

CAMBIO EN LA MIRADA: LA CONDICIÓN ARTÍSTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA (SERIE CONDESA DE CASTIGLIONE – PIERSON) EN LA DÉCADA DE 1860 EN PARÍS.

CONSIGLIERI NADIA MARIANA¹ Y OCAMPOS ALEJANDRO NICOLÁS²

RESUMEN

Puesto que las fotografías de la Condesa de Castiglione no han sido consideradas en su condición artística, se pretende demostrar su intencionalidad estética por medio del reconocimiento de recursos compositivos y visuales en correspondencia directa con la pintura contemporánea de Édouard Manet y la visión rupturista propia de la modernidad decimonónica.

PALABRAS CLAVE

Artisticidad, Ruptura, Metartisticidad, Micromirada, Descentrado.

La Condesa de Castiglione (Florencia 1837- París 1899), de nombre original Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonietta Teresa María Oldoini, provenía de una familia perteneciente a la nobleza menor de la Toscana. Adquiere el apellido Castiglione al contraer matrimonio en 1854 con Francesco Verasis Asinari, conde de Castiglione. Su interés asiduo por participar en bailes aristocráticos la conducirá a París en 1855, ya que su primo Cavour (primer ministro del rey Víctor Manuel II de Cerdeña y el Piamonte), la convoca a realizar supuestas tareas de espionaje en la corte del emperador Napoleón III, con el fin de brindar ayuda al proyecto de unificación de Italia. En este contexto entabla contacto con la firma de fotógrafos Mayer & Pierson, de lo cual resulta un amplio corpus fotográfico (en su mayoría retratos) encargado por ella para su consumo privado. Estos han sido escasamente investigados en cuanto a su condición artística.

¹ Licenciada en Artes Visuales -orientación en Dibujo- y Profesora de Arte en Artes Visuales (IUNA, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Argentina). Artista plástica. Estudiante de la carrera de Artes - orientación Artes Plásticas- (UBA). Áreas de interés: Arte medieval y del siglo XIX.

² Profesor de Artes Visuales (I.S.F.A. “Manuel Belgrano”, Argentina). Artista plástico. Estudiante de la carrera de Artes -orientación Artes Plásticas- (UBA). Áreas de interés: Arte Precolombino y del siglo XIX.

Pierre Apraxine³ atribuye esta marginación por parte de la Historia de la Fotografía y del Arte, al hecho de que se trata de encargos particulares, excéntricos y motivados por la vanidad de la Condesa. Además, agrega que quien indague esas imágenes se percata instintivamente de que su poder no reside tanto en la novedad de las soluciones formales sino en su contenido psicológico inquietante, un terreno endeble que cualquiera dudaría en investigar.

En este sentido, remitiéndose a los debates sobre la condición de artisticidad de la fotografía a mediados del siglo XIX, es posible afirmar su focalización en el cuestionamiento del sujeto hacedor de la imagen. Gisèle Freund explica la existencia de una dicotomía entre la atención sobre el equipo de reproductibilidad mecánica-“fidedigna” y la noción de una creación original intelectual. En 1860, el retrato fotográfico estaba tipificado bajo la fórmula que Disderi explicita en su *Estética de la fotografía* (1862):

- “1. Fisonomía agradable
2. Nitidez general
3. Las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, éstos últimos brillantes
4. Proporciones naturales
5. Detalles en los oscuros
6. ¡Belleza!”⁴

Contrariamente, otros fotógrafos de esa época como John Jabez Edwin Mayall, Martin Lawrence, Gustave Rejlander, Julia Margaret Cameron y Peach Robinson, plasmaron escenas alegóricas con escenografías e iconografía reconocida.

Por otra parte, críticos, literatos y fotógrafos argumentan a favor o en contra del estatuto de artisticidad en la fotografía. Respecto a las posiciones detractoras, Lady Eastlake en 1858 afirmaba que: “El artista practica la voluntad de ser inteligente, mientras que el fotógrafo simplemente obedece a la máquina. Una segunda razón por la cual la

³ **Apraxine, Pierre.** *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Metropolitan Museum of Art series, New York, 2000.

⁴ **Freund, Gisèle.** *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1993. p. 64.

fotografía (...), no podía ser una de las bellas artes (...) era que sirve a fines prácticos, mientras que el arte tiene que ser perseguido principalmente por sí mismo. Por último, el artista crea una sola obra, mientras que el fotógrafo hace múltiples impresiones, un signo inequívoco de que la fotografía constituye una comodidad pero no es un arte. La fotografía, concluye Lady Eastlake, es adecuada a la época presente, en la que el deseo del arte reside en una pequeña minoría, mientras que el ansia de lo barato, lo inmediato y de las cosas bien hechas es compartida por la mayoría del público”⁵. Asimismo, en 1859, Baudelaire sostiene que la única razón de la fotografía es la de servir a las ciencias y a las artes. Por otro lado, en la Crítica al Salón de París del mismo año, el autor manifiesta que el nacimiento y auge de este nuevo medio de reproductibilidad visual, va acorde al gusto vulgar decimonónico hacia el naturalismo artístico. “Así, la industria que daría un resultado idéntica a la naturaleza sería el arte absoluto. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esa multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡eso creen los insensatos!), el arte es la fotografía” (...) la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal”⁶. Desde esta similar perspectiva, Champfleury asegura: “Lo que veo entra en mi cabeza, baja por mi pluma y se convierte en lo que he visto... Como el hombre no es una máquina, no puede captar los objetos maquinalmente. El novelista elige, agrupa, distribuye, el daguerrotipo, en cambio, ¿realiza el mismo esfuerzo?”⁷.

Por otro lado, otros autores de la época, admiten la artísticidad de la fotografía como un valor estético inherente. Alfred Stieglitz en 1899 apunta: “la fotografía ‘no es un proceso mecánico sino plástico’ aunque pueda ser ‘usado mecánicamente por los hombres de oficio, igual que el pincel se convierte en algo mecánico en manos de un mero copista”⁸. Por su parte, Francis Wey en 1851, argumenta que el artista no es definido exclusivamente por el dibujo, ni el color, ni la fidelidad de una copia; sino por la inspiración divina, de origen inmaterial. El cerebro, y no la mano, es lo que

⁵ Shinner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona – Bs.As., Paidós, 2004. p.314.

⁶ Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009. p.81.

⁷ Freund, Gisèle. Op.Cit., p.69.

⁸ Shinner, Larry. Op. Cit., p.316.

constituye al pintor; el instrumento se limita a obedecer”⁹. Walter Benjamin sostiene por un lado, refiriéndose a esa época, que se debería haber prestado más atención a las influencias de la fotografía sobre la pintura. Por el otro, defiende el valor cultural de los retratos fotográficos aludiendo a que éstos revelaban la noción de aura, “Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural”¹⁰.

Ahora bien, resulta necesario realizar una revisión de lo que se entiende por obra de arte, con el objeto de evidenciar el carácter de artisticidad de este corpus fotográfico. Debido a la relatividad de aquel concepto, y considerando el devenir de las diversas teorías estéticas del siglo XIX contemporáneo a la Condesa con las consecutivas posturas del siglo XX, éste debe enmarcarse en tiempo y espacio para que su definición resulte pertinente y funcional en el marco de dichas producciones.

Gérard Genette, afirma que la obra de arte se definiría como un “objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética”¹¹. Se debe rescatar la idea de “intencionalidad”, el propósito específico por parte del productor de un determinado artefacto de provocar un cierto efecto, en este caso particular, estético. El corpus seleccionado de fotografías de la Condesa demuestra la activa participación en la instancia productiva y compositiva de las imágenes desde su propia autoría. Sus retratos se alejan tajantemente de la convención representacional común propia de los estudios comerciales como el de Mayer & Pierson, inclusive. Es posible pensar en el quiebre de la relación histórica - tradicional entre comitente y artista, en la cual éste último se limitaba al encargo de una obra determinada. No obstante, la idea y la poeticidad quedaban del lado de la creatividad del artista. En el caso de la Condesa, los roles de autoría y comitencia se invierten e interceptan. El fotógrafo es contratado como portador del dispositivo técnico, el cual le permitía a ella la concreción efectiva de su idea gracias a la posibilidad material de poder visualizar en el ocular de la cámara el recorte de la escena a representar.

⁹ Freund, Gisèle. Op.Cit.

¹⁰ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: Discursos Interrumpidos I. Taurus, Madrid, 1989. p.31.

¹¹ Genette, Gérard, *La obra de arte*, Lumen, Barcelona, 1997.p.10.

Asimismo, Elena Oliveras, en relación a la relatividad del concepto de arte, postula que “La pregunta correctamente formulada sería entonces no tanto ¿qué es arte? sino ¿cuándo hay arte? (...) ¿cuándo algo tiene el derecho de ser considerado también arte?”¹². En este sentido, Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980)¹³, afirma que el arte presenta ciertas características distintivas: la producción de belleza, la representación de la realidad, la creación de formas, la expresión, la experiencia estética, la obtención de un choque a nivel perceptual. En la mayoría de las fotografías de la Condesa de Castiglione existe un plan compositivo en búsqueda de lograr una armonía formal bajo una poética específica y constante; en otras introduce elementos de experimentación visual expresivos, que socialmente eran inconcebibles de ser valorados desde una postura estética (primeros planos de sus propios pies, perros, etc.). La naturaleza misma del dispositivo permitía la representación mimética de la realidad, aunque no la captación neutra de la realidad misma. Su poética propia sustentada en el recorte del plano, la atención a la micromirada, la dislocación espacial a partir de la inclusión de espejos que generan discursos metartísticos, el descentrado, entre otros recursos visuales, son motivo de generar el choque perceptivo como rasgo propio de modernidad.

Baudelaire afirma que: “El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”¹⁴. El mismo dispositivo fotográfico, los nuevos medios de transporte, la agilización de las comunicaciones, el predominio de la multitud citadina, los cambios industriales, es decir, un continuo bombardeo de estímulos que el sujeto debe admitir en su nuevo ritmo de vida (noción de estado de shock bejaminiano¹⁵) necesariamente influyen en la visión epocal. Las fotografías de la condesa resultan “manifiestos” epocales basados en un constante encuadramiento de la imagen a través de la inclusión de espejos y portarretratos, sumado esto a la actitud de recorte y descentrado, que están refiriendo a una decisión compositiva por la que el dispositivo se piensa a sí mismo, en un gesto metalingüístico

¹² **Oliveras, Elena.** *Estética. La cuestión del arte*, Emecé, Buenos Aires, 2010. p. 63.

¹³ **Tatarkiewicz, Wladyslaw.** *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* Tecnos, Madrid, 1997.

¹⁴ **Baudelaire, Charles.** *Obras Completas. Obras Críticas. El arte romántico. El pintor de la vida moderna.* Aguilar, México, 1963.p.678.

¹⁵ **Benjamin, Walter.** *Sobre algunos temas en Baudelaire.* Leviatán, Buenos Aires, 1999.

de la cámara fotográfica. Esta serie de fotografías con sus innovaciones formales tan vanguardistas presentan un carácter objetual, y por ende, transparentan los códigos del propio dispositivo fotográfico poniéndolo en tensión con el estatuto de “copia fidedigna de la realidad” que desde su creación se supuso debía ser reflejado en sus resultados: las fotografías.

Estas fotografías, realizadas entre las décadas de 1860-1890 (en su mayoría retratos de la Condesa¹⁶), presentan singularidades en comparación con los retratos fotográficos convencionales contemporáneos. Las filiaciones con la pintura de la época, mayormente de carácter “vanguardista” (la pintura de Édouard Manet, especialmente); el protagonismo activo de la modelo y su inventiva personal en el proceso compositivo de la imagen fotográfica; los encuadres fotográficos atípicos, los recortes en plano detalle de partes del cuerpo (pies), primeros planos de animales y la inclusión de espejos como elementos dislocadores del espacio; inducen a cuestionar los hechos de por qué no han sido consideradas como manifestaciones portadoras de una poética y han sido relegadas en demasía.

En el caso de *Scherzo di follia* (Lámina 1), la condesa genera un juego visual a partir del enmarque de su propio ojo con un portarretratos, focalizándose en las discrepancias sobre la noción de la mirada. No elige un objeto azaroso, sino que a su vez el elemento que enmarca su mirada es portador de una función particular que acentúa el sentido relacional del mensaje fotográfico. Por otro lado, se observa un quiebre significativo importante, ya que opaca lo primordial del retrato: la primacía del reconocimiento identitario del rostro. A su vez se produce una situación compleja en la multiplicación de los juegos ópticos: el espectador observa a la condesa a partir del recorte fotográfico, mientras que la protagonista silenciosa del mismo parece observarlo a éste gracias al recorte del dispositivo “portarretratos”. Podría pensarse en un esquema cíclico que se

¹⁶ En la actualidad el presente equipo está desarrollando un proyecto de investigación sobre el material fotográfico de la Condesa de Castiglione y sus vínculos con la cuestión de la artísticidad. En lo referente a un primer esquema de categorización temática de las fotografías, se arribó a los siguientes ejes de contenido: 1-Metartísticidad. Focalización en la mirada. La mirada como cambio paradigmático. a) mirada acentuada y mediatizada por artefactos (portarretratos y espejos de mano). Ruptura a nivel estético, b) Interpelación directa a la cámara: retórica de la mirada. / 2- Espejos. Espacio multiplicado/ 3- Micromirada: a) pies. b) perros. / 4-Personificaciones: a) históricas/ b) tipos/ 5-Moda –Poses/ 6-Naturalezas muertas y modelo/ 7-Rosas.

retroalimenta en la dinámica de la observación real y ficticia. Esta poética presenta total correspondencia con la obra de Édouard Manet titulada *Berthe Morisot con abanico* (Lámina 2), pues ésta reafirma la retórica visual consistente en mostrar y ocultar en simultáneo, el rostro como ícono pregnante.

En *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass* (Lámina 3), se coloca el acento significativo en la cuestión de la metartisticidad, más específicamente la representación dentro de la representación a través del recurso especular, que genera sucesivos niveles de ficción al interior de la imagen. La dislocación espacial es provocada por la inclusión del espejo, que permite la visibilidad de diferentes puntos de vista de la modelo en el mismo plano fotográfico. Aquí funcionaría un esquema visual de rebote: la condesa se contempla frente al espejo y el reflejo de su rostro y torso, genera un plano- otro, dislocado al interior de la imagen que se redirecciona hacia el espectador real. Bajo esta misma perspectiva, *Mujer ante el espejo* de Édouard Manet (Lámina 4), estaría produciendo esta misma lógica constructiva de la imagen.

Por su parte, en *Les chiens* (Lámina 5), la composición apuesta al descentrado y al recorte indiscriminado del objetivo a fotografiar: el perro. Mientras la figura de la Condesa se visualiza en el centro compositivo, sólo es posible percibir un fragmento del cuerpo del animal, produciéndose una contradicción con el título de la obra que coloca en un lugar protagónico al can. Cabe recalcar que la dirección de la mirada de la mujer es contraria al espacio en el que se encuentra el perro, sumándose como un recurso más a la idea implícita de contradicción. En la pintura de Manet denominada *Ferrocarril* (Lámina 6), también existe un ocultamiento del elemento principal nominado en el título: sólo se vislumbra la fugacidad del humo en detrimento de la maquinaria. Esta ambigüedad en la observación se refuerza con el posicionamiento dicotómico de las dos figuras femeninas: la mujer mayor mirando frontalmente al espectador y la niña de espaldas a éste intentando vislumbrar el objeto inexistente.

La fotografía *Piede de Judith* (Lámina 7), aplica el recorte a través de la micromirada, en este caso en un plano detalle del pie de la condesa, que no obstante se identifica por el título como el perteneciente a la conocida heroína bíblica. Aquí la identificación de sujeto en su totalidad queda anulada; mediante la retórica metonímica, la parte sustituye

al todo. Esta mirada fragmentada también se experimenta en el *boceto de piernas femeninas (Carta a Madame Guillemet)* de Manet (Lámina 8), en el que las formas abiertas de esta porción corporal representada, se entremezclan con la materia lingüística.

Este corpus fotográfico aludido por sus características inherentes y en parangón con las pinturas de Manet pertenecientes a la misma época, encuentra correspondencias acordes a la visión rupturista propia de la modernidad de la segunda mitad del siglo XIX. En base a ésta, ninguna de las dos expresiones estéticas eran valoradas en su estatuto de artisticidad en la época: las fotografías por ser concebidas como un nuevo medio de reproducción mecánico de la realidad y las obras de Manet por plantear transgresiones a los cánones académicos ya aceptados. Ambos están aplicando recursos visuales – plásticos y rupturistas que se alejan de los patrones legitimados en su momento. Si las fotografías de la Condesa de Castiglione promueven una utilización del dispositivo fotográfico innovadora desde elementos como la multiplicación de planos, el desencuadre, recursos metartísticos, etc., Manet se encuentra explorando la percepción del sujeto moderno desde una pincelada fugaz, despreocupada, que evidencian las huellas del sujeto productor. En esta instancia, resulta pertinente el siguiente planteo: si la pintura de Manet terminó siendo legitimada en la posteridad histórica por su factura moderna, resultando un proceso más de resistencia- asimilación, ¿por qué causas no sucedió lo mismo con las fotografías de la Condesa? Tal vez, esa condición vanguardista tácita en la construcción de la imagen fotográfica sustentada en la multiplicación, fragmentación y fuga de la visión que revelan el cambio en la mirada del siglo XIX, escapa a clasificaciones historicistas simplistas que permiten encasillarla en movimientos estilísticos predeterminados. Quizás éste sea el motivo por el cual resultan paradójicamente expuestas en una colección permanente del Metropolitan Museum of Art de New York siendo concebidas como objetos históricos y curiosidades epocales.

LÁMINAS



Lámina 1

Pierre-Louis Pierson, Condesa de Castiglione

Scherzo di follia

1863- 1866 (impresa en 1940)

Fotografía

Impresión sobre placa de gelatina y plata a partir de un negativo de vidrio.

18,7 x 12,5 cm.

The Metropolitan Museum of Art (New York)



Lámina 2

Édouard Manet

Berthe Morisot con abanico

1872

Pintura

Óleo sobre lienzo

60 x 45 cm.

Musée d'Orsay (París)



Lámina 3

Pierre-Louis Pierson, Condesa de Castiglione

Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass

1861-1867

Fotografía

Impresión en papel salado a partir de negativo de vidrio.

14.5 x 15.4 cm.

The Metropolitan Museum of Art (New York)



Lámina 4

Édouard Manet

Mujer ante el espejo

1876-1877

Pintura

Óleo sobre lienzo

92,1 x 74,4 cm.

Salomon R. Guggenheim Museum (New York)



Lámina 5

Pierre-Louis Pierson, Condesa de Castiglione

Les chiens

1860s

Fotografía

Impresión en gelatina de plata

13.7 x 10.2 cm.

The Metropolitan Museum of Art (New York)



Lámina 6

Édouard Manet

Ferrocarril (La Gare St. Lazare)

1872-1873

Pintura

Óleo sobre lienzo

93 x 114 cm.

National Gallery of Art (Washington DC)



Lámina 7

Pierre-Louis Pierson, Condesa de Castiglione

Piede de Judith

1860s

Fotografía

Albumina de plata impresa a partir de negativo de vidrio

14.5 x 15.4 cm.

The Metropolitan Museum of Art (New York)



Lámina 8

Édouard Manet

Boceto de piernas femeninas (Carta a Madame Guillemet)

1880

Dibujo

Acuarela y Gouache sobre papel

Musée du Louvre- París- Cabinet des Dessins.

BIBLIOGRAFÍA

Apraxine, Pierre. *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Metropolitan Museum of Art series, New York, 2000.

Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009.

_____. *Obras Completas. Obras Críticas. El arte romántico. El pintor de la vida moderna*. Aguilar, México, 1963.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1989.

_____. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Leviatán, Buenos Aires, 1999.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1993.

Genette, Gérard. *La obra de arte*, Lumen, Barcelona, 1997

Krauss, Rosalind. "La Originalidad de la Vanguardia: una Repetición Posmoderna" (traducción de Alianza Ed.), en *L'Originalité de l'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes*, Macula, París, 1993.

Newhall, Beaumont. "Fotografía y arte", en *Historia de la fotografía*, Gustavo Gilli ed., Barcelona, 2002.

Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 2010.

Shinner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona – Bs. As., 2004.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Madrid, 1997.