



deSignis

ISSN: 1578-4223

ISSN: 2462-7259

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de Semiótica

Organismo Internacional

Bañuelos, Jacob; Castellanos, Vicente
Presentación. Resignificación ontológica de la fotografía
deSignis, vol. 28, 2018, -Junio, pp. 15-20
Federación Latinoamericana de Semiótica
Organismo Internacional

DOI: <https://doi.org/10.35659/designis.i28p15-20>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606065854002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Presentación. *Resignificación ontológica de la fotografía /* *Introduction. Towards an ontological re-signification of photography*

Jacob Banuelos Capistran y Vicente Castellanos Cerda

(pág 15 - pág 20)

Presentamos este nuevo número de deSigniS en su Serie Transformaciones, dedicado a la investigación sobre el hecho fotográfico en múltiples expresiones y diversos caminos teórico-metodológicos con una base semiótica interdisciplinaria. El número ofrece un abanico temático que se consolida con la entrevista inédita ofrecida por Philippe Dubois, *Del index a la fictivité en la imagen digital*, y que centra así una parte importante de la discusión que propone esta edición. El abordaje teórico-metodológico destinado a la comprensión del hecho fotográfico pasa sin duda por la reflexión semiótica como disciplina para la comprensión de la producción de sentido y sus características, pero también impone condiciones que derivan en nuevas perspectivas que se entrelazan con ella o la redefinen.

La imagen fotográfica ha evolucionado al punto en que se ha decretado su muerte o su estado de extinción. Nunca más paradójico que hoy declarar a la fotografía muerta o destinada a vivir con la etiqueta de lo pos: posfotografía (Fontcuberta, 2016). La fotografía se sigue produciendo con base en un proceso lumínico convertido hoy a ceros y unos, y, como casi toda forma de producción de conocimiento, se alberga en un soporte digital.

Evidentemente esto ha significado un salto cuántico, como bien lo apuntó Fred Ritchin (2010), pero al igual que sucede con el cine, lo que heredamos y hacemos con la fotografía es una forma de escritura del mundo, lo que en el siglo XIX se denominó “escribir con luz”. Es imposible imaginar el mundo sin escritura como es imposible describirlo, mostrarlo o verlo sin la fotografía, que no es otra cosa que lo que Joanna Zylińska llama la “nonhuman vision” (2017).

La discusión sobre el salto ontológico de la fotografía numérica, con la consiguiente “desaparición” del negativo, abrió heridas epistemológicas producidas ante el nuevo paradigma digital y que por fortuna siguen abiertas para ofrecer otros caminos en la investigación y producción de conocimiento sobre el hecho fotográfico como objeto cultural y tecnológico.

La ontología digital de la fotografía también abrió rutas de comprensión inéditas en la teoría del conocimiento que sobre la imagen fotográfica se había producido durante el siglo XX. La investigación ha sufrido un estallido, un desmantelamiento metodológico

y una renovación ante la explosión del fenómeno fotográfico en el mundo de las redes visuales y los *smartphones*. Contemplamos las limitaciones y la resignificación de conceptos base que apuntalaron las nociones sobre el significado e impacto de la fotografía en la cultura durante el siglo XIX y XX: imagen, verdad, objetividad, realidad.

La fotografía jugó desde su origen el rol de ser espejo de un proceso cultural iniciado en el Renacimiento y con continuidades y rupturas en el siglo XX. La cámara fotográfica sirvió al proyecto positivista moderno fundado en la razón, el orden y el progreso, y a los ideales libertarios y democráticos impulsados por la Revolución Francesa, igualdad, libertad, fraternidad. En tiempos de la posmodernidad líquida, en donde también estos valores se resignifican, la fotografía es vínculo de articulación, transcurre y discurre abandonando nuevas prácticas, adquiriendo nuevos valores y nuevas derivas narrativas.

La fotografía experimenta la síntesis evolutiva de su génesis y participa como nunca de prácticas culturales y tecnológicas abiertas, flexibles, híbridas, diversas, comunitarias, globales/locales, distribuidas, conversacionales, descentradas, convergentes, inmersivas, hipertextuales y transmediáticas. La ausencia de registro analógico, esta suerte de incertidumbre epistémica que abarca el espectro digital, sólo ha significado una liberación de sus potencialidades sociales, representacionales y de producción de sentido, pues la fotografía es un objeto expandido cultural, social, tecnológica y narrativamente hoy más que nunca.

Quizás expansión sea el término más cercano a lo que ha experimentado como medio en pleno siglo XXI. Una forma de expresión articulada a la lógica rizomática impuesta por la digitalización e Internet. En términos de Deleuze y Guattari (1988), es un fenómeno que se expande y crece de manera simultánea, múltiple, ubicua, híbrida, desterritorializada, descentrada e interactiva y por ello impone una renovación a preceptos de investigación relativos a la imagen y su abordaje metodológico desde cualquier campo, todo un reto para la semiótica, las teorías de la comunicación, la filosofía de la ciencia, la teoría social y la historia.

Este número se articula en tres temáticas: las aproximaciones semióticas al objeto fotográfico, con los tres artículos de Elizalde, Acquarelli y Bañuelos; la importancia del documentalismo y el problema de la representación en los textos de Rigat, Pelizon, Mangieri y Lizarazo; la fotografía expandida técnicamente en la reflexión de Castellanos, Colorado Nates, Sued y Chávez. Cierran el número el fundamental texto de Humberto Montero en la sección Discusión y la citada entrevista a uno de los máximos teóricos actuales de la fotografía contemporánea y sus procesos que es Philippe Dubois. La sección Perspectivas -como su nombre lo indica- expande la problemática hacia nuevas fronteras en los textos de Giménez Gatto y Origo-Pérez.

Las tres colaboraciones con que se abre el número tienen en común referirse al carácter indicial de la fotografía como objeto semiótico, cuyo sentido se construye más allá de los códigos referenciales e icónicos que la atan a su modo de representación. Asimismo, toman como eje de discusión expresiones fotográficas en las que la intención de los autores enriquece la hechura y las lecturas de la imagen, llevando la significación al terreno propio

de una pragmática de la fotografía, en el que sea por intervención con los materiales o por un uso metacognitivo de los códigos de la fotografía, ésta alcanza reflexiones ontológicas y sociales sobre lo que vemos y sobre el modo en que interpretamos las imágenes.

Lydia Elizalde estudia el caso del fotógrafo de origen francés, Erick Jervaise, quien trabaja con fotografías panorámicas de la Ciudad de México. Un artista del soporte extendido de placas y pixeles que hace posible la imagen panorámica, pero que no deja ahí su intención comunicativa como fotógrafo, sino que la lleva a la de un artista visual que añade información, abstracción e interpretación de lo que miró y seleccionó. Elizalde habla de la singularidad del artista que se suma a la singularidad indicial de la huella física y que da como resultado una serie de fotografías alargadas que se dirigen a la atracción y valoración crítica de quien las ve.

Con una lectura socio semiótica, la contribución de Luca Acquarelli realiza un estudio diacrónico de los desplazamientos de significados y usos políticos del patrimonio arqueológico a partir de la historia del obelisco de Axum y de su reciente restitución a Etiopía. Siguiendo los estudios de Lotman, el artículo entreteje un análisis semiótico sobre la sintaxis urbana y de instalación del obelisco en Roma, a través de las varias resemantizaciones que la estela ha experimentado durante sus casi setenta años vividos en Italia y sus registros fotográficos, haciendo de la práctica fotográfica una forma de memoria. El obelisco es un objeto simbólico en disputa cuyos sentidos van desde lo mitológico, a símbolo de modernidad fascista hasta el olvido. El investigador italiano subraya la importancia de estudiar estos activadores de significado y de memoria que ponen en circulación los monumentos y que en el caso del obelisco de Axum se trató de una operación de camuflaje histórico, es decir, un acto de remoción.

El texto de Jacob Bañuelos, reconocido estudioso del fotomontaje teoriza cómo el código de representación del fotomontaje ha movilizado los sistemas semióticos del índice y del *collage* visual a los que se ha sumado el uso retórico y poético de los elementos y objetos que aparecen yuxtapuestos en este tipo de imágenes. Entre poética y retórica, existe una relación de codependencia que define ontológicamente al fotomontaje, pues unidas producen un juego de sentido que va de la literalidad de la representación a la ruptura de las normas y, por lo tanto, de los modos de concebir y leer imágenes que están co-presentes, sea en armonía, sea en colisión de significados.

En el apartado, *Documentalismo y Representación*, cuatro colaboraciones debaten el desarrollo teórico e histórico de la fotografía como medio e instrumento del devenir de la humanidad. A la idea de memoria gráfica, se le suman reflexiones de los alcances de la fotografía como intervención de aquello que transporta en sus imágenes.

Leticia Rigal, en su artículo, desarrolla el tema del documentalismo contemporáneo en los que las marcas de autoría, las referencias intertextuales, las puestas en escena previamente montadas, los desplazamientos de los contextos de enunciación y el uso de la primera persona, evidencian tanto el carácter de constructo del fotodocumentalismo en la actualidad, como un obligado giro teórico en la concepción de la fotografía documental en

el que se cuestionan las ideas provenientes de una primera modernidad en la comprensión de los usos sociales del testimonio y el efecto de verdad atribuido al dispositivo tecnológico e ideológico de la fotografía.

Lisa Pelizzon continúa con esta línea al evidenciar que la fotografía documental en tiempos de guerra abarca una gama más amplia que el frente de batalla o el drama humano de destrucción y muerte. Centra su interés en la obra de la fotógrafa Kati Horna durante la guerra civil española quien visibiliza los cruces de frontera, geográficos y simbólicos, de personas que se encuentran en un espacio liminal a veces para huir, a veces para estar en la zona del conflicto y ayudar a la gente afectada. Pelizzon estudia la estrategia visual y narrativa de Horna gracias al empleo de metáforas y metonimias que logran un sentido que impacta, no por su grafismo, sino por las sugerencias para ubicar la guerra más allá del campo de batalla, esto es, en la cotidianidad que se altera y destruye. Dos espacios se referencian en el análisis de Pelizzon: el bélico (ausente) frente al de los civiles (en imagen). Y es en este último donde la fotógrafa supera el documentalismo clásico para ver lo que otros no quieren: los lugares cercanos y familiares apenas reconocibles tras la guerra.

En la misma intención de Pelizzon, Rocco Mangieri recupera la noción de Efecto Gainsborough para hablar de los bordes del acontecimiento que producen fotografías de guerra sin la guerra, como ha sido codificada en la historia misma de la fotografía de prensa, pues lejos de la experiencia visual centrada en el impacto, la consternación y la indignación, el autor prefiere estudiar un corpus de imágenes que producen un efecto cognitivo y pasional similar al que provoca la lectura de un paisaje. Heterotopías, en términos foucaultianos, que se traducen en otros espacios y en otros tiempos alejados de la paranoia indexical que, como afirma Mangieri, producen lo visible en lugar de mostrarlo.

Cierra este apartado un texto inteligente y reflexivo. La profundidad en la exposición de los temas y el análisis visual de un pertinente corpus de fotografías, llevan a Diego Lizarazo a abrir una ruta de comprensión del modo en que la fotografía se apropia del tiempo, con su lenguaje y técnica, para trabajar con un momento que significa algo más que su apariencia. La fotografía como tiempo observado, como reinterpretación narrativa, como interpretación de tiempos, como incertidumbre del presente y como impura en cuanto que se apropia de otros lenguajes, hacen de este objeto cultural un arte que trabaja no con el instante perdido, la momia o la extinción, sino con el fantasma, la marca o la saga que coloca a su espectador en un tiempo acaecido.

Lizarazo profundiza en las relaciones impuras que la fotografía ha tenido desde sus orígenes con la pintura y en general con otras expresiones artísticas en contextos en los que el centro del debate gira en torno a los procesos de apropiación del lector de imágenes quien absorbe la obra con o a pesar de ella misma o de su autor.

En la sección de *Fotografía expandida* se reflexiona sobre el *impasse* teórico y la sacudida conceptual que produjo la producción, circulación y consumo de lo digital. Las teorizaciones de carácter semiótico sobre el medio, así como sus usos sociales, que por más

de siglo y medio habían caracterizado a la fotografía y a sus diversas expresiones, géneros y autorías, de repente fueron insuficientes para comprender cómo se estaba transformando a partir de los años ochenta del siglo XX.

La fotografía y el cine comparten orígenes ontológicos y epistemológicos, en este sentido, Vicente Castellanos analiza cómo ambas expresiones producen efectos cognitivos que se socializan y toman rostro de empatías o indiferencia que nos mueven en dos terrenos indivisibles, el de la razón y el de las emociones. Una muestra de cuatro fotografías, acompañadas de referencias cinematográficas, sirven para explicar que pese a la digitalización, a los debates sociológicos y a los usos sociales de la imagen fotográfica, la condición indexical continúa definiéndola en el grado cero de su presencia cultural.

El fenómeno poliédrico que produce la imagen expandida es otra relación existente entre fotografía y cine. Óscar Colorado recupera el fundamento, en términos de origen y de primeras imágenes, que el científico y estudioso del movimiento Eadward Muybridge, pusiera en práctica en sus fotografías que mostraban cómo objetos, personas y animales se movían más allá de las trampas de la percepción humana. La fotografía como instrumento de verdad científica y como antecedente de otro dispositivo de manipulación del espacio – tiempo (el cine), es revisitado en la actualidad con lo digital. Así es como el autor realiza un recorrido en el que artistas de diversos orígenes han logrado darle movimiento cinematográfico a lo que fue, durante más de medio siglo, imagen fija. En lo digital, las fotografías de Muybridge han dejado de ser una impresión para convertirse en variaciones móviles de esa misma impresión.

Con el pretexto de un tema común, el de las representaciones urbanas de tres ciudades (Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid) en *Instagram*, Gabriela Sued realiza un estudio técnico-cultural aprovechando lo digital tanto en la selección de su objeto de estudio como en su análisis e interpretación. El artículo propone un innovador acercamiento al campo de las humanidades digitales, acompañado de herramientas de análisis en la búsqueda de interpretaciones plausibles de una imagen que se produce, circula y consume exclusivamente en lo digital. Tres conclusiones son interesantes: el tema de estas fotografías urbanas en *Instagram* en las que el empleo de filtros es escaso, como si estos fotógrafos aún se apegaran al canon de la fotografía tradicional de mínima intervención en la captura y procesamiento; la obligada colaboración interdisciplinaria entre los investigadores que emplean la analítica cultural y cierto tipo de *software* para hallar constantes de forma y figura; y por último con las ciencias de la significación que contribuyen a mapear por qué y cómo se construyen los espacios urbanos en Internet.

Mónica Chávez realiza un análisis de fotografías de Pedro Ortiz Monasterio y Daniela Rosell. Se trata de un conjunto de imágenes hipercodificadas en sociedades también hipercodificadas que tienen expresión particular tanto en los ideoleptos autorales como en los tratamientos del detalle de los objetos fotografiados. Siguiendo a Umberto Eco, Chávez hace referencia a estas fotografías en términos de su propia constitución de objetos semióticos en contextos particulares de enunciación, a la vez históricos, que han definido modos de mirar, a veces para representar o a veces para engañar a nuestros sentidos.

La entrevista que hace Jacob Bañuelos a Philippe Dubois mediante breves y directas preguntas sobre la fotografía en la actualidad, obliga a una revisión del debate que ocupa a estudiosos de la imagen en nuestros días. Para este pensador francés no son pertinentes los cuestionamientos actuales sobre qué es la fotografía o sobre la pertinencia de su especificidad como invento del siglo XIX y memoria visual del XX. Lo digital no ha cambiado en esencia el acto fotográfico, ni el encuadre ni sus lecturas básicas. Como siempre, la gente encuadra, captura y muestra imágenes, entonces ¿qué ha cambiado en la fotografía en la era digital?, se plantea Dubois. Los cambios son propios de la práctica, como la posibilidad de captura y circulación instantánea y masiva, y también conceptuales, como el desplazamiento de una imagen tradicional que requería del rastro luminoso para su creación a otras con una existencia virtual diferente, pero igualmente reales.

Debido a ello, Dubois entiende que la fotografía indexical se ha desmaterializado para dar lugar a fotografías que nombra con el neologismo de *fictivé* (ficticio), pero no para explicar cómo estás imágenes producen discursos de ficción, sino mundos posibles en términos lógicos. Mundos autosuficientes, de semiosis particulares que toman lo otro y lo externo como fronteras de sentido.

En *Discusión*, el artista, fotógrafo y teórico ecuatoriano Humberto Montero muestra con magistral precisión como la técnica fotográfica del HDR se ha instaurado como una herramienta de producción estética con alto potencial de significación. Su cualidad técnica diferenciada por sobre la fotografía clásica de una sola exposición, hace de ella un artificio semiótico de amplia versatilidad de expresión y profunda capacidad de contenido. Integrando las categorías peircianas el texto analiza el principio semiótico de *articulación* y su institución convencional en el mundo actual de la fotografía.

En la sección *Perspectivas* la contribución de Fabián Giménez, sobre la *maquinaria* pornográfica, como nombra a este tipo de imágenes, hace referencia a algunos de nuevos artistas de vanguardia, conscientes de la construcción semiótica de la imagen pornográfica autorreferencial en la que los porno-gramas (posturas, figuras y episodios) son recreados en un lenguaje paródico o estetizante. Cierra el número el artículo de las jóvenes investigadoras brasileñas María Ogécia Drigo y Clotilde Pérez que también abren la perspectiva hacia la fotografía publicitaria y su relación con el sonido y las marcas de género.

Es nuestra intención que con este número de deSignis contribuyamos a la actualización del debate sobre lo que es hoy la fotografía: una producción visual de sentido y un puro andamiaje semiótico, *una imagen sin suelo* y una simulación visual. Esta conmoción es un reflejo fiel de la sociedad en la que estamos, sustentada cada día más en una trama digital.