

Las miradas turbadoras: La obra de la fotógrafa Julia Margaret Cameron en el marco de la Historia de la Comunicación y de los Estudios de Género

Disturbing gazes: The works of photographer Julia Margaret Cameron in the framework of Communication History and Gender Studies

María del Mar Ramírez Alvarado*

*Tenured Lecturer, Department of Audiovisual Communication, Advertising, and Literature, Faculty of Communication, University of Seville, C/ Alfarería, 43 - viv 17, 41010 Seville, Spain (delmar@us.es)

Resumen

El presente artículo tiene un doble objetivo. Por una parte se inscribe en la línea de los estudios de género que pretenden reivindicar las figuras de mujeres cuyas aportaciones en distintos terrenos del conocimiento han sido olvidadas o minimizadas tras la idea predominante de la genialidad como atributo masculino. En segundo lugar, busca profundizar en la Historia de la Comunicación rescatando las aportaciones de la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879). Para ello se ha recurrido al análisis de fuentes directas como las fotografías hechas por la autora, así como al análisis de su autobiografía *The annals of my glass house* y a la revisión de investigaciones acerca de su trabajo. Las conclusiones demuestran que a pesar de la infravaloración profesional de la que fue objeto, Cameron llevó a cabo un trabajo fotográfico creativo y de sensibilidad artística, adelantándose en ocasiones a su tiempo.

Palabras clave: Historia de la comunicación; fotografía; imagen; retratos fotográficos; calotipos, Julia Margaret Cameron.

Abstract

This article has a double objective. On the one hand, it is contextualized under the gender studies that attempt to reclaim female figures whose contributions to different fields of knowledge have been forgotten or minimized because of the predominant idea of geniality as a male feature. On the other hand, it aims to deepen on the History of Communication in order to rescue the contributions of British photographer Julia Margaret Cameron (1815-1879). The methodology is based on the analysis of direct sources such as the photographs taken by this author, the analysis of her autobiography *The annals of my glass house*, and the review of previous research on her work. Conclusions show that, despite the professional underestimation that she suffered, Cameron accomplished a very creative and artistic photographic work which, in some cases, was ahead of her time.

Keywords: History of communication; photography; image; photographic portraits; calotypes; Julia Margaret Cameron.

Introducción

Este artículo incorpora reflexiones orientadas a un doble objetivo. Por una parte, el de reivindicar el papel de la fotografía en el marco de las investigaciones en Historia de la Comunicación no sólo como documento histórico, sino también como elemento fundamental para comprender el interés de las sociedades contemporáneas por la imagen como forma de representación. Para ello se utiliza como ejemplo el trabajo de la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron, desarrollado en un contexto de enorme interés en el desarrollo de la fotografía.

El segundo objetivo va en conexión precisamente con la trayectoria de esta fotógrafa, que permite analizar un aspecto importante en los estudios de género, y es el referido a los motivos de la infravaloración que el trabajo de esta autora sufrió durante años. Puede decirse que muchas generaciones han crecido con la idea de que la genialidad en distintos ámbitos del conocimiento ha constituido por siglos un atributo masculino y que la creatividad artística ha sido siempre una cuestión de hombres. De allí que existan lagunas importantes en el estudio de la obra de mujeres artistas. De hecho, y tal como le ocurrió a la propia Cameron, a lo largo de la historia no son pocas las mujeres que desarrollaron sus trabajos creativos sin lograr reconocimiento y pasando prácticamente desapercibidas. El ámbito de la fotografía no fue una excepción.

Julia Margaret Pattle (de casada Cameron) tenía casi cincuenta años cuando una de sus hijas le regaló su primera cámara fotográfica. Esta tardía iniciación es quizá una de las cuestiones más destacadas de su biografía. A partir de entonces y hasta su muerte casi dos décadas más tarde, se dedicaría con fervor a captar a través de su lente espléndidas imágenes. Su trabajo da cuenta de la época victoriana en la que le tocó vivir y certifica, además, que la "vocación" puede descubrirse en cualquier momento de la vida.

Nacida en Calcuta en el año 1815, en el seno de una familia pudiente, de padre escocés y de madre aristócrata francesa, recibió una educación victoriana. Siendo niña se trasladó por algún período de tiempo a Inglaterra y a París, para posteriormente regresar a la India. Fue allí donde conoció a Charles H. Cameron, veinte años mayor que ella, eminente jurista con quien contraería matrimonio. Se establecieron en Calcuta. Cuando tenía treinta y tres años su familia regresó al Reino Unido, instalándose finalmente cerca de Southampton, en la Isla de Wight (Olsen, 2003). Es éste el entorno en el cual estallaría la pasión creadora. Allí los Cameron construyeron su hogar, una casa a la que pusieron por nombre "Dímbola", el mismo que tenían las plantaciones de Charles Cameron en las colonias británicas de Ceilán. En este lugar Julia adaptó el gallinero como estudio y una antigua carbonería como laboratorio de revelado tal como ella misma señala:

I turned my coal-house into my dark room, and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house! The hens were liberated, I hope and believe not eaten. The profit of my boys upon new laid eggs was stopped, and all hands and hearts sympathised in my new labour, since the society of hens and chickens was soon changed for poets, prophets, painters and lovely maidens, who all in turn have immortalized the humble little farm erection (Cameron, 1996: 12).

Esta fotógrafa desarrolló su trabajo a lo largo del siglo XIX, en un momento en el cual la fotografía comenzaba a establecerse como medio de expresión con características propias, convirtiéndose en una actividad que

impregnó la vida cotidiana: se trataba del primer sistema de registro de la realidad directo, químico y no mecánico, producido sin intervención del ser humano. De hecho, la hija de Julia y su marido, Charles Norman, no encontraron mejor regalo que una cámara fotográfica de madera provista de un objetivo de metal fabricado en París de marca Jamin y, además, acompañado todo con un equipo completo de revelado (Harker, 1990: 5). En líneas generales la fotografía trajo como resultado una enorme sacudida conceptual que llevó al replanteamiento de conceptos como el de realismo y el de representación. Y un regalo de cumpleaños de tal índole, hecho a esta dama victoriana ya en su madurez, dio origen a una nueva orientación de su propia vida.

Figura 1. Julia Margaret Cameron fotografiada en 1870 por su hijo Henry Herschel Hay Cameron



Metodología

El estudio de la vida y obra fotográfica de Julia Margaret Cameron se ha desarrollado desde distintas perspectivas. Por una parte, la fotógrafa es autora de una autobiografía titulada *The annals of my glass house* en el que cuenta cómo fue su introducción en el mundo de la fotografía, su forma de trabajar y experiencias personales. Esta constituye una de las fuentes primarias básicas para comprender los intereses y pensamientos de Cameron que también ha sido empleada para esta investigación. Se ha seguido la edición de Violet Hamilton junto a otros artículos de análisis de la misma preparada con ocasión de la muestra fotográfica de Cameron exhibida, primero en la Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College, Claremont, California (octubre-diciembre de 1996) y, al año siguiente, en el Santa Barbara Museum of Art (enero-marzo de 1997). De igual forma, se han revisado investigaciones y artículos centrados de forma específica en la obra de Julia Margaret Cameron, así como también obras de historia de la fotografía que la mencionan y analizan su trabajo.

Las fuentes directas como son fundamentalmente las fotografías hechas por la autora, han sido revisadas a partir de su citada autobiografía, de su obra *Victorian photographs of famous men and fair women* y de las localizadas en los catálogos que organizan sus obras (Cox y Ford, 2003; Weaber, 1986).

Contexto histórico en el que se desarrolla el trabajo de Julia Margaret Cameron: la fotografía en el siglo XIX.

Se sabe que la fotografía es una invención de las primeras décadas del siglo XIX, cuando se ponen en común dos experiencias conocidas desde la Antigüedad: la existencia de sustancias químicas sensibles a la luz y el uso de la cámara oscura. En Francia los trabajos de Nicephore Niepce con sus heliografías (del griego *ἥλιος*, *helios*, sol, y *γραφία*, *grafía*, escritura o dibujo), desembocaron en la captación de imágenes y su registro en material fotosensible. En la misma zona geográfica, Louis-Jacques-Mandé Daguerre inventará los daguerrotipos vendiendo la patente al gobierno francés y cuya presentación en 1839 en París tuvo una enorme resonancia. De hecho, comenzó a partir de entonces una auténtica fiebre en el uso de las máquinas que el mismo Daguerre había comenzado a fabricar. La repercusión del invento puede notarse en la cantidad de ediciones con las que contó el manual de instrucciones que Daguerre había escrito para acompañar las primeras cámaras, una treintena (además de traducción a diversos idiomas) en los primeros seis meses de ese año 1839 tan importante para la historia de la fotografía (referencias en Newhall, 2006; Sougez, 1996; 2007; Hacking, 2013; Falconer, 2009, por mencionar algunos).

Sin embargo, y más allá de su enorme éxito, el desarrollo posterior de la fotografía no estuvo asociado al daguerrotipo. En paralelo a las investigaciones que se llevaron a cabo en Francia, en Inglaterra un gran científico y erudito como lo fue Henry Fox Talbot inventó un nuevo sistema de captación química de imágenes al que llamó calotipo. Fox Talbot denominó a la cámara fotográfica el *The pencil of nature*, título que también dio, por ejemplo, una obra que edita en el año 1851 ilustrada con fotografías. Hasta entonces las heliografías y los daguerrotipos eran imágenes únicas. De allí que los calotipos fueran tan importantes ya que permitieron, por vez primera, el uso de un negativo y un positivo y, en consecuencia, las copias múltiples de una misma imagen.

Pero la historia de la fotografía, en gran medida, la del descubrimiento de sustancias que permitieron la disminución de los tiempos de exposición y, de esta manera, captar el instante, detener el movimiento. En 1851 aparece en el panorama de las innovaciones fotográficas una nueva sustancia, el colodión húmedo, con la que se obtendrían resultados espectaculares en pocos segundos. Se trataba de una mezcla química a base de celulosa nítrica disuelta en éter alcoholizado que se transformaba en producto fotográfico a añadirle yoduro de plata. El procedimiento era un tanto engorroso, ya que había que sensibilizar las placas en un cuarto oscuro y revelarlas de inmediato, con lo que los fotógrafos debían tener un laboratorio cerca (bien una habitación apropiada o tiendas de campaña, vagones de tren o incluso carretas que fueron empleadas para este menester). Pero las imágenes captadas en poco tiempo valían la pena (los tiempos de exposición que variaban de dos a veinte segundos, dependiendo de la luz), así como la disminución en el costo de las mismas que desembocó en un abaratamiento de las imágenes sin precedentes.

Julia Margaret Cameron lleva a cabo su trabajo en el siglo en el cual se ponen en común todas estas experiencias. Aunque en estos momentos la actividad fotográfica estuvo ocupada en gran medida por hombres, un censo británico del año 1861 menciona la cifra de 168 mujeres fotógrafas y ayudantes, número éste que aumentará a 694 en 1871 (Hacking, 2013: 124). Muchas mujeres fueron ayudantes de sus maridos, pero otras trabajaron de forma independiente o en estudios que llegaron incluso a anunciar que disponían de mujeres fotógrafas para que las clientas se sintieran más cómodas debido al roce físico que implicaban los posados.

Aunque la fotografía era para ella una afición (es decir, no necesitaba de los ingresos de su actividad para vivir), Julia Margaret Cameron logra hacerse experta en el uso del colodión húmedo que, a mediados del siglo XIX, sustituyó definitivamente al daguerrotipo y al calotipo. Ella misma describe los primeros problemas que tuvo al usar el colodión, que tanta pericia requería: "I began with no knowledge of the art. I did not know where to place my dark box, how to focus my sitter, and my first picture I effaced to my consternation by rubbing my hand over the filmy side of the glass" (Cameron, 1996: 12)

El colodión húmedo amplió horizontes, democratizó el acceso a la imagen fotográfica, hizo accesible la fotografía a distintos sectores de la población e impulsó nuevas actividades. Además, permitió el desarrollo de algunas industrias paralelas, como la química necesaria para la fabricación de placas, la construcción de aparatos y la del papel, que se hizo muy próspera. También fomentó distintas actividades artesanales como la elaboración de marcos y de álbumes, en las cuales también algunas mujeres destacaron.

Dos décadas más tarde, un par de años después de la muerte de Julia Margaret Cameron ya en 1871, se produce un nuevo giro en cuanto a mediación técnica se refiere. En este caso se trata del descubrimiento de una nueva sustancia, el gelatino-bromuro que era una solución de bromuro, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata. Este producto químico consiguió rebajar aún más el tiempo de exposición a un cuarto de segundo. El procedimiento evitaba los inconvenientes del colodión debido a que no se necesita mantener húmeda la placa de cristal en todo momento y se podía dejar secar la placa emulsionada, captar la imagen y posteriormente revelarla. El uso de la gelatino-bromuro y, más tarde, los inventos que de alguna forma le quedaron asociados, marcarán el adiós a la era de la fotografía primitiva.

Resultados: principales aportaciones de Julia Margaret Cameron

Retratos

Julia Margaret Cameron lleva a cabo su obra prácticamente en tres lustros que coinciden con el auge del retrato fotográfico, bien de alta factura, bien a través de las *cartes de visite* más económicas que se popularizaron entonces. El francés Adolphe–Eugène Disderí había hecho famosas estas pequeñas fotografías que se conseguían utilizando una cámara dotada con varios objetivos fotográficos logrando exposiciones consecutivas sobre un negativo de cristal. Gracias al ahorro de químicos, materiales y tiempo, por una quinta parte del precio de un gran retrato los clientes recibían ocho pequeñas fotografías de tamaño de una *carte de visite*. Se estima que del taller de Disderí, en su etapa de máximo esplendor, salían unas dos mil tarjetas de visitas diarias (Gubern, 1988: 31).

En el trabajo de Cameron pueden distinguirse, en líneas generales, dos tipos de retratos. De hecho, estos grupos coinciden con una de las clasificaciones que la propia autora hizo de su obra en uno de los álbumes que solía preparar, en este caso el que entrega a Samuel Joes Loyd (Hamilton en Cameron, 1996: 19): *Portraits* y *Madonna Group* (el tercero será *Ydyls and Fancy Subjects* y que utilizó para definir las imágenes que ilustraban episodios de la historia y la literatura).

Por una parte, se encuentran los retratos que hizo a personalidades famosas y destacadas de la época en la que le tocó vivir. Por otro lado, están aquellos que poseían un gran componente alegórico en los que sigue la estela de los más famosos retratistas de las primeras épocas de la fotografía que emplearon en sus imágenes la estética del retrato al óleo en la que se daba uso a decorado, *atrezzo* y, sobre todo, en las que se seleccionaban temas simbólicos. En ambos casos se valió del posado, que era imprescindible debido a los tiempos de exposición. Y puede decirse que, en general, todas poseen un interesante efecto dramático conseguido por medio del manejo del contraste entre luces y sombras.

En cuanto al primer grupo, cabe destacar que se conservan retratos que Cameron hizo a algunas de las personalidades más relevantes de su época, en su gran mayoría hombres. Pasaron por delante del objetivo de su cámara escritores, pintores y científicos como Alfred Tennyson, Thomas Carlyle, Robert Browning, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, Whistler, George Frederick Watts e Edward Burne-Jones. Son quizás de los más conocidos los retratos que hizo a Charles Darwin y al científico John Herschel, quien ocupa un papel destacado en la historia de la fotografía por distintos aspectos, pero fundamentalmente por haber sido de los primeros en denominar el "fotografía" al nuevo sistema de captación de imágenes en una carta que escribe a Fox-Talbot (Sougez, 1997).

Figura 2. *Charles Darwin*, 1868.

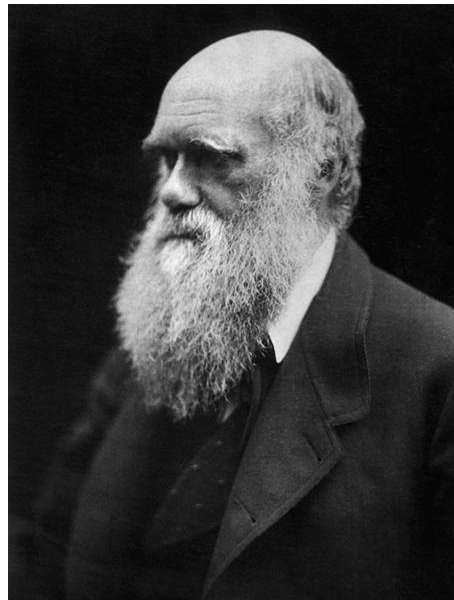


Figura 3. *John Herschel*, 1867.

En las biografías de Julia Margaret Cameron siempre aparece reflejado el hecho de que, ya en Inglaterra, su entorno familiar estimuló el contacto con artistas e intelectuales eminentes que terminaron posando para ella. En Freshwater se organizaban interesantes veladas que le permitieron hacerse conocida entre muchos personajes destacados como los que fotografió. En *Annals of my glass house*, Cameron confesaba: "When I have had such men before my camera my whole soul has endeavored to do its duty towards them in recording faithfully the greatness of the inner as well as the features of the outer man. The photograph thus taken has been almost the embodiment of a prayer" (1996: 15).

El segundo grupo de retratos es el de las imágenes alegóricas identificadas con sugestivos títulos que ella misma les colocaba, muchos de ellos asociados a obras del Renacimiento: *Madonna Adolorata*, *Madonna Aspettante* y *Madonna Riopasata*, o de otro corte como *Suspense*, *Las Tres Marías en el Sepulcro*, *El Sueño*, *La Ninfa de la Montaña/Dulce libertad* y *El Eco*. Se trata de personificaciones de temas alegóricos a través de poses teatralizadas en las que se recurre a la ambientación, a la escenografía, a la caracterización y al vestuario. El público inglés reclamaba este tipo de imágenes fotográficas popularizadas, por ejemplo, a través de la obra de Oscar Gustav Rejlander o Henry Peach Robinson, autores de las fotos más conocidas de la Inglaterra del XIX que eran auténticos *tableaux vivants* o cuadros fotográficos preparados en estudio. Esta tendencia cristalizará en una corriente como la del Pictorialismo, que se pondrá en boga en Inglaterra a finales del siglo XIX como reacción al auge de la fotografía de aficionados.

Figura 4. *Madonna Aspettante*, 1865.

La mitología y el simbolismo eran algunas de las pasiones de la fotógrafa, así como la teatralidad que proyectan sus imágenes. Quizá por ello sus fotografías se ubican en ese espacio intermedio entre la realidad y la ilusión que Julia conscientemente buscaba: "My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty" escribiría a John Herschel, que terminó por convertirse en uno de sus mejores amigos (citado por Hamilton en Cameron, 1996: 29).

Para estos retratos alegóricos Julia se valía de modelos elegidos entre sus vecinos, amistades, conocidos y personal de servicio que trabajaba en su casa. Cameron fotografía con frecuencia también a niños y niñas, muchos de los cuales remiten a los ángeles, querubines y *putti* del Renacimiento.

Figura 5. *I wait*, 1860.

Dos mujeres posaron frecuentemente para la fotógrafa. Una de ellas trabajada en su hogar y colaboraba también como ayudante de laboratorio. Se llamaba Mary Hillier y fue, alternativamente, una santa, una virgen, madre en distintas imágenes simbólicas, una heroína medieval y un ángel. La segunda fue una chica de nombre Mary Ryan, adoptada por la fotógrafa y educada junto a sus hijos menores (Harker, 1990: 57). Tanto ella como otro personal de la casa le ayudaba también con las tareas de preparación de los espacios de trabajo e, incluso, a regular la luz por medio de cortinas y toldos. "Sus fotografías tienen la particularidad de la intimidad, la intensa psicología, el primer plano del retratado, la oclusión del detalle y una luz dramática conseguida por contrastes luminosos marcados" (Castellanos, 1999: 48).

En 1875 la familia Cameron regresó a Ceilán ya que allí poseían diversas plantaciones de café. De esta etapa datan las últimas fotografías de la artista que, en esencia, recogen una interesante visión acerca de ciertos aspectos etnológicos y del colonialismo británico. Continúa haciendo retratos, en este caso de carácter más etnográfico, pero ya deja de datar sus obras y de colocarles título. Y es allí en Ceilán donde muere Julia el 26 de enero de 1878.

La ilustración de libros: Ydyls and Fancy Subjects

Otro rasgo interesante del trabajo de esta fotógrafa es el relacionado con la ilustración de libros impresos. El escritor Alfred Tennyson (1809–1892) le solicitó que fotografías suyas se incluyesen la edición de su obra *Idyls of the King* publicada en enero de 1875. De tal forma, doce fotos hechas por la artista (más el frontispicio con

un retrato del autor) ilustraron las leyendas épicas del rey Arturo que tanta fama consiguieron a través del texto de Tennyson.

En esta línea, Cameron logra componer un universo ficcional a través fotografías que dan respuesta a una de las grandes preocupaciones que comienzan a gestarse en la época sobre la consideración de la fotografía como una obra artística. En el caso de las fotografías que ilustraron *Idyls of the King* puede destacarse, además, otra cuestión de carácter estilístico vinculada a la influencia de la corriente prerrafaelista en Julia Margaret Cameron. En su *Historia de la Fotografía*, Beaumont Newhall señala que en una de fotografías la autora escribió de su puño y letra "decididamente prerrafaelista" (2002: 81). De allí que señale que las composiciones de época de Cameron "se integran con la particularidad estilística de los pintores prerrafaelistas" (2002: 78).

Fundada en Inglaterra en 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais, la Hermandad Prerrafaelista (o, Prerrafaelita como también se le conoce) tenía como objetivos enfrentar el academicismo y el convencionalismo de la sociedad victoriana. Para ello retoman como inspiración los trabajos de los artistas del Renacimiento anteriores a Rafael Sanzio, de los cuales rescatan la idea de la imitación de la naturaleza y de la espontaneidad en las maneras frente a las férreas convenciones del academicismo victoriano. Una de las orientaciones relevantes de este grupo tiene que ver con el rescate de elementos de la mitología céltica y, en especial, la vuelta al medievalismo.

Este orientación no estaba desconectada de lo que ocurría en la literatura. De allí que la obra de Tennyson, centrada en lo caballeresco, encajara perfectamente con esta temática de la Hermandad Prerrafaelista vinculada al retorno al medievalismo. Y es que en la Inglaterra de segunda mitad del XIX se produce un enorme interés por el universo artúrico, por la recuperación de las tradiciones y el valor de la naturaleza. El incremento de los lectores hace que los editores aprovechen el filón.

Figura 6. The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere, 1874.



Cameron huye de la realidad victoriana de la que también buscaban escapar los lectores teatralizando en sus fotografías las leyendas del Rey Arturo, las andanzas de los caballeros de la mesa redonda, el amor de Arturo por Ginebra, su traición así como otros personajes de los poemas de Tennyson: Lancelot, Merlín, Enid, Elaine, Vivien, Maud. Para recrear el espacio de Camelot en su auge y caída, así como hace en muchos de sus retratos alegóricos, la fotógrafa invita a posar como modelos a amigos, vecinos, conocidos y empleados de su casa. El mago Merlín, por ejemplo, estuvo encarnado por su marido Charles Cameron. Se sabe que las fotografías para *Idyls of the King* constituyeron el proyecto profesional más importante de Cameron y además el último de gran calado que acometió antes de morir. Preparó escenarios, *atrezzo* y vestuario en los que trabajó alrededor de tres meses. En líneas generales no sólo son retratos de personajes, sino que también recrean escenas específicas como, por ejemplo, la separación de Ginebra y Lancelot, o la muerte de Arturo.

Hubo una primera edición con sólo tres fotografías, pero en noviembre de 1874 y enero de 1875 (unos meses antes de que la familia Cameron regresara a Ceilán) aparecen otras dos ediciones en forma de álbumes centradas en las fotografías de Cameron. Éstas iban situadas junto a las partes correspondientes del poema que ilustraban. Fueron editadas por la casa Henry S. King & Co a un precio de seis guineas, aunque también podían comprarse las fotografías de forma independiente pagando dieciséis chelines (Olsen, 2003).

Además de esta conexión patente en su obra, Julia Margaret Cameron mantuvo contacto con algunos de artistas del movimiento prerrafaelista, a los cuales fotografió. Se dice que incluso hubo una cierta retroalimentación e intercambio de motivos y que, por ejemplo, compartió modelo con Frederick Watts. En su obra *Arte y fotografía*, Aaron Schaarf cuenta que Watts admiraba los retratos de Cameron y al parecer basó alguna de sus composiciones e incluso ejecutó o al menos trabajó directamente elaborando esbozos sobre fotografías de su amiga (1994: 59). En las últimas líneas de su inconclusa autobiografía, Cameron confiesa que "Mr. Watts gave me such encouragement that I felt I had wings to fly with" (Cameron, 1996: 16)

Por su parte, la relación de Cameron con Tennyson era anterior a su inicio en la fotografía, remontándose al momento en el que la familia retorna de Inglaterra y ya éste era un poeta reconocido. La portada de *Idyls of the King* conjuga dos de las vertientes del trabajo Julia, el de la fotografía de personalidad y el de la ficcionalización en imágenes: "Meanwhile I took another immortal head, that of Alfred Tennyson, and the result was that profile portrait which he himself designates as the 'Dirty Monk'." (Cameron, 1996: 16). Cameron señala que, a partir de entonces, esta imagen se situó entre las preferidas del autor.

Una mirada de género sobre la obra de Julia Margaret Cameron. Confrontaciones personales.

Hellen Fisher, antropóloga norteamericana profesora en la Universidad de Rutgers en Nueva Jersey, argumenta que en todas las culturas, cuando las mujeres llegan a la edad madura, son más poderosas por diversos motivos: ya no tienen niños, pueden heredar y han establecido redes consolidadas en su comunidad convirtiéndose en personajes importantes en la política de sus pueblos, vienen a ser líderes religiosas o reconocidas comerciantes (Fisher, 2000). También señala que hay un motivo biológico: los niveles de estrógenos descienden y los de testosterona aumentan, siendo ésta última la hormona de la influencia que se relaciona con la jerarquía, con la autoafirmación.

Este planteamiento de Helen Fisher puede ser útil para comprender la irrupción de la fotografía en la vida de una mujer como Julia Margaret Cameron. Cuando recibe como regalo su primera cámara fotográfica el más pequeño de sus hijos tenía ya doce años (había tenido seis hijos biológicos y otros cuatro adoptivos), su hijo mayor había contraído matrimonio y su marido se encontraba atendiendo sus negocios en Ceilán (Lukitsh, 2001). Con lo cual Julia disponía de todo su tiempo y energía para poder dedicarse a la creación fotográfica que descubre con un enorme interés y que se convierte en su pasión.

Desde el punto de vista de los estudios de género, la presencia de Julia Margaret Cameron en la historia admite un doble análisis. Por una parte, el vinculado a la manera en que la que su condición de mujer determinó la valoración de su obra. Por otro lado, al análisis de la representación de las mujeres y de las obras en sus imágenes fotográficas, en este caso determinado también por el momento histórico en el cual le tocó vivir.

En cuanto al primer aspecto, no pocas artistas a lo largo de la historia tuvieron que luchar contra consideraciones como la de que lo positivo y destacable de sus obras tenía que ver con la espiritualidad o con un cierto don nunca igualado al de los hombres. Por el contrario, lo negativo o mejorable estaba asociado a la condición débil e inferior del sexo femenino, así como a su falta de habilidad y pericia: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Luisa Roldán "La Roldana" o Elisabeth Vigée-Lebrun, son sólo algunos pocos ejemplos. En el caso de Julia Margaret Cameron, aunque es cierto que algunos de sus coetáneos alabaron su trabajo, contó también con detractores que la tildaban de aficionada, técnicamente incompetente y de hacer una fotografía demasiado artificial, llena de imperfecciones.

Señala la editora de su autobiografía, Violet Hamilton: "many aspects of Cameron's Works were subjects to continuous and often sardonic criticism in the Photographic Journals" (Hamilton en Cameron 1996: 28). Las principales críticas que se le hicieron se centraron en su descuido de la técnica fotográfica, desenfoque e imprecisión en sus placas, exagerando el hecho de que se observaran en ellas manchas y arañazos, además de que el objetivo de la cámara no cubriese su tamaño (Castellanos, 1999: 48). Fueron éstas también las argumentaciones esgrimidas para que no se le permitiera formar parte de las Sociedades Fotográficas de Londres y de Escocia.

Figura 7. Prayer and Praise, 1865.



En cuanto a su personalidad, sobre la obra de Julia Margaret Cameron ha prevalecido una especie de “leyenda negra” asociada con su forma de ser autoritaria e irascible y a que no tenía reparo en invitar a posar a niños y jóvenes, a quienes sometía a extenuantes sesiones fotográficas. A esta visión negativa del carácter de la autora se ha contribuido también desde los análisis especializados de su obra. En su conocida *Historia de la Fotografía*, la autora Marie-Loup Sougez por ejemplo señala que la fotógrafa lograba la colaboración de sus modelos, a los cuales acechaba y prácticamente obligaba a posar, obsequiándoles con chales, brazaletes y baratijas que guardaba en baúles traídos de la India (Sougez, 1996: 143). Por su parte Margaret Harker, en la presentación que hace del tomo dedicado a Julia Margaret Cameron en la colección “Los grandes fotógrafos” de la editorial Orbis Fabbri, la tipifica como “la gran excéntrica de la fotografía” (1990: 4) y cuenta dos anécdotas para reflejar como los niños de la zona contemplaban con terror la idea de quedar encerrados por horas en su laboratorio. La primera de ellas la pone en boca de Edith Nicholl Bradley, extrayéndola de la obra *Recuerdos infantiles de Tennyson*:

Todavía la veo envuelta en su inevitable bata de laboratorio manchada –como sus propias manos y el rostro ardiente- por los productos químicos que empleaba en su trabajo, con los cabellos revueltos, parada en la cancela de su jardín durante las mañanas de buen tiempo, al acecho de los niños que pasaban camino de Farringford o de la playa de Freshwater Bay: “¡Corred! ¡O nos pillará a alguno!” un brazo atrapaba al primer desafortunado que pasaba junto a la puerta, y la víctima, corrompida por el

ofrecimiento de algún bote de mermelada o cualquier otra golosina, se veía obligada a posar durante horas y horas (Harker, 1990: 6).

Asimismo, rescata Harker otra anécdota, en este caso de una de las chicas que posaron para ella, quien relata cómo se colocó delante de la cámara disfrazada de ángel navideño:

...para ello íbamos vestidas sucintamente y llevábamos sujetas a la espalda un par de pesadas alas de cisne; tía Julia, mientras tanto, nos alborotaba el cabello con movimientos nada delicados para liberarlo de su atildado peinado. No debe sorprender a nadie, por tanto, que en aquellas vejas fotografías saliéramos como suspendidas sobre imaginarios baluartes de cielo con aspecto ansioso y preocupado. Aquel era en efecto nuestro estado de ánimo, porque nunca sabíamos cuál sería la próxima ocurrencia de la tía, como por otro lado tampoco lo sabía nadie (Harker, 1990: 6).

También Harker insiste en lo impulsiva que era Cameron, algo que la llevaba al descuido en el uso de los productos químicos que le condujo, en ocasiones, a dañar negativos por los defectos en el barnizado del colodión que terminaba desprendiéndose.

En cuanto al segundo de los aspectos mencionados en este apartado, el de la representación de las mujeres en su obra, puede decirse que las fotografías de Cameron reflejan en gran medida una idealización de la belleza femenina típica de su época. Así, sus mujeres nunca sonríen (la risa estaba lejos de los patrones de belleza femeninos) y sus cabellos –otro de los cánones de hermosura– (suelos al aire, recogidos, peinados con cuidado, perfectamente descuidados) ocupan un lugar preponderante en la composición fotográfica. Tienen una apariencia delicada y decorosa, con largos cabellos ondulados, talles esbeltos, que transpiran virtuosismo y que parecen mirar al más allá.

Figura 8. The Echo, 1868.



Es evidente la conexión del trabajo de Cameron con la idealización de la belleza en las figuras femeninas de los Prerrafaelistas (Harker, 1990: 9). De alguna manera, las fotografías de esta autora resumen el espíritu victoriano y los ideales postrománticos sintetizados en la sublimación de sentimientos como el amor, el heroísmo o el sacrificio. El patriotismo y la religiosidad puritana, así como la tradición y la curiosidad científica son, asimismo, causas nobles de este ideal victoriano (Fontcuberta, 1984: 22).

Sin embargo, la representación de las la figuras femeninas que hace para ilustrar la obra de Alfred Tennyson destaca por presentarlas de una manera humana y poderosa. Esto es interesante porque, en el mundo caballeresco y de los mitos artúricos recreados en *Idyls of the King*, el escritor perfila a mujeres deshonestas como culpables de la caída de Camelot (y es la traición de la pecadora Ginebra hacia el Rey Arturo la culpable de la debacle). Pareciese como si cada personaje masculino encuentra un correlato femenino sobre el cual hacer recaer sus fallos y defectos, algo que no se percibe en las fotografías de Cameron.

Si se hace un análisis detallado de las personas fotografiadas por Cameron se encontrarán, en definitiva, dos coincidencias. Por una parte los hombres son adultos ya entrados en años, con la impostación de la sabiduría en sus rostros, reflejando autoridad y confianza, conocidos por su intelectualidad. Las mujeres, en oposición, poseen rostros hermosos y anónimos, son delicadas, discretas, casi etéreas. De hecho, una sobrina de Julia Margaret Cameron fue madre de Virginia Woolf, a su vez autora de la primera obra sobre el trabajo de la fotógrafa. Apareció publicado en 1926 con el título *Famous Man and Fair Women* (Hamilton en Cameron 1996: 19). Se ha apuntado el interés de la autora por los retratos de celebridad, que hacía fundamentalmente a hombres. Esto quizá sea una consecuencia de las características del momento histórico en el que le tocó vivir, caracterizado por la separación radical entre la esfera doméstica (privada-femenina) y el mundo social-político designado como un terreno de hombres.

El rescate de la obra fotográfica de Julia Margaret Cameron.

Se ha señalado como, a lo largo de su carrera, Julia Margaret Cameron tuvo que escuchar con frecuencia que sus fotografías poseían carencias técnicas y eran técnicamente descuidadas. Asimismo, también se le criticaba el desenfoque de sus fotografías, ante lo cual ella se defendía diciendo: "Qué es el foco y quién tiene el derecho de decir qué foco es el foco legítimo. Mis aspiraciones son las de ennoblecer a la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo real y lo ideal y sin sacrificar nada de la Verdad por toda la posible devoción a la Poesía y a la Belleza" (en Newhall, 2002: 78). Esto escribía Cameron a John Herschel en una carta fechada de 31 de diciembre de 1864.

Hay historiadores que destacan claramente que "Las imágenes borrosas y fuera de foco, que muchos críticos deploraron, eran intencionadas" (Newhall, 2002: 78) y otros que consideran equiparable su obra (aunque "por otros motivos" no técnicos) a la de grandes fotógrafos como David Octavious Hill, Nadar o Carjat (Sougez, 1996:143). El equipo empleado por Cameron en un inicio era una cámara de objetivo fijo que tenía una cierta aberración cromática y con una apertura de diafragma de f/6-7 y sus primeras placas eran de un formato común en la época de 9x11 pulgadas. Posteriormente, la artista adquirió una nueva cámara que trabajaba con placas de mayor formato, 11x15 pulgadas y con un diafragma f/8. Este equipo lograba un enfoque selectivo de una parte de la imagen completamente nítida y otra que lucía desenfocada (Lukitsh, 2001; Hamilton en Cameron, 1996: 25, 2002).

Julia Margaret Cameron es, sin duda, una de las grandes precursoras del movimiento pictorialista, que surge en Inglaterra como reacción a la fotografía de aficionados. Sobre el año 1885 la empresa Kodak había empezado a comercializar sus primeras cámaras con un eslogan que lo decía todo: *You press the button, we do the rest*. Un grupo de fotógrafos se revela ante esta democratización sin precedentes de la fotografía y se consolida así, en Inglaterra, The Brotherhood of the Linked Ring. Se trataba de una asociación fundada por fotógrafos separados de la Photographic Society inglesa a la que perteneció Henry Herschel Hay Cameron (Sougez, 2007), el hijo de Julia que siguió sus pasos y del que ella misma habla en su autobiografía definiéndolo como un *remarkable photographer* (Cameron, 1996: 12). Para los pictorialistas la fotografía venía a ser un medio cuya finalidad era la creación artística y, en tal sentido, la placa fotosensible era un sucedáneo del lienzo. De allí que retomen esa ideal del *paragone* de las artes tan típica de los últimos años del Renacimiento, abogando por la consideración de la fotografía como una manifestación artística más que debía entrar en los museos al igual que la pintura o la escultura.

Al igual que hiciera Julia Margaret Cameron, los pictorialistas elegían temas alegóricos y retratos, empleando agentes atmosféricos que no permitiesen que las imágenes saliesen nítidas. Lo que en Julia Margaret Cameron fue considerado un defecto reprobable, para los pictorialistas terminó siendo una virtud: el uso del *flou* o desenfoque será uno de los elementos de mayor consideración en la fotografía pictorialista. La idea era hacer poco nítidos los elementos fotografiados de forma deliberada para provocar un efecto similar a la pintura impresionista. Asimismo, se actuaba en la fase de revelado y en la de positivado de la imagen incorporando carbón, bromóleo, goma bicromatada y otros pigmentos a las emulsiones buscando hacer las fotografías similares a dibujos o grabados.

Cuando se habla de precursores del Pictorialismo siempre se incluye a coetáneos de Cameron como Oscar Gustav Rejlander (a quien la propia fotógrafa conoció y admiró) y quien criticó el *out of focus* en la técnica de Cameron (nota 12 de Violet Hamilton en Cameron 1996: 13). Sin embargo, en contadas ocasiones ella aparece mencionada, aunque es cierto que con el tiempo han ido reivindicándose sus propias palabras para defender su obra: "...when focusing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon" (Cameron, 1996: 12).

Figura 9. *The Mountain Nymph/ Sweet Liberty*, 1866.



Uno de los últimos proyectos que Julia Margaret Cameron acometió cuatro años antes de morir fue el de la preparación de sus memorias. Así, se embarcó en la escritura de una autobiografía citada previamente en este artículo, inacabada y que fue publicada por Henry Cameron, su hijo fotógrafo, de manera póstuma. De esta forma, *The annals of my glass house* se editó por primera vez como parte del catálogo de una exhibición de las fotografías de Julia en Londres que tuvo lugar en 1889 (Hamilton en Cameron, 1997: 17). Este diario cuenta con diversas ediciones. No ha sido traducido a otros idiomas distintos al inglés, pero hoy por hoy se puede descargar fácilmente de la red la edición de Violet Hamilton o, por ejemplo, en los libros de Google, el texto parcial que Liz Heron y Val William incluyen en su obra *Illuminations: women writing on photography from the 1850s to the present* (1996).

A lo largo de su vida Julia Margaret Cameron participó en distintas exposiciones. En una de las citas al texto de su autobiografía, la editora Violet Hamilton señala que sus fotografías fueron expuestas por primera vez en Londres, en la Tenth Annual Exhibition of the Photographic Society organizada en mayo de 1864, al poco tiempo de iniciar tu trayectoria. Al año siguiente expuso en Edimburgo y Dublín, así como en Berlín. En 1867 sus fotografías se muestran en colectivas que tienen lugar en París y en Viena en 1872. Aunque algunas de estas exposiciones tuvieron éxito, no fueron reseñadas por los Photographic Journals británicos (ver notas 7 y 12 de Violet Hamilton en Cameron, 1996: 12-13). Aunque después Cameron cae prácticamente en el olvido, con el tiempo su obra ha sido reivindicada de diversas maneras. Sus imágenes se encuentran en algunos de los principales museos y galerías del mundo. Otras instituciones poseen fondos con el trabajo de Cameron incluyendo, por ejemplo, las Universidades de California y Harvard. La George Eastman House en Rochester (EE.UU.) posee parte del equipo fotográfico de Cameron y una galería de fotos *online*. Por su parte, la Royal Photographic Society tiene una extensa variedad de sus fotografías así como el manuscrito de su autobiografía. Existe también el Cameron Trust que mantiene como un museo su casa de Freshwater en la Isla de Wight.

Conclusiones

En relación al primero de los objetivos generales planteados en este artículo, es necesario reivindicar el valor de las fotografías como herramientas de investigación en la historia de la comunicación. Las imágenes fotográficas permiten profundizar, descubrir y reinterpretar la historia ya que, en cierta medida, la fotografía ha transformado la visión que del mundo tienen los seres humanos desde su aparición. No en vano muchas de las fotografías más emblemáticas que reflejan acontecimientos históricos han pasado a formar parte de la "iconografía" de la contemporaneidad.

En cuanto al segundo de los objetivos planteados, el análisis de la obra fotográfica de Julia Margaret Cameron da cuenta de que, como ha ocurrido con no pocas artistas a lo largo de la historia, la valoración de su trabajo estuvo supeditada en gran medida al hecho de que era mujer. La unidad de medida variaba: lo positivo y destacable de sus obras tenía que ver con la espiritualidad o con un cierto don nunca igualado al de los hombres; por otra parte, lo negativo o mejorable (en el caso de Cameron sus carencias técnicas) estaba asociado a la condición débil e inferior de su propio sexo, así como a la falta de habilidad y pericia. De allí que pueda considerarse como fundamental para la investigación en comunicación desde una perspectiva de género, el objetivo de rescatar y restituir estas presencias olvidadas, desvirtuadas o situadas en lugares secundarios.

Sin embargo, puede decirse que Julia Margaret Cameron se abrió espacio en un universo en el cual la genialidad artística era considerada una prerrogativa masculina. Su personalidad y obra dan cuenta de que intentó alejarse en cierta medida de las convenciones de su tiempo. Si bien buscada reflejar los ideales que dominaban en su época, ella misma hizo gala de una conducta que poco era equiparable a lo que se hubiese esperado de una acomodada dama victoriana.

En cierta medida, Julia Margaret Cameron fue una adelantada a su tiempo. Lo fue claramente en relación al movimiento Pictorialista, pero también lo fue, por ejemplo, en su aporte a la ficcionalización a través de la

imagen fija. No sólo destaca en este sentido su contribución al universo simbólico del universo artúrico al dar vida y humanizar la obra de Tennyson, sino también su originalidad y enorme creatividad en la recreación de escenas religiosas, mitológicas y alegóricas. También es indudable que la obra de la artista posee una vertiente mística. Sin embargo, es precisamente en esta línea creadora donde se manifiesta con más claridad esa ambigüedad que transpiran sus retratos: sus vírgenes y magdalenas se confunden, sus ángeles del cielo son ángeles caídos y viceversa. Es indudable el interés de Julia Margaret Cameron por los hombres destacados de su tiempo, pero también es cierto que transmitía poder a las mujeres que fotografiaba representándolas como heroínas legendarias, asociándolas con grandes mujeres de la historia y de la literatura que resumaban fuerza, conocimiento y poder.

Y es así como hoy por hoy, a la distancia de más de un siglo, sus fotografías siguen inquietando, conmoviendo, a tantas personas que irremediamente se pierden en las miradas densas y vibrantes de aquellas mujeres victorianas.

Figura 10. Beatrice, 1866.



Bibliografía

- Cameron, J.M. (1996). *Annals of my glass house*. Wahington: Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College/ University of Wahington Press.
- Cameron, J.M. (1976). *Victorian photographs of famous men and fair omen*. Boston: Godine.

- Cox, J., Ford, C. (Ed.) (2003). *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. Los Angeles: Getty Publications
- Falconer, J.; Hide, L. (2009). *Points of View. Capturing the 19th Century in Photographs*. Londres: British Library.
- Fisher, H. (2000). *El primer sexo*. Madrid: Taurus.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1988). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Hacking, J. (2013). *Fotografía. Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Harker, M. (1990). *Los grandes fotógrafos. J. Margaret Cameron*. Barcelona: Orbis Fabbri.
- Heron, L.; Williams, V. (Eds) (1996). *Illuminations: women writing on photography from the 1850s to the present*. Reino Unido: I.B. Tauris & Co.
- Lukitsh, J., (2001). *Julia Margaret Cameron*. New York/Londres: Phaidon.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oliphant, D. (Ed.) (1996). *Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron*. Texas: The University of Texas at Austin.
- Olsen, V. (2003). *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*: Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Schaarf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schirmer, L. (2006). *Women seeing women: a pictorial history of women's photography from Julia Margaret Cameron to Inez van Lamsweerde*. Munich: Schirmer Art Books.
- Sougez, M (1996). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- (2007) (Ed.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sougez, M., Pérez Gallardo, E. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Weaver, M. (Ed.) (1986). *Whisper of the Muse: The Overstone Album and other Photographs by Julia Margaret Cameron*. Oxford University Press.

Date of submission: February 20, 2015

Date of acceptance: September 3, 2015