

- 101** | *Diego Lizarazo*
La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica. Photography as existence: Photo appropriation and reinterpretation.

LA FOTOGRAFÍA EXPANDIDA / THE EXPANDED PHOTOGRAPHY

- 125** | *Vicente Castellanos Cerdá*
Sobre la fotografía y el cine en nuestros días: imágenes logo-páticas, empáticas e indiferentes. On photography and cinema today: logopathic, empathetic and indifferent images.

- 135** | *Oscar Colorado Nates*
Youngblood, Aristóteles y Muybridge: La Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico. Youngblood, Aristoteles and Muybridge: the Expanded Image as an polyhedral phenomenon.

- 155** | *Gabriela Sued*
Ciudades visibles: estética y temática de las representaciones urbanas en Instagram. Visible cities: aesthetics and subjects on Instagram's urban representations

- 167** | *Mónica Chávez González*
El reflejo de una realidad hipercodificada. The reflection of a hypercoded reality.

II. PUNTO DE VISTA / VIEWPOINTS

- 179** | *Jacob Bañuelos Capistran entrevista a Philippe Dubois*
Del index a la ficitividad en la imagen digital. From the index to the fictive in the digital image.

III. DISCUSIÓN / DISCUSSION

- 189** | *Humberto Montero*
La Semiotica del HDR. The HDR Semiotics.

IV. PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES

- 201** | *Maria Ogécia Drigo y Clotilde Pérez*
Imagen, Sonido y Sentido en el género publicitario. Image, Sound and Sense in the advertising genre

- 217** | *Fabian Giménez Gatto*
Meta-pornografía: escenificaciones fotográficas del archivo pornográfico. Meta-pornography: photographic staging's the pornographic archive.

Editorial. *Lo fotográfico / Editorial. The photographic*

Lucrecia Escudero Chauvel
 (pág - pág)

Si bien la fotografía como técnica se desarrolla a fines del siglo XIX alcanzando su estatuto de *media* con la tarjeta postal, es recién a mediados de la década de 1960 que integra la historia cultural de las prácticas de la sociedad de masas. En las siguientes décadas se configura en un objeto de estudio académico, siendo la semiótica una de las primeras disciplinas a estudiar a la fotografía como un dispositivo productor de potentes significaciones sociales: representación, impronta y traza, pero también reproducción y relación con un referente, clásicas preocupaciones semiológicas. Este número de deSignis está dedicado a las transformaciones que ha sufrido la fotografía desde sus orígenes hasta la actualidad. Coordinado por Jacobo Bañuelos y Vicente Castellanos, dos reconocidos especialistas mexicanos, recoge las reflexiones de autores de toda América Latina sobre los cambios del paso del sistema analógico al digital y los problemas teórico- metodológicos que conlleva esta revolución no solo para la fotografía sino para el arte contemporáneo y experimental. La entrevista inédita a Philippe Dubois, *Del index a la ficitividad en la imagen digital*, centra la discusión que propone esta edición.

Hay muchas historias de la fotografía, pero es recién en la década de los años noventa del siglo pasado que se configura un campo disciplinario ligado a la estética, al dispositivo técnico y sus evoluciones y a la historia de las artes figurativas, que podríamos llamar *Visual Studies*, o estudios visuales, centrados en la imagen y su rol en la cultura contemporánea. Se sabe que la primera fotografía tomada por el francés Nicéphore Niépce en 1827 *Le point de vue d'une fenêtre du Gras*, no tenía negativo. Fue encontrada recién en 1952 y remasterizada por Kodak ese mismo año. Niépce llamó el procedimiento de impresión de la luz "helíografía". Esta primera imagen es doblemente paradójica porque es técnicamente casual (la impronta) pero al mismo tiempo se inscribe en esa larga tradición de la representación que recorre todo el Renacimiento: el marco. Paradójica también porque condensa una doble temporalidad: hay en el mismo momento producción de imagen (*punctum*) y producción de un punto de vista (*studium*) retomando la conocida distinción de Roland Barthes (1980: 49,51).

La fotografía es entonces fruto de la evolución y experimentación técnica que comenzó con las investigaciones ópticas del siglo XVIII, en búsqueda de la *graphein*, escritura de la luz. Ya en las planchas de la Encyclopédie de Diderot y D'Alambert (1751) se muestra la cámara oscura, que proyecta invertida en el interior, una porción del espacio seleccionado en el exterior. Fotografía: Término que aparece en la década de 1830-1840 en Estados Unidos con John Eschell para designar simultáneamente el hecho de fijar una imagen como huella o traza que deja la luz sobre un soporte, su transformación óptica, y finalmente la posibilidad de la reproducción – que no estaba contemplada originariamente

cuando se descubre el procedimiento. Con la invención de Louis-Jacques Mandé Daguerre, se incluirá el procedimiento físico y químico que permitirá fijar la imagen y luego reproducirla. El primer *diorama* o *daguerrotipo*, técnica que toma el nombre de su inventor, se patentará a partir de 1839 en la Academia de Ciencias de Francia como procedimiento de interés público con la serie *Tableau Composé (personnages visitant une ruine médiévale)* de 1828 y *Ruines de la chapelle d'Holyrood* de 1829. El éxito es fulminante y la muerte prematura de Niépce deja a Daguerre sin competencia. Pintor, decorador de teatro, hombre del pleno romanticismo, inaugura la práctica de la foto en atelier, con escenografías y juegos de luces y disfraces tan características de las fotos del siglo XIX. La luz, como para los impresionistas, y no la temporalidad, fue el eje central de su trabajo.

La idea del movimiento será posterior, ahora es el momento de la foto de pose, fija para la eternidad. En la década siguiente Hippolyte Bayard (*Autoportrait en noyé*, 1840) y posteriormente Paul y Félix Nadar (1860 y ss.) son los primeros en París, en el célebre estudio del número 35 Boulevard des Capucines, - el barrio de los teatros y del espectáculo - en hacer retratos y autorretratos como puestas en escenas (Félix Nadar *Portrait de Théophile Gautier*, *Portrait de Charles Baudelaire*, 1855). Baudelaire alertera sobre esta nueva moda “Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude, l'art c'est la photographie. A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil” (Baudelaire, 1859: 259)¹. El retrato y el autorretrato atravesarán todo el campo social de la burguesía europea y americana (¿la fotografía, primer operador global?), como luego la práctica del *selfie* atravesará las formas de representación de los Milenials (¿ego-retrato?). La fotografía competirá con la pintura, mucho más cara y la aparición de las fotos-carnet, que circulaban como tarjetas de visita, será la primera respuesta para abaratizar los costos del retrato. Todo el mundo tendrá acceso a su propia imagen, con un corolario teórico: el problema del realismo y la adecuación con el referente; un problema estético: la fotografía se inscribe todavía en una tradición pictural, y un problema sociológico, la fotografía muestra la ascensión de una clase social y su reconocimiento. Y le hará reflexionar a Verón (1994) que la fotografía, con la puesta en público de la dimensión privada inaugura una nueva subjetividad, iniciando así la modernidad.

Simultáneamente en 1842 y 1843 en Inglaterra, William Henry Fox Talbot, botanista que experimentaba con flores y hojas, imprime negativos de sus *calotypes* en papel, pero el concepto de “original” (y de reproducción) le es completamente extraño. Inglaterra está más avanzada con la aceptación de la fotografía, cuya rivalidad no se da tanto con la pintura sino con el teatro. En una dimensión de exploración estética, los célebres retratos de Lewis Carroll (*Alice Liddell with sisters*, 1858) y de Julia Margaret Cameron (*Julia Jackson*, 1867; *Viviane & Merlin*, 1874) se inscriben en la retratística prerrafaelita y la corriente pictoricista que inicia Henry Peach Robinson (*The Lady of Shalott*, 1861) con el grupo *Linked* (1892). La imagen fotográfica es pintoresca y pictoral, se retoca con tempera o lápiz color, se organiza con múltiples negativos (ancestro del fotomontaje), cuenta un relato. Lo interesante es que Talbot, ya en 1847 reconocerá un arte nuevo.²

Otro eje de los usos sociales de la fotografía comienza en la segunda mitad del siglo XIX con la misión Heliográfica dedicada a fotografiar el patrimonio arquitectónico

del medioevo y el renacimiento francés. Encargada por Napoleón III, la expedición estaba integrada por los pioneros de la época Gustave Le Gray (*Château de Chenonceau* y *Château de Blois*, ambas de 1851); Henry Le Secq (*Cathédrale de Nôtre Dame de Reims*, 1851) y Daguerre y Maxime Du Camp (*Philae; Nubie: Grand Temple d'Isis*, 1849-1850) que se inspiran en la misión de Napoleón en Egipto. En Estados Unidos sucede lo mismo entre 1860-1870 con las expediciones al lejano Oeste de Timothy O ‘Sullivan (*Sand Dunes, Carson Desert, Nevada*, 1867; *Black Canyon*, 1871) y J.K. Hillers (*Kanban Canyon*, 1872). La fotografía se vuelve documento y memoria, creadora de un imaginario -el neogótico, el lejano Oeste-, y de un mito, el del viaje al pasado.

Por último en 1881 el americano George Eastman inventa un soporte resistente de nitrato de celulosa, la película fotosensible, que se usará también en cine, y patenta en 1888 el célebre aparato Kodak con un eslogan que se hizo famoso: “*You push the bottom and we make the rest*”, que da origen a la fotografía amateur. Alphonse Bertillon (1874, 1882) fundara simultáneamente la Criminología con las fotos del lugar del crimen y las fotos de identidad de frente y de perfil que funcionan actualmente, y la Antropología descriptiva, con las fotografías de mediciones de narices, orejas o pies, llamadas “neutrales,” momento inaugural y positivista de las tipologías de las caras y las teorías sobre las diferentes rasgos físicos que determinan las razas. Pero sobre todo la fotografía se volverá una herramienta del conocimiento que culminará en 1895 con la radioscopía y las experimentaciones radiográficas de Marie y Pierre Curie. La fotografía culmina el siglo de su invención con la representación de lo invisible: el interior del cuerpo humano.

Es por esta riqueza y ambivalencia del término, que cubre registros y dominios muy diferentes, que es más pertinente hablar de “lo” fotográfico, usando el término de Gijselle Freund, ya que nos permite constituirlo como un objeto a partir de un punto de vista: aquel de la producción de sentido, es decir, el de la semiosis fotográfica. Presentar y re-presentar, la semiosis de la luz y de la sombra, la impronta y el trazo. Y simultáneamente habilitarnos a hablar de *políticas de lo visible* – como por ejemplo la radical transformación de la visibilidad que produce la mediatización –, y *políticas de la mirada*, los problemas del encuadre, de la perspectiva, del fondo, lo que permite fundar una historia del arte y de la fotografía, como una historia de los puntos de vista sobre la imagen (Marin, 1988).

¿La fotografía es una manera de prolongar lo real? ¿Nuestra experiencia del mundo (la ventana abierta del Renacimiento) se enriquece y complejiza con la aparición de la fotografía? ¿De qué tipo es su relación con el referente que se supone representa? Barthes sugiere ya en la década de los Sesenta la dificultad de estudiar un sistema que no tiene código, de allí su propuesta de lectura de la imagen como texto, pero esta primera semiología estructural no avanza demasiado con la metáfora del lenguaje. Tres perspectivas que vienen de la filosofía nos ayudan a estudiar hoy los problemas que la semiosis fotográfica plantea. La crítica y filosofía del arte americana Rosalind Krauss en su célebre artículo “Notes on the Índex” (1977) que encuadra a la fotografía como el resultado de una traza física que se transfiere a una superficie sensible gracias a la impresión de la luz, por lo que su estatuto en cuanto representación visual es la de índice (y no la de objeto icónico, que podría llamarse a confusión por la relación de parecido con la cosa representada). La reflexión de la

ensayista americana Susan Sontang que publica el mismo año que Krauss un ensayo decisivo sobre la naturaleza de la imagen y su omnipresencia en la cultura de masas - ya había analizado el fenómeno camp en los Sesenta- y enmarca la producción de sentido de lo fotográfico en relación con la temporalidad. Idea cercana al “noema” fotográfico barthesiano - del cual era amiga - con la distinción temporal “avoir été là” y “être là” (Barthes.1980).

Cierra esta propuesta de lecturas, la observación fundamental que formula Walter Benjamin en 1939 en su conocida hipótesis sobre la fotografía como mecanismo de reproducción técnica. Si la fotografía toma a su cargo la representación de la pintura -dirá- la luz, el marco, el punto de vista, la historia, esta liberará a la pintura que podrá dedicarse a otros problemas que van más allá de la representación, porque la foto representa mejor lo “real”, inaugurando una problemática no ya de referenciación, sino de *verosimilitud*. El debate si la fotografía es un arte es estéril, en realidad es su aparición la que cambia al arte en sí mismo, la misma naturaleza artística.

El concepto de modernidad es plástico y plural, *lo* fotográfico se inscribe en esa primera modernidad de la intervención industrial, científica, fundadora de una temporalidad diferente, interrogando profundamente los parámetros del arte. De allí que *lo* fotográfico nos permite interrogar simultáneamente una práctica social, un producto técnico, un estatuto de observador, un problema de representación/reproducción. Todos temas a los que este número de *deSignis* intenta dar cuenta.

NOTAS

1. “Debido a que la fotografía nos da todas las garantías necesarias de exactitud, el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmunda corre como un único Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apodera de estos nuevos adoradores del sol” (...) «En materia de pintura y escultura, el *Credo* actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie ose afirmar lo contrario), es: ‘Yo creo en la naturaleza y exclusivamente en la naturaleza (y existen buenas razones para ello)’. Creo que el arte es y no puede ser otra (cosa) que reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que los objetos de la naturaleza repugnante sean descartados, así sea un urinario o un esqueleto). De este modo la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto (...) Un Dios vengador ha realizado los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías» (Baudelaire, 1859: 253). *TdA*. Este asombroso pasaje del Salón 1859, las crónicas que escribía Baudelaire de los salones anuales de pintura que se realizaban en París, es de sorprendente actualidad: el gesto anticipatorio de Duchamps (el urinario) y a la lectura de la fotografía como “moda” con su enorme potencial estético y técnico.

2. Sobre el retoque en fotografía (ancestro evidente del Photoshop) cftr. *The World of Proust* editado por Anne-Marie Bernard que recoge 24 extraordinarias fotografías de la aristocracia y alta burguesía francesa descritas como personajes en *A la recherche du temps perdu*, tomadas por Paul Nadar en su estudio parisino entre 1884 y 1916. En 1950 el estado francés compra a la viuda de Nadar el archivo de 400.000 negativos que se conservan en parte en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) dando así un gran impulso a los estudios históricos sobre la fotografía en Francia y a considerarla como una poderosa fuente patrimonial.

BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

- Bajac, Q. (2010) *La photographie : du daguerréotype au numérique*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1980 [1989]) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1961) « Le message photographique ». *Communications* n°1.
- Baudelaire, Ch. (1999[1859]) « Le public moderne et la photographie ». En *Etudes photographiques* n°6. Mayo.
- Benjamin, W. (2000[1939]) « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique ». En *Œuvres* III. Paris: Gallimard. Folio Essais.
- Bernard, A.M (ed) (2002[1999]) *The World of Proust. As seen by Paul Nadar*. Cambridge, Mass: MIT Press. Traducido del francés *Le Monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris : Editions du Patrimoine. Prefacio Pierre-Jean Rémy. Traducción Silvia Wise.
- Carlón, M. (2015) “Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea” en *Actas V Simposio Internacional de Estética: estética, medios y subjetividades*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.
- Costa, J. (1977) *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que venos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Dubois, P. (1990 [2008]) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Eco, U. (1988) *De los Espejos y otros ensayos*, Barcelona. Lumen.
- Freedberg, D. (2009) *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Freund, G. (1993[1974]) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, M (ed) (2001) *Nouvelle histoire de la Photographie*. Paris : Larousse.
- Frizot, M (2018) *L'homme photographique*. Paris : Hazan.
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F: Grijalbo
- Green, D. (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Grupo μ (1993) *Tratado del Signo Visual*, Madrid: Editorial Cátedra.
- Krauss, R. (1990[1977]) *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula.
- (1993) «Notes sur l'index ». En *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula.
- ledo, M. (1998) *Documentalismo Fotográfico. Éxodo e identidad*. Madrid: Cátedra.
- Mangieri, R. (2000) “La pasión del index: la fotografía como lenguaje”, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia.
- Marín,L. (1988) *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*. Paris : Les cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Metz, C. (1974 [2001]) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz Monasterio, P. *La última ciudad*. (1996) México, D. F: Casa de las imágenes.
- Poivert, M. (2015) *Brève Histoire de la photographie*. Paris: Hazan.
- Rossell, D. (2002) *Ricas y famosas*. Madrid: Turner Publicaciones S. L.
- Saint-Martin, F. (1990) *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: University Press.
- Schaeffer, J.M. (1987 [1990]) *La Imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (1996 [1977]) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhsa.
- Verón, E. (1997 [1994]) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en *Espacios públicos en imágenes*, Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (Ed.), Barcelona: Gedisa.

WEB

<http://etudesphotographiques.revues.org>