
Resumen: El problema de la representación y la relación de la fotografía con el objeto fotografiado es material de estudio y reflexión de teóricos y artistas desde los orígenes de la fotografía como disciplina. Hoy el debate sigue siendo interesante. Para pensar en este problema hemos elegido un corpus de obras fotográficas que aborda la representación y la puesta en escena de obras plásticas significativas de la historia del arte. Trabajaremos obras de Julia Margaret Cameron, Cindy Sherman, Orlan y Nicola Costantino para graficar esta operación de apropiación de formas, estilos y modelos.

Palabras clave: fotografía - tableau vivant - arte y representación - fotografía y representación - puesta en escena - Julia Margaret Cameron - Cindy Sherman - Orlan - Nicola Costantino.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

(*) Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Chile. Investiga sobre temas que vinculan la ética y la fotografía, estudios sobre el uso del cuerpo en las artes plásticas, la representación del cuerpo y la fotografía de moda. Es docente de historia del arte y ética en distintas universidades y escuelas de arte.

Tableau vivant

“Todas las artes están íntimamente relacionadas”. (Bourdelle)

El *tableau vivant* es un juego, una acción compartida que tuvo su momento de moda sobre todo en el siglo XIX, cuando de forma social un grupo de personas buscaba recrear una obra de arte conocida. Se debían preparar los trajes, las escenografías, buscar que las luces y climas sean los adecuados, practicar el maquillaje y los peinados. Era un trabajo conjunto en el que se debían desarrollar muchos procesos laboriosos y también muy divertidos. El fin era pasar un buen momento y entretenerse. Los grupos montaban tableaux vivant o, los más osados, pequeñas obras de teatro. Ambas actividades implicaban la misma preparación, trabajo y dedicación. Hay novelas que dan cuenta del clima grupal y de la movilización que presuponían estas actividades, en *Mansfield Park* Jane Austen utiliza la estrategia de la preparación de una obra de teatro con sus vestuarios y escenografías para establecer

complicadas relaciones entre los personajes y romper con los modos acostumbrados de vincularse entre hombres y mujeres jóvenes en un momento social particularmente restrictivo. Este divertimento grupal es recuperado por las artes en la época moderna, especialmente por la foto y por el cine, que asumen el mismo compromiso con un fin que ya no es exclusivamente lúdico.

La utilización de estos modos de representación no será sólo un juego ya que responde a diversas intenciones y es la manera de trabajar distintos temas como por ejemplo el concepto de cita, plagio y de apropiación, las intervenciones sobre la idea del original y la copia que en fotografía son tanto o más significativas que en otras artes, la resignificación y por sobre todo elaboran de manera minuciosa la problemática de la representación en la fotografía.

Susan Sontag (1989) explica cómo concibe el acto fotográfico en esta cita: “En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de conciencia en su afán adquisitivo. ...Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (p. 14). Si pensamos que fotografiar un cuadro (ya sea actuado o de manera directa) es un modo de apropiarnos de la obra y de lo que esta simboliza socialmente quizá podemos comenzar a comprender el laborioso proceso del *tableau vivant*.

Posteriormente Sontag afirma que “Fotografiar es conferir importancia” (1989, p. 38). En estas representaciones la foto no actúa como elemento necesario para dar relevancia a la otra obra, ya que en reglas generales las obras elegidas son significativas y se trabaja con piezas que revisten consenso en ese sentido. No es el hecho de haber sido fotografiada lo que hace que la obra pictórica o fotográfica adquiera interés, sino que en este caso se da la operación inversa. Ya que el cuadro es significativo la foto adquiere una especial relevancia, nos exige que como espectadores la miremos de otra manera.

Pero hay que tener en cuenta que la fotografía y la elección que se haga de las características de la puesta en escena para representar la obra original si guían la mirada, nos llevan a concentrarnos en detalles, formas y colores. Soulage (2010) analiza el planteo que hace Malraux en *El museo imaginario*, cuando piensa la relación de la fotografía y la escultura Malraux expone “El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es tomada, sobre todo una iluminación estudiada, a menudo dan un acento imperioso a lo que hasta entonces sólo era sugerido”. Malraux va a pensar también en todas las nuevas conexiones que van a establecerse cuando las fotos de diversas obras se junten, esta operación establece una línea de lectura y guía la mirada, estimula la concentración, realza y señala el interés. Este ejercicio de apropiación actualiza las obras del pasado. Cuando una artista contemporánea recrea una obra, por ejemplo cuando Cindy Sherman posa como una *Madona* de una pintura medieval, la esta problematizando y la coloca en discusión y todo lo que se diga, se piense y se escriba acerca de esta nueva foto también modificará el modo en el que experimentamos la obra de la Edad Media cuando finalmente estemos frente a esta.

En este trabajo vamos a tratar de comprender específicamente cuáles son los mecanismos que operan en la fotografía al apropiarse de estos modelos de obras conocidas de la historia del arte y representarlos nuevamente, cuidando a los detalles, poses y colores para volver a hacer lo ya hecho de un modo que siempre es diferente, lo que Soulages llama: la fotografía como arte al cuadrado.

Con una obra de arte, la fotografía puede operar como con los fenómenos visuales; puede no sólo registrarla sino también, a partir de ella, hacer una foto que sea a su vez una obra de arte, no porque sería fiel a la réplica de la obra de partida –la fotografía nunca es fiel y sí siempre metamorfoseante– sino porque puede crear una imagen fija que será aprovechada en el trabajo del negativo y el de la presentación. ...Al fotografiar otra obra de arte, el fotógrafo la interpreta y de este modo crea a su vez a través de esta recepción creadora. También, de esta manera su obra se inscribe en la historia del arte, ya que su creación es engendrada por otra creación. (Soulages, 2010, p. 323)

Para esto vamos a trabajar con un corpus de obras de cuatro artistas que nos permiten ver estrategias totalmente distintas para elaborar un tema común: la recreación y representación por medio de la fotografía de una obra (sea pictórica o fotográfica) de otro artista. En primer lugar abordaremos la obra de Julia Margaret Cameron, y luego como artistas contemporáneas se trabajará con la obra de Cindy Sherman y de Orlan y en el ámbito nacional la obra de Nicola Costantino.

La obra de estas artistas es muy prolífica, y nos concentraremos en las que se vinculan con los diversos modos de apropiarse de obras de arte ya sean pictóricas o fotográficas de otros artistas, las que remiten a la cita y a la apropiación.

La elección de estas cuatro artistas no es exhaustiva ya que muchos otros fotógrafos han trabajado sobre este tema, sino que responde a la necesidad de abordar el problema de manera completa y la obra de las cuatro nos permitirá ver, en sus diferencias y sus similitudes, todas las aristas de una práctica que es muy interesante para la fotografía y para las artes contemporáneas.

Julia Margaret Cameron fue una fotógrafa inglesa que vivió entre 1815 y 1879, en una primera mirada podría decirse que trabaja específica y únicamente el género del retrato ya que siempre los protagonistas son personas y el tema gira alrededor de las estrategias de su representación. La elección del retrato es de interés teórico si tenemos en cuenta la distinción que plantea Dubois (1986) entre pintura como representación de un arte y fotografía como representación de un desarrollo de tipo industrial. La fotografía toma todas las funciones utilitarias y sociales de la pintura, como dice Walter Benjamin (2007) y pronto los fotógrafos reemplazan a los miniaturistas y este cambio se ve sobre todo en el retrato. La fotografía desde sus comienzos trabaja sobre este género y lo hace tomando los parámetros que ya existían para el retrato pictórico.

Soulages plantea que Julia Margaret Cameron es una escenógrafa fotográfica, esto es porque si bien todas las fotos nos colocan al personaje en primer plano y buscan la manera de describirlo física y también espiritualmente, los medios por los cuales lo hace la artista involucran siempre una puesta en escena, con poses artificiosas, vestuarios, escenografías, etc.

Todo retrato es una representación: el retrato de una mujer desconocida con un turbante nos designa, no ya a tal mujer específica, sino a un tipo de mujer representado; pasamos de lo individual a lo típico y a lo universal. Y cuando Cameron fotografía a Tennyson, podemos reafirmar nuestras pala-

bras. Tenemos la foto del poeta ‘en carne y hueso’ y la del poeta haciéndose fotografiar como diría Barthes, el sujeto en vías de convertirse en objeto. (Soulages, 2010, p. 78)

Cameron incursiona en la fotografía en un momento en el que se planteaba la capacidad que podía tener una foto de constituirse como una obra de arte. Si bien hoy en día el lugar de la foto dentro de las artes sigue siendo cuestionado desde el lugar del público haciendo que la foto ocupe un lugar menor en el mercado del arte y en la agenda de exhibiciones, desde la teoría, la crítica o el medio artístico es un debate superado.

Como reacción propia a su época busca constituir a la fotografía en un arte y para lograr esto la asimila y vincula con las artes plásticas y con la poesía.

La relación de Cameron con la literatura es muy evidente cuando grafica poemas de Tennyson a través de sus fotos. En cambio la relación con la pintura es más compleja y tiene por lo menos dos niveles de acercamiento diferentes. En primer lugar todas sus fotos están trabajadas según una estética propiamente pictórica, la composición, el uso de la línea, los temas, la relación figura fondo, las puestas en escena, el canon de belleza que maneja, todo está trabajado según los modos construidos desde la pintura. En la obra *I wait (Yo espero)*, la pequeña niña lleva alas como si fuera un ángel y el fondo se vuelve vaporoso y difuso como si fueran nubes en las que flota esta criatura, la misma expresión de la niña imita a los pequeños ángeles que desde el Renacimiento conforman nuestro imaginario. Muchos de los retratos femeninos están concebidos al modo de las obras pre rafaelistas, con bellas mujeres de cabellos largos entre una vegetación frondosa, con la figura ubicada en la superficie de la obra como por ejemplo en Pomona y en general los retratos de Alice Liddell. En segundo lugar tenemos un vínculo diferente que se genera en el momento en que la fotógrafa recrea cuadros o piensa sus fotos tratando de reproducir la manera en que podrían hacerlo distintos pintores. Es interesante pensar aquí el Retrato a Sir Henry Taylor de 1866 en el que la foto está pensada como si fuera un retrato realizado por Rembrandt. Todo fue pensado en función del ejercicio que transformó a la artista en el pintor, o al pintor en un fotógrafo, la artista piensa la pose, la luz, el claroscuro, la relación figura fondo, la textura en función de lo que ella puede entender que sería la mirada del pintor. Ese ejercicio de ponerse en el lugar del otro es muy interesante si pensamos que lo que está realizando Cameron es un retrato, pero ella no se pone en el lugar del retratado (que es lo que podría buscarse en primer lugar para tratar de representarlo de una forma interior y más emocional), en este caso ella se coloca en la piel de un tercero que siente relacionado con la figura que retrata. Es un ejercicio interesante que obviamente nos habla de ella como artista y también finalmente del protagonista de la obra.

Francois Soulages (2010) nos dice “Cualquiera que sea la fotografía no nos dice tanto la verdad del objeto como el punto de vista del sujeto que fotografía” (p. 54). En el caso de Cameron esto es extremadamente cierto, cada una de las elecciones de la artista la ubica en un lugar desde donde puede comprenderse su concepción acerca del arte, su canon de belleza, su mirada acerca del hombre y de la mujer, podemos leer la obra de Cameron más allá del disfrute puramente estético que nos produce.

La recepción de su obra no fue unánime, la crítica no aceptó las distorsiones técnicas que planteaba su trabajo, fotos desenfocadas o levemente movidas, estas marcas fueron vistas

por muchos como defectos y algunos de sus mayores defensores resultaron provenir de medios no fotográficos como por ejemplo Victor Hugo o el mismo Tennyson. El arte contemporáneo nos ha acostumbrado a leer la intención en los corrimientos de la norma pero a mediados del 1800 esto era difícil. Cameron trabaja una obra fotográfica profundamente vinculada con la pintura, en la época del academicismo y del pictorialismo es interesante pensar en estas fotos en su relación con la pintura sobre todo teniendo en cuenta la relación que se establece con el objeto representado y la búsqueda que en Cameron sobresa, que es la búsqueda de la belleza.

Cindy Sherman es en cambio una fotógrafa contemporánea, su vinculación con las obras del pasado se va a establecer desde la performance y si bien este vínculo que establece entre pintura y fotografía pone en evidencia un punto de vista acerca de la foto lo hace desde un lugar totalmente distinto al de Cameron. El tiempo ha pasado y la foto ya no responde a los modelos de representación pictóricos y no se construye desde ese lugar.

En el caso de las artistas contemporáneas podemos ver que el recurso de “el arte al cuadro” se utiliza no sólo para hablar del arte sino sobre todo para problematizar el cuerpo y sus usos posibles.

En su caso la foto no sólo documenta una performance sino que la foto es parte de la performance, Oscar Colorado Nates las denomina “auto-es escenificaciones narrativas”. Y dice de Sherman que:

Es una fotógrafa, a no dudarlo, un artista que emplea la fotografía como medio, pero en cuya obra es difícil imaginar el uso de cualquier otro recurso expresivo...

En su discurso, Sherman realiza narrativas donde juega con estrategias sarcásticas mediante representaciones de las paradojas sociales de lo público y lo privado y contradicciones estéticas de lo bello/grotesco. Cuestiona la esencia del medio fotográfico tradicionalmente asumido como un vehículo para la captura de las apariencias que puede ir más lejos. A pesar de 170 años de historia, la fotografía aún lucha por escapar del confinamiento de lo registral/documental a partir del mundo observable. Sherman hace una indagatoria mucho más profunda que se sirve, ciertamente, de las apariencias, pero que trasciende a la esfera visual.

En el Planeta Cindy podemos encontrarnos con la quintaesencia de la fotografía postmoderna donde todo parte de una idea/concepto brillante y la performance entera con la fotografía en una trenza de teatralidad e iconicidad. La Cámara, el cuadro fotográfico y el cuerpo de Sherman son los escenarios para épicas que resultan, a un tiempo, familiares y sorprendentes. (Colorado Nates, 2012)

La obra de Sherman nos abre a una problemática diferente. En las fotos queda en evidencia el momento que no vimos, que es el momento de la recreación de la escena, del cuadro o del ambiente que ella elige representar, ese es un momento ciego porque es privado pero la foto lo pone de manifiesto. Sherman no es una artista performática en el sentido tradicional, la performance que realiza es privada y la obra es la fotografía. “Me resulta muy

interesante su forma de trabajo: una performance secreta detrás de la cámara, en la que no hay público ni testigos. Es su ritual secreto”, dice Marina Abramovic. (Abramovic, 2012) En cada una de las imágenes de la serie *History Portraits / Great Masters* (Retratos históricos / Grandes maestros) que se efectúa entre 1988 y 1990, vemos a la artista representando escenas de obras que realmente existen o que podrían haber existido. Ella se disfraza, peina y maquilla, hace los trajes y las escenografías pertinentes para construir los escenarios, usa las prótesis necesarias, máscaras y se deforma destruyendo en las fotos el canon de belleza que imperaba tanto en el pasado como en el presente.

Trabaja sobre reproducciones de obras importantes de la historia del arte y en general no busca imitarlas minuciosamente sino captar el ambiente, la incidencia de la luz, los colores, las poses. Sus fotos son la representación de una reproducción de una obra original, esto que se pone en evidencia en casi todas las fotos revela el artificio de la fotografía e insinúa el de la pintura. La foto es la representación de una puesta en escena que se disuelve en el momento en que el obturador capta la imagen.

Todas estas fotos delatan esa puesta en escena incluyendo materiales modernos en escenas que remiten al pasado (como el plástico o las telas sintéticas, maquillajes de colores metálicos, etc.), permitiendo que veamos el lugar donde se unen la prótesis y la piel, nunca podríamos confundir la obra de Sherman con aquellas a las cuales remite. Esta evidencia torna sarcásticas e irónicas a las fotos, que se presentan como una denuncia acerca de los roles, cánones y estereotipos que se manejan desde la antigüedad y que se sostienen hasta el día de hoy.

Las obras de Sherman no llevan títulos, la artista las numera reforzando ese sentido ambiguo que adquieren las fotos. Estas llevan como denominación *Untitled* N° 216, N° 210, N° 213, N° 219, o N° 215, etc. en la que representa personajes femeninos o masculinos, de la edad media en adelante, algunos son fáciles de reconocer y otros simplemente remiten a un periodo o artista. Por ejemplo *Untitled* N° 224 de 1990 nos hace pensar en el Baco de Caravaggio pero no es igual, y *Untitled* N° 228 también de 1990 nos remite a Botticelli, lo reconocemos rápidamente pero no son réplicas exactas de obras existentes.

Al poner en evidencia el artificio de la puesta en escena de la foto pone en evidencia la imposibilidad de la veracidad del modelo pictórico también. Si bien nadie coloca a la pintura y a la foto en igualdad de condiciones frente al modelo representado el recurso que la artista utiliza demuele el estereotipo de clase, de género y los cánones de belleza impuestos y que siguen siendo válidos.

Orlan es la artista que lleva esto un paso más allá, más allá de todo. Trabaja la puesta en escena del modo más radical posible, ella interviene su cuerpo para mutar en otros cuerpos preestablecidos, esto es lo que ella denomina el *Arte Carnal*, sobre el que ha escrito un manifiesto publicado en su página de internet,

A diferencia del “Body Art”, *Arte Carnal* no concibe el dolor como redentor o como fuente de purificación. *Arte Carnal* no está interesado en el resultado de la cirugía plástica, pero si en el proceso de la cirugía, en el espectáculo y en el discurso del cuerpo modificado que se ha convertido en el lugar de un debate público. (Orlan)

El soporte de su obra es su cuerpo. Se ha sometido a las cirugías plásticas necesarias para poder tener la barbilla de la Venus de Botticelli, la frente de la Gioconda de Leonardo da Vinci, la boca de el Rapto de Europa de Boucher, los ojos de Pysche Gerome y la nariz de una escultura de Diana, la diosa romana de la caza y la castidad como una forma de elaborar la conformación de los estereotipos de belleza femeninos y de realizar una crítica al lugar de la mujer en la sociedad y los imperativos sociales y religiosos que se le imponen. Orlan arma las partes para conformar un todo. Pero al separar estas partes el canon de belleza parece estropeado y el resultado se asemeja a una imagen angustiante y deforme que nos remite a otros personajes que ya se han transformado en estereotipos, como por ejemplo la figura del monstruo de Frankenstein también realizada en base a pedazos que nunca terminan de integrarse.

Y a modo de aclaración propone en el Manifiesto del Arte Carnal:

Arte carnal no está contra la cirugía estética, sino contra las normas que se impregnan, particularmente, en relación con el cuerpo femenino, y también al cuerpo masculino. Arte Carnal debe ser feminista, es necesario. Arte Carnal no sólo se dedica a la cirugía estética, sino también a la evolución de la medicina y la biología que cuestionan el estado del cuerpo que plantea problemas éticos. (Orlan, 2014)

En contraposición a Sherman, en Orlan la obra es la performance que queda registrada en video y fotografías, la performance de este modo se hace pública, sucede en un quirófano y participan médicos y enfermeras vestidos con ropas de diseñador, el trabajo de Orlan no es tan artesanal sino que es mucho más conceptual.

Lo que se pone en juego es el concepto de cuerpo y la creación de una imagen de belleza. Este fue tradicionalmente el rol de los artistas que definían y representaban los parámetros que luego serían imitados por el público, Orlan lleva la imitación del canon a su máxima expresión reproduciendo en su propio cuerpo no sólo un peinado o un estilo de vestuario sino la misma forma de su nariz.

Ella está elaborando una problemática contemporánea acerca de la relación entre el cuerpo, la belleza, los imperativos culturales y económicos, la industria de la moda y la publicidad. El discurso impone que hoy la belleza se crea en el cuerpo mismo que la porta, el cuerpo no es una materia dada sino una posibilidad y potencia de representación que puede transformarse por medio del maquillaje, las cirugías, el ejercicio o las dietas, el peinado, las tinturas y un sin número de tratamientos.

Orlan pone esto de manifiesto pero, como ella misma dice, no para criticar específicamente a la cirugía estética sino la concepción de cuerpo y las restricciones que le imponemos culturalmente, “Propongo un cuerpo desacralizado, disidente, que ‘decorpora’ y puede ser decorado” (Orlan, 2014). Este es su cuerpo, como una tabula rasa, un lienzo en blanco sobre el cual trabajar.

El cuerpo que concibe Orlan es el pensado como construcción social más allá de su ser biológico que sería su limitante. Le Breton nos da una definición de cuerpo desde la sociología que puede ser pensada para la obra de esta artista,

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales, expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc. (Le Breton, 2010, p. 7)

Pero el cuerpo de Orlan será moldeado sólo por ella, está más allá de su interacción social. La serie Desfiguración –Refiguración de 1998 y Auto Hibridaciones Africanas de 2000–2003, son fotos en las que la artista deforma su cuello, su cráneo, orejas o labios para asimilarse a las máscaras africanas imponiendo así un cambio de eje en la búsqueda de parámetros de belleza que en la sociedad occidental siempre giran alrededor de los modelos Europeos y norteamericanos.

El establecimiento de un canon de belleza es un hecho ideológico en la más amplia acepción del término, ya que tiene incidencia política, social, económica, cultural y religiosa. Mover la mirada hacia otras latitudes no es un gesto inocente sino cargado de sentido. El arte africano en Europa no ha pasado del museo de Antropología o Ciencias Naturales, mutar el cuerpo para asimilarlo a esas imágenes es un manifiesto en sí mismo.

Le Breton demuestra en su libro *Rostros* (2010) como el poder se establece sobre el otro anulando su posibilidad de humanidad. El esclavista piensa características casi bestiales para la persona que traslada para la venta, no puede darle una entidad humana y dotarlo de razón y sentimientos para luego venderlo, golpearlo o matarlo. Para poder explotarlo o simplemente ignorar su desgracia anulamos las características que nos conectan y generan empatía con el otro, lo anulamos como ser humano con lo que pierde su capacidad de belleza.

La obra de Orlan es la más radical de los cuatro ejemplos que estamos pensando y por consiguiente es la que tiene las mayores implicancias éticas.

Nicola Costantino es una artista argentina, su formación fue en la ciudad de Rosario en el campo de la escultura en la década del '80. Desde mediados de los noventa trabaja técnicas combinadas para crear esculturas, instalaciones, videos y fotografías. Desde 2006 trabaja en fotografía y video especialmente realizando autorretratos. Las obras *Savon de corps*, *Trailer* o *Rapsodia inconclusa* tienen en común que incluyen fotos, video y una intervención en el espacio. Sobre *Trailer* la artista dice:

Ahora estoy desarrollando una serie de fotos con un argumento. Serán 16 a 18 imágenes, que mostraré en 2010. Estoy yo como protagonista y mi alter ego, o *doppelgänger* (en alemán, sería el doble fantasmagórico de una persona viva)...Me hice el molde de la cara con los ojos abiertos, anestesiados. (Zacharias, 2009)

Si bien estas obras también remiten a personajes y a tradiciones estéticas y literarias y son las más conocidas, el corpus de obras que se aplica mejor a este trabajo es la serie de fotografías en la que la artista posa recreando obras famosas de la historia de la pintura y de la fotografía. Ella será la protagonista de obras de Velázquez, de Francis Bacon, de

Diane Arbus, Antonio Berni, Vermeer, Caravaggio, Man Ray entre otros. Toda su obra la tiene como protagonista, ella es quién prepara los vestuarios, cose los vestidos, realiza las escenografías, los peinados y maquillaje y es quién posa delante de la cámara encarnando a los distintos personajes:

Siempre estoy yo en una situación muy mía. Por ejemplo, la *Costurera*, inspirada en la obra de Berni *Primeros pasos*, tiene mucho que ver con mi historia. Trato de ser auténticamente yo en cada foto. Me gusta mostrar las distintas Nicola que conviven en mí.

Me encanta el trabajo de taller. Detesto el *photoshop*. Mis fotos son hechas de verdad, porque lo que no se hace en la realidad, después queda ficticio. (Zacharías, 2009)

Costantino trabaja estas obras en series de 6 piezas. Esto, como en general toda la fotografía, pone en juego el problema de la serie y el original, pero en este caso este abordaje está mediatizado ya que de por sí la obra es “copia” de otra obra y es de esta “copia” de la que se hace una serie.

Igual que en el caso de Cindy Sherman la obra la completa otro, en este caso la foto la completa la intervención del fotógrafo Gabriel Valansi que es quién obtiene la toma. “A través de él se me empezaron a ocurrir cosas en fotografía. Empecé con mucho temor y pudor, pero fue al contrario. A través de la fotografía se puede digerir mejor el resto de mi obra. Ya no produce rechazo”, dice. “El arte para mí es un espacio donde pueden existir realidades que son imposibles. Todo lo que nos rodea tiene su razón de ser, económica, lógica o de algún tipo. En el arte no. Puede existir algo porque sí, sin ninguna justificación. Y es sobre todo anti económico, innecesario... Eso es lo maravilloso”. (Zacharías, 2009)

La elección de las obras que se van a recrear es totalmente personal y todas tienen para ella algo emblemático: *La mujer del sweater rojo*, de Berni, tiene para mí muchos significados. Cuando era chica mi papá compraba la *Pinacoteca de los Genios*, y creo que las primeras obras de arte que vi fueron las de esa colección. Ahí vi *La mujer del sweater rojo* y me enamoré de esa obra. La miraba, y trataba de descubrir cómo la había hecho. Quería hacer eso cuando fuera grande” dice Costantino en una entrevista con Paula Zacharías. (Zacharías, 2009)

Lo que diferencia esta obra de la de Sherman y la de Orlan y la acerca profundamente a la de Cameron es la refinada búsqueda de belleza que se ve en cada una de las fotos. De alguna manera las cuatro artistas están hablando acerca de los estereotipos, los reformulan y los representan, pero la postura crítica es distinta. Cameron y Costantino disfrutaban de esas obras y es por eso que se las apropian, en Sherman y por sobre todo en Orlan las fotos las presentan de manera absurda o siniestra y ponen en evidencia esa puesta en escena que remite a un decorado y no a una realidad.

Es por esto que podemos afirmar que estos tableaux vivant siempre remiten a una puesta en escena preparada por las artistas para lograr que el espectador conecte la foto con la obra de arte de referencia y por sobre todo nos permiten elaborar una reflexión acerca del problema de la representación en la fotografía, cuál es el vínculo entre la foto y el objeto representado, cuál es la relación de la foto con la realidad, cuál es la realidad de estas fotos.

La foto y el problema de la representación

“Una foto es una huella. Pero, ¿una huella de qué?” (Soulages, 2010)

Platón no piensa a los artistas como parte de su República ya que según el desarrollo de su Teoría de las Ideas, la realidad es copia y reflejo de las Ideas, por lo que un artista al copiar la realidad estaría copiando de una copia. El arte estaría en un tercer nivel, demasiado alejado del mundo inteligible. En primer lugar esto implica que Platón no concibe que puede haber un arte que establezca ninguna otra relación con la realidad que no sea la copia y en segundo lugar no contempla que el arte pueda modificar, explicar o alterar la realidad. Esta concepción del arte como mimesis de la realidad acompañó a la pintura y a la escultura durante mucho tiempo y sigue acompañando a la fotografía hasta el día de hoy.

A medida que se masifican los dispositivos técnicos y se puede acceder a una cámara de fotos, ya sea en el teléfono, computadora, a una pequeña cámara de bolsillo o la enorme gama de cámaras más sofisticadas, esto resulta en que la foto se transforma cada día más en un modo de documentar el cotidiano, la vida se fotografía y se comparte y cuanto más usamos el dispositivo más lo cargamos de un sentido literal y se pierde de vista cómo es la construcción de la fotografía y cómo se construye la lectura de las imágenes.

Philippe Dubois (1986) plantea que la cuestión de los modos de representación de lo real es la cuestión del realismo, o la relación que existe entre el referente externo y el mensaje producido. Esto toma trascendencia en la fotografía ya que se pretende que el documento fotográfico rinda cuentas fiel del mundo, se le atribuye credibilidad, un peso real, se cree que la fotografía no puede mentir por el peso que le confiere el proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica. “Todo el siglo XIX, bajo el impulso del romanticismo, es trabajado por las reacciones de los artistas contra el poder creciente de la industria técnica del arte, contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la fijación entre lo “sinistro visible” en detrimento de las “realidades interiores” y de las “riquezas de la imaginación” y esto, en un momento en que la perfección imitativa se encuentra acrecentada y objetivada”. (Dubois, 1986, p. 23)

Dubois cita a Pierre Bourdieu quién apunta en *Un art moyen* en 1965:

Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; estas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma *la fotografía es un sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha

presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quatrocento. (Bourdieu, 1965)

Presuponer que la foto representa de manera realista la realidad implica desconocer que el concepto de realidad es una concepción cultural, y pensar que hay algo fijo e inmutable que se encuentra más allá de nosotros y que puede ser aprendido y comprendido de manera cabal e idéntica por todos nosotros, implica ignorar el aspecto cultural que interviene en nuestro modo de decodificar las imágenes.

“Por lo tanto, ¿a qué se parece una foto?” nos asalta Soulages, “En todo caso, no al objeto por fotografiar, porque éste es incognoscible, inasible y por tanto infotografiable. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado. Una música no se parece al canto del mirlo sino a otra música y una pintura no se parece a una montaña sino a otra pintura”. (Soulages, 2010, p. 104)

En nuestro caso de análisis particular la foto no se parece al cuadro que toma de modelo y referencia, ni a la representación, performance o teatralización que se hace de este cuadro, y el cuadro no se parece a aquello de que está hablando, o sea que ni el cuadro es la pipa (tal como ya nos enseñó Magritte), ni la foto es el cuadro. El objeto es inasible tanto para la pintura como para la fotografía, más allá de los medios y dispositivos técnicos que utilicen. Pero más allá de comprender todo esto seguimos utilizando la fotografía como prueba de que “algo estuvo ahí”, es por eso que para evitar confusiones y engaños la fotografía publicitaria tiene la exigencia legal de incorporar a la imagen la leyenda que explica que “La imagen de la figura humana ha sido retocada y/o modificada digitalmente” (Ley 3960, Ciudad Autónoma de Buenos Aires) porque la foto y sobre todo la foto publicitaria lleva a engaños y genera falsas ilusiones.

Susan Sontag aborda el problema de la representación y plantea que “Una fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo”. (1989, p. 21) Fotografiar es un acontecimiento porque es algo que sucede, no es algo estático.

Soulages (2010) propone que mudemos la concepción del “eso fue” ya propuesta por Barthes por la idea del “eso fue actuado”. Toda fotografía es teatralizante y la leyenda de la publicidad vendría a funcionar como un recordatorio de que es una foto, de que no es la realidad, ni una mimesis de esta. La teatralización que define Soulages implica que siempre hay una puesta en escena, que siempre hay una pose, que la mirada del fotógrafo compone una situación o que la mirada del espectador recrea la escena. Es por esto que las imágenes fotográficas, si bien captan una fracción de segundo, terminan conformando una historia, una anécdota, son leídas como mensajes y se vuelven narrativas.

Un ejemplo de esto es la obra de Diane Arbus, quien hace una puesta en escena de la realidad, al elegir sus modelos de representación su mirada siempre cae en aquellas personas que no suelen ser los protagonistas de obras de arte. Así como Orlan recupera otro canon de belleza, Arbus elige fotografiar a los que ella misma denomina Freaks. Representar lo

que no se suele representar nos muestra lo que repelemos pero curiosamente eso no hace más real el mundo que nos ofrece sino más ilusorio. La representación de lo que no solemos ver desdibuja el mundo que crea la artista alejándolo de nuestra imagen de realidad, porque el hecho mismo de fotografiarlo la trastoca, la hace inasible, imposible.

Pero si entendemos que toda foto es teatralizante, si toda foto presupone una puesta en escena entonces cuál es la especificidad de estas fotos: Que esto se pone en evidencia. Estas fotos revisten interés para pensar el problema de la representación y los vínculos de la foto con el objeto representado justamente porque ponen en evidencia ese vínculo y ese artificio. En estas fotos no es necesaria la leyenda, sabemos que acá más que en ninguna otra, hay una puesta en escena que recrea otra cosa o remite a otra historia, no importa cómo decodifiquemos la cita o si realmente lo hacemos, hay una referencia evidente y la foto pierde toda posibilidad de carácter documental.

Tampoco podemos agotar la lectura pensándolas como retratos o autorretratos, por más que reconozcamos instantáneamente a las artistas o a los personajes protagonistas el artificio del disfraz, del decorado, del maquillaje, de la cirugía o del vestuario nos hacen pensar las obras desde otros lugares posibles, más allá de las conexiones que seamos capaces de establecer con la historia del arte, más allá de que podamos o no reconocer las citas, es evidente que estas obras exigen una decodificación.

Es acá donde se inscribe la mirada del artista, su punto de vista y nuevamente como señalaba Soulages la obra nos habla del artista más que de cualquier otra cosa.

Cartier - Bresson es quién más critica esta manera de establecer los roles, de trabajar y de pensar la fotografía,

Jamás poner en escena, de otro modo no es ya fotografía, sino teatro (fotografiado). El acondicionamiento artificial es lo que hay que temer por encima de todo. El fotógrafo no debe intervenir, debe volverse invisible, como un ángel incorpóreo, como el geómetra de Descartes. (Soulages, 2010, p. 51)

El caso de Costantino hay que entender que ella ni siquiera se posiciona desde el lugar de un fotógrafo, ella concibe la obra, la piensa hasta en sus últimos detalles, fabrica todo lo necesario y aprueba la foto final, pero no es ella quien la saca sino Valansi. En el caso de Sherman la situación es similar hay fotos sacadas por su padre o por otras personas, Orlan también opera de esta manera. La obra se inscribe en su planificación, y en esa planificación es medular el trabajo previo, la puesta en escena.

El objeto de representación, sea en los retratos o los autorretratos, recibe un tratamiento particular. Soulages nos dice:

Así como, en un retrato, la persona fotografiada no es más que un medio para el fotógrafo, del mismo modo, en la fotografía de una obra de arte, ésta no es más que un punto de partida, el objetivo es la fotografía. (2010, p. 327)

Conclusión

“Todas las artes están íntimamente relacionadas”. Esta cita de Bourdelle reafirma que los vínculos que existen entre las artes plásticas y la foto son un acto poético que nos hablan sobre lo que el artista piensa del arte, de la historia del arte, sobre los demás artistas, sobre pintura o sobre la propia foto.

La apropiación de la obra ajena por medio de la fotografía le permite al fotógrafo vincularse y ser parte de esa obra, modificarla y dotarla de nuevas posibilidades de sentido, es un acto de empatía, de conexión con algo distante que me construye y me modifica. Tiene una dimensión estética y una dimensión ética, construye sentidos e impone puntos de vista.

Es por eso que el problema de la apropiación en sus múltiples versiones ya sea como un juego, un *tableau vivant*, una cita, un plagio, un robo o un préstamo nos interesa, porque es uno de los tantos caminos para abordar la construcción y la lectura de las imágenes. En un momento en que la cultura visual nos atraviesa trabajar parámetros de lectura es una construcción de sentido, como ya expresó Umberto Eco “una civilización democrática sólo se salvará si hace del lenguaje de la imagen un desafío para la reflexión y no una invitación a la hipnosis”. (Eco)

Referencias Bibliográficas

- Abramovic, M. (2012). Sherman (entrevista). Recuperado en <http://www.moma.org/interactivos/exhibitions/2012/cindysherman/>
- Aguilar, A. (2012). Cindy Sherman conquista el Moma. El País. Recuperado en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330004452_594572.html
- Benjamin, W. (2007). *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Abada.
- Colorado Nates, O. (2012). Cindy Sherman, la niña de los disfraces. Recuperado en <http://oscarenfotos.com/2012/08/18/cindy-sherman-la-nina-de-los-disfraces/>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Le Breton, D. (2010). *Rostrós*. Buenos Aires: Instituto de la Máscara.
- Le Breton, D. (2011). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Moreno Rodriguez, M. Educación televisiva frente a la publicidad interactiva. Recuperado en <http://www.educacionmediatica.es/comunicaciones/Eje%204/Mar%C3%ADa%20Dolores%20Moreno%20Rodr%C3%ADguez.pdf>
- Sacca Abadi, C. (2001-2003). Orlan, La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena. Recuperado en http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875
- Sontag, S. (1989). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Zacharías, M. (2009). Nicola Costantino. Recuperado en <http://mariapaulazacharias.com/2013/09/07/nicola-costantino/>
- Nicola Costantino (2014). Disponible en: www.nicolacostantino.com.ar
- Orlan (2014). Disponible en: www.orlan.eu/

Summary: The problem of representation and the relationship of photography with the photographed object is a subject for study and reflection for theorists and artists since the beginning of photography being a discipline. Today the debate is still interesting. To think about this problem we chose a corpus of photographic works that addresses the representation and staging of significant dimensional works of art history. We will analyze works of Julia Margaret Cameron, Cindy Sherman, Orlan and Nicola Costantino to graph this appropriation of shapes, styles and models.

Key words: photography - tableau vivant - art and representation - photography and representation - staging - Julia Margaret Cameron - Cindy Sherman - Orlan - Nicola Costantino.

Resumo: O problema da representação e a relação da fotografia com o objeto fotografado é material de estudo e reflexão de teóricos e artistas desde os origens da fotografia como disciplina. Hoje o debate continua sendo interessante. Para pensar neste problema se escolheu um corpus de obras fotográficas que aborda a representação e a posta em cena de obras plásticas significativas da história da arte. Se trabalharão obras de Julia Margaret Cameron, Cindy Sherman, Orlan e Nicola Costantino para representar esta operação de apropriação de formas, estilos e modelos.

Palavras chave: fotografia - tableau vivant - arte e representação - fotografia e representação - posta em cena - Julia Margaret Cameron - Cindy Sherman - Orlan - Nicola Costantino.
