



Fecha de conclusión: agosto de 2009

Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica.

**IV Congreso Internacional de Historia de la Fotografía. Photomuseum, Zarautz
M. Carmen Cabrejas Almena**

FICCIÓN Y FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX.

Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica.

M. Carmen Cabrejas Almena

Fecha de conclusión: agosto de 2009

IV Congreso Internacional de Historia de la Fotografía

5 al 7 de diciembre de 2009

Photomuseum, Zarautz

FICCIÓN Y FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX.

Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica¹.

Resumen: La fotografía del XIX no fue únicamente “espejo de la verdad” ni un procedimiento de registro mecánico de la realidad. En ella, tuvo gran importancia la ficción como elemento técnico, creativo e ideológico, presente en diversas manifestaciones con distintos usos y valores, de los que se analizan a continuación tres: la reflexión sobre la identidad, la interpretación de la historia y la alteridad social.

Palabras clave: Fotografía, siglo XIX, ficción, realismo en fotografía.

La historiografía dominante hasta la fecha nos dice que la fotografía fue concebida en sus orígenes como un instrumento de la Verdad. Su realismo formal inherente, debido a su proceso de producción (al “automatismo de su génesis técnica”, en palabras de Philippe Dubois²), se ha señalado una y otra vez desde sus inicios como su principal (y a veces único) valor, llegando incluso a considerar como una traición a la supuesta esencia de la fotografía las escasas prácticas que trastocaban este realismo a las que tradicionalmente se había prestado atención (fundamentalmente, el pictorialismo de finales del siglo XIX). Parece que solo en el siglo XX, tras el impacto de las vanguardias, la fotografía se independizó de esta obligación de reproducir la realidad, pero únicamente en el campo artístico.

Sin embargo, el análisis de las fuentes, y sobre todo, las imágenes de la época nos dice lo contrario. La ficción, como manipulación, falsificación o alejamiento de la realidad, estuvo presente como concepto y como factor de creación en la fotografía desde sus orígenes, en diversas manifestaciones fotográficas y con diferentes usos y funciones que exceden el mundo de la fotografía como arte (prácticas sociales como los *tableaux vivants* y otras escenificaciones domésticas; religiosas, como los exvotos; políticas; comerciales; etc.).

¹ Esta comunicación forma parte de la investigación desarrollada por la autora en el marco del doctorado “Historia y Teoría del Arte Contemporáneo”, en el departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de la profesora M^a de los Santos García Felguera.

² DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 19.

Tradicionalmente, los historiadores de la fotografía no han prestado demasiada atención a la mayoría de estas manifestaciones, considerándolas en muchos casos meros entretenimientos, y obviando su análisis en la historia general de la fotografía, publicando ocasionalmente alguna imagen aislada, con un carácter casi anecdótico. Evidentemente, gran parte de estas prácticas de ficción tienen un carácter minoritario respecto a la producción de imágenes documentales o basadas en las posibilidades realistas del medio, que supusieron la mayor parte de la producción fotográfica del siglo XIX, y es lógico pensar que en los primeros momentos de la historia de la fotografía, una disciplina todavía joven, los análisis se hayan centrado en abordar las prácticas mayoritarias, trazando una historia general. Pero, avanzado ya el estudio de la fotohistoria, en las dos últimas décadas han ido apareciendo textos que fijan su atención en otro tipo de experiencias, que vienen a completar así la visión que tenemos de la fotografía en el siglo de su nacimiento³.

De entre estas variadas manifestaciones, se analizan a continuación brevemente tres modalidades, que destacan por su significación y vinculación con prácticas fotográficas posteriores, y porque en ellas la ficción aparece no solo como elemento creativo en un sentido artístico, sino como componente intencional e ideológico: la ficción como expresión de la identidad personal a través del retrato, la ficción como recreación de la Historia, y la ficción como construcción de la imagen del Otro.

1. La ficción del sujeto: la ficción en el retrato.

El retrato ha sido concebido tradicionalmente como un género basado en la reproducción exacta del parecido físico (aún cuando los historiadores del arte somos conscientes del grado de construcción que hay presente en la mayoría de los retratos que estudiamos), condición que parece exacerbarse cuando se hace referencia al retrato fotográfico. Este se concibe como prueba, como huella de la persona retratada gracias a

³ Algunos de los textos más interesantes sobre este tipo de manifestaciones son los siguientes: BAJAC, Quentin, *Tableaux Vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París, Réunion des musées nationaux, 1999; CHÉROUX, Clément, “Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes”, en *Études photographiques*, nº 5, noviembre 1998; HEILBRUN, François, “Ouvrages de dame: un ‘art brut’ avant la lettre à l’usage de la bonne société”, en *Album de collages de l’Angleterre victorienne*, París, Éditions du Regard, Réunion des musées nationaux, 1997; PAULI, Lori (ed.), *Acting the Part. Photography as Theatre*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2006. En general, son fundamentalmente autores franceses y anglosajones los que se han dedicado al estudio de este tipo de manifestaciones, algo lógico si tenemos en cuenta que la disciplina de la historia de la fotografía está ya bastante desarrollada en estos países, y continúa avanzando con la investigación de estas prácticas tradicionalmente poco estudiadas.

su proverbial realismo y a una característica peculiar del proceso de producción de la imagen en fotografía: la persona retratada ha de estar (estuvo) inevitablemente presente en el momento de la toma de la imagen. Sin embargo, la fotografía supuso un elemento que transformó para siempre la práctica del retrato, y en virtud precisamente de ese poder de hacer presente al retratado, de garantizarnos su existencia, la fotografía abrió la puerta a prácticas que hacían innecesaria la reproducción de los rasgos físicos en una obra para que esta fuese considerada un retrato: representaciones de elementos parciales del cuerpo humano (manos, ojos, piernas...), figuras vueltas de espaldas, incluso sombras o reflejos, pueblan la fotografía desde sus orígenes en modalidades que, tanto por la intención del fotógrafo como del modelo pueden ser consideradas retratos.

Por otro lado, si la reproducción del parecido físico era (y sigue siendo) importante en el retrato fotográfico destinado al intercambio afectivo (el ejemplo paradigmático es el relato de Roland Barthes acerca de una fotografía materna, eje de la teoría expuesta en *La cámara lúcida*, pero se conservan testimonios similares desde los inicios de la fotografía⁴), o en el retrato identificativo institucional (cuyo epítome es la antropometría de Alphonse Bertillon), no lo era así en otras modalidades de retrato, desde el retrato artístico, donde la representación quedaba supeditada a la búsqueda de la belleza, hasta el retrato “de sociedad”, que en la mayoría de los casos se basaba en la construcción de una determinada imagen personal destinada a epatar públicamente. Surgen así múltiples clases de retrato fotográfico donde la manipulación, la escenificación, en definitiva, la ficción, son fundamentales.

A partir de 1854, con la invención de la “tarjeta de visita” y la reproductibilidad que garantizaba el método del colodión húmedo, el retrato fotográfico pasó de ser un objeto eminentemente privado a ser un elemento de intercambio social. Desde ese momento, y como ocurre siempre que el hombre se presenta en sociedad, se introdujo en el retrato

⁴ “Anhelo poseer un recordatorio así de todos los seres que me son queridos en el mundo. No es sólo la semejanza lo precioso en tales casos, sino la asociación y la sensación de proximidad (...) El hecho que la sombra misma de la persona esté allí fijada para siempre me parece la santificación misma de los retratos, y no me parece monstruoso, pese a las protestas vehementes de mis hermanos, pensar que preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida”. Carta de Elizabeth Barrett a Mary Russell Mitford, fechada en 1843; citado en NARANJO, Juan, “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española, 1848-1995*, Barcelona, Fundación Caixa de Cataluña, 1996, p. 36. Es una idea que también aparece en la literatura de la época (véase el poema “Réalisme” de Sully Prudhomme, citado por ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 34).

fotográfico la idea de actuación, el deseo de aparentar, y con ellos, diversos recursos de modificación de la realidad (retoques, uso del *flou...*) y ficción. Por ejemplo, con la llegada del retrato de sociedad, en los estudios de todo el mundo se multiplicaron los forillos y *atrezzos*, introducidos tímidamente en los establecimientos más lujosos en la década de 1840, pero que desde mediados de los años cincuenta, y sobre todo en la década siguiente, convirtieron los estudios en “almacenes de accesorios de teatro”⁵. La vinculación entre fotografía y teatro era muy fuerte en la época, especialmente en el género del retrato. No solamente las estructuras y condiciones de iluminación eran muy similares a las de un escenario, sino que la presencia de decorados, la posibilidad de simular efectos atmosféricos y el propio proceso de realización del retrato (el sujeto situado en la tarima ante un decorado, la importancia del posado, la gestualidad, la expresión corporal...) asemejaban la toma de un retrato a la representación de un papel. No en vano, muchos de los profesionales de la fotografía en el siglo XIX provenían del mundo del teatro, algunos de ellos como actores (Disdéri o Rejlander entre otros, algo que ocurre también con algunos de los más destacados representantes de la ficción fotográfica posterior, como Claude Cahun o Yasumasa Morimura), y no han sido pocos los teóricos de la fotografía que han resaltado la relación de ésta con la práctica teatral y posteriormente con el desarrollo de *performances*⁶.

Actitudes codificadas y decorados estereotipados, incluso el uso de disfraces, tenían como finalidad construir una imagen para presentar en sociedad. Pero no solo de recursos teatrales se trataba. Desde bien temprano se venían dando en el retrato fotográfico otro tipo de recursos de ficción, basados en manipulaciones técnicas, que permitían desdoblar al retratado, agrandarlo o empequeñecerlo, convertirlo en estatua, o descabezarlo, por citar solo alguno de los trucos más populares en el retrato comercial. Trucos o entretenimientos⁷ que, con la evolución de este tipo de retrato público, fueron

⁵ La expresión es de Gisèle Freund (*La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 62) y hace referencia al estudio del fotógrafo más exitoso del II Imperio francés e inventor del formato tarjeta de visita, André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889). Sobre los decorados de los estudios en relación con los decorados teatrales véase ORTEL, *op. cit.*, pp. 48-52; y SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984, pp. 201-202.

⁶ Véanse por ejemplo los textos de Roland Barthes *La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía)*, Barcelona, Paidós, 2007; o Jeff Wall, “Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, en GOLDSTEIN, Ann, RORIMER, Anne, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995, pp. 246-267; y el catálogo editado por Lori Pauli, *Acting the Part. Photography as Theatre*, *op. cit.*

⁷ La mayoría de estas prácticas se consideraban divertimentos propios del retrato comercial e incluso de los aficionados (tal como demuestran textos como *Les Récréations Photographiques*, de Bergeret y

pasando de modelos más o menos ingenuos a representaciones cada vez más sorprendentes y sofisticadas, destinadas a epatar al virtual receptor de las fotografías, prolongándose este tipo de retrato hasta las primeras décadas del siglo XX.

La ficción se introdujo así en el retrato fotográfico público, que funcionaba como un elemento más en la construcción de un rol que representar en sociedad. Pero además, cuando la cámara se convertía en un instrumento de autoexploración, la ficción aparecía también como medio a través del cual manifestar el yo más profundo. Los mismos recursos teatrales y técnicos pueblan también los autorretratos y retratos íntimos desde los primeros momentos de existencia de la fotografía. En estos casos no se trataba ya de *aparentar*, pues a menudo la circulación de estas imágenes se remitía a un ámbito privado, sino de *transformarse*, llevados por una necesidad de expresión o autoafirmación visceral y psicológica (el caso paradigmático es el de la Condesa de Castiglione, 1835-1899), por el deseo de diferenciarse de la incipiente masa social a través de modelos de retrato singulares, o de desarrollar una faceta creativa al margen de la labor de los estudios comerciales, en el caso de los fotógrafos profesionales.

De este modo, fotógrafos y clientes de todo el mundo posaron ante el objetivo a lo largo del XIX caracterizados o transformados de diversas formas, adelantando así una práctica que será muy trascendente en la fotografía posterior. Nadar disfrazado como indio americano (c. 1863, Los Angeles County Museum of Art) o Disdéri como militar (c. 1858, Bibliothèque Nationale de France) anticipan la reflexión sobre los roles sociales y los medios visuales de masas de Cindy Sherman; Allain de Torbechet (*Autorretrato como artista*, c. 1860, Bibliothèque Nationale de France) o Valério Vieira (*Los treinta Valerios*, Biblioteca Nacional de Brasil, 1901) multiplicados hasta el infinito nos recuerdan a la aparición repetida de Yasumasa Morimura en muchas de sus obras; los retratos compuestos mediante recortes y yuxtaposiciones de imágenes sirvieron de inspiración para los collages de la vanguardia⁸, al igual que las

Drouin, de 1891; o *La Photographie récréative et fantaisiste. Recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques*, de Chaplot, de 1904; y multitud de artículos aparecidos en revistas, especializadas y generales, de todo el mundo). Sin embargo, como señalan estudiosos como Quentin Bajac (en *Le photographe photographié: L'autoportrait en France, 1850-1914*, París, Maison européenne de la Photographie, Somogy, 2004, p. 78) y Clément Chéroux ("Les récréations photographiques..." *op. cit.*), se trata de prácticas que trascienden el supuesto realismo de la fotografía y cuyos procedimientos técnicos serán recogidos por las vanguardias.

⁸ Para la cuestión de los fotomontajes populares como fuente de inspiración para los dadaístas, véase ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 19-20.

transformaciones de diverso tipo: desde bustos de mármol de estética clásica (fig. 1), que sugestionaron al dadaísta Baargeld (*Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld*, 1920, Museum of Modern Art of New York, fig. 2), hasta la adición de prótesis (falsas piernas y brazos) que anticipan ingenuamente las atrevidas fotoperformances de Pierre Molinier o Jurgen Klauke.



Fig. 1. N. Nobas *Retrato de mujer imitando busto de piedra*, c. 1895.



Fig. 2. Johannes Baargeld, *Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld*, 1920.

En España destaca el caso del fotógrafo catalán Pau Audouard (1856-1919) y su serie de autorretratos disfrazado (que abarca un periodo de treinta años); o la colección de fotografías privadas del hijo del fotógrafo Juan Rovira y Ruiz de Osuna; escenificaciones y transformaciones llevadas a cabo con una estética irónica y espontánea que adelantan prácticas críticas de la fotografía de vanguardia y postmoderna (muestran un sentido del humor y un afán experimental comparable al de las series fotográficas de Stanislaw Witkiewicz, Vaclav Zykmond, Egon Schiele, o Lucas Samaras), no solo por la importancia que las ideas de ficción y construcción de la propia imagen tienen en estas manifestaciones, sino por la valorización a la que someten elementos como lo lúdico, la crítica social o el propio cuerpo como factores de creación artística.

Se trata por tanto de imágenes en las que, más allá de la ingenuidad de los primeros momentos de experimentación con una nueva técnica, se refleja una inquietud identitaria y social compartida con el arte actual, y en las que la ficción se convierte en un recurso con el que reflexionar sobre la condición humana.

2. La ficción de la Historia.

Las posibilidades de manipulación y artificio que permitía el nuevo medio se aplicaron pronto también a la interpretación de la Historia, en dos vertientes distintas: la descripción de los sucesos presentes, y la reconstrucción o imaginación del pasado.

Respecto a los hechos del presente, la fotografía brindaba un medio supuestamente ideal para inmortalizar objetivamente estos sucesos y difundirlos al mundo. Ya en los años cincuenta, los fotógrafos se afanaban en ilustrar los acontecimientos más importantes, especialmente la guerra, surgiendo así una incipiente fotografía documental y de reportaje que, como sabemos, será una de las ocupaciones más aclamadas de la fotografía. Sin embargo, la supuesta transparencia del medio ofrecía todo tipo de recursos, más o menos sutiles, para una representación subjetiva de la Historia, cuando no decididamente para una falsificación.

Los ejemplos mejor conocidos de ficción aplicada a la narración de la Historia contemporánea se encuentran en la Comuna de París: los fotomontajes anti-Comuna de Eugène Appert (1830-1904), pero también los de Pierre Hyppolite Vauvray (activo entre 1854 y 1871), Bénédic (activo de 1867 a 1874), o Jules Raudnitz (1815-1872, que utilizó figurines modelados por el escultor Henriet para la elaboración de sus escenas⁹). Compuestos con la intención de reconstruir bajo el signo de una ideología determinada unos hechos que la fotografía, por las dificultades técnicas del momento, no había podido apresar, estos fotomontajes no solo expresan la falta de objetividad, de imparcialidad, de la fotografía, contradiciendo la máxima bajo la que se presentaría unos años más tarde una serie de volúmenes ilustrados fotográficamente sobre este acontecimiento, *Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie (París*

⁹ La utilización de este tipo de figuritas era muy común en la fotografía estereoscópica de la época, en la que se utilizaban para reproducir escenas con grandes grupos que eran imposibles de captar a tamaño real por la fotografía en aquellos momentos (por ejemplo, escenas teatrales). Henriet había ilustrado varias series teatrales y mitológicas antes de colaborar con Raudnitz en su serie anti-Comuna *Le Sabbat rouge*.

bajo la Comuna por un testigo fiel: la fotografía)¹⁰, sino que además explotaban conscientemente el recurso de la ficción para proporcionar su interpretación de los hechos acaecidos, conmover al público y exacerbar su rechazo al movimiento revolucionario.

No son estos los únicos ejemplos de fotomontajes o recreaciones que hacen referencia a la Historia contemporánea (en España destaca la reconstrucción del levantamiento de Fermín Salvochea hecha por Rafael Rocaful en 1868; en Italia, Carlo Cataldi recrea episodios del Risorgimento; y en Francia se producen fotomontajes que recrean otros acontecimientos, como la salida de Eugenia de Montijo y Luis Felipe de Versalles, por citar solo unos cuantos ejemplos), o que utilizan de un modo u otro la ficción para aludir a los sucesos y figuras de su tiempo (durante el XIX fueron frecuentes las caricaturas fotográficas en las que se manipulaba la imagen de los líderes mundiales para ensalzar o desvirtuar su papel político, fig. 3), prácticas que posteriormente siguieron vigentes a través de artistas como John Heartfield (1891-1968), en sus mordaces fotomontajes para la revista *AIZ* (figura 4), caricaturizando a los líderes del partido nazi.



Fig. 3. Franz Unterberger, *Three by Four*, fotomontaje con las imágenes del Káiser Guillermo, Bismarck y Napoleón III, c. 1870.



Fig. 4. John Heartfield, *Adolf el superhombre, traga oro y habla hojalata*, 1932.

¹⁰ Serie de 26 fascículos publicados en 1895 por Charaire et Cie.

Además del deseo de presentar la Historia contemporánea bajo una óptica determinada, la fotografía aspiró desde muy pronto a un objetivo mucho más utópico: fotografiar el pasado. No se trataba únicamente de la fotografía arqueológica, utilidad que había sido ya anunciada por Arago en la presentación del invento en la Academia de Ciencias¹¹, sino de inmortalizar los hechos de tiempos pasados, una idea presente en el imaginario colectivo de la época, que en ocasiones atribuía a la fotografía más facultades de las que en realidad tenía¹². Si la utopía de fotografiar el pasado era imposible, la fotografía encontró pronto la manera de traerlo al presente mediante el camino de la ficción. Desde la nostalgia prerrafaelita y las aspiraciones artísticas del pictorialismo, hasta la evocación de un paraíso erótico en las reconstrucciones del mundo clásico de Von Gloeden y Pluschow, pasando por las recreaciones de héroes del pasado realizadas como reivindicación nacionalista o socialista por diversos fotógrafos de todo el mundo (como el español Lucas Fraile, que hacia 1895 compuso un fotomontaje inspirado en el cuadro *Los Comuneros* de Antonio Gisbert, con el líder socialista Julián Besteiro jugando el rol de Juan de Padilla), muchos fueron los que jugaron, con diversas intenciones, a reinventar el pasado.

Una de las vertientes más explotadas de la reconstrucción histórica fue la fotografía comercial, en concreto en los formatos de la estereografía y la tarjeta postal. Al margen de los intereses comerciales de este tipo de escenas (que conformaron un lucrativo negocio desde mediados del XIX hasta bien entrado el siglo XX), algunos vieron en estas recreaciones históricas uno de los roles más elevados que se le atribuían al fotógrafo en la época: una función instructiva y social, que ensalzaba la imagen del fotógrafo decimonónico frente a las críticas negativas tan frecuentes en los primeros momentos¹³. Lo interesante no es solo que para estos teóricos, el fotógrafo, como recreador o constructor de la historia pasada, tenía un papel importante que cumplir en

¹¹ “Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc. se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso”, GONZÁLEZ REYERO, Susana, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960)*, Madrid, Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 73.

¹² Véase ORTEL, *op. cit.*, C. XI: *L’homme photographique*, en concreto los apartados “Photographie des temps passés”, pp. 331-333, y “Primitivisme”, pp. 333-338, donde habla de la presencia de esta idea en ciertos escritores, como Victor Hugo, Flaubert, Rimbaud o Villiers de l’Isle Adam.

¹³ El texto de Georges d’Apremont, “Nouveaux horizons photographiques”, publicado en *La Lumière*, VIII, n° 39, 25 septiembre de 1858, es probablemente uno de los primeros en los que se propone esta función tan elevada para los fotógrafos y la fotografía, por su capacidad de difusión y comunicación. En él, aboga porque los fotógrafos tienen una “misión civilizadora”, la “educación popular y la moralización de las masas”.

la sociedad, sino que además estaba legitimado para ir más allá de la copia de la realidad inmediata, que tradicionalmente se le atribuía como única función.

3. La ficción del Otro.

Por último, una cuestión donde la ficción en fotografía juega un importante papel creativo e ideológico es en la construcción en el imaginario colectivo de la idea del “Otro”. Al igual que ocurría con la representación de hechos históricos, la fotografía suponía *a priori* un extraordinario medio para el conocimiento de realidades ajenas al potencial consumidor de imágenes del siglo XIX (el burgués occidental): acercaba los parajes y modos de vida de tierras lejanas, documentaba las penosas situaciones de los más desfavorecidos, clasificaba las razas y pueblos más desconocidos, analizaba las patologías de los enfermos, y daba a conocer los rostros de los criminales que suponían una amenaza para el bienestar de la sociedad.

Pero, en la difusión de la imagen del Otro, a menudo se abandonaba el proverbial realismo de la fotografía, y se sometía esta imagen a una construcción condicionada por factores ideológicos y económicos. El negocio de la recreación de escenas y tipos exóticos es buena prueba de ello. Durante el siglo XIX se establecieron estudios fotográficos por todo el Próximo y Lejano Oriente¹⁴, uno de cuyos principales filones, junto con la producción de vistas, fue la recreación de escenas y tipos tradicionales de estas regiones dirigidas al mercado occidental. Recreaciones que, además de transmitir unos notables valores estéticos y artísticos en muchos casos, contribuían a generalizar una serie de estereotipos. Nada en las fotografías japonesas de Raimund von Stillfried (1839-1911) nos habla de la revolución social operada durante el periodo Meiji, ni en las fotografías turcas de Pascal Sebah (1823-1886) vemos referencia alguna a la descomposición del Imperio y las reformas que conllevó, por ejemplo, nada de progreso ni de actualidad, todo son reconstrucciones basadas en los aspectos visuales

¹⁴ Como textos básicos sobre este tema véase BENNETT, Terry, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tokyo, Tuttle, 2006; FAVROD, Charles-Henri, *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1850-1910*, París, Centre National de la Photographie, 1989; KHEMIR, Mounira, *L'Orientalisme. L'Oriente des photographes au XIXe siècle*, París, Centre National de la Photographie, 1994; FRANCHINI, Philippe, GHESQUIÈRE, Jérôme, AUBENAS, Sylvie, *Des photographes en Indochine: Tonkin, Annam, Conchinchine, Cambodge et Laos au XIXe siècle*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001; SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Museo Oriental de Valladolid. Catálogo IV. Japón. Fotografía siglo XIX*, Valladolid, Museo Oriental, Caja España, 2001; WORSWICK, Clark, SPENCE, Charles, *Imperial China: photographs, 1850-1920*, Nueva York, Pennwick Publishing, 1978.

(superficiales) de pintorescas costumbres, llamativos atuendos y exóticas bellezas, iconografías ya presentes en el imaginario occidental desde el romanticismo.

Esta costumbre, iniciada por los fotógrafos occidentales, fue continuada por los fotógrafos autóctonos (como Kusakabe Kimbei, 1841-1934, en Japón; o los hermanos árabes Abdullah, activos entre 1870-90 en diversas zonas de Oriente Medio), todo lo contrario a lo que sucede en la actualidad, donde, tras el proceso de descolonización y globalización, los artistas no occidentales (como Morimura, Samuel Fosso, Yinka Shonibare, o Bae Chan-Hyo) utilizan la ficción como medio de desenmascarar los elementos de construcción de la figura del Otro, jugando con referencias a la cultura y el arte occidental (figs. 5 y 6).



Fig. 5. Kusakabe Kimbei, *A woman wearing a hood of nobility*, s.f.



Fig. 6. Bae Chan-Hyo, *Existing in Costume I*, 2006

La recreación de tipos exóticos fue utilizada también en otra modalidad de fotografía comercial de gran éxito (aunque a menudo encubierto) en Occidente: la fotografía erótica. Siguiendo la estela de las representaciones pictóricas de la época, la caracterización de mujeres occidentales en tipos exóticos (también mitológicos) parecía eximir a esta fotografía de parte de su “indecencia”, al asimilarla con ciertos parámetros artísticos o etnográficos, y al lograr un distanciamiento del espectador respecto a la

identidad cultural real de la mujer representada (algo que también estaba presente ya en las fotografías masculinas de von Gloeden y Plüschow)¹⁵.

En Occidente se dio además un tipo de fotografía turística o comercial asociada a tipos de clase baja o rural, no pertenecientes a la cultura industrial burguesa, que explotaba las características regionales (es el caso de las fotografías de Giorgio Sommer en Italia, o de Antonio Cánovas, *Kaulak*, en España, ya en los primeros años del siglo XX), o que recreaba en el estudio tipos más o menos desfavorecidos (mendigos, oficios, servicio¹⁶) e incluso criminales (el caso de los bandoleros en España), imágenes destinadas a ser explotadas comercialmente, cuya razón de ser era la oposición entre el comprador (perteneciente a un determinado grupo social) y el sujeto o grupo social recreado.

Dentro de este tipo de escenas de ficción, un caso llevado al extremo es el del doctor Thomas John Barnardo (1845-1905), responsable de una casa de acogida en Londres, que sufrió varias denuncias por la difusión de fotografías en las que los niños del centro aparecían dramáticamente caracterizados para conmovir a los posibles benefactores de la institución¹⁷. Las fotografías de Barnardo, en las que se exageraba la severidad de unas condiciones de vida ya de por sí duras, son un ejemplo de cómo en la fotografía del XIX podían entremezclarse lo real, la ficción y lo *hiperreal*: cómo en una fotografía, la manipulación, la escenificación, en definitiva la ficción, podía utilizarse para hacer parecer la imagen más real que la propia realidad¹⁸.

¹⁵ Cabe señalar, además, que los temas asociados a las figuras femeninas fueron fundamentales en las diversas modalidades de fotografías de ficción: escenas de género artísticas o comerciales, alegorías, recreación de temas rurales o domésticos, etc., lo cual ejemplifica también una alteridad entre las figuras representadas, mayoritariamente mujeres, y los productores de esas imágenes, mayoritariamente hombres.

¹⁶ Elizabeth Anne McCauley, en su estudio sobre Disdéri (*A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photography*, Yale University, 1985) señalaba que la gente de clase trabajadora no tenía en general la capacidad de encargar retratos fotográficos durante buena parte del XIX, y que las imágenes que se conservan de esta clase social son en su inmensa mayoría reconstrucciones de tipos en estudio con carácter comercial, o en todo caso escenas de género de intención artística (como las de Nègre, Rejlander, etc.). Sobre este tema véase también ROUILLE, André, “Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, Vol. 54, 1, pp. 31-43.

¹⁷ Véase el testimonio de una de las madres que había entregado a sus hijas a la institución que dirigía Barnardo, y que denunció ante la corte de Londres en 1896 el “cruel fraude” que había llevado a cabo Barnardo con la imagen de una de las niñas, a la que presentaba harapienta, acompañada de un texto en el que se aseguraba que había sido recogida de la calle, en MURDOCH, Lydia, *Imagined Orphans. Poor Families, Child Welfare and Contested Citizenship in London*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, pp. 12-16.

¹⁸ Para el concepto de *hiperreal*, véase BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

Cabe preguntarse por tanto qué grado de credibilidad obtenían estas imágenes entre el público de la época. Si bien en el caso de los retratos de ficción, el componente de engaño y representación parece más evidente (aún cuando la idea de verosimilitud era un factor importante para el éxito de estas imágenes), en el caso de las reconstrucciones en estudio de tipos y las recreaciones de sucesos contemporáneos, no podemos estar seguros de cuál era su capacidad de hacer creer al espectador que las imágenes recreadas se correspondían con la realidad. La frontera entre realidad y ficción es todavía hoy difusa en muchas de estas obras (aunque es mucho más problemática en muchos reportajes históricos o sociales pretendidamente objetivos), y es plausible que muchos espectadores de la época, no acostumbrados a la contemplación de productos visuales, fuesen incapaces de distinguir realidad de escenificación o manipulación, (al igual que para nosotros, que hemos crecido en un mundo superpoblado de imágenes, resulta difícil distinguir el uso de muchas de las nuevas técnicas de manipulación fotográfica). Si bien no podemos estar seguros de la actitud del público de la época hacia estas manifestaciones, lo que resulta evidente es que para muchos fotógrafos del XIX, la ficción fue un recurso técnico y creativo de gran importancia con el que reflexionar sobre conceptos como la identidad, la historia y la alteridad, conceptos que serán clave en el arte y el pensamiento posteriores.

Bibliografía.

- BILLETER, Erika (ed.), *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Berna, Benteli, 1985.
- DARRAH, William C., *The World of Stereographs*, Gettysburg, W. C. Darrah, 1977.
- CHÉROUX, Clément, “Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes”, en *Études photographiques*, nº 5, noviembre 1998.
- FAVROD, Charles-Henri, *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1850-1910*, París, Centre National de la Photographie, 1989.
- HAMILTON, Peter, HARGREAVES, Roger, *The beautiful and the damned: the creation of identity in nineteenth century photography*, Hampshire, Lund Humphries, 2001.
- HENISCH, Heinz K. y Bridget A., *The Photographic Experience 1839-1914. Images and attitudes*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1993.

KHEMIR, Mounira, *L'Orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle*, París, Centre National de la Photographie, 1994.

LAPOSTOLLE, Christine, "Plus vrai que le vrai. Strategie photographique et Commune de Paris", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1988, Vol. 73, n° 1, pp. 67-76.

LINGWOOD, James; *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, Londres, The Gallery, 1986.

NARANJO, Juan, "El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción", en *Retratos. Fotografía española, 1848-1995*, Barcelona, Fundación Caixa de Cataluña, 1996, pp. 35-45.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2002.

PAULI, Lori (ed.), *Acting the Part. Photography as Theatre*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2006.

SAGNE, Jean, "L'exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle", en *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 1, septiembere 1981, pp. 27-36.

Imágenes.

Fig. 1. N. Nobas *Retrato de mujer imitando busto de piedra*, c. 1895, col. photoarte.com, repr. en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX, colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, p. 158.

Fig. 2. Johannes Baargeld, *Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld*, 1920, Museum of Modern Art of New York.

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/717>

Fig. 3. Franz Unterberger, *Three by Four*, fotomontaje con las imágenes del Káiser Guillermo, Bismarck y Napoleón III, c. 1870, Universidad de Pennsylvania, col. Hensch, repr. en HENSCH, Heinz K. y Bridget A., *The Photographic Experience 1839-1914. Images and attitudes*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 355.

Fig. 4. John Heartfield, *Adolf el superhombre, traga oro y habla hojalata*, 1932, IVAM.

Fig. 5. Kusakabe Kimbei, *A woman wearing a hood of nobility*, s.f., Biblioteca de la Universidad de Nagasaki. <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/target.php?id=9>

Fig. 6. Bae Chan-Hyo, *Existing in Costume I*, 2006, Purdy Hicks Gallery, Londres. <http://www.artnet.com/artwork/425685587/118451/chan-hyo-bae-existing-in-costume-1.html>