



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA  
CENTRO DE LA IMAGEN**

**PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE  
PROYECTOS VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**LA VISIÓN DE LO IMPERMANENTE  
EI MATERIAL FOTOSENSIBLE, LUZ, TIEMPO Y DESAPARICIÓN**

**Proyecto de investigación para optar el Grado Académico de Bachiller en Dirección de  
Proyectos Visuales y Fotografía**

**JOHNNY DAVID CHAVEZ CASTILLA  
(0000-0001-7854-9018)**

**Lima - Perú  
2022**

## **Resumen**

Esta investigación propone una contemplación del paso del tiempo sobre papeles fotosensibles expirados, la idea de lo impermanente y la colección. Asimismo plantea reflexiones sobre la memoria, los límites, del papel fotográfico y de los medios, el afán de conservar y preservar, el devenir y lo maleable del material fotográfico. Respecto a este último, se le abordará desmontado de su uso tradicional: el de soporte sensible a la luz con el que, a través del aparataje fotográfico, obtenemos una imagen.

Palabras clave: Impermanencia, tiempo, fotosensible, memoria.

## Introducción

Durante los últimos años dentro de mi práctica artística he experimentado el uso del papel fotográfico expirado. Me refiero a pasar por alto el uso de la cámara, la lente, el sujeto y el proceso óptico/químico para el cual este soporte fue diseñado. Este material fotosensible me ha servido para entender los procesos precarios. Este tipo de situaciones han estado siempre en mi propuesta fotográfica, aunque no fui tan consciente de eso hasta hace poco tiempo. En los últimos años, he producido una serie de muestras, a manera de investigación, que devienen en objetos. Estos están compuestos por papeles que se exponen a la luz en diferentes momentos del día, bajo luz natural y/o artificial, generando un desmontaje de los procesos tradicionales en el uso del papel fotográfico.

Mi proceso creativo utiliza la contemplación sobre la forma en la que el tiempo y la luz generan reacciones que son evidencias sobre los objetos. El fotografiar la permanencia de lo original/inicial no es algo relevante para mí. El papel fotográfico velado (el que no se trabaja bajo condiciones de laboratorio y luces de seguridad) siempre ha sostenido el peso del error, y me interesa la posibilidad de que se pueda entender de una manera positiva dentro del proceso creativo. Me proporciona la posibilidad de llegar a una multiplicidad de registros para ampliar la experiencia con el soporte fotográfico.

Mediante esto, busco establecer las bases materiales y teóricas sobre las que propondré una serie de ejercicios/pruebas/muestras para problematizar las relaciones entre conservación, preservación e impermanencia, para dar valor al tiempo dentro de los procesos fotográficos. Propongo realizar un contraste entre dos medios: la fotografía analógica y la digital, utilizando el tiempo como ancla para referirme a sus similitudes y diferencias. Trato de explorar el valor al tiempo sobre el material fotosensible, los cambios e historia que pueden tener al estar almacenados y vencidos. El papel fotográfico dentro de un estado de exposición constante tiene un estado de impermanencia, contrastado con su uso tradicional, generando con esto una sensación de pérdida y una sensación de vida extendida. Con esto me refiero a

que esa imagen, por la luz y el tiempo en el material fotosensible, alcanza una situación extraña que cuestiona los niveles de conservación y de su carácter patrimonial. Con este quehacer quiero otorgar licencias de exploración. Mi intención es otorgarle un uso alternativo e investigar su complejidad, repensar que este material ya tiene una vida propia, generando así diferentes interpretaciones, enfrentándonos con nuevas posibilidades de entender su propósito fundamental.

Se han generado una serie de muestras que son parte del trabajo, estas son básicamente de papel fotográfico, se ha alterado su forma plana en muchos casos y así permiten relacionarlas con lecturas alternativas a las tradicionales. El inicio de cada muestra es bastante intuitivo y algunas tienen varios meses de proceso.

La investigación genera momentos relacionados con la memoria por la inestabilidad de la imagen que se comienza a generar desde que el papel sale de su zona segura. Situaciones latentes dentro de las muestras que forman parte de mi proceso de trabajo, trato de vivir la experiencia de tener el papel en las manos.

# Índice General

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo 1: Fotografía, reproducción y pérdida .....</b>	<b>8</b>
1.1. Analógico. La fotografía revelada como documento materialmentevulnerable ....	11
1.2. Digital. La fotografía digital como documento inmaterial ajeno a la destrucción. Un medio de prácticas fugaces y de pérdida .....	19
<b>Capítulo 2: Atención, producir, conservar.</b>	<b>23</b>
2.1 La luz como sensación, lo fotosensible.....	23
2.2 El riesgo al observar, asociaciones con el texto de Marcel Blanchot:La mirada de Orfeo .....	27
2.3 La impermanencia, el desvanecimiento y la pérdida .....	29
<b>Capítulo 3: Tiempo, compromiso y evanescencia .....</b>	<b>33</b>
3.1 Work in progress: Las muestras .....	33
3.2. El registro del tiempo: Anotaciones y relaciones con la obra deOn Kawara .....	37
<b>Conclusiones .....</b>	<b>42</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>43</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>45</b>

## Índice de Figuras

Figura 1: Daguerre, L.(1838). Boulevard du Temple. Daguerrotipo.

Figura 2: Chavez, J.(2020). Silueta. Fotograma, sin proceso de revelado y fijado.

Figura 3: Chavez, J.(2022). Bolsa negra. Fotografía digital.

Figura 4: Suvee, J.(1791). La invención del arte del dibujo. Pintura.

Figura 5: Feruglio, V.(2011). Detalle del panel Negative Hands.

Fotografía de registro de arte rupestre.

Figura 6: Monet.(2022). La serie de Rouen. Pintura sobre lienzo.

Figura 7: Chavez, J.(2022). Panel con 111 fotografías.

Presentación digital como muestra.

Figura 8: Chavez, J.(2022). Grupo de 3 fotografías.

Presentación digital como muestra.

Figura 9: Chavez, J.(2022). Muestra I. Papel fotográfico blanco y negro

Figura 10: Chavez, J.(2022). Muestra I. Papel fotográfico blanco y negro

Figura 11: Chavez, J.(2022). Muestra II. Papel fotográfico blanco y negro y cuaderno

Figura 12: Chavez, J.(2022). Muestra II. Papel fotográfico blanco y negro y cuaderno

Figura 13: Chavez, J.(2022). Muestra III. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

Figura 14: Chavez, J.(2022). Muestra III. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

Figura 15: Chavez, J.(2022). Muestra III. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

Figura 16: Chavez, J.(2022).Muestra III. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

Figura 17: Kawara, O.(1966-2014). Today Series. Pinturas.

Figura 18: Kawara, O.(1966-2014). Pure Consciousness. Registro de pinturas en un salón de clase.

Figura 19: Chavez, J.(2022). Muestra IV. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

Figura 20: Chavez, J.(2022). Muestra III. Papel fotográfico blanco y negro y color de formatos variados.

## Capítulo 1: Fotografía, reproducción y pérdida.

Desde hace unos años guardo un gran interés en la fotografía analógica. Y he prestado especial atención por la producción fotográfica modernista norteamericana de fotografía en blanco y negro que influenció la educación fotográfica en el país. Fotógrafos como Aaron Siskind, Minor White, Harry Callahan visitaron y/o expusieron en la ciudad de Lima en los 70's. A partir de ese momento, se generaron vínculos con la generación de fotógrafos de esa década y fueron parte de procesos de formación en el ámbito artístico nacional<sup>1</sup>. En paralelo, otros fotógrafos avanzaron en un proceso de fotografía a color como William Eggleston y Stephen Shore, capturando los aspectos mundanos de la cultura popular estadounidense. La influencia americana ha sido muy evidente en líneas de trabajos de diferentes fotógrafos que comenzaron sus procesos en esa época.

En el ensayo *Documentos tres décadas de fotografía en el Perú*, de Natalia Majluf y Jorge Villacorta, 1997, ellos comentan sobre la influencia de Minor White en el panorama local en los años 1973-1974. White interactuó con Fernando La Rosa y Billy Hare quienes compartieron estos conocimientos y formaron a otros fotógrafos dentro de la escena limeña:

White suscribía una comprensión expresionista de la fotografía, en la que el significado no parte solo de la mera identificación de lo captado, sino de la riqueza generada por la fricción entre el registro descriptivo y el sustrato simbólico que da forma al mundo del fotógrafo. Para White era particularmente importante la definición de la imagen fotográfica como símbolo o metáfora, concepción que se acercaba a la idea del equivalent que había postulado Alfred Stieglitz. ( p. 19)

---

<sup>1</sup> El encuentro de Fernando La Rosa y Billy Hare con el fotógrafo Minor White, maestro de una tradición como la norteamericana, que había fundado una estética modernista, fue determinante.

Muchos de estos fueron los fotógrafos/artistas visuales que estuvieron relacionados con los inicios de la educación fotográfica, como la formación del grupo Secuencia<sup>2</sup> y el Instituto Gaudí<sup>3</sup>, formando a muchos en Lima. La inminencia en Lima del desarrollo de la fotografía color como proyecto personal, se veía entorpecida por su complejidad (el costoso equipamiento y largo proceso para obtener las fotografías). La fotografía blanco y negro, en cambio, por su naturaleza, y variedad de formatos de película, daba una mayor visibilidad a la producción fotográfica.

En Todo este trabajo con película fotográfica de diferentes formatos termina de definir que el proceso fotográfico es más que agarrar la cámara. La existencia de un tiempo extra posterior al momento de la captura es algo que no se puede esconder. No se trata de pensar en la fotografía analógica como un ideal para la construcción de la imagen, sino de generar una discusión fundamentalmente estética. Lo realmente importante acerca de los efectos que produce el tiempo, que rige momentos que pasan desapercibidos. ¿Solo acaso cuando uno capta una situación del natural, y pasa por procesos fotoquímicos en el laboratorio para obtener imágenes reconocibles, es que hacemos fotografía? ¿y solo así se le considera? Ahora con el uso de los dispositivos digitales saltan algunas ideas o situaciones nuevas de interpretación, como la posibilidad de solo transmitirla (mostrarla) y ya no guardarla, conservarla.

El paso de la fotografía analógica a la fotografía digital ha estado acompañado por una nueva forma de trabajo fotográfico y de tecnología que permitió dar mayor acceso y ampliar así el uso del medio. La captura con cámara digital y otros dispositivos ha dado al individuo una capacidad de independencia y versatilidad (a parte de la económica) para nuevas posibilidades de registro y de acercamiento a los cambios constantes en la fotografía. En

---

<sup>2</sup> En 1976 fue fundada la Asociación Cultural Secuencia y en julio de 1977 se abrió Secuencia Foto Galería. Las personas involucradas fueron: Fernando La Rosa, Billy Hare, Guillermo Hare, Javier Silva, Mariella Agois, Roberto Fantozzi, Mario Montalbetti y Alberto Jara. Posteriormente, otros fotógrafos, como Javier Ferrand, María Cecilia Piazza, Mariano Zuzunaga y Vitali Levy, se sumaron al grupo.

<sup>3</sup> Instituto de Educación Superior, que formaba a los estudiantes durante 3 años en técnica y conceptos fotográficos. Fundado por los fotógrafos, Billy Hare, Antonio Ramos y Roberto Huarcaya.

realidad, todos aquellos fotógrafos o entendidos en procesos fotográficos analógicos, han abordado el proceso lento como una forma de entender el encuentro con la imagen; alejado de una rápida reproducción del natural.

El medio digital produce la pérdida de procesos largos entendidos anteriormente, asociados a la fotografía analógica. Una intención distinta que ha requerido de diferentes periodos para ser entendida. La imagen digital implica desarrollos de trabajo distintos que han propuesto nuevos tratos con la reproducción de eso que queremos capturar. Con esto, cada individuo adopta una capacidad e independencia para hacer fotografías inmediatas, que se distancian a principios fotográficos tradicionales.

El ideal de la fotografía continúa remitiendo a ese instante en el que la cámara registra lo real, pero en la construcción de este tipo de imágenes siempre han participado otros elementos, otros factores que hoy se reivindican cada vez con más fuerza. En resumidas cuentas, los cambios en elementos externos a la imagen fotográfica (la tecnología, con su desarrollo de la fotografía digital y las redes sociales, el modelo de relaciones interpersonales) acaban afectando el esquema básico del gesto fotográfico porque modifican elementos que, aun siendo sólo una fracción de lo fotográfico, suponen un cambio radical en la imagen. (Velasco, 2017)

Los materiales fotográficos del proceso analógico han sido relegados, porque son parte de un periodo pasado que ya no tiene alcance, y su uso hoy en día suele ampararse en la nostalgia. La actual presencia de cámaras en los celulares o dispositivos móviles, uno con más megapíxeles que el otro, ha influenciado en nuestra vida diaria. La traducción visual de recuerdos de quienes nos rodean y/o en entornos habituales, no han sido en absoluto previsualizadas como imágenes al estilo modernista (los momentos largos con rigurosidad técnica), donde esperas revelar la película con solo una proyección mental de cómo saldrá.

Muchas veces ni siquiera esperamos tener copiadas en soporte, y en contraparte ahora solo se alojan en la memoria del dispositivo o muchas veces solo se transmiten. Muy pocas veces estas imágenes sirven para la construcción de la memoria visual, a modo del olvidado álbum familiar, solo se limitan a un registro fugaz.

### **1.1. Analógico. La fotografía revelada como documento materialmente vulnerable.**

Desde sus inicios, la fotografía nos ha mostrado que para alcanzar un resultado técnico óptimo, debes considerar que será un proceso de momentos largos y de muchas pruebas. El fijado de la imagen y la reproducibilidad son situaciones que al conseguirlas demuestran una evolución del medio. En enero de 1839, en la *Gazette de France* se señalaba:

Anunciamos un importante descubrimiento del señor Daguerre, nuestro famoso pintor de dioramas. Su descubrimiento es prodigioso. Rompe con todas las teorías sobre la ciencia sobre la luz y la óptica, y será una revolución en las artes del dibujo. Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que se forman en el fondo de una cámara oscura, de tal manera que las imágenes dejan de ser un reflejo pasajero de los objetos y se convierten en una huella fija y duradera, pudiendo transportarse independientemente de la presencia de dichos objetos, como un cuadro o una estampa... (Lavédrine, 2007)



Fig.1.

Su condición de fotografía analógica, sus diferentes momentos de manipulación, terminan en una pérdida de información que consagra el original para convertirlo en una pieza única e indispensable. El entender la creación de Daguerre, el daguerrotipo, nos permitió un encuentro distinto con la imagen. El fijar la imagen parecía una intención para preservar eso que se tenía al frente, iniciando con edificios que no se movían por los tiempos largos de exposición para pasar a los retratos. Hoy en día es muypreciado tener un daguerrotipo, en un contexto donde todo se acerca más a la virtualidad, y a los trabajos inmersivos. La Fotografía más antigua que se conoce es la vista heliográfica desde la ventana en Le Gras. Se realizó en 1826, como resultado de una exposición de 8 horas fotografiada por Joseph Niépce. La fig.1, esta imagen de Daguerre es una mejora, evolución del medio, todo un suceso por el tiempo de exposición y el proceso de sensibilidad del soporte fotográfico, la fotografía se reducía a un tiempo de exposición de 7 minutos aproximadamente. Lo anecdótico es que durante ese tiempo dos personas se quedaron quietas y lograron ser capturadas. Se refiere a esta imagen como la primera donde aparecen personas fijas. Cerca a esos años, Henry Fox Talbot, trataba de producir una imagen negativa, la cual permitiría el positivado, y así iniciar un proceso de

reproducción. Ya no se pensaría solo en la pieza única. Generando una democratización del proceso.

El tiempo ha determinado también un estado frágil/vulnerable de los materiales fotográficos, dentro de esto, muchos procesos están bajo un proceso irreversible de autodestrucción, como la película en nitrato de celulosa<sup>4</sup>, tanto para la fotografía monocroma como para la fotografía color. El hablar y presenciar todos estos momentos ha generado un afán de conservación y preservación, desde la manera como se guardan en ambientes regulados, hasta cómo se manipulan. Lo que se trata es de minimizar el deterioro y con esto alargar el periodo de vida de este material, los estragos del tiempo igual serán evidentes. Estos momentos de fragilidad del soporte fotográfico, a causa del tiempo, han puesto en problemas a nuestra memoria. Las imágenes en soportes fotográficos están en constante riesgo por el porcentaje de humedad. Lima tiene un porcentaje muy alto. En esas condiciones los procesos y materiales fotográficos se ven involucrados hacia una situación de impermanencia. Nos podemos acercar a esta experiencia solo con revisar nuestro álbum familiar, buscamos recordar algunos momentos a través de las imágenes pero estos, por los materiales de producción, están en un desgaste constante. De alguna forma, esto afecta nuestra imaginación del pasado, pues nuestros recuerdos no son perfectos y siempre terminan anclados a una regresión desde el presente. Una mezcla extraña de fotosensibilidad fijada, desgaste, que genera recuerdos frágiles en nosotros. Esto se podría comparar con las capas que componen una fotografía sobre papel, lo llamado estructura estratigráfica, donde el soporte celulosa procesada, la capa de recubrimiento de resina y el aglutinante (donde están los haluros de plata que reaccionan con la luz), nos proporcionan estratos que soportan la imagen.

“¿Qué es un país sin su memoria visual?”, se pregunta la conservadora especializada en fotografía Cecilia Salgado, mientras acompaña la interrogante de un dato demoledor:

---

<sup>4</sup> Con el tiempo, los soportes de nitrato de celulosa comienzan a deformarse, la imagen se oxida y adopta una coloración castaña. En un ambiente seco, el soporte corre riesgo de romperse. Se detecta también un olor agrio consecuencia de los ácidos (nitroso y nítrico) que se desprenden, fragilizan las cajas y dañan los objetos alrededor.

casi el 80% de los archivos fotográficos en Lima sufren de presencia de hongos en sus colecciones. Estos microorganismos, atraídos tanto por la humedad propia del ambiente como por la composición del material fotográfico, son capaces de devorar —de forma irremediable — el registro en imágenes de nuestro pasado y el testimonio visual de nuestros procesos como sociedad. ¿Cómo podemos trabajar para evitarlo? (Salgado, 2018)

Esta relación entre imagen fotográfica y memoria puede dar otro giro si pensamos en el lugar que tiene la imagen para la sociedad contemporánea. Estas capas son la estructura para preservar y conservar la imagen. La memoria también tiene una idea de capas porque siempre está anclada al presente que distorsiona lo que sucede con el recuerdo. Eso yo lo veo relacionado a lo que sucede con el álbum familiar, como objeto que se conserva, envejece y termina siendo revisado muy pocas veces. Quizás en algún momento regresemos al objeto y no encontremos imagen. Es posible que ese instante termine creando en nosotros una situación de recuerdos sin un ancla, y el enfrentar un escaso reconocimiento de su veracidad. En el deterioro se terminará recreando una imagen. Aquí podríamos especular si lo digital termina siendo un registro y ayuda a la memoria para nosotros ahora o en el futuro.

Desde una perspectiva personal y rescatando procesos fotográficos realizados recientemente quisiera mostrar que durante la pandemia se generó en mí un retorno a procesos precarios de generación de imagen, como el uso del papel fotográfico, el colocar cosas encima de este y utilizar la luz natural. Todo esto dentro de un aislamiento social obligatorio.



Fig. 2.

Este es el registro de una situación después de quitar los elementos que estaban encima del papel fotográfico. Este fotograma fue realizado bajo este proceso: Primero coloqué la primera hoja de papel fotosensible blanco y negro sobre una superficie plana, luego el dibujo en papel que alude a la silueta de alguien, este papel tenía quemaduras/recortes que le daban la irregularidad. Después coloque una película de 4x5 pulgadas, esta no tenía imagen era transparente, al ir colocando los objetos sobre el papel ya se estaba generando el fotograma, como permanecieron en un mismo estado varios segundos se fijó/marcó de mejor manera. La luz caía directamente a la hoja y dependiendo de la transparencia o bloqueo de luz que daban los objetos sobre el papel terminaron generando esta imagen. Sin pasar por procesos químicos este papel fue guardado en una bolsa negra (la misma que lo contenía previamente) tratando de parar su exposición y su vulnerabilidad como material sensible a la luz.

La bolsa negra (fig.3) es la contenedora de esa imagen, el objeto sigue guardado y solo existe la foto como documento de la acción.



Fig.3.

La imagen tiene una sensación de nostalgia con respecto a la presencia humana. Es un fotograma realizado durante las primeras semanas de confinamiento por la pandemia. Los recursos para producir estaban muy limitados y mi acercamiento a la precariedad para hacer imágenes se vio revelada. El mito de Plinio contiene situaciones relacionadas con el fotograma desarrollado anteriormente. La fig. 4 es una pintura del mito de Plinio: Invención del arte del dibujo (1791) realizada por Joseph-Benoit Suvée. Esta imagen es muy cercana a la idea del fisionotrazo: el dibujar la silueta para reconocer o alcanzar una representación de la forma humana.



Fig.4

La silueta de la figura humana ha representado un primer afán de asir lo que tenemos frente a nosotros. La imagen trata sobre el mito de Plinio, donde Cora, la hija de Butades que era un alfarero, al estar frente a su amado y saber que se tenía que ir, trazó la silueta que dejaba la sombra de este por la luz de una vela en la habitación. Cora en sus ganas de quedarse con algo de su persona amada, solo se logra calmar con la silueta que alcanza a obtener, una especie de reproducción de ese alguien que entiende que extrañara y quizá no vuelva a ver. Esta situación habla de un recurso para acercarnos a esa presencia que ya no estará cerca, a modo de recuerdo y de nostalgia para que el sufrimiento por la separación no sea tan doloroso. Ayudar a la memoria. La idea de huella es evidente entre las dos imágenes mencionadas, cada una con un nivel de fragilidad que hace pensar en la nostalgia con respecto a la persona, además, involucra a la fragilidad del acto, lleno de muchas emociones pero vulnerable.



fig.5

Existen otros momentos en la historia que nos acercan a la idea de la huella como representación y que nos dan a especular sobre aquello que no está presente. La Cueva de Chauvet es reconocido como un lugar que conserva las pinturas rupestres figurativas mejor conservadas del mundo. Emmanuel Alloa, en su texto *¿Antropologizar lo visual?*, nos habla sobre una imagen de un pintura rupestre para hablar de representación:

La mano se retira para revelar una mano –tan pronto como se separa de la pared, pone en marcha el proceso mental de abstracción—. Así, el acto de representación remite

inevitablemente a una ausencia: a lo que todavía no está, o bien a lo que ya no está, a una imagen por venir o incluso al testimonio de algo pero en todo caso a lo que actualmente no está presente.(Alloa, 2022)

En un intento de evocar la cercanía con “la realidad” pre-pandémica (memoria) el confinamiento me llevó a buscar en la silueta algo cercano a la ausencia de familiares y amigos. Fue algo muy intuitivo en ese momento de producción, pero ahora encuentro las conexiones con lo que me sucedía y nos sucedía a todos. En el texto *Pensar la imagen II: Antropologías de lo visual*, se cita a Susan Sontag: “Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona. En la representación por sustitución, nos guste o no, algo está ausente”. La ausencia es algo muy arraigado dentro de mi entorno, quizá el momento de pausa total solo crea un reconocimiento más profundo. Entre la precariedad y la ausencia me llevaron a representaciones básicas.

En el texto "Cuando las imágenes tocan lo real" (2013), el autor, Didi-Huberman, nos genera reflexiones que veo pertinentes tocar en este punto. Ilusoriamente pensamos que la imagen nos dice la verdad, como las imágenes de prensa o de archivo. Sin embargo, esto solo es un fragmento, una apariencia de "eso": la realidad. Se genera una necesidad de atravesar la imagen, profundizar en un análisis de sus diferentes características y su contexto. Nunca será ella misma.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.(Didi-Huberman, 2013)

Existe un vínculo entre lo que dice Didi-Huberman y el mito de Plinio, se puede pensar que se está atrapando la sombra en el mito de Plinio pero en realidad solo es atrapar una ilusión de cercanía a algo que se aleja y huye, nuestra memoria comienza a trabajar para entender la insinuación a eso que se pierde. Mostrar una forma reconocible en el fotograma remite a acercamientos a una situación nostálgica con respecto a la presencia humana, de querer atrapar algo que se nos escapa de las manos.

En mi caso, despojo al papel fotográfico de una serie de cuidados instituidos para su correcto uso, de conservación y preservación, para transformarlo en alternativas de lecturas que podrían acentuar el interés en otras formas de registro. La fig.2, la imagen de la silueta en el papel fotográfico, atrae la mirada por el reconocimiento de la figura humana reconocible, este registro fue realizado a través de una cámara en un dispositivo móvil, no tenía otra forma de registrarla, y cada segundo era vital por el desvanecimiento de lo que quedó tras poner los objetos encima del papel.

## **1.2. Digital. La fotografía digital como documento inmaterial ajeno a la destrucción. Un medio de prácticas fugaces y de pérdida.**

Lo digital y lo analógico pueden incluso resultar complementarios y apoyarse entre ellos. A qué me refiero, por ejemplo, la imagen digital es fugaz, su *permanencia* dura lo que le permite la batería de la pantalla donde se ve (LED con píxeles) o lo que la memoria de almacenamiento permite y el tiempo que al observador le interesa (una vez que satisface ese deseo, pasa a la siguiente imagen con el dedo). Existe una muy frecuente comparación entre estos medios, una especie de romance con lo analógico que no permite la ayuda de los digital en las prácticas. Pienso que ambas pueden ayudarse a persistir. De lo digital se viaja a lo analógico y viceversa (ejm. escanear una foto antigua, y al revés; imprimir en papel una captura digital). Es la esencia de la imagen la que busca su *permanencia* (o *impermanencia*) a través de su transformación.

Parte del contexto histórico de la fotografía digital, es que esta fue inventada en 1975 por Steven Sasson, ingeniero que trabajó en Eastman Kodak, creó la primera cámara digital. Con este proceso nos dió la posibilidad de que luego de algunos años, las cámaras estén a mayor acceso y la producción de imágenes comience a tener un aumento incontrolable. Bajo esta situación la fotografía ya no solo estaba relacionada a un proceso lento o de mucho tiempo de aprendizaje, en este punto la producción en masa, la mayor cantidad de computadoras digitales, el teléfono celular digital, internet y las redes sociales, nos terminan integrando en un ámbito donde la imagen es algo del día a día. De la fecha de la primera cámara a esta época la evolución del medio ha sido revolucionaria.

La fotografía, como insumo cultural de consumo, se puede considerar como el más popular y difundido en estos tiempos. Actualmente con archivos fotográficos puestos en valor, los procesos de digitalización propiciados por la revolución digital han adquirido mayor protagonismo. Es una realidad que con el acceso a cámaras digitales de buena calidad y con aplicaciones de celular que gestionan rápidamente una digitalización, se está viendo progresos en cuanto a la gestión de un proceso de digitalización. Este hecho ha acelerado también el reconocimiento patrimonial de la fotografía analógica. Con esto podríamos decir que el convivir con las fotografías es una situación muy ligada a nosotros. Nuestros entornos padecen de un vínculo incontrolable con las imágenes y estas pasan de ser anclajes a nuestros recuerdos a abrumarnos con tanta versatilidad que le da lo digital. Los vínculos con la imagen muchas veces pasan desapercibidos como algo sencillo, pero en realidad son parte de casi todo momento y experiencia del día a día. Creería que la pandemia nos ayuda a tomar atención extra a esta digitalización e interacción digital. Pero con una atención particular por el pasado, muchas instituciones colocaron al acceso libre diversos archivos digitalizados, una viaje o exploración al pasado.

Se diría que en la actualidad la fotografía existe no solo para una cuidadosa selección y archivo, dentro de lo relativamente poco que se sabe sobre las nuevas prácticas de fotografía

social y móvil, lo que se quiere identificar es que existen diferentes posibilidades de uso de una fotografía, se ha ampliado el espectro. Sobre el trabajo fotográfico móvil, dentro de la décima conferencia internacional del American Association for Artificial Intelligence sobre Web y redes sociales (2016), el texto Trabajo fotográfico efímero: comprender el ecosistema de la fotografía móvil, nos dicen:

Un “trabajo fotográfico efímero como: el uso de fotografías con prácticas ligeras y rápidas, fotografías rápidamente producidas, compartidas y consumidas”. Con lo que uno podría pensar que estas prácticas son carentes de valor, descartables y que no permitirán una aproximación a algo más. Pero estos autores nos plantean que “las interacciones en línea no son triviales: generan discusiones, reflexiones, generan conversaciones o ilustran argumentos”. Y que dentro de este proceso también son desechadas. Se descartan rápidamente, sin intención de que las tengamos almacenadas para mostrarlas después de años, como a veces pasa con el álbum familiar. Se compara también con las fotografías físicas, que estas proporcionan “recurso para la construcción de la identidad individual... recordando visceralmente a las personas quienes fueron alguna vez”. (Marron, Bentley, Bakhshi, Shamma, 2016).

La fugacidad del medio digital nos hace pensar en cómo generar recursos para una memoria que por ratos termina reemplazada. Una fragilidad de la que pocos se preocupan, ¿deberían?. Y en cambio lo analógico muchas veces se contenía en álbumes familiares que se archivaban y en los años uno revisaba y mantenía una conexión con lo pasado.

Las fotografías como registro o documento también han estado relacionadas a las adquisiciones de obras a distancia. Muchas ventas han pasado dentro de aplicaciones donde se muestran imágenes de nuestro diario y de portafolios de artistas de diferente ámbito y rango. Se rompieron algunas distancias. Ya sea un objeto o una fotografía todo termina mostrándose a través de la pantalla del celular o de la computadora. En esta transmisión/fugacidad

terminaron adquiriendo un momento de importancia y eso puede generar las posibles ventas o interacciones para la adquisición de obra. Ese objeto termina dentro de una colección o espacio y no termina siendo visible para los demás. A pesar de que la obra se exhibe por medio de las pantallas de los dispositivos, su valor está en el objeto, en su estado físico, muchas veces falto de visibilidad para los demás.

## **Capítulo 2: Atención, producir, conservar. 2.1 La luz como sensación, lo fotosensible.**

En mi proceso creativo existe contemplación de la temporalidad de los objetos. La permanencia de lo original/inicial no es algo que importa, la experiencia, el andar y entender el aparato fotográfico es algo que no se tiene del todo claro. En realidad, que suceda algo, un cambio, termina acompañando al azar que dan algunos medios y sus materiales, no existe un ideal de registro perfecto, por lo menos no pensado como una norma. Incluso el registro se da sin aparato fotográfico. Desde el comienzo de la fotografía se ha dado sin cámara(fotograma), aunque no había mayor detalle descriptivo. Todo esto bajo un proceso fotoquímico.

La posibilidad de transitar sobre las líneas imaginarias que hay entre los medios artísticos me atrae y creo que genera una amplitud de posibilidades que pueden ser exploradas. Extender la práctica a algo que no se tiene bajo muchos parámetros de enseñanza académica sino que se siente desde su materialidad. Creo encontrar en lo mencionado algo que me ayuda a no quedarme solo en una fotografía/imagen, me apoyo en más recursos para encontrar mi real intención. Hablar de las sensaciones que produce la luz es algo importante en este trabajo. La capacidad de esta para asombrarnos es algo que sólo quien ve con tiempo y paciencia puede entender. Me gustaría traer a reflexión la serie de Claude Monet(1840-1926) de la catedral de Rouen, en Normandía. Monet capta en sus cuadros el exterior de la catedral en diferentes horas del día y condiciones atmosféricas. Tarda mucho en alcanzar un conjunto de 20 lienzos para exponerlos en una galería, el comentario de la crítica no faltó y evidenció que al ver los cuadros juntos se resaltaba una cualidad onírica de la luz sobre la fachada, y está alcanzaba esa fuerza por el conjunto.



Fig. 6

Esta situación de obsesión que tiene Monet por la catedral la asocio a mi experiencia abierta a la exploración que tengo con el papel fotosensible. El presenciar su exposición a la luz, bajo diferentes situaciones, como la de estar expuesto a la luz y enfrentarse a una larga e insinuante presencia de la misma.

Este proceso “celebra” lo impredecible y el diálogo con los materiales crudos. Básicamente luz pura al papel y luego su envoltura en diferentes situaciones de color en la que se muestra para hablar de tiempo. Envolviendo el papel fotográfico expirado en un entorno de luz que lo evidencia como aún fotosensible y que congrega tiempo en él. Alejado de la bolsa negra y caja que los conservaban ajenos a esa experiencia.

Desde hace 10 años la conservación de fotografías pasó a ser parte de mi formación e interés. El observar como objeto a preservar y conservar es implícitamente parte de mi proceso creativo. Mi relación de trabajo con archivos fotográficos históricos y algunos de producción reciente, es muy variada. Algunos se encuentran en estado de deterioro avanzado con fragmentos de imagen en algunos lados, y otros en mejores condiciones hacia una estabilidad del material. Es una práctica multidisciplinaria el comenzar el trabajo con un archivo, mi parte está ligada a la digitalización pero no se puede dejar de lado el ser fotógrafo y estar ligado al material y a las imágenes que se puedan encontrar. Siento una cercanía al trabajo de Alison Rossiter, ella muestra su trabajo en el laboratorio al lado de una serie de cajas de papel fotográfico vencidas que colecciona, que busca por internet o diferentes lugares de venta de objetos antiguos. Ella busca y termina comprando una colección de tiempo en materiales fotosensibles, la que abarca diferentes épocas de producción de estos soportes, cómo materiales que ya no se producen. En estos materiales, ella descubre diferentes reacciones del papel al tiempo y sus características de producción. Los cambios atmosféricos terminan participando dentro de este proceso. Ella los lleva al laboratorio para pasarlos por el proceso químico de revelado y fijarlos.

He acumulado cerca de 1,200 lotes de papel fotográfico vencido. Las fechas de vencimiento cubren cada década del siglo XX, así como, en algunos casos, el final del siglo XIX. Estos archivos son una muestra de la historia del material de copiado fotográfico y la principal fuente de mi trabajo actual. Estos me permiten producir copias que evocan obras del constructivismo, del expresionismo abstracto y del minimalismo. Las imágenes latentes producidas por las filtraciones de luz, la oxidación y los desgastes físicos son el origen de estos fotogramas. Motivos complejos quedan incrustados con ayuda de moldes en la superficie de la emulsión. Algunos papeles han sido expuestos íntegramente a la luz antes de que los manipule y que revele zonas específicas de estas emulsiones. Para mis pruebas de copiado, me valgo únicamente de métodos clásicos en cuarto oscuro; el flujo de los líquidos en los baños químicos guía mi trabajo. El potencial

de cada lote depende de las condiciones que le han tocado a lo largo de los años. Los datos de expiración proveen puntos de anclaje en el friso cronológico de la historia mundial. Hago aproximaciones a eventos y épocas cuando establezco analogías entre las densidades máximas del negro de un papel y una época incomprensible. (Rossiter, 2013)

Esto tiene un particular interés, debido a que su forma de valorar el material me hace pensar en la capacidad que tiene el descubrir qué reacciones ha tenido el tiempo en los papeles fotográficos, soportes fotosensibles con historia debido a los diferentes años de producción dentro de su colección. Hay que prestar atención en su fijación por revelarlos y fijarlos. En mi caso los dejo a voluntad de la luz, del tiempo y de mis configuraciones que generan reacciones de los compuestos químicos de la capa fotosensible. Otro punto, es el que Alison los revela en el laboratorio, se rompe el tiempo y se pausa ese proceso, la vida alcanzada por la caja y los papeles en ella. Existe el interés de publicarlos, también suceden “juegos” en el proceso de revelado que permiten un protagonismo de Alison. Este quiebre del proceso es una parte a la que no me quiero acercar, siempre mantengo la curiosidad de fijarlos, pero sigo pensando que el hecho de tener el papel sin su proceso químico(húmedo) me termina dando la posibilidad de admirar su cambio, y cuestionarme, ¿qué es una imagen? o ¿qué es una fotografía?.

Fotografía, un registro de energía radiante realizado en una superficie determinada en un momento determinado por medio de una respuesta química o física. Ese registro no es necesariamente una imagen. Extensión artificial de la memoria. (Romer, 2021)

En mi caso, se despoja al papel fotográfico de todos sus cuidados de laboratorio y acondicionamiento, para transformarlo en diferentes alternativas de lectura que podrían acentuar el interés en otras visualidades. Mi punto de partida, es el quitar parámetros establecidos a este objeto fotográfico (desmontaje), por su naturaleza el papel fotográfico no puede ser expuesto a la luz por el velo que se genera, impidiendo que se pueda registrar una imagen en esta emulsión ya estropeada.

Tomando en cuenta mis exploraciones y comparándolas con el trabajo de Alison Rossiter, entiendo la idea de memoria dentro de su obra como el observar el tiempo impregnado en los papeles. Ver esa imagen y todo su afán de búsqueda de papeles antiguos para pasarlos por procedimientos de revelado y/o fijado, hace a su práctica una colección o patrimonio de la historia del papel. Al evidenciar la degradación del medio en el que se manifiesta la fotografía está mostrando el contexto en el que este papel se desarrolló (la humedad, el paso del tiempo, la manipulación del papel, su calidad, el poco cuidado por parte del Estado a su patrimonio cultural) y, principalmente, la sensibilidad de quien captó la imagen. Los recuerdos son fundamentales dentro de nuestra historia, el ejercicio de crear exige el ocupar un lugar, un espacio, y dentro de eso nos enfrenta a un tiempo para pensar, preservarlo y conservarlo, complejizando así nuestra experiencia con los materiales.

## **2.2 El riesgo al observar, asociaciones con el texto de Marcel Blanchot: La mirada de Orfeo.**

El trabajo con la luz está muy identificado en las posibilidades fotográficas para usar y explorar la técnica para la captura, con los aparatos y tecnologías que hoy se pueden conseguir. En este caso el vínculo que se tiene con la luz es uno de los más básicos, la posibilidad de proyectar una sombra sobre un plano, ya sea de un objeto o una persona. Es por eso que veo pertinente el extender este punto con el mito de Orfeo, el cual acercará la mirada a un punto de riesgo. He estado construyendo un grupo de experiencias con el papel fotográfico, a las que llamo muestras, dentro de las cuales la principal atención está en el paso del tiempo y como la luz produce una reacción sobre ellos. Dentro de esta experiencia creo que muchas cosas pasan desapercibidas, en silencio suceden cambios en los materiales y no hay forma de retroceder y volver a verlos en el estado anterior.

En *La mirada de Orfeo* (1955), Maurice Blanchot hace una interpretación del mito de Orfeo y Eurídice. Este mito despierta un acercamiento a ese desvanecimiento y riesgos eventuales que tenemos en la vida.

El mito cuenta que Orfeo, personaje de la mitología griega, vivía de cantar y a su vez tocaba la lira que le había regalado el dios Apolo. Sus canciones podían amansar a las fieras y alterar las fuerzas de la naturaleza. Orfeo se enamoró de una ninfa del bosque llamada Eurídice y se casó con ella. Una serpiente mordió a Eurídice y la mató. Orfeo, desgarrado de dolor, decidió recuperar a su esposa. Llegó al río Aqueronte, el cual separa la vida de la muerte. Un anciano llamado Caronte era el que montaba a los difuntos en su barca y los llevaba a la otra orilla. Orfeo lo convenció para que lo llevara a la otra orilla. Ya en la otra orilla, sin dejar de cantar, se adentra y llega ante Hades, el rey del más allá, al cual conmovió con su canto. Hades aceptó a que se llevara a Eurídice, pero con una condición, no podía girarse para mirarla mientras hacían el camino de regreso. Orfeo aceptó. Cuando ya estaba muy cerca de la superficie de la Tierra, Orfeo sintió miedo al pensar en que Hades podía haberlo engañado o que Eurídice podía haberse perdido por el camino. Orfeo giró la cabeza y Eurídice se hundió a toda velocidad en las profundidades de Tártaro. Orfeo se dió cuenta entonces que había perdido a Eurídice para siempre. Lloró amargamente y su pelo se volvió blanco. A partir de entonces solo pudo cantar canciones tristes. (Blanchot, 1955).

Una de las relaciones que encuentro con este mito y el texto de Blanchot, es el desvanecimiento que tiene “la obra”. En un caso Euridice y en mi caso el papel fotográfico desplegado a un exposición constante. Existe un misterio por saber si Eurídice está realmente está ahí, no se cree en la palabra, existen ganas de verla, en mi caso, los papeles activan su transformación al estar ya a la luz. Orfeo quería que Euridice salga de la oscuridad. En mi caso saco los papeles de la oscuridad de la bolsa negra hacia un acto de performance material.

En mi proyecto que la obra tenga tiempos o posiciones para ser vista me hace pensar en piezas que trascienden espacios tradicionales de exhibición, funcionan dentro de un área de espacio con mayor dimensión, existen también para enfrentarnos a una experiencia de sentir con el espacio. Orfeo no cumple con llevar a Eurídice a la superficie, voltea, la ve y ella desaparece. En ese sentido, lo que se busca no es a Euridice (la obra, el objeto), sino el llegar a enfrentarse al momento. Lo que se desea, según el autor, es, optar por verla en la plenitud de su muerte. En mi propuesta de investigación dejo a los papeles fotosensibles a una acumulación de luz y tiempo a la cual solo un ojo con sigilo puede llegar a observar en esta exposición constante. Existe una fragilidad de la imagen o de lo que se produce, esa presencia que escapa a la convención ayuda a entender más allá del entorno clásico y abre alternativas de interpretación. Se entiende que el error de Orfeo es el desear a Eurídice en la búsqueda de lo infinito. Existe una impaciencia de Orfeo, este nunca llega a la despreocupación. La obra resiste a lo que la inspira, pero se toma un riesgo al observar. La mirada de Orfeo aniquila la obra siendo esta frágil en su origen.

### **2.3 La impermanencia, el desvanecimiento y la pérdida.**

Parece que existe siempre un interés por identificar; lograr reconocer lo que tenemos cerca nos termina inquietando, desde algo pequeño hasta algo muy elaborado. El reconocer nos permite resolver aquello que nos inquieta, pero existen imágenes o situaciones que necesitan tiempo para ser resueltas. Esto me lleva a pensar que tenemos una situación a la que pocas veces le ponemos interés, la impermanencia; el que algo se desvanezca o que ocurra por poco tiempo. Que algo o alguien no logre perdurar en el tiempo termina siendo una situación que nos envuelve en un hecho que no siempre entenderemos. El identificar la pérdida se convierte en una manera de valorar lo que tenemos frente a nosotros. Una sensación cercana a la muerte pero en realidad directa a la transformación.

El pensamiento occidental se ha caracterizado por entender el proceso fotográfico diseñado para ser eficiente y útil. Tiene un vínculo con la obsolescencia, que ha estado siempre presente, como el desecho y la degradación. No se piensa en la transformación como una idea que enriquece el proceso. Se deja de atender a pequeñas sutilezas debido al entorno abrumante en tecnología. Intento llevar la transformación a una nueva lectura que descubre una serie de posibilidades a las cuales siento que poca atención se les dio. La sola noción de papel vencido es ya un concepto de degradación, asociación que se puede ligar a como se piensa en la conservación si hay aún una situación "viva". No fijar el papel fotosensible es dejar expuesto a una alteración continua. Aún no sé si tiene un fin. Prefiero pensar que es cada vez más imperceptible y ajustar muy bien el ojo para entender.

Dentro de las muestras que he estado haciendo existen algunas que hacen más notoria la idea de tiempo y transformación por efecto de la luz. Siendo esta muestra una en la que se alcanza a notar como durante un tiempo determinado el papel pasaba por una transformación, se manifestaba la reacción de los haluros de plata a la luz durante un periodo de tiempo.

Este es un panel con 111 fotografías que fueron tomadas durante 3 horas aproximadamente. Al ver las fotografías juntas nos podemos dar cuenta de que existe un gradiente del papel, una situación tonal que sugiere la reacción del mismo papel al contacto con la luz durante un tiempo determinado.

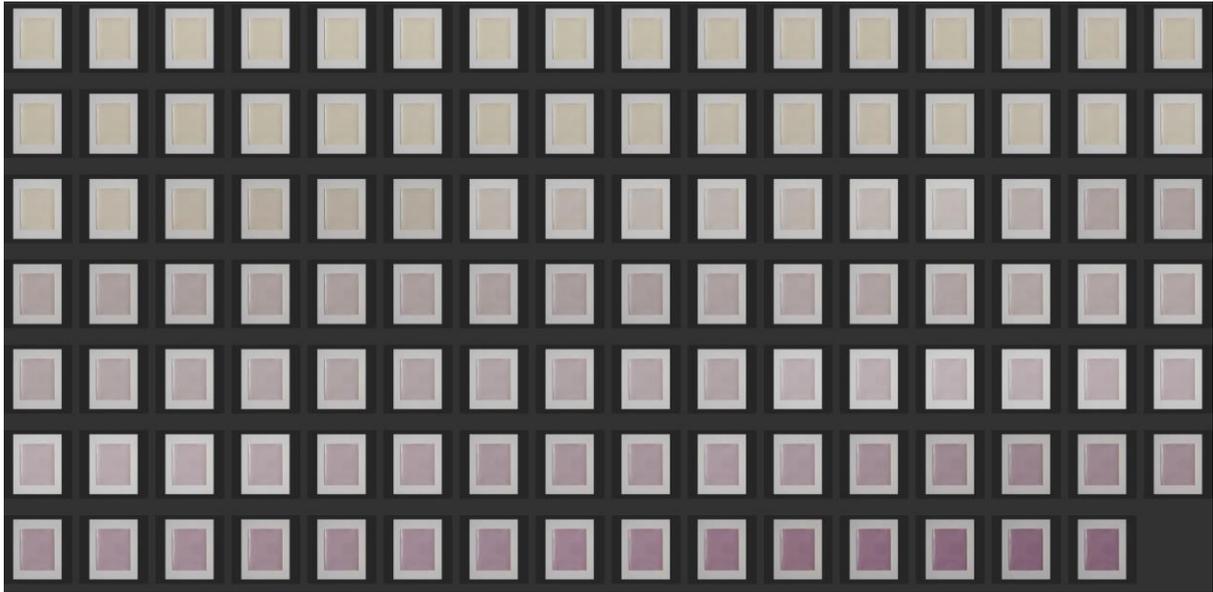


fig.7

En este panel se entiende la gradiente tonal por la que pase el papel fotográfico(es el mismo papel) una transformación auténtica que lo hace reconocerse como un material aún vigente dispuesto a dar nuevas alternativas de lectura.

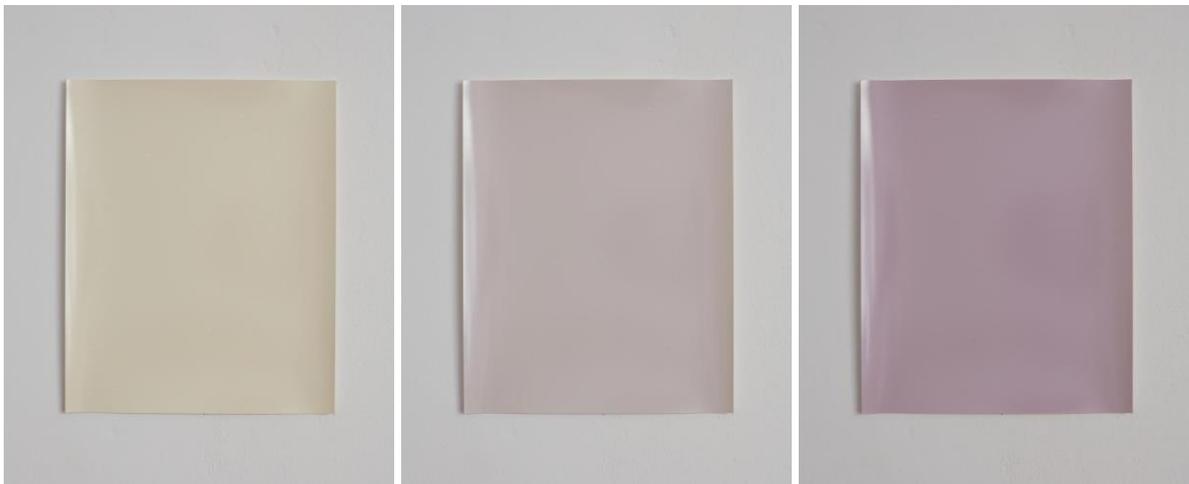


fig.8

Este es un pequeño grupo extraído de las 111 fotografías, dónde rescato su posibilidad de uso dentro de un espacio fotográfico. Aquí podemos ver cómo existen

3 tonalidades, en todo momento se fotografía el mismo papel. Este registro ayuda a comprender que el papel aún tiene una vigencia, no tendrá las mejores condiciones pero los haluros de plata reaccionan a la luz. Las 3 horas permitieron un grupo de fotografías para evidenciar el cambio. Es una muestra directa para comprender lo que puede pasar desapercibido a un ojo que no contempla lo suficiente al objeto.

Con este conocimiento nos adentramos más en las muestras que he estado trabajando que ayudarán comprender las investigaciones sobre la impermanencia, el desvanecimiento, luz y tiempo sobre el soporte fotosensible.

### **3. Tiempo, compromiso y evanescencia.**

Este capítulo tiene un vínculo directo con un grupo de muestras que he estado produciendo. Aquí, pienso en las experiencias y registros más relacionados con la multiplicidad de opciones con las que me he involucrado. Estas experiencias tienen un ánimo de ser opciones que ejemplifican de una manera más precisa el tiempo, el afán de conservar, la impermanencia. Veo valioso el generar relaciones con el trabajo de On Kawara, artista conceptual japonés que dedicó su vida al registro del tiempo en sus obras más reconocidas, tomaré especial atención en la obra Pure Consciousness de On Kawara.

Queda claro que esta investigación es un trabajo en proceso, vigente y que me acompañará por mucho tiempo. Existe una insinuación a un afán científico de dar muestras de algo que es totalmente efímero.

#### **3.1 Work in progress: Las muestras.**

Este subcapítulo quisiera iniciarlo con unas muestras encadenadas, con esto dar a entender el tipo de proceso que he tenido. Lo tomo como un proceso lento de compañía y contemplación que ha generado mayor conocimiento y menos reparos en la manipulación del soporte fotográfico. Existe una evolución orgánica en el tiempo, diferentes manifestaciones. Y permiten un impulso creativo activo.

Las imágenes fig.8 y fig. 9 son parte de una propuesta donde existe un interés por generar un vínculo con la secuencia(un papel tras otro) y con esto un recorrido que puede generarse entre los papeles. Este recorrido es para observar como se aparenta el tapar el papel pero a la vez existe ya una transformación.



Fig 9.



Fig.10

Estos se colocan uno encima del otro, tapan al anterior, le quitan exposición a la luz. Ante esta idea de secuencia, que existe también por la numeración escrita sobre el papel, nos permite atisbar lo que sucede en la otra hoja y con eso determinar un cambio sobre el papel más allá del que se genera por estar fuera de la caja. La mano se presenta como parte de la manipulación. La numeración ayuda a identificar los cambios. Alude a un juego de memoria. Los papeles "se estorban", y eso les permite extender su vida útil como papel fotosensible. ¿Una pequeña resistencia a la desaparición? Las tonalidades son fácilmente identificables, deterioros como presencia de manchas, algunos hongos se comienzan a observar. Estas imágenes son parte de una pequeña investigación y bitácora de anotaciones.

Las imágenes a continuación( fig.11 y fig.12) son parte del registro de lo que sucedió con las figuras anteriores(fig. 9 y fig.10) pero en este caso pegadas en un cuaderno, acercándose de mejor manera a la idea de pasar las páginas que estaban anunciadas en la muestra anterior. La consecuencia del primer momento, permite una lectura en formato cuaderno y expone el papel fotográfico, que fue guardado un mes, a los cambios propios del pasar las páginas, una lectura más cómoda y a la vez con lecturas de libro/objeto con material fotosensible. En este pasar de páginas se van perdiendo las marcas que se podían ver en la anterior muestra y se evidencian tonalidades más parejas entre ellas. El trabajo quedó en ese estado, no se han

aplicado cambios, esto me ha permitido pensar en cómo la muestra con papeles ya es en sí suficiente como gesto de tiempo y límites, una muerte natural del papel fotográfico.



Fig.11



Fig.12

Después de tener la muestra de la fig. 10 y 11, comencé a acumular papeles fotosensibles de diferentes dimensiones pero esta vez dejándolos por periodos largos a la luz, bajo diferentes situaciones. Con esa idea pensar en un encuentro directo con el papel, convivir con él. El formato cuaderno nos permite integrarnos más con la muestra, la pared blanca se siente un espacio muy delicado para el objeto. En el modo cuaderno el papel me hace pensar en una situación de receptor de luz por un tiempo (de obturación) por el movimiento y paso de hojas.

En la investigación la idea de *trabajo en proceso es evidente*, “la muerte” de la fotosensibilidad del papel está escondida en “lo bello” que se puede ver en el cambio de color de un papel o la forma. En ese proceso pierde su vida (reacción a la luz). Quien se enfrenta al ver los papeles expuestos a la luz termina encontrando en el cambio un acto casi de performance hacia la pérdida de su poder, la reacción. Su forma por su maleabilidad altera la uniformidad acostumbrada.



fig.13

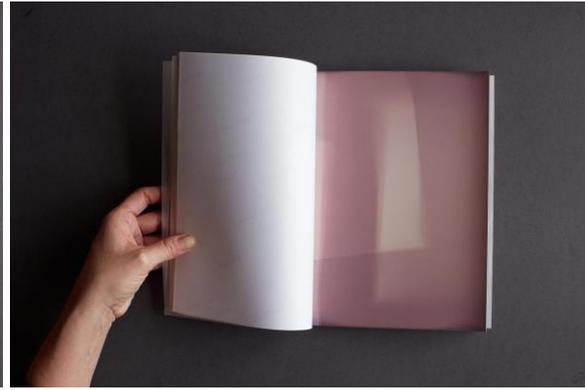


fig.14

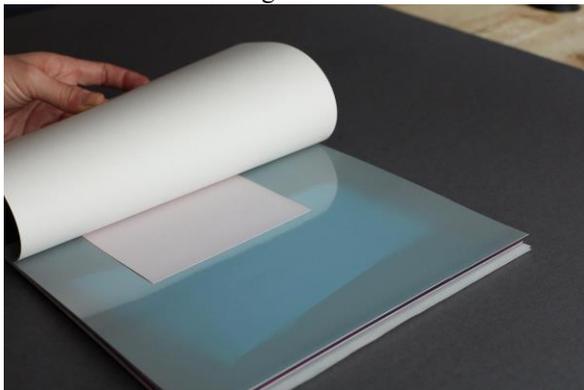


fig.15

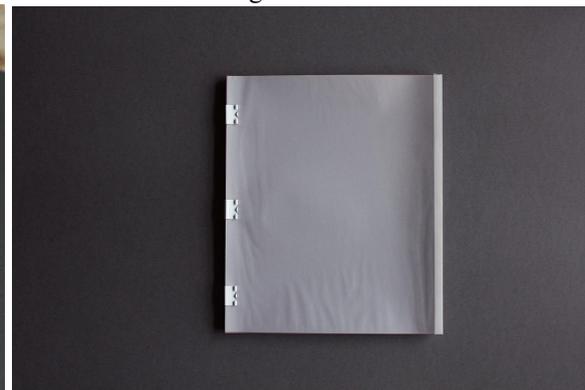


fig.16

El cuestionarme el no uso de cámara me llevó a permitirme más complejidad dentro de lo que ya estaba haciendo con el papel. Las cámaras tienen opciones de control, en este caso al dejar de lado este objeto, al que estaba acostumbrado, me permite contemplar con mayor lucidez al objeto papel y explorar su multiplicidad. Esta muestra se acerca más a un formato libro, es fácil asociarla así por su tamaño y forma. He tomado algunas decisiones en la presentación para alejarla de esta convención y que pueda alternar en otras interpretaciones.

La muestra que aparece en las figuras 12-13-14-15, está conformada por una serie de papeles que convivieron conmigo en diferentes lugares y por varias semanas y hasta meses en continua exposición a la luz. Añadí papel vegetal transparente, para aludir a la transparencia y paso de luz a través de este, un detalle para involucrarnos más con la acción de la luz y la manipulación. Esta muestra como las anteriores está en constante proceso de transformación

pero el manipular con cuidado permitirá alcanzar una contribución más clara del otro. Entonces, el acto fotográfico abarca más que lo que el individuo ve. No solo se cierra en el concepto original de captar la imagen tal cual ofrece la realidad sino abre una gama de posibilidades físicas y de significados para la persona que se enfrenta a la muestra.

### **3.2 El registro del tiempo: Anotaciones y relaciones con la obra de On Kawara.**

Este subcapítulo tiene como objetivo generar algunas anotaciones con la obra de On Kawara. Artista conceptual japonés, su práctica artística ha tenido una temática minimalista, metódica con respecto al tiempo hacia sus pinturas y dibujos. Su propuesta conceptual congelaba el tiempo en las pinturas que él hacía, ya que el protagonismo de sus pinturas estaba en la fecha que colocaba y que pintaba durante ese mismo día, La serie Daily Paintings(fig.17), o en la serie Pure Consciousness(fig.18).

Si quisiéramos establecer una biografía de On Kawara podríamos sin dificultad escribirla basándonos en la enorme “base de datos” que tenemos a nuestra disposición. En ciertos años podemos saber específicamente la hora en la que se levantó, los recorridos que hizo por Manhattan, a las personas que encontró ese día y lo que leyó en los periódicos, sin embargo hay algo que nunca podremos contar: lo que sintió durante esas caminatas, esas lecturas, esos encuentros; lo que pensó sobre su infancia o sobre su educación. (Castro, 2015)



Fig. 17



Fig. 18

La obsesión de anotar fechas dentro del trabajo de Kawara ha generado una propuesta contundente, como anota en su artículo Carolina Castro, esta cantidad de obra en forma de anotaciones hace su propuesta muy controlada. Su forma de atrapar el tiempo me generó una vinculación muy rápida, me interesa mucho su destreza y constancia para ejecutar siempre lo mismo. Su concepto de tiempo es directo, lo atrapa. En mi caso hay ciertas diferencias, que me gustaría remarcar: En las muestras que muestra.



Fig.19

En esta imagen se muestran anotaciones sobre una cinta con la que se pegan los papeles uno sobre otro, estos son catalogados en sus diferentes momentos(tiempos) en los que se enfrentan a la luz natural. Logrando con esto percibir la impermanencia de lo que ante nuestros ojos va cambiando. El tiempo y la luz manifestándose. Las relaciones con el tiempo en estas pruebas genera una experiencia de percepción distinta con el papel, esto bajo un estado orgánico, su impermanencia y por consecuencia su fragilidad. Trato de generar algunas relaciones con el tiempo, anotando, grabando, desplegando en una pared y logrando comparar sus momentos. El materializar el tiempo en estos papeles me lleva a pensar en el desmontaje, por la sensibilidad con la que exploro este papel siendo esto algo muy ajeno a los parámetros o estándares de uso del material fotográfico, siempre bajo un cuarto oscuro y para revelar otras imágenes.

Quisiera mostrar un grupo de imágenes de registro fotográfico de un montaje realizado hace un año, donde existe un acercamiento a la propuesta montada sobre una pared blanca iluminada con luz natural. Este es un primer acercamiento contundente con la dimensión del grupo de materiales fotográficos que estaba trabajando y como estos bajo un entorno de luz natural y diferentes momentos de aparición a la luz terminaban en exposiciones parciales, además de un despliegue no como papel plano sino con medios para generar volumen.

Pequeñas muestras escultóricas.



Fig.17

Estas construcciones niegan la naturaleza plana del papel, y generan sus propias configuraciones. Las uniones que se presentan como parte del proceso de trabajo son piezas experimentales, dentro de un punto en el que me acerco a la materialidad, maleabilidad, y en donde los cambios repentinos por acción de la luz a la que se expone el papel suceden mutaciones. Son ensamblajes de fundamento fotográfico. Cada uno de estos objetos resulta inestable en su existencia, donde el papel sin uso de fijador(debería hablar de los haluros de

plata y como el fijador retira la plata metálica no expuesta), para frenar su reacción, nos deja aún latente la finalización de la pieza. Para generar una voluntad de cambio acelerado o lento, dependiendo de donde se pose el papel o esponga a la luz por diferentes periodos de tiempo; y eso define la vida/existencia del trabajo. Lo que importa es la acción de quien al ver el objeto comienza una búsqueda por identificar algo y que al mismo tiempo, eso desaparezca o mute. Más allá de poder verlo bajo mucha o poca luz, y al no poder identificar nada en concreto, existe un interés por las formas que rompen con lo plano del común acercamiento al papel.

## Conclusiones

Existe una sensación sobre lo fotosensible que impide su real uso, creería que dentro de esta investigación he encontrado una mayor posibilidad de entender el trabajo visual que he estado haciendo. Plantear ideas sobre los límites, el afán de conservar, memoria, que son temas que se desarrollan. He logrado enfrentar a diferentes situaciones con el material, con esto permitir y contemplar su fragilidad fuera de un control como el estar contenido.

La fotografía analógica y la digital como situaciones que se pueden alimentar entre ellas. La evolución no debería alejar a lo anterior, se deberían plantear vínculos claros en los que se puedan desarrollar, aunque creería que está ya en proceso como lo comentado sobre la digitalización.

El contemplar, con tiempo y sigilo las situaciones generadas dentro de los procesos fotográficos ampliará más nuestra apreciación. El desmontar de su tradición a un medio nos da alternativas de producción y más aún en la mezcla de los medios artísticos que ahora es más frecuente.

Los mitos y las situaciones anecdóticas dentro de la historia del arte me han proporcionado una especial sensibilidad respecto a lo que se puede producir. El trabajo en proceso es una posibilidad dentro de un medio que vive muy agitado por la tecnología.

## Referencias Bibliográficas

Majluf, N. y Villacorta, J. (1997)

*DOCUMENTOS Tres décadas de fotografía en el Perú 1960-1990* p. 19

Velasco, P. (2017). *Joan Fontcuberta. La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.*

Scielo. Recuperado el 5 de noviembre de 2022.

[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762017000200279#fn13](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200279#fn13)

Lavédrine, B. (2007). (re)Conocer y conservar fotografías antiguas. pp.34-35.

Salgado, C. (12 de mayo de 2018) “*El patrimonio fotográfico del Perú está muriendo*”. Centro de la Imagen.

<https://www.centrodelaimagen.edu.pe/blog/el-patrimonio-fotografico-del-peru-esta-muriendo>

Alloa, E. (2022?) *¿Antropologizar lo visual?*.

<https://zoboko.com/text/d0mopqyj/pensar-la-imagen-ii-antropologias-de-lovisual/6>

Didi-Huberman, G. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado 21 de junio de

2022 [https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando](https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando)

[\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](#)

Marron, B. Bentley, F. Bakhshi, S. - Shamma, D. (2016). Ephemeral Photowork:

Understanding the Mobile Social Photography Ecosystem.

Décima Conferencia internacional de la American Association for Artificial Intelligence sobre Web y redes sociales.

Rossiter, A. (2013) ARLÈS IN BLACK. Les Rencontres Arlès Photographie. p.410

UNTREF / IIAC - Centro MATERIA. (27 ago 2021). Mesa 1 Grant B Romer  
V01[Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T6-1AmDv-Uo>

Blanchot, M. (1955). La mirada de Orfeo. El Espacio literario (pp.154-159).  
Editora Nacional.

Castro, C. (2015). On Kawara: La Ilusión de decirlo todo(29.771 días).  
[https://artishockrevista.com/2015/05/04/on-kawara-la-ilusion-decirlo-29-771 -dias/](https://artishockrevista.com/2015/05/04/on-kawara-la-ilusion-decirlo-29-771-dias/)

## Anexos

#1 (página 40)

Fecha: 26/11/2021

Imágenes de registro de los papeles fotográficos sacados a la luz en diferentes momentos en el lapso de un mes a minutos antes del montaje en la pared. Las formas ya estaban creadas en su mayoría, pocas fueron realizadas en el mismo momento de colocarlas en la pared.

Papel fotografico blanco y negro warm tone, brillante y perla y papel color brillante.

Tamaños de las hojas, 14x16 pulgadas, 8x10 pulgadas y 4x6 pulgadas.

Tamaño de las hojas, 8x10 pulgadas.





#2 (página 39)

Fecha: 05/06/2022

Se usó el tamaño completo del papel más grande como área de trabajo y recortes de los diferentes papeles.

Superposición de papeles, 30 segundos entre cada uno. Tiempo de toda la pieza, 20 min.

Se adjunta link del video de la ejecución de la pequeña instalación.

<https://youtu.be/EpR7LZw-Xm0>

Papel fotografico blanco y negro warm tone, perla y brillante y papel color brillante.

Tamaños de las hojas, 14x16 pulgadas, 8x10 pulgadas y 4x6 pulgadas.



La primeras dos imágenes son de los primeros momentos con el papel, luego de dos días se realizó esta fotografía del mismo panel con papeles fotográficos.

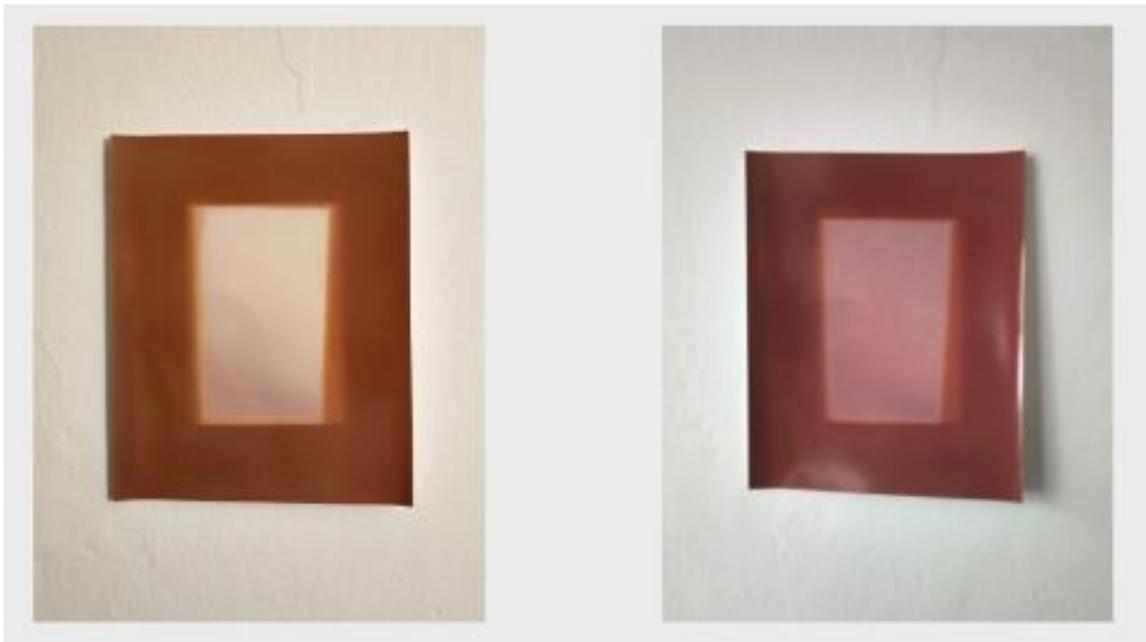
#3

Fecha: 10/05/2022 - 25/09/2022

El papel fotográfico pasó por diferentes momentos. En el díptico se pueden ver dos imágenes como registro del mismo papel bajo diferentes situaciones. La primera imagen es de papel fotográfico con una marca que genera diferente densidad y tonalidad, esta fue creada por un libro sobre el papel dejado de manera causal por dos meses aproximadamente, se fotografió bajo luz artificial. La imagen que está al lado tiene el mismo papel después de una semana, se evidencia un cambio tonal, va cambiando el nivel de contraste tonal que se ve al inicio.

La tercera imagen tiene al mismo papel en una bolsa plástica aludiendo a contenerla pero de una forma irónica.

Papel fotográfico blanco y negro warm tone, Tamaños de las hojas, 8x10 pulgadas.





Existe un cambio en el papel que todavía es evidente por la comparación con las otras dos imágenes. La diferencia de tono es menor, parece que están por igualarse. La bolsa lo contiene pero no evita el contacto con la luz, sigue en continua exposición.

#4 (página 36)

Fecha: 07/10/2022

Superposición de papeles, alude a un libro por terminar. No es necesario que esté encuadernado o “cerrado”. Con este formato se trata de generar una interacción mayor con el espectador, muestra manipulable, con posibilidad de reordenar y en constante transformación. Papeles siguen en exposición y sin procesos de revelado y/o fijado.

Papel fotografico blanco y negro warm tone, perla y brillante y papel color brillante.

Papel vegetal tamaño 8x10 pulgadas.

Tamaños de las hojas, 14x16 pulgadas, 8x10 pulgadas y 4x6 pulgadas

