, “Las mujeres y las imágenes”, Pos. 4662.

⁴⁷ Malcom Daniel, “The Countess da Castiglione.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/coca/hd_coca.htm Consultado 23/11/2020.

Tanto *Mve* como Castiglione no parecen estar interesadas en una imagen que se vuelva el “archivo” honorífico de una personalidad, sino que su práctica fotográfica busca ser una exaltación de sí para producir un puente afectivo con el receptor. En estas obras, donde la modelo tiene mayor control sobre el proceso retratístico, se involucra la voluntad y los deseos por lo que pueden pensarse como un regalo de una voluntad libre a otra. Esto es, como una relación con el receptor de la imagen que parece replicar la acción de regalar un mechón de cabello⁴⁸, frecuente en la época. De manera que tanto en *Mve* como en Castiglione, nos encontramos frente a piezas visuales donde se pone en juego las expectativas, los afectos y los deseos, una dimensión compleja que rebasa el *principio de individuación* tradicional.

En las obras fotográficas de Castiglione, los “engaños” sobre la identidad y sobre la cualidad de retrato son signos de la *Nueva Mujer* que nace en el siglo XIX, una mujer que en el retrato gestiona las formas de auto representación con lo que se produce una *Nueva iconología* de lo femenino, imágenes que parecerán anómalas, impensables dentro de los paradigmas tradicionales. Es esta participación, este involucramiento con la generación de la *imagen de sí*, la que será fundamental en obras de artistas mujeres del siglo XX, obras retratísticas que profundizan el engaño y muestran la “insurgencia visual” que puede emerger del gesto de dar la espalda a la transparencia tal como ocurre en los retratos de Claude Cahun (1894-1954) y Catherine Opie, dos fotógrafas lejanas en el tiempo, pero que retoman formas del engaño presentes en *Mve*.

⁴⁸ Margo Glantz, *La cabellera andante* (México: Alfaguara, 2015), 11.



Fig. 10. Virginia Oldoini, Pierre-Louis Pierson,
La condesa en la mesa con una mano en el rostro, ca. 1860
Impresión sobre papel salado de un negativo en vidrio con aplicación de color



Fig. 11. Virginia Oldoini, Pierre-Louis Pierson,
La condesa de Castiglione, ca. 1860
Impresión sobre papel salado de un negativo en vidrio

Engaño y crítica icónica en Cahun y Opie

Una vez realizada la inmersión a los orígenes y a la dimensión autonómica del “engaño” de *Mve*, estamos en la posibilidad de rastrear cómo la ausencia de frontalidad e individuación retratística, tendrá importantes reescrituras en la fotografía del siglo XX, de manera que esta perspectiva *in absentia* que prefiguraban las placas de modas, se actualiza en su dimensión de *crítica icónica*, como un disenso teórico y visual, sobre la naturaleza de subjetividad y el cuerpo en retratos de Claude Cahun (1894-1954) y Catherine Opie (1961).

A principios de siglo XX, una vez pasada la *belle époque* que *Mve* preludiaba y tras la Primera Guerra Mundial, la artista francesa Claude Cahun intenta desarrollar una vanguardia absoluta, una crítica con los valores de occidente que repercutirán en, al menos, el plano sexual, artístico y político⁴⁹. En efecto, las dimensiones del “engaño” en el trabajo de Cahun pueden ser localizadas tanto en su obra fotográfica como en su prosa experimental, dos instancias que lo mismo que sus antecedentes decimonónicos, intentan desmantelar la certidumbre en la representación.

Por ejemplo, en *Aveux non Avenus* (1930), una obra en la cual imbrica texto y fotografía y que realiza en colaboración con su pareja sentimental y creativa Marcel Moore, las francesas exploran el engaño producido por lo visual y lo escrito, dos medios que en lugar de afianzar la certidumbre, la convulsionan. De esta manera, se puede leer el siguiente pasaje en torno al retrato y a su incapacidad de transparencia, a su cualidad de “engaño” permanente:

Una hoja de vidrio. ¿Dónde debo poner la plata reflejante? ¿de este lado o de el otro: delante o detrás del cristal? Antes de, me aprisiono, me ciego. Qué me importa a mí, transeúnte, ofrecerme un espejo en el que te reconozcas, incluso si es un espejo deformante y firmado por mi propia mano? Detrás. Estoy

⁴⁹ Durante los años treinta, Cahun, se integra a tres organizaciones de izquierda en Francia: en 1932 a la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios); en 1935 a *Contre-Attaque* y, hacia 1939, a FIARI (Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes) esta voluntad de vanguardia política de la artista parece ser inseparable de la visual. Cfr. con Gen Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, (Nueva York: Tauris, 1988) 16.

igualmente encerrada. No sabré nada de afuera. Aunque, al menos, reconoceré mi propio rostro -tal vez esto sea suficiente para satisfacerme⁵⁰.

En estas líneas, Cahun expone el sentido y límites del retrato premoderno, por eso, en lugar de considerar una aparente certidumbre propia de la individuación retratística, insiste en su condición inestable según la posición de la “plata reflejante” de la emulsión fotográfica respecto a la posición del fotógrafo. Según la artista, si la emulsión se coloca frente a un “transeúnte” resulta un “espejo”, un lugar para ‘reconocerse’ no obstante que la imagen sea producto de un encuadre hecho por la artista. De esta manera parece preguntar Cahun ¿El retrato refleja más al “transeúnte” o al artista detrás de la cámara?

En este texto Cahun señala la opacidad de un autorretrato pues si la cámara se sitúa frente al rostro de la artista, esta posición parecería reducir el enigma (“al menos, reconoceré mi propio rostro”), lo que otorga una aparente calma. Señala entonces que “tal vez esto sea suficiente para satisfacerme”; sin embargo, esto representaría, deja claro Cahun, una calma imposible pues continuaría siendo presa de los márgenes de la imagen, estaría “igualmente encerrada” y sin saber “nada de afuera”. Ni la fotografía, ni el retrato, parece alertarnos Cahun, puede dar ninguna claridad, sino que se trata siempre de una aporía, de un engaño sobre la veracidad de la imagen fotográfica.

En su obra fotográfica, lo mismo que en su escritura vanguardista, la artista francesa recurre a perspectivas “engañosas” como la manera de disentir frente a la tradición occidental del retrato y a sus categorías identitarias (y sexuales) binarias. Esto puede observarse en su *Autorretrato* de 1920 (fig. 14), una imagen donde parece dar continuidad a la exploración sobre la naturaleza desorientadora del retrato y la representación, pues en lugar optar por la tradicional frontalidad, Cahun prefiere una imagen en el umbral: una espalda y un perfil que evaden la cámara para situarse (y situarnos) en esa irresolución entre una imagen que encerraría su rostro en los márgenes y un “espejo deformante” para el espectador.

Este retrato indeciso del lugar del rostro y de la mirada tiene otras ausencias que se oponen a la identidad tradicional. En esta representación sobre la “des estilización”, el cabello

⁵⁰ “A sheet of glass. Where shall I put the reflective silver? on this side or on the other: in front or behind the pane? Before. I imprison myself. I blind myself. What does it matter to me, Passer-by, to offer myself a mirror in which you recognize yourself, even if it is a deforming mirror and signed by my own hand? Behind. I am equally enclosed. I will not know anything of outside. At least I will recognize my own face – and maybe it will be sufficient to please me”. Gen Doy, *Claude Cahun*, 6.

ha sido erradicado y sólo se percibe su tenue frontera con el rostro. El atuendo consiste sólo en una camiseta negra y sin mangas, sin adornos, colores o volumetría. Las largas cabelleras y complejos peinados del siglo precedente, los múltiples pliegues de los vestidos, su dinámica táctil y seductora parecen ahora lejanos vestigios del optimismo industrial.

Esta imagen, lo mismo que el texto citado, resultan un rompimiento con los valores dominantes de la representación, el engaño es productivo pues genera un espacio desorientador, contrario a la claridad conceptual y formal de imaginería femenina en occidente, a su gramática tradicional donde el “color podía considerarse más apropiado que el *disegno*, la idealización a la objetividad, la adulación al parecido, el mito a la realidad, la frivolidad a la ejemplaridad”⁵¹. A partir de estos borramientos de la idealización de la *toilette*, Cahun da continuidad a esa nueva iconología autonómica, y profundiza una vía de representación donde las categorías diferenciales entre lo masculino y lo femenino son erradicadas.

Ahora bien, ¿Qué contigüidades puede guardar este retrato de vanguardia con *Mve*? ¿Nos hemos alejado demasiado del peinado, los vestidos *á la* Worth y los salones parisinos? Este *Autorretrato*, en efecto, parece ser la antítesis del esteticismo de *Mve* y Castiglione. Sin embargo, parece que hay un diálogo con estos retratos en la medida que comparte y radicaliza la búsqueda de representación, la presencia y voluntad de la modelo en el contrato fotográfico que se sobrepone a las cláusulas de una identidad predeterminada.

Otra contigüidad con los antecedentes del siglo XIX son los juegos conceptuales y visuales con los receptores, una condición que es apuntada por la historiadora Gen Doy, al señalar que tanto la textualidad como la visualidad del trabajo de Cahun pueden ser asociadas a nociones como “señuelo”, “cebo”, “trampa”, “incitación” o “engaño”⁵²; de manera que el artificio en el retrato de Cahun, más allá de una pregunta por la identidad sexual *solamente*, como la ha leído la tradición historiográfica, puede ser considerada junto a sus antecedentes del siglo XIX, como una indagación sobre las cualidades de la representación y por su imposible individuación y objetividad:

⁵¹ Woodall, *Portraiture*, 11. Señala la historiadora que para el retrato premoderno femenino se hacía un tratamiento diferencial de manera que el “Color se consideraba más apropiado que el *disegno*, la idealización a la objetividad, la adulación al parecido, el mito a la realidad, la frivolidad a la ejemplaridad”.

⁵² Gen Doy, *Claude Cahun*, 11.

Empecé a considerar si en las famosas fotografías de autorretratos de Cahun no se trataba solo de escenificar el yo, o cuadros teatrales o feminidad (como han discutido muchos escritores) sino encarnaciones de algo mucho más fundamental para los seres humanos: la posibilidad de que la imagen sea solo un cebo tentador para engañarnos, (...) pensando que podemos representarnos a nosotros mismos. ¿Está intentando representarse a sí misma más allá de las identidades sexuales y de género, no masculino o femenino sino humano, y por lo tanto sus intentos están condenados a la repetición y fracaso seductor?⁵³

Estos términos (señuelo, trampa, incitación, *engaño*) y la sugerencia de Doy harían de los retratos de Cahun, Castiglione y *Mve* más que retratos identitarios, juegos visuales elusivos que evidencian una toma de conciencia del inherente artificio de la imagen. Como en sus antecedentes del siglo XIX, Cahun dispone cámara, fondo, genera la impresión, *como si* se tratara de un retrato, de una búsqueda por capturar una identidad, pero lo que en realidad prepara es un *fracaso seductor* (en los términos de Doy), un “engaño” fascinante que implica la caída de las aspiraciones esencialistas del retrato occidental⁵⁴.

⁵³ “I began to consider whether Cahun’s famous self-portrait photographs were not just about staging the self, or theatrical tableaux or femininity (as many writers have discussed) but embodiments of something much more fundamental to human beings: the possibility that the image is only a tantalising bait, to trick us – even Cahun – into thinking that we can represent ourselves. Is she attempting to represent herself as beyond gender and sexual identities, not male or female but human, and thus her attempts are doomed to repetition and seductive failure?” Gen Doy, *Claude Cahun*, 12-13.

⁵⁴ Esta oposición a los modelos de producción retratística puede implicar, al mismo tiempo, una forma de resistir el totalitarismo visual y político de la época, una *crítica civilizatoria* en el contexto de entreguerras y en vísperas del fascismo del cual la artista sería víctima. Así, un aspecto de la obra de Cahun puede entenderse como temprana advertencia sobre un modelo de mundo que se encamina, en su siglo y en el nuestro, al exterminio generalizado.



Fig. 12. Claude Cahun, *Autorretrato*, 21 x 12.4 cms, ca. 1920

Esta voluntad de reformular la identidad a través de la imagen retratística que se aleja y nos “engaña” sobre su *principio de individuación*, tendrá una repercusión más en la obra de Catherine Opie (1961), una fotógrafa estadounidense que comienza su trabajo en los años noventa. Es a partir de estas obras tempranas donde podemos observar el desenvolvimiento de *Mve* a un siglo de su creación, esto es, las repercusiones que tiene esta imagen parisina en una artista situada en el post-conceptualismo. En efecto, consideramos que las fotografías de la estadounidense, al replicar el “engaño” identitario de la fotografía del vizconde, generan visualidades autónomas y críticas que dan cuenta de la insurgencia retratística latente en *Mve*.

¿Cómo ocurre exactamente esa relación a un siglo de distancia entre dos prácticas fotográficas? No obstante que la crítica especializada ha relacionado el trabajo de Opie con

los estudios de género⁵⁵, parece que el diálogo que mantiene su trabajo con *Mve* no surge de esta importante cuestión, sino de situarnos desde el “engaño” inherente a la imagen fotográfica, esto es, Opie (tal como sucede en *Mve*) es conciente de las posibilidades del retrato una vez emancipado del *principio de individuación*, de manera que en sus fotografías la noción de transparencia resulta inaplicable, la identificación del retratado es un proceso indirecto pues lo que le preocupa a esta fotógrafa es dar cuenta de las complejidades semánticas de la visualización, el análisis de las cualidades de “lo que es icónico”⁵⁶, como lo señala la propia artista.

Esta manipulación de la imagen retratística es una estrategia central de su primer serie titulada *Being and Having* (1991), conjunto de trece retratos donde la manufactura o “engaño” retratístico se efectúa a partir del travestismo de sus modelos. En este caso la ropa, el vello facial, los tatuajes y los seudónimos que dan título a las obras, parodian el estereotipo de masculinidad estadounidense⁵⁷, lo que dificulta una lectura y certidumbre inmediata como nos ocurre en *Mve*. De esta manera, no obstante la frontalidad y el cromatismo de los retratos, Opie parece recurrir a la desorientación y al engaño para explorar la naturaleza retórica de la visualidad y la identidad.

De nueva cuenta, en los retratos de Opie, como continuaciones de *Mve*, nos encontramos ante imágenes cuyo engaño se sobreponen a ese *principio de individuación* característico del retrato en occidente y es esta superación la que permite explorar una dimensión ética del retrato, la capacidad de representación autónoma del cuerpo femenino.

⁵⁵ Esta relación con el amplio espectro de los *Gender Studies* inicia desde la primera exhibición de Opie en 1991 cuando retratos de *Being and Having* son seleccionadas por el editor de *Artforum* para acompañar la entrevista que Liz Kotz realiza a Judith Butler y que se publicaría en bajo el título “The body you want” (Noviembre de 1992). Años más tarde, la relación del trabajo de Opie y este campo de estudios será señalada por la misma artista al señalar otras inmersiones en su trabajo desde esta perspectiva realizados por autores como Pat Califia y Gayle Rubin. *cfr.* con “The body you want: an interview with Judith Butler” En: <https://www.artforum.com/print/previews/199209/the-body-you-want-an-interview-with-judith-butler-33505> y Thora Siemsen, “On when to put your work First. An interview with artist and photographer Catherine Opie” En <https://thecreativeindependent.com/people/photographer-catherine-opie-on-when-to-put-your-work-first/> Consultado: 23/ 11/ 2020.

⁵⁶ Señala Opie, sintetizando su extensa producción fotográfica: “A menudo, en mi trabajo, pienso en lo que es icónico y cuál es la forma de volver a crear una imagen de algo que es icónico”. A lo largo de su carrera, esta reconsideración de lo visual será aplicada al retrato, al paisaje y los interiores. *Cfr.* con Ariel Levy, *Catherine Opie, All-American Subversive*, The New Yorker, 13 de marzo de 2017, Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/13/catherine-opie-all-american-subversive>.

⁵⁷ Anamaria Clutterham Ramey, “Portrait Paradox: Complicating Identity in Catherine Opie’s *Being and Having*” (Tesis de Maestría, Universidad de California, Riverside, 2014), 50.

En la fotografía *Dyke* (fig. 13), otra *mujer vista de espaldas*, Opie recurre a la estructura lineal característica del retrato de occidente, se trata de una gramática que refiere a conceptos como lo “honorífico” y lo “ejemplar”⁵⁸. Sin embargo, en esta fotografía esa composición es aplicada a una mujer cercana al ámbito suburbano de la fotógrafa, lo que implica una reivindicación de la extraterritorialidad sexual y social de la modelo. De esta manera, la perspectiva anómala y fascinante de *Mve*, lo mismo que su engaño identitario, tendría una función política en el caso de Opie.

En esta imagen, además, explora el carácter “engañoso” de la textualidad pues el término “Dyke” que está tatuado en la nuca de la modelo, remite a una expresión ofensiva para referirse a una lesbiana. Sin embargo, como puede verse según la composición, el término parece ser asumido y dignificado en un cuerpo descubierto, pero claramente invulnerable a esta palabra que, una vez encarnado, se transforma en un signo de identidad o resistencia. Así, las fotografías de Opie, al evidenciar el “engaño” sobre la transparencia de lo fotográfico, se vuelven efectivos dispositivos de crítica a la ideología.

En el caso de *Autorretrato/Corte* (fig. 14.) no obstante la iconología de la mortificación de la carne, más cercana a los borramientos de la *toilette* de Claude Cahun, hay un vínculo con nuestra aparentemente lejana *Mve* y a su engaño fascinante. Son esos grafismos sangrantes que sugieren la promesa inconclusa de un hogar compuesto por dos mujeres⁵⁹, una fuerza que será sintiente en el cuerpo del espectador. Las heridas de Opie se imponen en la recepción y no como un “encantamiento” agradable sino como empatía con el dolor corporal y psicológico de la modelo-artista. Así, este autorretrato (tal como *Mve*) deja de ser solo un medio de individuación y hace del “engaño” y manipulación visual una fuerza para minar la indiferencia y racionalidad inmune de la recepción fotográfica.

En este contexto de crítica visual y retratística en el que Opie se inserta, hay aún otro elemento de *Autorretrato/Corte* que es importante tener en cuenta: el fondo de la fotografía. Se trata de un espacio donde aparece un patrón de figuras ornamentales (acumulaciones vegetales y frutales) que guardan una semejanza con la naturaleza muerta de la pintura barroca. Sin embargo, esta exuberancia pictórica, cuya intención era demostrar la riqueza

⁵⁸ Joanna Woodall, *Portraiture*, 3

⁵⁹ Ariel Levy, *Catherine Opie*, 2. Es esta la lectura que hace la galerista Shaun Caley Regen. Como extensión a su interpretación es importante anotar que la adopción homoparental sería un logro jurídico que se alcanzaría en todos los estados de la Unión Americana hasta 2017.

material de la acumulación, es contrastada por la espalda lastimada de la artista, un contrapunto material y semántico en el mismo espacio retratístico. Si consideramos los temas de la serie y el análisis de lo visual que postula la misma artista, es posible pensar que este contraste (incluso cromático) entre fondo y figura es una sutil crítica a la representación femenina premoderna, una “insurgencia retratística” en contra de su inmovilidad ornamental dentro de la tradición pictórica y fotográfica. Así, a partir de los objetos del bodegón y su contraste con una figura femenina de espaldas, Opie se opone a la iconología tradicional femenina, a su consideración de objeto de contemplación y consumo. De nuevo, el “engaño”, esto es, la manipulación de la imagen retratística se convierte en un campo fértil para la crítica y emancipación visual de la modelo o artista retratada.

Si bien la espalda y el fondo son significativos en su diálogo con el “engaño” de *Mve*, Castiglione o Cahun, no lo es menos el arreglo del cabello que guarda correspondencias con las imágenes precedentes. En efecto, el cabello corto de este autorretrato asume la herencia de vanguardia de las imágenes de Cahun pero el cuidado y el adorno atempera el radicalismo y la hace cercana a los retratos del siglo XIX. Si bien el cabello corto pareciera indiferenciado de uno masculino, la fotografía resalta el sutil arreglo, una minimizada práctica de la *toilette*, realizada con las pinceladas de un tinte dorado que adornan la cabellera, una coloración discontinua y brillante que dialoga con los grafismos de la espalda.

Si la tradición pictórica es sometida a juicio en esta fotografía, no lo será menos la tradición del retrato fotográfico de estudio. En primera instancia *Autorretrato/Corte* es una imagen que, como sus antecesoras, da la espalda a la cámara con lo que subvierte el principio de individuación y que como en el caso de Cahun no parece ser optimista sobre las condiciones dominantes de este tipo de fotografía. Por eso, mediante estrategias visuales anómalas (por ejemplo, el contraste visual y semántico entre figura y fondo), la artista intenta anteponer a la recepción pasiva y celebratoria de la individualidad, una recepción reflexiva sobre las posibilidades críticas del “engaño” en el retrato fotográfico.

Según lo que hemos revisado, *Autorretrato/Corte* podría considerarse una práctica performática pues comparte algunas de sus características esenciales según la investigadora Erika Fischer-Lichte:

se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte (...) se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance⁶⁰.

Aunque sea imposible la “comprensión de experiencias” de otra persona como señala la autora, queda claro que este autorretrato de Opie es, como *Mve* y Castiglione y lo mismo que un performance, un puente entre subjetividades, un diálogo de afectos que supera la condición del retrato tradicional. De manera que las diversas formas del “engaño” en estas últimas fotografías de espaldas, muestran las posibilidades de la insurgencia retratística, las inagotables vías de sentido y experiencia que se encuentran ya en la aparentemente lejana *Mve*.

⁶⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performático*, (España: Abada, 2004), 32. Fischer-Lichte se refiere con estas palabras al performance realizado por Marina Abramović en 1975: *Lips of Thomas* en la galería Krinzinger de Innsbruck, Austria, que considera un paradigma de obra en la cual la comprensión del sentido es menos importante que la generación de efectos en el receptor. En ese sentido ¿*Mve* podría considerarse una proposición performática desde la fotografía del siglo XIX?



Fig. 13. Catherine Opie, *Dyke*, 1993, 101.6 x 75.9 cm

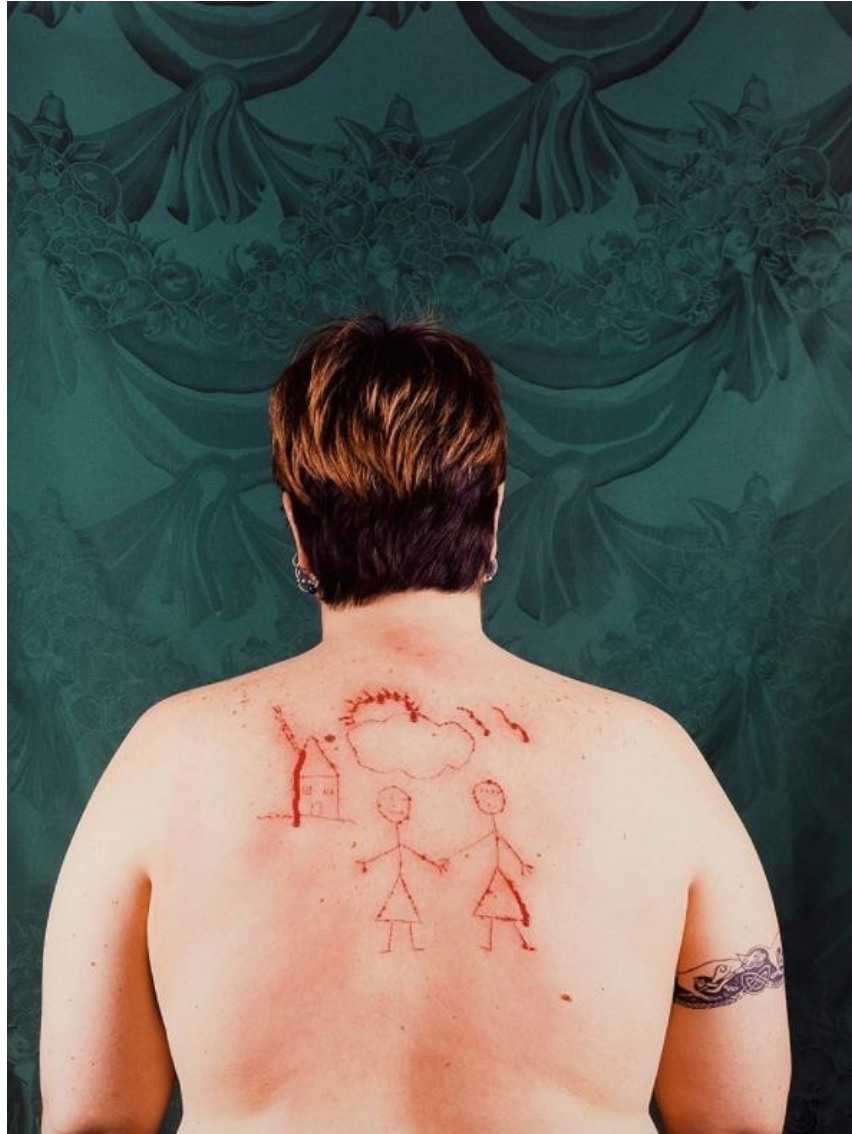


Fig. 14. Catherine Opie, *Autorretrato /Corte*, 1993, 101.6 x 74.8 cm

CONCLUSIONES

“Ella no voltará,
será la oscuridad
que sostiene al espejo
(el espejo en el que inútilmente nos buscamos),
será la duda y la tartamudez
la palabra que nunca acaba
de formarse
(...) lo que espera
y no tuvimos
(...) lo que renuncia
y no tocamos (...)”
lo que nunca”

Luigi Amara⁶¹

“El concepto ‘ver’ produce una impresión confusa (...) –Veo el paisaje; mi mirada vaga por él, veo toda clase de movimientos claros y no claros; en esto me fijo claramente, en aquello sólo de manera muy confusa. ¡Cuán fragmentario se nos puede aparecer lo que vemos!(...)”

Ludwig Wittgenstein⁶²

En este punto hemos realizado breves avistamientos a *Mve* y lo hemos hecho a partir de su cualidad para producir *fascinación* en el espectador. Esta la entendimos como dos fuerzas igualmente necesarias: “atracción irresistible” y “engaño”. Consideramos que estas dos dimensiones dan cuenta de aspectos centrales de *Mve* que no parecen ser fáciles de rastrear: la continuidad de la atracción de la materia y la capacidad crítica del engaño.

En efecto, en el primer acercamiento buscamos dar cuenta de la fuerza de “atracción irresistible” y esta condición la entendimos como la capacidad estética que alberga la fotografía del vizconde. Preguntarnos sobre la naturaleza de la materialidad nos llevó a analizar el contexto económico e industrial de la Francia de mediados del siglo XIX, un lugar donde encontramos toda una “ambientación” glamurosa fundada en la “atracción irresistible” que permea ámbitos tan diversos pero concatenados de la sociedad, la política y la cultura. De esta manera, situamos a *Mve* dentro de una familia icónica basada en la atracción y el deseo como lo es la visualidad de las placas de moda de las que *Mve* replica sus perspectivas desde el medio fotográfico, mostrando el carácter híbrido de la imagen.

⁶¹ Luigi Amara, *Nun)(a* (México: Sexto Piso, 2016), 103.

⁶² Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Barcelona: Crítica, 1988), 459.

La consideración de las prefiguraciones gráficas de *Mve* nos llevó a reparar en la cualidad mercantil de la “atracción irresistible”, su aprovechamiento para el desarrollo de la industria con lo que el refinamiento materialista de esta fotografía da cuenta de una transición cultural irreversible. Es esta “atracción irresistible” de la imagen y de los objetos representados en ésta donde puede leerse el giro hacia la modernidad capitalista y la sociedad de consumo, un punto de inflexión civilizatorio que determinó a la sociedad francesa de la época e inició un proceso aparentemente irrevocable que no ha dejado de multiplicarse con el paso de los años.

Así, la “atracción irresistible” generada por la fotografía se convertiría en el algoritmo de la industria para producir nuevos objetos: mobiliario, moda e imágenes, una acumulación de materialidades “irresistibles” para redefinir la sensibilidad y la percepción, para iniciar un deseo compartido de posesión fundante del sistema capitalista. Así, queda claro que las condiciones esteticistas de *Mve* representa esta entrada triunfal y optimista de la modernidad mercantil que no poco se ha criticado desde su aparición, aunque sus cimientos, de alguna manera desgastados, parecen aún incommovibles.

Por otro lado, la segunda condición de la fascinación de *Mve*, su “engaño”, nos condujo al análisis de su condición fotográfica, y, más específicamente, a la ponderación de su estatus retratístico. De esta manera, resultó pertinente iniciar este apartado con una definición del sentido del retrato hasta el siglo XIX. A partir de las canónicas lecturas de West y Woodall, pudimos extraer un común denominador de este género, esto es, el *principio de individuación* de la/el modelo. Una pregunta entonces continuaba acechándonos: bajo estas condiciones, ¿*Mve* puede considerarse un retrato de su tiempo? Al evadir la individuación y preferir la “opacidad” de una espalda y el enigma irresoluble de un peinado, claramente no lo sería. De ahí el “engaño” de esta fotografía pues, como señalamos, la imagen se produce bajo las metodologías tradicionales de un retrato de estudio cuando es justamente este principio rector de identificación el que se subvierte sutilmente. Así, el “engaño” de *Mve* reside, a nuestro juicio, en que invita a la contemplación, pero burla la expectativa de alcanzar una certidumbre sobre la modelo, una condición especialmente significativa en la fotografía decimonónica. Sin embargo, es este “engaño” o “traición” a la transparencia identitaria la que producirá nuevas posibilidades tanto de creación como de recepción retratística como vimos en las obras del siglo XX.

Así, esta conciencia del engaño en el retrato rescata a *Mve* de la uniformidad de obras fotográficas de su tiempo (donde también destaca el corpus de la condesa de Castiglione) y la enlaza con la vanguardia del siglo siguiente, con obras y artistas cuyas piezas retratísticas reformulan la tradición del retrato y exploran su capacidad crítica, la potencialidad contemporánea y cultural del “engaño”.

Para insistir en el carácter autonómico que anticipa *Mve*, recurrimos a la visualidad de la condesa Castiglione donde el “engaño” se enlaza con la autonomía visual, una condición extraordinaria que parece emerger de los postulados de la primera oleada de feminismo en Europa, o al menos de la liberación de las capas más altas de la sociedad que se adelantan siglos a sus pares sumidas en la miseria del campo, las minas o las fábricas. Es esta autonomía en ciernes en el siglo precedente, la que estallará como una necesidad a la vez artística y vital en los retratos de Claude Cahun donde el “engaño” de las imágenes muestran su dimensión autonómica y experimental, un rompimiento con los valores (sexuales, artísticos y políticos) dominantes de la cultura occidental que ya muestra sus primeros signos de decadencia. Por último, recurrimos a un momento más del “engaño” retratístico de *Mve*, en la reescritura de las piezas tempranas de la artista estadounidense Catherine Opie que, en este contexto, parecen síntesis de los dos momentos previos por la capacidad emancipatoria del “engaño” con incidencia en el campo visual y ético.

Como se ha señalado, es a través de estos dos breves acercamientos a las fuerzas de la fascinación de *Mve* como buscamos dar cuenta de otras posibilidades de lectura a esta obra que parece insuficientemente estudiada desde otros ámbitos o problemáticas que no sean las de su contexto inmediato. Consideramos que al vincular *Mve* con temáticas y artistas fuera su propia temporalidad, la obra muestra una infrecuente capacidad para ser re imaginada desde una mirada no necesariamente contextual.

Evidentemente, estas inmediaciones no pretenden dar cuenta unívoca del “sentido” último de la imagen, sino que son una respuesta natural ante las fuerzas de la fascinación que operan en el espectador. Parece entonces que una recepción amplia es la condición que pide una imagen irreductible como *Mve* pues si se nos oculta la mirada y se nos ofrece una espalda es porque en lugar de mostrar y nombrar, de clarificar, la imagen sugiere, juega con el espectador; en lugar de describir y reducir el misterio, su materialidad provoca una recepción activa, una que necesita una exploración y un proceso que por más exacto que sea, no

parecerá dar con un único significado. De esta manera, la fascinación de la imagen muestra la naturaleza compleja y procesual de la recepción visual, tal como lo apuntaba Wittgenstein en sus *Investigaciones*.

En este sentido, esta obra que resulta excepcional en su época y en la nuestra dentro del circuito museístico, parece estar consciente de las capacidades productivas de la *indeterminación* visual, una condición que para Gottfried Boehm⁶³ es productiva en la medida que impulsan una recepción creativa, esto es, un diálogo creativo con los silencios o espacios en blanco de la obra⁶⁴.

De esta manera, no solo entendemos *Mve* como una obra materialmente deleitable, un retrato anómalo inserto en el sistema del glamur parisino de mediados de siglo XIX, sino que también sus espacios de *indeterminación* nos invitan a reconsiderar su capacidad de interlocución con el espectador y, de ahí, su posible relación con prácticas y problemas culturales fuera de su contexto como ocurre con los retratos de Cahun y Opie.

En suma, a lo largo de esta indagación nos percatamos de un posible sentido de *Mve*, en éste llamamos la atención sobre ese infrecuente gesto de dar la espalda en una imagen como una forma no solo sintetizar los umbrales de la modernidad, sino como un antecedente olvidado de las capacidades emancipadoras del retrato, una batalla que se librará con mayor insistencia a partir de las vanguardias del siglo XX. De esta manera, lo que queda claro es que tanto la fascinación como sus fuerzas de “atracción” y “engaño” pueden generar preguntas de alcances estéticos y éticos que aún necesitarán ser explorados con mayor detenimiento⁶⁵.

⁶³ Cfr. Con Gottfried Boehm, “Indeterminación. Acerca de la lógica de las imágenes”. *¿Cómo generan sentido las imágenes? El poder de mostrar* (México: IIE-UNAM, 2017), 247.

⁶⁴ La indeterminación y las ausencias de *Mve* parecen ser fundamentales en el poema *Nu)(ca* de Luigi Amara. Esta obra es una textualidad resultante de las ausencias, la perplejidad y el deseo causados por una imagen donde la claridad es sustituida por las sugerencias. De esta manera, la pesquisa sobre la identidad de la retratada que propone Amara da cuenta de la capacidad creativa de imágenes elusivas.

⁶⁵ Un campo inexplorado en este ensayo es la perduración de la imagen en virtud de su pertenencia a una institución (y de una nación) hegemónica. La tarea a los futuros investigadores será preguntarse qué otras imágenes fotográficas desde la autonomía y la *crítica icónica* podemos localizar a finales del siglo XIX o principios del XX que estén fuera del circuito del museo neoyorkino, esa vitrina mundial que entroniza y relega al mismo tiempo. Un intento en esa vía sería el rescate y reivindicación de fotógrafos minoritarios como ocurre en el trabajo de Carlos Monsiváis *Constantino Sotero: Fotógrafo de Juchitán* (México: Era, 1983).

REFERENCIAS

Amara, Luigi. *Nun)(a*. México: Sexto Piso, 2016.

Alberti, León Battista. *Tratado de pintura*. México: UAM, 1998.

Balzac, Honoré. *Eugenie Grandet*. España: Penguin, 2016.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Espada: Gustavo Gili, 2004.

Baudelaire, Charles. “The modern public and photography”, *Salon de 1859*, En *The Mirror of Art*, EE. UU: Doubleday Anchor Books, 1956.

_____. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 2009.

Boehm, Gottfried. “Continuo Icónico. Géneros e Imagen en la Edad Media”. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: UNAM, 2016.

_____. “Indeterminación. Acerca de la lógica de las imágenes”. *¿Cómo generan sentido las imágenes? El poder de mostrar*. México: IIE-UNAM, 2017, 245.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cathedra, 2010.

Callahan, April. *Fashion plates: 150 years of style*. EE. UU.: Yale University Press, 2015.

Charpy, Manuel. “La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914”. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, no. 34 (2007), <http://journals.openedition.org/rh19/1382>; DOI: 10.4000/rh19.1382. (Consultado 19 de diciembre de 2019).

Clutterham Ramey, Anamaria. *Portrait Paradox: Complicating Identity in Catherine Opie's Being and Having*. Tesis de Maestría, Universidad de California, Riverside, 1998.

Daniel, Malcolm. "The Countess da Castiglione." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. http://www.metmuseum.org/toah/hd/coca/hd_coca.htm. (Consultado 23 de noviembre de 2020).

Dobay Rifel, Carol. *Coiffures: Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*. EE. UU.: University of Delaware Press, 2010.

Doy, Gen. *Claude Cahun. A sensual politics of photography*. Nueva York: Tauris, 1988.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Austral, 2017.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. España: Abada, 2004.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. España: Gustavo Gilli, 2017.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo, 2016.

Glantz, Margo. *La cabellera andante*. México: Alfaguara, 2015.

Guldin, Rainer. "The dis-membered body: bodily fragmentation as a metaphor for political renewal". *Physis*, vol. 12, no. 2, 222 (2002), https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312002000200003&lng=en&nrm=iso>. (Consultado el 23 de septiembre de 2020)

Hirsch, Robert. *Seizing the Light. A Social & Aesthetic History of Photography*. EE.UU.: Routhledge, 2017.

Karl Marx. *Manuscritos de París*. España: Gredos, 2012.

_____, Friedrich Engels. *Manifiesto del partido comunista*. Madrid: Gredos, 2012.

Kotz Liz. *The body you want: an interview with Judith Butler*” En: <https://www.artforum.com/print/previews/199209/the-body-you-want-an-interview-with-judith-butler-33505>

Levy, Ariel. *Catherine Opie, All-American Subversive*. The New Yorker, 13 de marzo de 2017. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/13/catherine-opie-all-american-subversive> (Consulta 13 de noviembre, 2020).

Monsiváis, Carlos. *Constantino Sotero: Fotógrafo de Juchitán*. México: Era, 1983.

Nelson Best, Kate. *The History of Fashion Journalism*. EE. UU.: Bloomsbury Academic, 2017.

Paz, Octavio. *Poesía en movimiento*. España: Siglo XXI, 2010.

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. México: F.C.E., 2012.

Proust, Marcel. *El tiempo recobrado. En busca del tiempo perdido*. Madrid: Valdemar, 2007.

Riello, Giorgio. *Breve historia de la moda: Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Argentina: Gusto Gili, 2015.

Sennett, Richard. *The culture of the new capitalism*. EE. UU: Yale University Press, 2006.

Servín, Azalia. “El mundo de la casa de Worth”, Tesis doctoral, UNAM, 2017.

Siemsen, Thora. “On when to put your work First. An interview with artist and photographer Catherine Opie”. *The Creative Independent*, 4 de junio de 2018. <https://thecreativeindependent.com/people/photographer-catherine-opie-on-when-to-put-your-work-first/>. (Consultado 23 de octubre de 2020).

Synnott, Anthony. “Shame and Glory: A Sociology of Hair.” *The British Journal of Sociology* 38, no. 3 (1987) doi:10.2307/590695. (Consultado el 30 de octubre de 2020).

Thrift, Nigel. “Understanding material practices of glamour”. M. Gregg y G. J. -Seiworth (eds.), *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. España: DeBolsillo, 2006.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. España: DeBolsillo, 2015.

West, Shearer. *Portraiture*. EE. UU.: Oxford University Press, 2004.

Wight, Doris T. “Madame Bovary's Long Tresses.” *College Literature* 15, no. 2 (1988): 180-88, <http://www.jstor.org/stable/25111780>. (Consultado el 3 de noviembre de 2020).

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

Woodall, Joanna. *Portraiture: Facing the Subject*. Inglaterra: Manchester University Press, 1997.

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1 Onésipe Aguado de las Marismas, *Mujer vista de espaldas*, 1862, 30.8 × 25.7 cm, impresión fotográfica sobre papel salado, Museo Metropolitano de Nueva York

Fig. 2. *Petit Courrier des Dames*, “Modes de Paris”, No. 449, 1827

Fig. 3. *Petit Courrier des Dames*, “Modes de Paris”, No. 1509, 1839

Fig. 4. *Petit Courrier des Dames*, “Modes De Paris”, No. 1028, 1834

Fig. 5. Primera plana de *La Mode Illustrée*, No. 2, 5 de enero de 1861

Fig. 6. *La Mode Illustrée*, “Coiffures de M. Croizat”, No. 41, 1869

Fig. 7. *La Mode Illustrée*, No. 2, 5 de enero de 1861, (fragmento ampliado)

Fig. 8. Croizat y Beyer, “Modelos de trenzas antiguas y nuevas”
en *Le Cent-un coiffeures de tous les pays*, 1848

Fig. 9. Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, 1882, óleo sobre lienzo,
96 cm × 130 cm

Fig. 10. Virginia Oldoini, Pierre-Louis Pierson,
La condesa en la mesa con una mano en el rostro, ca. 1860.
Impresión sobre papel salado de un negativo en vidrio con aplicación de color.

Fig. 11. Virginia Oldoini, Pierre-Louis Pierson, *La condesa de Castiglione*, ca. 1860.
Impresión sobre papel salado de un negativo en vidrio.

Fig. 12. Claude Cahun, *Autorretrato*, 21 x 12.4 cms, ca. 1920

Fig. 13. Catherine Opie, *Dyke*, 1993, 101.6 x 75.9 cm

Fig. 14. Catherine Opie, *Autorretrato /Corte*, 1993, 101.6 x 74.8 cm