

Título Algunas consideraciones en torno a la fotografía y el simulacro

Tipo de Producto Material Didáctico

Autores Azaretzky, Karina

Código del Proyecto y Título del Proyecto

C16S05 - El arte contemporáneo y su devenir pedagógico en la formación universitaria

Responsable del Proyecto

Maddonni, Karina

Línea

Educación

Área Temática

Arte

Fecha

Noviembre 2016

INSOD

Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas
Proyectuales

UADE 

“Algunas consideraciones en torno a la fotografía y el simulacro”

Karina Azaretzky

En octubre de 1840, un año después de la presentación oficial del daguerrotipo en París, el fotógrafo francés **Hippolyte Bayard** (1801-1887) desafiaba todos los parámetros recientemente establecidos en torno a la fotografía, con su obra “El ahogado”. En esta imagen, Bayard se presentaba a sí mismo como víctima de un acto de suicidio, provocado por la falta de reconocimiento por parte de las autoridades francesas a su propio descubrimiento.¹

En el reverso de la fotografía, un positivo directo sobre papel, escribió a puño y letra el siguiente testimonio:

“El cadáver que ustedes ven aquí es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido un céntimo. El Gobierno, que dio demasiado al Sr. Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Sr. Bayard, y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh los caprichos de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue hace varios días, y nadie lo ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos de este caballero están comenzando a descomponerse”

¹ Hippolyte Bayard (1801-1887) fue el inventor de un procedimiento fotográfico propio, consistente en un positivo directo por medio del uso de la cámara oscura y el papel como soporte. Llamó a su proceso “dibujos fotogénicos” y presentó sus obras en lo que se considera hoy la primera exposición fotográfica, el 24 de junio de 1839 en una subasta en París. Bayard fue persuadido a posponer el anuncio de su descubrimiento a la Academia de Ciencias de Francia por Francois Arago, amigo de Louis Daguerre, quien inventó el proceso rival del daguerrotipo. El conflicto de intereses de Arago le costó a Bayard el reconocimiento como uno de los principales inventores de la fotografía.



Hippolyte Bayard, “Le noyé” (El ahogado), 1840.

Como se sabe, Bayard no se ahogó, sino que construyó esta imagen con un tono satírico, valiéndose del carácter de verdad atribuido a la flamante técnica para jugar una broma pesada a la sociedad de su época. Con una lucidez impecable, el artista supo advertir el artificio inherente al medio fotográfico y la posibilidad de usarlo contra sí mismo. Estamos así ante una obra conceptual: la primera ficción fotográfica.

A pesar del cuestionamiento temprano de Bayard, durante el siglo XIX la ilusión de la génesis automática de la fotografía devino en una creencia a ciegas en la *esencial objetividad* del medio fotográfico². Si bien esto se corresponde con la mentalidad positivista de la sociedad que la vio nacer, la noción de la fotografía como espejo de la realidad persiste casi sin fisuras hasta el día de hoy.

Es allí donde los artistas contemporáneos van a operar, intentando resquebrajar el falso andamiaje sobre el que se monta nuestra cultura visual y desnudando el acto de fe que implica creer a priori en la veracidad de la imagen fotográfica.

² Esta idea es desarrollada por André Bazin en el capítulo “Ontología de la imagen fotográfica” de su libro *¿Qué es el cine?*: “Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso” (Bazin 1990: 28)

Hiroshi Sugimoto (Japón, 1948) fue uno de los primeros artistas en trabajar en esta dirección. En 1975 comenzó su serie “Dioramas”, en la que fotografió *tableaux* prehistóricos en el Museo de Historia Natural de New York. Aquí se vale de todos los recursos técnicos de la cámara, las posibilidades de la iluminación y el potencial del blanco y negro para dotar a la imagen de una ilusión de realidad. De esta manera, osos polares, lobos marinos y otros animales parecen haber sido captados en su hábitat natural por un fotógrafo dedicado a la vida salvaje.

Siguiendo la misma línea, en la serie “Retratos” (1994-1999) reúne fotografías de personalidades históricas moldeadas en cera, con un aspecto siniestramente verosímil.

Con estas obras Sugimoto demuestra que por más falso que sea un objeto, parece real cuando se lo fotografía.³ Las imágenes son una ilusión sobre otra ilusión, el espejo se convierte en espejismo.



Hiroshi Sugimoto, “Polar bear”, 1976



H. Sugimoto, “Princess Diana” 1999

Mucho más lejos fue el artista y teórico **Joan Fontcuberta** (España, 1955), quien en 1989 presentó su obra “Fauna” en el Museo de Zoología de Barcelona. La misma, realizada en colaboración con el escritor y fotógrafo Pere Formiguera, consistía en una instalación de grandes dimensiones y múltiples elementos en torno a los archivos de un supuesto científico olvidado y sus inverosímiles descubrimientos sobre animales poco comunes. Se exponían fotografías de los animales inventariados por el presunto zoólogo, minuciosos estudios de campo, notas de trabajo del científico, radiografías, cartas, entre otros elementos. Se presentaron todas las piezas claves para dar

³ “However fake the subject, once photographed it’s as good as real!” www.sugimotohiroshi.com/diorama

credibilidad científica y solidez epistemológica a una gran construcción ficcional. En ningún momento se informaba al espectador de que se trataba de una invención en la que los artistas colaboraron con un taxidermista para crear los animales fantásticos y que los bautizaron en latín ficticio simulando la terminología científica. Objetos y palabras fueron utilizados como legitimadores de un imaginario verdadero compartido por el público.



Joan Fontcuberta, "Fauna", Instalación, 1989

"Fauna" puso en circulación un artefacto para cuestionar la credibilidad de la verdad científica, la objetividad de los museos y la poca o nula neutralidad de la imagen fotográfica. La obra, que se presentó siguiendo el lenguaje y la museografía propios de las exposiciones científicas, afronta a la vez la autoridad del discurso de la ciencia y la verosimilitud de la fotografía.

En palabras del propio Fontcuberta *"fundamentalmente se trata, por un lado, de falsificar 'documentos' y, por lo tanto, de incidir en los procesos culturales que ungen de verdad determinados objetos y en los mecanismos autenticadores de que se sirven (..); y por otro lado, incidir críticamente sobre la supuesta autoridad institucional del museo, que en su condición de santuario del saber llega a arrogarse el ministerio en exclusiva de la verdad"* (Fontcuberta 1997: 131)

Esta obra, como tantas otras del mismo autor, pretendía confrontar al espectador con su propio nivel de credibilidad, con sus rutinas y automatismos de interpretación de la realidad. Los resultados fueron sorprendentes: según una encuesta realizada por el

Departamento de Educación del propio museo, uno de cada cuatro visitantes adultos y con titulación universitaria creyó que aquellos animales eran auténticos.⁴

Más sorprendente aún fue la reacción de varios periódicos digitales españoles ante otra de las obras de Fontcuberta. En esta ocasión, que tuvo lugar en junio de 2006, el artista exponía fotografías de supuestos restos fósiles, que los medios difundieron como la noticia de un verdadero descubrimiento científico. El diario ABC de España, por ejemplo, “informaba” sobre *“el hallazgo de los fósiles del hydropithecus, vertebrados que, hallados en Francia en la década de 1940 y en Salamanca a partir de 1951, por su parecido con mamíferos acuáticos se les pasó a denominar en la década de 1940 ‘sirenas’.*”⁵

Estamos aquí ante el caso indudable de medios periodísticos que difunden como ciertas noticias que no lo son, dejando en evidencia la falta de verificación y la manipulación de la información a la que somos sometidos diariamente. Si bien este es un caso extremo, los ejemplos abundan. Por acción o por omisión, la prensa está llena de falsas noticias que el lector o espectador inadvertido asume como verdades. Para empeorar la situación, la velocidad de las redes sociales hace que dichas informaciones se compartan, difundan y vuelvan virales en cuestión de horas, siendo luego muy difícil volver atrás. En todos esos casos las noticias se apoyan en fotografías –descontextualizadas, retocadas, escenificadas, etc.- que aún en pleno siglo XXI siguen funcionando como prueba.



Joan Fontcuberta, “La sirena del Tormes”, 2006

⁴ <http://www.macba.cat/es/fauna-1659>, consultado en septiembre de 2016

⁵ Diario ABC.es, edición del 06 de junio de 2006, <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-06-2006/abc/>, consultado en septiembre de 2016

En las últimas décadas se multiplicaron los artistas que, como Sugimoto y Fontcuberta, recurren al simulacro y la puesta en escena como estrategia artística, llevando al límite la tensión entre fotografía y verdad. Se trata de prácticas que problematizan la relación con lo real, utilizando la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, “*creando ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en la que se ha tejido una dimensión narrativa*” (Crimp 2004: 160)

En estas obras se apela a diversas formas de un montaje ficcional del referente, para poner en cuestión el carácter referencial y documental de la fotografía, interrogando al medio en sí mismo y relativizando la premisa barthesiana del *eso ha sido*.

Recordemos que para Roland Barthes el rasgo esencial de la fotografía es ser literalmente una emanación del referente, “esa cosa necesariamente real”⁶ que fue colocada delante del objetivo. Mientras que la pintura puede fingir la realidad, para el autor esto no sería posible en la imagen fotográfica, puesto que no se puede negar que la cosa haya estado allí. Para Barthes la fotografía otorga certidumbre, su esencia consiste en ratificar lo que ella misma representa.

Ahora bien, en las obras citadas podemos advertir un desplazamiento del referente, una puesta en cuestión de la cosa fotografiada. ¿Qué se pone en juego en este desplazamiento? Dubois, hablando del *carácter indicial*⁷ de la imagen fotográfica, plantea: “*La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no implica a priori que se le parezca*” (Dubois 1986: 31). Los ejemplos mencionados demuestran que tampoco implica a priori que el referente sea real.

Fontcuberta le responde a Dubois con la idea de *huella diferida*, argumentando que entre el modelo y el soporte necesariamente intervienen una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que responden a dictados culturales e ideológicos. Más allá de esta inevitable mediación podemos preguntarnos ¿qué sucede cuando el referente sobre

⁶ La idea de “eso ha sido” como noema de la fotografía es planteada por Roland Barthes en su libro *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2008 [1980]

⁷ En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Dubois hace un recorrido por las distintas nociones en torno a la relación entre la fotografía y su referente, para concluir destacando su valor como índice o huella: la fotografía es un signo que requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto, este se representa a sí mismo mediante la luz que refleja.

el que se monta la fotografía es una ficción, o más aún, una mentira? ¿Qué sucede cuando se utiliza ese artificio para engañar al espectador?

Ficciones hubieron siempre, desde los inicios mismos de la fotografía. Pero lo que el arte contemporáneo hace es utilizar el realismo de la fotografía en su propia contra, recurriendo a este carácter de índice para cuestionarla en su esencia misma. Despojada de este último bastión, la fotografía se convierte en huella de una ilusión.

ACTIVIDAD

Objetivos

El objetivo de esta actividad es favorecer la reflexión y el debate, instando a los alumnos a no ser meros espectadores y consumidores de imágenes, sino sujetos artífices y partícipes en la construcción de sentido.

Se espera que a partir de esta actividad los alumnos sean capaces de:

- Discutir sobre el problema de la representación de la imagen fotográfica
- Comprender el concepto de ruptura con la condición mimética de la fotografía
- Comenzar a desarrollar una mirada analítica y reflexiva respecto a la imagen fotográfica
- Analizar la obra de artistas contemporáneos que recurren al simulacro como estrategia

Metodología

La actividad está planificada para ser realizada antes que la lectura del texto.

Los alumnos se dividirán en grupos de 5-6 integrantes, de acuerdo a su preferencia y cómo estén ubicados. A cada grupo se le darán recortes de noticias que utilizan la imagen fotográfica como evidencia de lo que informan, pero que son resultados de operatorias artísticas que falsifican esas fotografías. Cabe destacar que esto no será aclarado inicialmente, ellos deberán enfrentarse a las imágenes sin ninguna explicación previa.

Los estudiantes deberán analizar las imágenes y debatir sobre el carácter real o no de las mismas, así como la veracidad de la información difundida por los medios.

Luego cada grupo compartirá sus conclusiones con el resto del curso, mientras se proyectan las imágenes que le tocó a cada uno para que todos puedan verlas.

Las profesoras guiaran el debate, dando lugar a todas las opiniones. Posteriormente se darán a conocer los procesos de construcción de cada imagen, señalando el artificio inherente a las mismas. Se profundizará en la obra de cada artista, mostrando otros ejemplos de la producción de cada uno.

Para finalizar se brindará al alumno la bibliografía específica y el texto aquí elaborado, de manera tal de ahondar y completar los conceptos abordados.

De esta manera, se espera promover un proceso de integración conceptual que les permita a los estudiantes *“unir la nueva información a los conocimientos previos y vincular entre sí las diferentes partes del nuevo conocimiento para comprender las interrelaciones”*.⁸

De acuerdo a Litwin, *“la integración se estimula, reconoce y construye en el diálogo entre los alumnos y con ellos”*.⁹ Por este motivo se eligió la modalidad de trabajo grupal, para que puedan intercambiar entre ellos y con el resto de la clase.

Recursos

- Uso del pizarrón
- Imágenes impresas
- Proyección de imágenes
- Presentación de power point (cañón, pantalla)
- Textos bibliográficos

⁸ EGGEN, P. Y KAUCHAK, D. *Estrategias docentes*. México, FCE. 1999., pag. 306

⁹ LITWIN, E. *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Paidós. Buenos Aires. 2008. Cap. 4

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (1980) *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Bs.As, Paidós Comunicación, 2003

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990

BENJAMIN, W. (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989

CRIMP, D.; “La actividad fotográfica de la posmodernidad”, en RIBALTA, J. (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona Gustavo Gili, 2004

DUBOIS, P. *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986

EGGEN, P. Y KAUCHAK, D.; *Estrategias docentes*. México, FCE, 1999

FONTCUBERTA, J.; *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997

FONTCUBERTA, J; *La cámara de Pandora*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010

LITWIN, E; *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Paidós. Buenos Aires. 2008