



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

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

**BORDE(S) EN EL LIMITE DE LAS COSAS  
IDEAS SOBRE EL RECORDAD, LA FOTOGRAFÍA Y EL SIGNO  
VISUAL**

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

**EVA MARÍA VALENZUELA QUEVEDO  
(0000-0001-7412-0679)**

**Lima - Perú  
2022**

## Resumen

Este proyecto de investigación consiste en problematizar la fotografía como un elemento fijo, empleando la luz como mecanismo inicial del que parte la materialidad fotográfica, me propongo cuestionar la vigencia de la percepción de la fotografía como un elemento inequívoco de realidad determinada. Añadiendo como elementos visuales de la instalación una tinta negra similar al Vantablack, una cámara fotográfica y un proyector. Propongo pensar a la fotografía como un ente vivo, que cambia y cuyas modificaciones si bien invisibles son existentes, se almacenan en la memoria y a partir del paso del tiempo, continúan su propia existencia, en paralelo a lo que representan y a la capacidad humana de recordar. Casi como una persona que nace, crece y muere, la fotografía siendo un reflejo de lo humano en su sentido más literal tiene ese mismo fin y esa misma historia.

# Índice General

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 1: Reflexiones iniciales, desde la articulación del lenguaje hasta la luz misma.....</b>	<b>5</b>
1.1 <i>Pedacitos de papel</i> .....	6
1.2 De grande, quiero ser artista conceptual.....	11
1.3 La luz del pasado todo lo ilumina.....	16
<b>Capítulo 2: Estados intermedios ¿Cuál es el límite de un borde? .....</b>	<b>21</b>
2.1 El rapto de Perséfone.....	22
2.2 Desplazamientos temporales del signo visual .....	27
2.3 Tres ideas: luz, cuerpo y ojo .....	30
<b>Capítulo 3: Tercer soporte: Borde(s) .....</b>	<b>36</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>40</b>
<b>Referencias Bibliográficas .....</b>	<b>42</b>

## Introducción

Borde(s) es un proyecto visual que es resultado del cuestionamiento constante a lo que llamamos fotografía. Dentro de mi praxis artística no he podido llegar a grandes certezas, al contrario; me interesa cuestionar constantemente lo que hago, y en ese sentido una pregunta capital dentro de mi ejercicio artístico siempre ha sido: ¿Qué queda de una imagen fotográfica? Ante el paso del tiempo, de lo existido, me propongo pensar la fotografía como un elemento capaz de ser a la vez un ente comunicativo del lenguaje para hacer sentido, y un instrumento de la existencia misma y del hacer memoria.

Para decantar de mejor manera esta pregunta planteo como estrategia entender la fotografía desde su forma elemental constitutiva: la luz. Y, estableciendo paralelos entre las características físicas de este elemento me propongo pensar en la fotografía como un elemento vivo, capaz de existir, cambiar y desvanecerse. Otro aspecto crucial de este proyecto es también reflexionar el límite de lo que es o no fotográfico, antes de la existencia de la imagen fotográfica y después de su almacenamiento digamos, en la mente humana. Mis cuestionamientos al ejercicio del hacer imágenes vienen de la teoría de la imagen inscrita en la postmodernidad, por lo que en un capítulo reflexiono sobre la producción de imágenes fotográficas en nuestro tiempo. Y, finalmente, proponer pensar la fotografía como una expresión visual de la experiencia vital. El existir de las imágenes fotográficas y la memoria humana como recipiente de luz, de una luz que ilumina igual de la luz que se impregna en las fotografías para hacerlas existir es parte del camino que propongo en este proyecto.

Más que mis palabras y todas las respuestas posibles que pueda ensayar, este proyecto es una respuesta en forma de muchas preguntas sobre lo que entiendo como el alma de la imagen y que está más allá de lo visible, que reside en los espacios intermedios de la vida misma y sus múltiples caminos.

## Capítulo 1: Reflexiones iniciales, desde la articulación del lenguaje hasta la luz misma.

Hace un buen tiempo que me pregunto dos cosas, que, como una espiral infinita pueden contener más preguntas. En primer lugar, ¿Sigue siendo fotografía aquella imagen fotográfica que se encuentra en el límite de su capacidad de comunicar y tener sentido?, En este espacio visual intermedio<sup>1</sup> ¿Qué es lo que resiste, lo que persiste, en qué se transforma una imagen fotográfica? ¿Cómo se entiende a esta imagen que pasa y se convierte en silencio?

Y, la segunda pregunta que me interesa es: Hasta qué punto de lo que podemos percibir, ¿La fotografía es una huella de luz o una representación de ella? Es posible que, ¿La naturaleza de la luz misma puede relacionarse con la fotografía y no significar nada? Evidentemente, la fotografía es un rastro de luz, y esta incuestionable relación de origen es, en todo caso, sobre lo que me interesa reflexionar ¿Podría la luz (y su desaparición) ser equivalente a una experiencia vital contenida en nuestra relación con la fotografía? Sin duda, es una pregunta que mezcla de varias maneras conceptos relacionados. Para empezar con la naturaleza física de la luz y a través de ella reflexionar en la forma en que la fotografía puede almacenarse en la memoria o se relaciona con nosotros como signo capaz de significar, y si es que hay algún más allá de la imagen. Este proyecto es, en todo caso, una reflexión sobre el alma de lo fotográfico.

Para poder divergir de forma coherente con estas preguntas, o en todo caso, para ensayar una forma de articularlas más precisamente, es necesario decantar aquellos conceptos que planteo en este proyecto. Una primera cuestión tiene que ver con reconocer qué procesos intervienen en el acto de ver algo, y con ello me refiero al proceso de entendimiento y encadenamiento de significados. Para empezar a hablar del *mirar*, hay que tener en cuenta que existen diferentes formas de percibir, desde aquella interacción que ocurre al ver algo, u otra forma que sucede al tocar algo, al recordar algo, y así sucesivamente (desde lo biológico a lo mental, o, mejor dicho, inmaterial). Dentro de este amplio espectro, el espacio en el que quiero concentrar mi atención en este primer capítulo, es entender el proceso de significación, en el que se materializa, digamos,

---

<sup>1</sup> En este caso me refiero a un espacio mental entre dos estados físicos.

mentalmente el significado. No sólo el proceso de interpretación literal de: objeto – mente – persona; sino de cómo funciona la estructura del sentido, del hacer sentido. Especialmente aquel relacionado al mirar fotografías. Es entonces que este primer capítulo, entre los recuerdos de lo vivido, también problematizo sobre la teoría semiológica aplicada a la significación y el signo visual para finalmente pensar en la naturaleza de la luz misma.

### **1.1 *Pedacitos de papel***

Cuando era pequeña incluso antes de poder leer, entre muchos juegos infantiles, tenía dos en especial que de alguna forma me relacionaron con las imágenes fotográficas. Un juego era colectivo, con mis hermanos, y el otro era uno que me gustaba hacer sola. Se llamaban: *Yo, Eva, Elías* y *Los pedacitos de papel*. Tengo 3 hermanos, mi hermana mayor me lleva 8 años, la segunda 4 años y mi hermano 7 minutos. Con mi segunda hermana mayor y mi hermano: Iraida y Elías, teníamos un juego, que no recuerdo cómo apareció. Simplemente consistía en tomar cualquier libro de la casa y buscar si tenía fotos. Lo que hacía mi hermana era abrir el libro e ir cantando el *Yo, Eva, Elías*, cada vez que encontraba alguna foto. Decía primero, ¡Yo! Luego hasta encontrar la siguiente foto decía ¡Eva! Y en la tercera foto decía ¡Elías! Así que a cada uno le tocaba una imagen completamente aleatoria y distinta. Jugábamos con libros de cocina, tejido y a veces con libros de antropología, así que las fotos podían ser tan diversas como: un pollo a punto de entrar al horno, una mujer abrigada o una tribu africana. Cada foto que te tocaba *era tuya* y, naturalmente, el juego consistía en inventar las historias que dieran sentido a cada imagen. Era una suerte de azar y lectura obligatoria de cada detalle que pudiera dar ayuda a crear una historia lo más verosímil posible, para hacer cada foto, de alguna, manera más real.

Mi segundo juego era *Los pedacitos de papel*, siendo también muy pequeña, y todavía sin poder leer, abría los libros de la casa buscando fotos, y cuando encontraba alguna que me gustara, colocaba un pedazo de papel para no olvidarla y poder encontrarla después. Era una especie de mecanismo de interpretación y de alguna forma, de no dejar ir, de evitar olvidar. Lo que quería era volver a mirar esas imágenes y ver lo que me había interesado de ellas, al no poder leer las leyendas de las fotos y entender qué contexto

tenían; esas fotografías eran mecanismos para *imaginar*. Ya después de varios años encontré algunos libros con esos papeles, y al ver algunas de las fotos recordé el detalle preciso que me hizo guardar ese pequeño pedazo de papel. Es más, algunas fotografías tenían tan sólo un detalle que yo misma era incapaz de recordar hasta no ver la imagen de nuevo. Era como si aquella memoria contenida despertase e iluminase. Y ocurrió también, que volvía ver algunas fotos y no supe entender qué era aquello que me había interesado, lo había olvidado.

Claramente la relación que establecemos con la fotografía tiene trasfondos similares: de pequeñas historias cotidianas en las que la imagen que alguna vez vimos, es ahora un recuerdo. Una reminiscencia que puede ser diferente a lo real<sup>2</sup> visto antes, como aquello a lo que Barthes se refiere en: Lo que la fotografía reproduce al infinito es lo que ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente (2006, pp. 28 - 29). En ese sentido hay dos grandes ideas que me gustaría incorporar a la reflexión: en primer lugar: la infinita cantidad de imágenes potenciales producto de la producción fotográfica física (o en estos tiempos, digital) y, en segundo lugar: la aún mayor cantidad de imágenes resultantes en la mente a partir de la interpretación de fotografías. Son dos ecosistemas de interpretación y producción visual sujetas, incluso, al olvido o la caducidad de su contexto y elementos (visuales) presentes. Es entonces pertinente hacer nuevamente la pregunta: ¿Qué queda?

La teoría semiológica europea, que se ha empleado en la academia para explicar de forma inicial el proceso de significación en el lenguaje, tiene como uno de sus teóricos iniciales a Ferdinand de Saussure (1857). Este estudioso planteaba que el signo lingüístico, unidad fundamental de significación, tiene una estructura dual, es decir, contiene en sí mismo dos aspectos que se articulan para significar: la imagen mental (significado) que se produce después de la interacción con un sonido determinado para nombrar algo, al que él llama imagen mental (significante), se menciona precisamente:

El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de este sonido la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial. (1985, p. 86)

---

<sup>2</sup> Aquello que ha ocurrido o que existe.

Esta estructura dual, sin embargo, presenta una serie de argumentos, que no fueron necesariamente reformulados, pero pensados de forma distinta por Charles Peirce. Para este autor, las relaciones semióticas se establecen a partir de jerarquías triádicas, es decir, relaciones transferibles específicas en el lenguaje, en un trabajo académico llamado “Peirce’s Semiotics”, Nicole EveraertDesmedt señala:

El proceso semiótico es una relación triádica entre un signo o representamen (un primero), un objeto (un segundo) y un interpretante (un tercero). Cada uno de estos tres términos es a su vez desglosado según las tres categorías. A partir de esta estructura, mediante la observación de la jerarquía de categorías, se pueden identificar diez mecanismos de significación. (2004, p. 1)

Es importante señalar además que, una cualidad de este sistema de jerarquías de Peirce, es que los signos pueden ser de un tipo y en algunos casos transitar su naturaleza, así por ejemplo un Rhema (objeto), puede ser un signo diciente (como mecanismo de significación) pero este mismo signo (palabra) puede también interpretarse como argumento (si es que llegase a ser un signo que representa a un objeto). El sistema de jerarquías, es de alguna forma móvil, porque precisamente el lenguaje tiene también esa característica: está vivo. Peirce menciona:

La función representativa de un Signo no está en su cualidad material ni en su aplicación demostrativa pura; porque se trata de algo que el Signo es, no en sí mismo ni en una relación real con su Objeto, sino que es para un pensamiento, en tanto que los dos caracteres que acabamos de definir pertenecen al Signo independientemente de que se dirija a cualquier pensamiento. (1987, p. 14)

Entonces, hay dos características cruciales en la posición; en un primer caso, a diferencia de la estructura fija de Saussure, Peirce reconoce que los signos tienen características interpretativas transitivas, no en el sentido de transferirse significados una a otra, sino de transitar su naturaleza de acuerdo al momento en el que ocurren los procesos de comunicación. Evidentemente, esta característica depende de la naturaleza estructural a la que pertenece o representa un específico mecanismo de significación en una estructura del lenguaje contenida en lo cultural y en un tiempo. Y, en segundo lugar, no hay un signo único, por el contrario, hay diferentes signos cada uno relacionado con aspectos significantes distintos, cada uno capaz de significar en sí y en conjunto. El sistema de tricotomías de la misma forma refiere tres aspectos estructurales que define

Pierce: El representamen, el objeto y, finalmente el interpretante. Todos estos sistemas tienen como único fin establecer sentidos mentales, tal como ha sido mencionado anteriormente: signos dirigen (el lenguaje hacia) el pensamiento. Coincide en todo caso, con la misma finalidad del sistema de Saussure: el hacer sentido.

Un aspecto en el que me gustaría detenerme brevemente es el concepto del Interpretante en el trabajo de Pierce. Los tres elementos del proceso triádico como mencioné antes son el representamen, que es el objeto real, material que existe. Luego está el objeto, que básicamente es lo que el signo representa, es lo que Pierce llama la parte lógica exacta, y, finalmente, el interpretante, que de alguna manera es en lo que decanta la interacción de representamen y objeto. Ambos conceptos pueden funcionar en paralelo, el puente que los une es aquel que, en base a la interpretación a nivel de la retórica pura, es capaz de *hacer sentido*, o sea, el que lo demuestra. Son estos tres aspectos los que en uno de los niveles de triadas cierran el proceso de significar. Estos elementos se desarrollan en tiempos que corresponden a la naturaleza de cada mecanismo de significación. Dicho de otra manera, es un sistema dinámico que ocurre a partir de una dimensión material - física y otra, producto de la interpretación - lectura del signo.

¿Qué efecto podría tener este sistema de significación con respecto a las imágenes fotográficas? Me gustaría proponer que, al hablar de fotografías existen una serie de dinámicas aún más fluidas dentro del sistema del signo que contempla Pierce, y que están relacionadas a un sistema de representación visual, quizás, sea conveniente llamarlo *signo visual*. En este sentido, considero que hay una teoría aún más amplia lo que ocurre al encontrarnos con una imagen fotográfica, y es que hay una serie de parámetros que tienen que ver con la *persona*, con su historia y su contexto. Propongo que hay una interpretación visual en cada caso (entendiendo esta serie de procesos desde lo biológico físico, hasta lo mental inmaterial), hasta llegar a una nueva imagen que nace de la re-relación de signos. No hay forma de que estos conceptos signifiquen a no ser por el interpretante, un elemento crucial que le otorga sentido a lo existente, y que permite al signo un carácter presente y vivo.

Una imagen fotográfica puede a partir de su estructura decantar en dos supuestos: O contiene muchos significados y se puede leer y mirar de diversas formas; O puede ser que al carecer del contexto o interpretante capaz de significarla y se tenga que llenar de sentidos. E incluso, un tercer aspecto menos frecuente, es la imagen que, aunque existe,

no se puede ver. Para colocar estos tres supuestos en la mente me gustaría proponer lo siguiente: Los elementos que componen una imagen susceptible a interpretación, son casi como una persona caminando bajo el sol, una persona y su sombra. Una no se puede despegar de la otra, pero ambas transcurren en diferentes planos, aunque se muevan a diferentes velocidades y se acompañen la misma dirección: no son iguales. Claramente el debate entre cuándo se ve o no se ve una imagen es amplio, por citar un ejemplo familiar, estudios como el test de Rorschach<sup>3</sup> proponen a una persona mirar una imagen aparentemente carente de signo con la finalidad de poder ser leída y a partir de eso formar un perfil relacionado al carácter o personalidad del individuo. No es un ejemplo necesariamente fotográfico, pero a lo que voy con esto es que: a cualquier estructura visual de una imagen fija (tal como lo es la fotografía) tiene a nivel estructural la presencia de una supra-lectura<sup>4</sup> y la realización de una nueva imagen, esta segunda imagen nacida de una mirada anterior, solo puede decantar a través de la experiencia de echar de ver fotografías o relacionarnos físicamente con lo real. Para ver fotografías es necesario imaginar constantemente.

Por poner ejemplos relacionados a lo fotográfico en sí. En su ensayo *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag pone como ejemplo el uso de la fotografía durante conflictos armados, y como es que finalmente estas imágenes se convierten en recipientes articulados por signos, de elementos para materializar mensajes muy específicos. Menciona Sontag: pero la imagen fotográfica, incluso en la medida que es un rastro (...) No puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir (2003, p. 57) Entonces hay un sistema demarcado de lectura y propósito de signos que son parte de una imagen, hay un comportamiento selectivo indispensable para la existencia de una imagen fotográfica.

En este segundo ejemplo, hay un detalle que también vale la pena pensar un poco más profundamente: el interpretante es el generador de sentido, previo a la formulación del mensaje. Es por eso que considero que el proceso de significar fotografías tiene una estructura *circular*. Me gustaría elaborar esta premisa: hay una lectura de signos presentes en la realización de una imagen, tal como menciona Sontag, signos que son el resultado de la lectura del momento y los signos visuales que confluyen en la realización de la

---

<sup>3</sup> Herramienta empleada para la evaluación mental en psicoterapia.

<sup>4</sup> Prefijo del latín: sobre, superior a, en mi caso: previo a.

imagen y parten de una intencionalidad. Sin embargo, ocurre de forma quizás hasta paralela, que en la existencia de un individuo al que la imagen en algún momento ha de llegar, contiene ya (en sí mismo) una serie de signos previos que entiende y conoce; y que, al revelarse la imagen fotográfica, hacen al sujeto es capaz de leerla y procesarla, mejor dicho, *significarla*. No creo que sean procesos ocurren necesariamente uno después de otro, ocurren si en momentos distintos o en paralelo. La imagen de la guerra significa eso: guerra, muerte, destrucción, etc.

Aquello capaz de significar la imagen es el interpretante y este proceso se puede alterar, cuando este rol ocurre antes o después de la existencia de la imagen misma y de la capacidad de entender los signos que contiene.

Dicho esto, me gustaría pasar a una segunda etapa. ¿Qué es lo que puede pasar frente a una imagen que se encuentra en medio? Es decir, aquella que no llega del todo a ser interpretable, ¿sigue siendo o no fotográfica? ¿existe?

## **1.2 De grande quiero ser artista conceptual**

Hay un recuerdo que tengo en la mente como si fuese una fotografía, creo que una especie de mezcla de varias imágenes, y que de alguna manera busco volver a ver en la realidad y en mi hacer fotográfico: Es la imagen de una persona mirando un cielo nocturno lleno de estrellas. Recuerdo ver ese cielo en algunas de mis caminatas y también en algunas películas, de hecho, recuerdo una escena de la película *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) en la que el protagonista mira un cielo estrellado al recordar sus patrullas nocturnas durante la guerra de Vietnam. Y sigue siendo una pregunta personal constante cómo es que esa imagen tan fugaz sigue estando tan viva, tan presente y hasta de alguna forma, la sigo buscando, quiero volver a encontrarla lo más posible, quiero seguir mirándola.

Cuando empezaba la escuela de fotografía, pensaba en estar detrás de la cámara todo el tiempo, buscando imágenes que podrían hacer justicia frente a toda la violencia que ocurría, era la búsqueda de hacer algo más con mi profesión. O al menos de lo que entendía como parte del deber, más allá de mi misma, de ponerme al servicio de la comunidad y de lo que consideraba justo. Lo que me interesaba en ese momento germinaba de la producción de imágenes, simplemente era el camino que me emocionaba

y que tenía sentido. No puedo imaginar sin pensar en fotografías, y ese tiempo se hizo inevitable preguntarme precisamente: ¿Cómo es posible que la foto me haga sentir así? ¿Qué es esta forma de comunicar? Así que, como ocurre con las búsquedas personales, empecé de un punto y terminé en la antípoda del mismo. Luego del primer año de carrera, empecé a sentir una especie de distanciamiento entre lo que pensaba que sabía y una nueva forma de ver y pensar la fotografía. A partir de acercarme a la teoría de la semiología y la postfotografía, me planteaba constantemente la pregunta: ¿Qué era lo que ocurría al momento de representar? Era claramente una aproximación menos figurativa a la imagen, y por eso mismo, algo completamente nuevo y más personal para mí.

Después de alejarme de mi sueño de fotorreportera, empecé a acercarme a experimentar con las posibilidades de representar, pero, siempre entendiendo al signo visual fotográfico como un elemento necesariamente *visual, un elemento* que referenciase a lo real, a lo que se pudiera *ver*. En el transcurso de los estudios me interesé en problematizar la posibilidad de que la imagen fotográfica esté sujeta a convertirse en *nada*, es decir, negar la posibilidad de ver, extrapolando desde sus características y/o elementos constitutivos esenciales (color, forma, imagen instituida) hacia una nueva imagen o serie de imágenes que sólo podían existir como un ejercicio de la mirada sobre la imagen *basado en imaginar*. En este subcapítulo me gustaría plantear una serie de preguntas más cercanas a la retórica de la imagen. Para hablar de esto debo reconocer que este es un terreno frágil y en constante construcción y reconstrucción, lleno de teorías sobre teorías. Veo que, en mi proceso personal de experimentar la fotografía y la creación de imágenes, he buscado un estado intermedio, un lugar nuevo para poder entregarme a un estado creativo que parte de cuestionar y reflexionar la imagen desde lo no figurativo, desde la no imagen, desde un momento previo a la fotografía. Un elemento crucial para este desvío, fue el estudio de conceptos desarrollados por Roland Barthes (1915). Siendo un teórico relevante de la teoría semiológica; estudió la fotografía como un mecanismo de comunicación y del hacer sentidos. Es su libro *Camera Lúcida* (1980) hay una serie de ideas que desarrolla a partir del mirar fotografías. Plantea de forma inicial, pero precisa, cómo se articula *el hacer sentido* al relacionarnos con imágenes fotográficas. Sus ejemplos claro, tienen que ver con la fotografía de su tiempo, o en todo caso, con el uso fotográfico presente a su tiempo; así como se analiza el estudio de las imágenes publicitarias, también el autor reflexiona sobre sus propias imágenes familiares.

Hay algunos conceptos relacionados a la semiología aplicada a la fotografía desarrollados por Barthes que me gustaría comentar, pues considero que están relacionados con mi posición frente a la realización fotográfica y en la realización de este proyecto. Los conceptos de: *Punctum* y *Studium*, planteados en el libro *Camera Lúcida*, según menciona el autor: No es posible establecer una regla entre el *Studium* y el *Punctum* (cuando este último se encuentra allí) se trata de una co-presencia. (1989, p.78). Es decir, una especie de estructura dual. Menciona Barthes que si bien algunas imágenes pueden carecer de *Punctum* no carecen de *Studium* que es lo que las hace legibles, en ese sentido prosigue: El *Studium* está siempre en definitiva codificado, mientras que el *Punctum* no lo está (Barthes, 1989, p.88). En síntesis, el *Studium* hace posible la decodificación de lo que se ve de la imagen sobre la realidad, similar en cierta medida a lo que Pierce llama ícono, es decir hay una referencia presente en lo real. Por otro lado, el *Punctum*, no tiene una connotación como la del *Studium*. El *Punctum* es un aspecto(s) preciso(s) que en la imagen genera una punzada, una especie de llamado a la atención, de re-muestreo del significado y el sentido que expresa la imagen. Es ese *no sé qué* que materializa una historia o que simplemente significa más allá de las palabras articuladas.

¿Cómo plasmar estos conceptos? ¿Se puede articular esta punzada estratégicamente desde lo mental a lo real? Hay varias posibilidades de respuesta, porque hay distintos usos dentro de la fotografía. La posición que tomo a nivel personal parte de entender lo real, como aquello que se *ancla* físicamente con la realidad. Lo que veo es lo que existe o al menos, es lo que ha existido, es un fragmento de lo real, en síntesis: vive, ha vivido. El *Punctum* es una suerte de presencia de aquella *alma* en la fotografía que se resiste a dejar de existir en lo que se ve. Cada teoría posible tiene también su propia repercusión en uno. Recuerdo que estando en la escuela podía entender ambos conceptos, pero no los podía articular en un momento o en una serie de secuencias que los enlazaran, claro que estaban presentes en una fotografía, pero lo que me costaba entender era cómo esta co-existencia se expresaba, ¿qué era lo que realmente implicaba tener sentido e hincar a alguien? Con el tiempo desarrollé una posición personal respecto a estas ideas. Tengo una pequeña anécdota que siempre ocurre cada vez que menciono que soy fotógrafa a personas que conozco por primera vez. Hay una especie de breve pausa y luego de una genuina alegría e interés en el otro, escucho comentarios como: ¡Debe ser muy interesante!, ¡Qué linda carrera!, ¡Me encanta la fotografía!, y luego de una brevísima pausa, la pregunta de rigor: *¿Qué tipo de fotos haces?*

Y a esto me toca contestar medio con miedo y medio con ganas: *a mi me interesa más pensar en fotografías que hacerlas*. Y es entonces que propongo un pequeño ejemplo para materializar mi ejercicio fotográfico en un sistema de referencias que haga sentido a la persona que tengo enfrente.

Pregunto a la persona entonces: imaginemos por un momento que te digo que recuerdes la foto que más expresa recuerdos para ti; podrías decir que es una foto de un paisaje, por poner un ejemplo. A lo que yo continuaría preguntando, ¿En dónde está? ¿Qué elementos tiene? ¿Cuál es el color de la imagen? ¿Tiene colores?, etc. Y es probable que de alguna manera el recuerdo de esa imagen sea el recuerdo del recuerdo, quizás incluso, distinto a la imagen original. Lo que recordamos son fragmentos que, cual Studium, hacen sentido para aclarar esa imagen dentro de lo real, o en caso de ser una fotografía que encarna un momento vivido, se usa la imagen fotográfica para *revivir* ese momento (como mucha gente menciona en lo cotidiano). La imagen fotográfica es entonces un fragmento de algo que ha pasado. Pero la mente es frágil para olvidar y para recordar, puede incluso que la imagen de nuestra mente sea tan distinta a la fotografía que originó ese recuerdo, que solamente sea uno capaz de recordar algunos fragmentos de esa imagen, sin poder recordarla por completo. De hecho, es vital poder olvidar ciertas cosas. Entonces lanzo una segunda pregunta a mi interlocutor: ¿Qué es lo que te hace sentir esa imagen que recuerdas? Y esa respuesta es mucho más específica, alguien dirá, pues que me hace sentir feliz, me da paz o me hace sonreír, fueron las vacaciones en las que me enamoré, etc. La fotografía puede llevarte a re-vivir. Esta segunda pregunta me acerca a la historia, al sentimiento que se contiene en esta imagen, y que, en mi opinión, es también *otra imagen*, una nueva imagen a la que nadie más que el propio sujeto que la recuerda tiene acceso. Es una huella silente y atemporal, siempre capaz de ser presente y una imagen en constante cambio. Aunque sea invisible a los demás. Y *ése* es el tipo de imágenes en las que me interesa pensar, O, mejor dicho, eso es lo que significa pensar en la fotografía antes de hacerla. Y es entonces que veo esa mirada, que es una respuesta a la persona que tengo enfrente, que me ha entendido.

Cuando pienso sobre esta forma de explicar lo que me interesa dentro del universo fotográfico y el ejemplo que propongo a mis amigos o personas que conozco (al pedirles a la gente recordar una foto propia), entiendo que hago una suerte de ejercicio *in situ* de Studium y Punctum; es quizás una forma sutil de proponer a otros la pregunta más profunda ¿Qué queda? Lo que encuentro como Studium es precisamente a lo que Barthes

se refiere, con los elementos componen la estructura de la imagen que se asocian a un significado, elementos que son parte de la estructura de este proto-alfabeto basado en imágenes. Con esto no quiero confundir el lenguaje de signos lingüísticos, íconos, signos, y muchas otras formas de comunicación. Me refiero específicamente a las imágenes en sí, a los fragmentos de realidad presentes en la fotografía, Barthes menciona sobre el Studium:

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...) No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín creo que sí existe: es el *studium* (...) una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. (2006, pp. 57 - 58)

Es entonces que, en mi aproximación propia y para lo que es la aproximación de este proyecto. Las fotografías están compuestas de fragmentos de imagen dentro de la imagen misma que significan. Considero que ese es un detalle importante de la estructura de la fotografía, y que es precisamente el juego que planteo al invitar a mis amigos y conocidos a recordar, ¿qué tan vigente es el fragmento personal, cultural? ¿Qué tan presente está? En mi opinión esos fragmentos funcionan como un pequeño sistema que otorga a la imagen dos posibilidades. O es parte de ella como un rompecabezas, o en sí mismo cada pedazo tiene un mensaje que construye a la imagen entera. Solo por poner un ejemplo breve recordando a Sontag, cuando veo una foto de guerra, por ejemplo, cada elemento de la imagen dice guerra y a la vez otras cosas más (hambre, abandono, pobreza, etc.) o en cada elemento que da sentido a la imagen va impregnado también el concepto de guerra, algo así como hambreguerra, abandono-guerra, pobreza-guerra, etc.) El segundo aspecto, el Punctum, se constituye desde la otra orilla del mismo río. Dentro de mi exploración de la imagen, y, por ejemplo, cuando suelo preguntar a las personas sobre el aspecto sentimental que recuerdan al ver alguna fotografía significativa. Propongo que, el Punctum no es necesariamente un *no sé qué* que me atraviesa; el punctum *es una nueva imagen* nacida de la anterior, no necesariamente un concepto. No es una lectura antojadiza de algún elemento o elementos de la imagen que tengan la capacidad de *atravesarme*, sino que a partir de este momento hay algo que decanta y transforma a la imagen que veo en una nueva y propia *imagen mía*. Es refiriéndome de nuevo a algún fragmento previo de este texto a una imagen que pasa del *Yo, Eva, Elías* hacia un: *Yo, yo y yo*. Si quizás puedo ser un poco ambiciosa con esta premisa, considero que hay una nueva imagen que es

invisible pero que funciona y otorga sentidos con el efecto que tienen otras fotografías, digamos visibles y especialmente, imágenes fijas. Esta nueva imagen personal nacida del Punctum, tiene elementos que son capaces de conmover, de llenar, de materializar la memoria. Por eso, es que se siente como un momento a-forme, porque en mi opinión es la base de la estructura que contiene la imagen, casi literalmente y como he mencionado antes: su alma móvil.

### 1.3 La luz del pasado todo lo ilumina<sup>5</sup>

Para empezar esta parte, y queriendo argumentar después lo que me ha llevado a reflexionar este tema, quisiera proponer una pregunta ¿cómo se lee una foto? qué implica leer en primer lugar. Nuestra relación de origen con el mundo nace de lo visual, y de una transcripción de sentidos y de lo real como proyección en una imagen. Recuerdo que en los primeros ciclos de la escuela de foto nos presentaron un proyecto de Sophie Calle: *Les Aveugles* (Los ciegos, 1986)<sup>6</sup> en el que ella entrevistaba a personas ciegas de nacimiento, y les preguntaba: ¿qué es lo más bello que *viste*? Y dependiendo de la respuesta, ella realizaba una serie retratos y recreaba artefactos - efectos - elementos que remitían a esa respuesta; en otras palabras, completaba su significado, su luz. Otro artista que exploraba el sentido de los signos es Joseph Kosuth con su proyecto *One and three chairs* (Una y tres sillas, 1965) que propone también la diferente integración de elementos que establecen sentidos, y aunque las aproximaciones son distintas y comparten elementos comunes, lo que veo es que ambos proyectos se relacionan al ejercicio de *mirar*, estructuralmente hablando, del poder *ver*.

Entiendo que experimentar la luz de forma física implica una especie de transcripción de la realidad visible en nuestro cerebro. Las formas biológicas en el cuerpo, nos hacen capaces de percibir con la vista, el ojo humano es una genuina maravilla de la evolución en ese sentido, percibe las formas, los colores y sitúa elementos en el espacio con su propio ángulo de visión. Entiendo entonces que, lo que veo (físicamente hablando), desde la incidencia de la luz blanca sobre los objetos y el reflejo de longitudes de onda específicas que se emiten y se ven en la superficie y, en síntesis, hacen posible ver lo material alrededor nuestro. Queda claro que sólo vemos lo que podemos ser capaces

---

<sup>5</sup> Viene de la película *Everything is Illuminated*, (Lieb Schereiber , 2005)

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EcuXIO2xRMU> min 9:04, consultado el 17 de noviembre, 2022.

biológicamente de percibir. Que incluso el ejercicio de Calle (de esta mirada imaginaria) y Kosuth (de esta mirada basada en sistemas de lenguaje) y el acto de poder ver físicamente hablando, son ejercicios en el que sólo vemos una huella de luz, ya que la partícula que constituye a la luz misma está fuera de nuestra capacidad humana de ver. ¿Cómo se mira una foto entonces?

Avanzando desde lo físico, hay variables de diferente naturaleza, sólo por mencionar algunas: sociales, históricas, económicas y tecnológicas que condicionan el acto de mirar, porque dejando atrás la capacidad física de ver, entendemos que hay una serie de códigos y signos que se articulan en la ejecución del lenguaje, en este caso, el lenguaje visual. La fotografía es una huella *literal* de luz, es un receptáculo ya sea físico, químico o electrónico de luz. Se produce una huella que transformada decanta en una imagen fotográfica, lo que vemos son huellas, las fotografías son huellas de esa energía recibida en forma luz. Estableciendo la naturaleza del rastro de luz, ahora vale la pena pensar en el efecto de ese rastro, es decir, en su capacidad y forma de establecer sentido. En un texto respecto a la construcción del LUM, Mario Montalbetti tiene un texto llamado: *El lugar del arte y el lugar de la memoria*. Se pregunta ¿qué es eso que llena a una imagen sin código como la fotografía? En ese específico fragmento de texto sobre el recordar menciona:

Uno de los lados de la memoria perversa es pues hacernos creer que podemos recordar lo que pasó, como si la memoria fuese un puente a una realidad pasada objetiva. Si “lo” recordamos, entonces “lo” ocurrió. (...) Cuando se nos pide recordar, se nos pide “hacer memoria”. Éste es un dato gramatical que revela una intuición fundamental de los hablantes: hacemos memoria. Es decir, la fabricamos. (2013, p.57)

Finalmente, esto me lleva a pensar en que el recordar es intentar de alguna manera, hacer el ejercicio de iluminar mentalmente los fragmentos que han de darle sentido a lo que podemos ver, iluminarlos con esta luz inaccesible, resuelta a partir de lo que es la historia y la vida de cada uno. Es como si literal, al mirar una fotografía, entrase dentro de una habitación oscura y únicamente iluminando ciertas partes de mis recuerdos pueda hacer sentido, entender lo que veo. Como el fotón<sup>7</sup> esquivo, también está este recuerdo que necesita re-hacerse, es más, debe re-crearse. Propongo que el mirar fotografías, es un

---

<sup>7</sup> Particular elemental que compone la luz.

ejercicio de *crear* nuevas imágenes. Mirar una foto, es desmontarla en muy corto tiempo y reconstruirla en la mente. Cada vez que pienso en esto me imagino el siguiente escenario: soltar en voz alta una palabra en medio de un grupo de gente. De un momento a otro decir: ¡Árbol! Y que este sonido repercuta en el grupo decantado en la forma de una imagen mental: todos árboles, pero todos distintos, y, exactamente al mismo tiempo, tener a este grupo de personas recreando un bosque entero y a la vez imaginario.

Depende claro, del tipo de signo que es, según la teoría de Peirce, hay signos que son índices (signo que remite al objeto), íconos (signo que refiere al objeto, que se afecta por el objeto) y símbolos (es un signo que se denota por medio de una ley). Lo que queda claro es que dentro de esta organización de signos y relaciones de significado; la proyección mental que ayuda a desencadenar el sentido es imagen, y que, en la construcción de la vida, o quizás llevándolo un poco al extremo, en el ejercicio de la existencia, este acto de imaginar constante se relaciona con lo vividos, con historias, nuestras historias. Es entonces, que, en este proyecto, se hace evidente una relación irrefutable de la fotografía con lo existente, o con al menos su índice perfecto. Que no es otra cosa más que un ciclo de representación constante.

La pregunta inicial en este capítulo propone cuestionar precisamente el estado más al límite previo al establecimiento del sentido, es decir, de la suposición de una imagen situada en el límite de la representación, imagen que se acerque a anularse a sí misma y seguir existiendo. ¿Es todavía imagen fotográfica aquella que está en el límite de la entenderse, incapaz de representar los elementos que facilitan su propia lectura? ¿Sigue siendo fotografía? ¿Qué efectos puede tener en la lectura e interpretación de sentidos esta especie de limbo, de purgatorio de la imagen fotográfica? Un músico referente de mis procesos creativos llamado Scott Engel, conocido por su nombre artístico como Scott Walker, tenía una forma peculiar de hacer música en sus últimos discos: alejaba el sonido de cualquier estructura reconocible, pero sin llegar a ser completamente no figurativa. En un documental, un músico presente en la realización del disco *The Drift* (2006) menciona:

Y de lo que (él) está detrás es el límite entre las notas y las disonancias, cualquiera puede tocar una nota (y toca una nota en un piano) o una disonancia (y vuelve a

tocar el piano), pero él toma un acorde (y vuelve a tocar el piano) y lo sostiene por 16 barras. Es algo que está en medio del camino de ser una nota y una disonancia, (y mientras toca el piano sostiene una nota por un tiempo) (...) para finalmente llevar a los músicos a esta tierra de nadie. (traducción propia, en DC, 2021, 1:05:35)

Lo que sale de estos momentos intermedios entonces es música en su sentido estructural, pero no es música en su sentido literal, básicamente es algo que para efectos de esta tesis llamaré un *estado*. Retomando a partir del ejemplo anterior, pienso que las imágenes tienen también estos estados intermedios, no entiendo si son espacios de transición de un momento a otro, o si en sí mismos pueden significar. Me inclino, como lo que este músico dice sobre Scott Walker, a pensar en este estado de la imagen como un *no saber qué es*. Me interesa explorar esta duda transitando a partir la lectura y comprensión de lo que puedo ver y un estado nuevo carente de comprensión de lo que sucede, como una imagen que simplemente ocurre, que intercala *momentum*<sup>8</sup>. ¿Se anula la imagen desde dentro o por efectos de lo de afuera? ¿Coexisten de alguna manera, en alguna proporción? El estado que sospecho, podría acercarme a este estado visual, es aquel que existe cuando la fotografía está por decodificarse, pero algo la perturba y la hace difícil de mirar, de leer. Hay dos apartados que efectivamente nos permiten mirar, la huella de luz y la superficie. Como mencioné, sabemos por el estudio de la física que la luz está constituida de partículas muy pequeñas que se mueven a gran velocidad. Y es tan alta esta velocidad que se hace imposible capturar una partícula de luz, podemos en todo caso acercarnos mucho a ella, pero nunca, literalmente, no se puede capturar ni tocar. Lo que experimentamos como fotografía es una huella de estas partículas de luz invisible. La superficie es un soporte en donde se contiene la imagen, es en todo caso, el sustrato fotosensible que se altera ante la huella de este paso breve de luz. Sin el efecto de la energía percibida, no es más que un elemento nulo, si no puede acoger la energía simplemente no es un soporte fotográfico.

Pienso, en que también hay elementos menos figurativos que comparten esta estructura visual: el recordar, la articulación de sentidos y la huella en la memoria. ¿No son también ejercicios mentales para tratar de atrapar un recuerdo para siempre esquivo?, lo que mencionaba Barthes como este momento repetido infinitamente de algo que no volverá a suceder. Articulamos en el pensamiento la posibilidad de hacer un sentido presente con

---

<sup>8</sup> Loc latin: impulso para poder moverse.

una huella. Es como si lo que intento formular ya fuera el estado natural de la imagen, una ambivalencia, una especie de carrera sin fin. ¿En qué resulta entonces leer y vivir a partir de interpretaciones visuales? Y es en este punto que los conceptos de tiempo e imagen se bifurcan y se juntan. Podría interpretar la huella de luz, en diferentes códigos de distintos orígenes, y la huella es también un contenedor de la verdad que alguna vez fue (Barthes, 2006, pp. 28 - 29). Y con esto quisiera mencionar entonces una reflexión personal: ¿Qué es esta huella de luz sino luz contenida? Luz existida que ilumina aún después de su fulgor. La búsqueda del sentido, es un camino que se hace en solitario pero que tiene vínculos humanos innegables. La fotografía en este aspecto es un arte de características particulares, tan capaz de alterar estados, de vivir moviéndose y conduciéndose constantemente. A veces cuando miro las fotos de mi álbum fotográfico, intento recordar el momento que estaba allí y que tengo frente a mí, y siento como incluso de alguna forma material, algo se hace presente; pero ese algo viene de la imagen y no de mí proyectándome sobre ella. Es un poco de embrujo y a la vez, tener los pies afectados por la gravedad de la tierra.

En mis primeras experiencias al desarrollar proyectos fotográficos empleaba muchas historias, mucha literatura, buscaba elementos de los cuentos para apoyar mis ideas y profundizarlas, casi en la mitad de la escuela me empecé a interesar en la naturaleza de la luz como lo constitutivo de la fotografía como su partícula esencial. Pero no encontraba una historia en la que la luz no fuera una cualidad de algo (brillo, luminosidad), sino que fuese un elemento material, como un algo presente en lo real. Luego recordé que en un cuento de Jorge Luis Borges (1899), escritor argentino que en muchos de sus relatos no se usaba a sí mismo como personaje, salvo en un cuento: el Aleph. Ocurre que esta palabra maravillosa y extraña palabra se usaba para referirse a un elemento constituido de luz, un resplandor en forma de una pequeña esfera, un Aleph era entonces un recipiente de todas las imágenes existidas, de todas las que le rodeaban y que desde mostrar diferentes partes del mundo iba decantando en las imágenes del cuerpo mismo de quien la lograba mirar, era un representamen de lo que existía, de todo lo que existía. Una frase se quedó en mí: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” En todo caso yo diría, toda imagen es parte de un ejercicio común de imaginar, imaginar constantemente y hasta de alterar lo real, dejarlo evolucionar y desaparecer a través del efecto del tiempo.

## Capítulo 2: Estados intermedios ¿Cuál es el límite de un borde?

Quizás cayendo nuevamente en lo autobiográfico, hay una anécdota que me gustaría contar. Cuando ya estaba en la escuela de foto, en los primeros ciclos había una exhibición de graduados, era la primera que había visto y tenía mucha curiosidad. Había cosas que me parecían simplemente geniales, ideas muy profundas que replanteaban aquello que yo imaginaba como fotografía, rápidamente algunos proyectos capturaron toda mi atención. Recuerdo especialmente uno proyecto llamado “Diáfano” (2012), no recuerdo el nombre de su autor, pero recuerdo que entré a un salón que tenía unas repisas sobre las que unos proyectores apuntaban a la pared pasando por una lámina con una imagen pequeña y que luego, sobre una lámina de acrílico sobre la pared se distorsionaba. En la pared se podía ver una huella de la imagen que salía, se notaba un rostro distinguible, sólo eso, distinguible.

En ese momento pensé en que la naturaleza de las fotografías tiene que ver más con una imagen así, indistinguible. Porque los detalles de las fotografías, por ejemplo, son una réplica literal de la realidad, y son literalmente una copia de su huella. Pero la imagen que significa y que se queda en nuestra mente, y esa imagen se vuelve de alguna forma transparente, es una especie de alma de lo que ha sido. Es por eso que empecé una etapa en mi vida creativa en la que inicié a cuestionar lo que era una imagen y lo que representaba para mí el ejercicio fotográfico ¿Qué era lo que realmente buscaba? Y en el transcurso de esos años me he planteado una pregunta, sobre la imagen fotográfica: ¿Qué queda?

En este capítulo me gustaría profundizar en el aspecto fotográfico presente, que, con nuevas tecnologías, dispositivos, usos de la imagen fotográfica, las nuevas retóricas de la imagen y en general, tiempo con una relación que implica la representación como huella en el presente que es muy distinta a otros sistemas de representación durante nuestra historia. En el mismo sentido del sub capítulo La luz del pasado todo lo ilumina; entiendo a la fotografía como un objeto material, un objeto que siendo compuesto de dos láminas contiene capas de información. Me gustaría proponer una serie de exploraciones duales sobre los elementos que conforman lo fotográfico, como su contexto, lo que la compone físicamente y el *alma*. Respecto a lo fotográfico me interesa profundizar en el concepto

del *soporte*. Y en ese sentido me interesa preguntar qué es aquello que soporta y sostiene a la fotografía, y cómo ese sistema de relaciones es también un *representamen* de su tiempo y sí misma.

## 2.1 El rapto de Perséfone

Cuenta la historia que un día sereno, se encontraba Perséfone caminando, recogiendo flores y de pronto Hades dios de los inframundos se presentó y se la llevó consigo, a la fuerza. El escultor Gian Lorenzo Bernini realizó una escultura sobre ese hecho mitológico entre los años 1621 y 1622, denominada también El Rapto de Perséfone. Uno de los más interesantes detalles, es la mano de Hades que sostiene el muslo de Perséfone, el detalle de los dedos que sostienen esa parte de cuerpo y que la evita escapar. Entre el horror en el rostro de la mujer y las proporciones corporales, es este detalle tan delicado y tan verosímil lo que sin duda captura una buena parte de mi atención. Cada búsqueda artística tiene su propio tiempo, enmarcado en momentos históricos, posibilidades tecnológicas, económicas y el desarrollo de la cultura y, ¿Porqué no?, del lenguaje de cada etapa de la historia. Hay una serie de momentos particulares en la forma de representar la realidad en la fotografía desde su origen, me gustaría repasar nuevamente.

Tengo entendido que la fotografía se presentó inicialmente en la Academia Francesa de las Ciencias como un nuevo descubrimiento, quizás un eufemismo en lugar de llamarla una herramienta *más*. El principio de la cámara oscura se empleaba ya antes para ayudar al pintor a realizar su obra con mayor fidelidad posible reforzando la destreza del artista. Y claro que, lo que estaba en cuestión no era su capacidad de registrar lo real, sino que, en comparación con la destreza de la artista reflejada en la pintura, la fotografía es *copia*:

Si la fotografía y el modernismo aparecen, desde el punto de vista cronológico, al mismo tiempo, también comparten otro aspecto que es muy importante tener presente al examinar las diferencias entre la autonomía posible de la fotografía y sus diferencias en relación a otras formas de expresión se. Lo que comparten quizá sea una maldición, quizás una amenaza, o también al fin de cuentas, una fuente de potencia estética. Es el problema de la impostura (...) es esa ausencia de lazos la

que abre la puerta todo tipo de acusaciones: que no representa suficiente trabajo para ser realmente obra de arte; que en su reducción se convierte en algo demasiado mecánico para hacer la representación del arte; que con su abstracción su lenguaje es demasiado hermético para funcionar como utensilio de comunicación en el plan artístico. (Krauss, 1990, pp.133 – 134)

Está claro que después de este origen huérfano, la fotografía ha ido despegando una especie de maldición como llama Krauss, hacia una forma de representar y ejecutarse propia, que podría de alguna manera tener regazos de su origen pictórico, pero que ha demostrado sus propios mecanismos de supervivencia y representación como parte de búsquedas creativas concluyentes y una búsqueda creativa propia. Un eje fundamental en esta transformación ha sido sin duda el desarrollo de nuevas tecnologías y el perfeccionamiento del mecanismo de fijación de la luz sobre diferentes materiales y soportes, que es algo de lo que hablaré más adelante; pero en este primer subcapítulo me gustaría mencionar el efecto contemporáneo del (sobreexplotado) ejercicio fotográfico.

Luego de la experiencia con este proyecto Diáfano del que hablé en la introducción a este capítulo empecé a pensar en la pertinencia del ejercicio fonográfico, y con esto me refiero al hacer fotografías. Si entiendo que hay una nueva imagen mental a partir de la interacción con una imagen fotográfica real (ya sea una copia fotográfica o una imagen digital), me pregunto sobre el contexto en el que estos pensamientos se me ocurren. Hay una sobrepoblación de imágenes fotográficas, cada día se realizan millones de imágenes que se comparten y existen en la vasta red de información, hay de la misma forma nuevas tecnologías fotográficas y sofisticación por ejemplo en celulares en el mundo entero. Imagino esta situación en términos de proporción: puede que en este momento de nuestra historia haya más imágenes fotográficas que personas que han vivido en la tierra a lo largo de su historia. ¿Por qué? El mensaje de la imagen fotográfica está sujeto a: en sí mismo ser capaz de ser llenado por un sentido aparente. Barthes menciona en el mensaje fotográfico:

Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su análogo perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que para el sentido común define a la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código. (1970, p. 116)

En el manifiesto post-fotográfico Joan Fontcuberta se refiere a esta sobreabundancia de imágenes fotográficas, ocurre que no hay ahora un artista único ni una forma ideal de representación a partir de la fotografía, por el contrario, hay una ilimitada oportunidad de compartir el hecho que estamos viviendo, la huella del yo estuve aquí y que subsiste en mayor o menor medida a su nivel de interacción con otros. Menciona el autor que incluso los fotorreporteros de un conocido periódico de Hong Kong fueron desplazados “por repartidores de comida” (sin desmerecer en absoluto ese trabajo), ¿Qué dice esto del ejercicio actual de la imagen fotográfica? No solo implica la facilidad de hacer fotografías, el movimiento casi automático de las manos y el *click* sobre la cámara. Implica también la volatilidad del contenido, su relevancia inmediata y breve. Menciona Fontcuberta el efecto de estos cambios en el fotorreporterismo, desde la pompa anterior a una era dorada extendida por años, hasta lo que se hace ahora y el fin de la nueva fotografía digital:

Por término medio, en cada reportaje de encargo se disparaban 27.000 fotos de las que terminaba publicándose una exigua docena, la cual había de ser forzosamente la requetehostia. Pero esos años de despilfarro han pasado, empujados por los efectos de un mercado cada vez más competitivo y por la inmersión en una nueva *mediasfera*. (Fontcuberta, 2011).

El artista Erik Kessels en su proyecto “24hrs in photos”<sup>9</sup>, realiza una instalación de arte peculiar, ubica todas imágenes fotográficas que se han subido en 24 horas al internet en el suelo de la galería, dejando el lugar lleno de una sobrepasada de una marea de 350.00 imágenes. Está representada la abrumadora cantidad de imágenes que cumplen algún propósito breve o no, en una crítica evidente a este sistema masivo de producción de imágenes digitales. Luego de esto me pregunto sobre el destino de *estas* imágenes, sus autores y autoras que anhelaron estas imágenes, llevaron algún fragmento de su realidad a ellas, y quisieron hacer una huella propia del estar presente, del ser testigo, del allí que no ha de volver. Y es abrumador como estas imágenes en un bloque tan grande no representan nada, cómo se anulan las unas a otras. Vale la pena en ese sentido preguntarse qué tan relevante es seguir haciendo fotografías.

Fontcuberta menciona un “El decálogo Postfotográfico”: Sobre el papel del artista: Ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos. (Fontcuberta, 2001) Porque

---

<sup>9</sup> <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos> consultado el 20 de noviembre de 2022

no es una falta de imágenes sino de una razón que nos mueva a hacerlas, siendo ahora tan inmediato y fácil hacer fotografía, dotar de sentido es de alguna manera pensar en la imagen mental que ha de ser parte de esta nueva imagen fotográfica presente. Lo relaciono con un momento de pausa frente a la cámara o al mismo celular, no es tanto que dice esta imagen de mí, sino lo que yo quiero que perdure de ella, lo que sea capaz de prevalecer, el último de sus mensajes posibles, es acercarnos a mirar más allá de la imagen en frente nuestro. Hay un fenómeno que encuentro bastante común especialmente en la fotografía de paisajes, es el interés de dimensionar el espacio de formas nuevas. Con el uso de los drones para fotografía y video el aspecto de la imagen paisajística ha cambiado, desde planos perpendiculares al suelo, como amplios espacios más allá del eje horizontal al nivel de los ojos. La fotografía de paisajes está cambiando su forma de plasmarse, claramente hay una relación sujeto-objeto dependiendo del equipo fotográfico que se pueda conseguir (que claramente obedece a un privilegio económico). No obstante, me gustaría reparar en la repercusión estética de este tipo de fotografías, qué es lo que podría quedar de ellas. Mi respuesta personal es una nueva forma de representar la huella humana en el paisaje, en el espacio mismo, si no es del todo salvaje, hay un griño presente a la huella humana en lo natural. La huella de elementos que coexisten, en o sin armonía es discutible, pero son las mismas huellas de las cavernas, se seres humanos relacionándose con el espacio original, encuentro eso potente e interesante, al mismo tiempo es un ejercicio mental sugestivo: colocarse frente a estas imágenes y reconocer las diferencias y aspectos comunes en la naturaleza de lugares tan remotos entre sí como los andes y la estepa siberiana, o los desiertos de Sahara y la costa peruana, qué tan diferenciados puedan ser entre sí o en qué más aporten a nuestra apreciación del mundo, puede ser determinado por su intención al ser realizados, pero que lleguen a cumplir únicamente con ese fin es un poco difícil, por la naturaleza de lo fotográfico como una imagen sin signo.

Un caso aparte es la representación de quien hace la fotografía, que también ha cambiado. Cuando estaba desarrollando este proyecto, recordé una pregunta que solía hacerme en la escuela de fotografía; intentaba recordar al menos el rostro de las personas que hacían las fotografías, pondré un ejemplo para aclarar esta idea: tengo un retrato de mí y mis hermanos en la plaza de armas de Huaraz, todos pequeños y aunque puedo recordar algunos fragmentos de aquel día, no puedo recordar al fotógrafo de la calle, es más no recuerdo si fue incluso mi madre quien hizo esa foto. En la representación de los individuos había un ojo presente e invisible en la imagen, el ojo de quien ve detrás de la

cámara, esa figura casi fantasmal ha quedado de alguna forma desplazada (no en todos los casos) en la fotografía actual, el fenómeno *selfie* ha desplazado al sujeto invisible y lo ha materializado, el fotógrafo es el fotografiado, hay una serie de roles que se ocupan por la misma persona y que ocurren al mismo instante, en el decálogo fotográfico: Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral). (Fontcuberta, 2011). El tiempo y la forma de recordar ese minúsculo momento creativo se ha trasladado al sujeto sobre el que subyace la misma foto. en ambos ejemplos el paisaje y los cuerpos, siguen siendo las mismas motivaciones de nuestros ancestros que en las cavernas de maravillaban al poder ver el mundo por primera vez.

Hay una frase merodeando la internet cuyo autor no recuerdo: hacemos fotografías para recordar que tiene sentido en nuestras vidas. No quisiera entrar en debates sobre si es que es o no mejor esta abundancia de fotografías, prefiero pensar en que mi propia práctica fotográfica no está detrás de la búsqueda de poder representar, lo que me interesa es entender la repercusión de unas pocas fotografías en mi propia vida e historia, como menciona Fontcuberta dotarlas de inteligencia, en mi caso, acercar mi propio ejercicio a relacionarme con la imagen desde una posición de experiencia vital.

¿Cuál es esta experiencia vital? O quizás la pregunta correcta sea pensar, ¿Qué es lo que constituye una experiencia vital?, no podría en todo caso referirme a un estado profundamente filosófico ya que mi formación no me ha llevado en ese camino, pero sobre lo que sí puedo hablar es de mi relación con la fotografía a un nivel digamos, menos material. La fotografía representa un momento que por alguna razón (salvo algunas evidentes excepciones), tiene un propósito. Una vez mi padre me contó la historia de cuando él vio por primera vez el mar. Sucede que mi padre, nació en una comunidad campesina rural típicamente remota de la sierra de Ancash, y su lengua materna es el quechua, usaba ojotas y poncho además de sombrero. Cuando ya era grande tenía el afán de *ver Lima*, no había una relación personal de tener que hacer para un propósito, sino que era una idea presente en los chicos del pueblo, poder ver la capital del país que además estaba al lado del mar. Cuando le pregunté ¿Y tú recuerdas como fue?, me dijo él que estaba en el bus pasando el sector de Pasamayo y miró por la ventana. ¿Cómo te sentiste? *Estaba impresionado*. Entonces naturalmente después de pensar la fotografía como una herramienta al servicio de la memoria me pregunto, esta vívida imagen ¿Es o no es fotografía? Y aunque suena descabellado, yo creo que sí. Porque aquello que conmovió a

mi padre me ha conmovido también a mí, porque es el mismo mar que alguna vez en mi tiempo de estudiante en Lima también llegué a sentir completamente raro, porque compartimos una imagen común, es en todo caso, una experiencia de la plenitud de la vida misma.

## 2.2 Desplazamientos temporales del signo visual

Antes de entrar en este subcapítulo me gustaría comentar una anécdota típica de las acampadas. Estoy segura que algunas personas que acampen me pueden dar la razón en este aspecto. Sucede que en las noches más oscuras la luz de las linternas, aún siendo potentes, pueden alumbrar sólo la parte más cercana al espacio donde uno se encuentra, hay un pequeño efecto visual cuando una tiene la linterna en la frente y puede ver las pequeñas partículas de polvo suspendidas en el haz de luz que la linterna ilumina; y ver como esas pequeñas motas de polvo suspendido o el propio vapor de la respiración desaparecen frente al vacío de la oscuridad. Sólo la luz más cerca a nosotros puede hacernos ver lo que tenemos enfrente. Cuando recuerdo estos momentos, en los que estoy sola en la noche tratando de distinguir lo que tengo en frente, y la luz de mi linterna frontal es casi un bálsamo ligero frente a toda la otra ausencia de luz; entonces apago las luces e intento que mis ojos puedan distinguir en la oscuridad y lo que se encuentra en el espacio donde estoy acampando, y dependiendo de qué tan cansada esté, puedo pasar un buen rato intentando ver.

Comparo los efectos de la luz de los que ya he comentado antes (desplazamiento, naturaleza efímera, etc.) con los efectos del tiempo, o dicho de mejor manera, *de estar sujeto al paso del tiempo*. ¿Qué tipo de relación tiene la fotografía con este concepto? Podemos partir desde lo evidentemente físico y especular que la fotografía tendrá un determinado aspecto producto de la interacción de la luz con el soporte fotosensible por un determinado tiempo. La fotografía es un representamen de *su* tiempo al ser una huella del momento que ha pasado, de lo vivido, de lo que ha existido. Y podemos en un espacio más inmaterial si se quiere, y decir que la fotografía no es el tiempo que ha pasado, sino una herramienta que nos permite resistir al tiempo mismo. Pero esta última afirmación a la vez se ve afectada por el *paso* de este preciso tiempo ¿Qué puede pasar con una imagen que nadie puede reconocer? imágenes vacías que se han de llenar por quien quiera llenarlas, después de un tiempo toda imagen que representa algo se convierte en silencio.

Si trasladase estas ideas sobre lo que implica lo temporal a la primera anécdota que contaba sobre las linternas frontales, eso me hace pensar en que, hay un tiempo que permite develar lo que una imagen representa: es un tiempo cercano a su existencia. Las partículas literales y simbólicas que sostienen una fotografía flotan y desaparecen. Puede que, no en el sentido físico (si es una imagen preservada en un museo, por ejemplo) pero, si en las fotografías familiares que, aunque siguen existiendo cambian cuando no hay alguien que reconozca lo que representan. Imagino que, si en algún momento un retrato de mi mamá termina en una tienda de antigüedades, queda la huella de una mujer que nadie sabe quién es, entonces, ¿Es o no ella? Pues sí y no, soy una ferviente defensora de la posibilidad, y de que aquello posible en la extensión de un sistema dual de existencia, es de hecho dos caminos que confluyen y se separan y se vuelven a unir, así *ad infinitum*. La imagen representa a la única mujer que mi madre fue, y que es representación de ella y no de otra mujer; cuando nadie la pueda reconocer, es posible que no haya nadie igual y al mismo tiempo deje de ser ella. Porque desaparece su nombre, su historia, se desvanece quien era esa persona. En este caso, de ser y no serlo a la vez, hay una serie de condiciones que pueden o no desplazar diferentes tiempos ¿Qué ha de ser en todo caso de los millones de imágenes que se producen a diario en los celulares? ¿Qué ha de ser de los millones de copias fotográficas análogas de los álbumes familiares? ¿Qué ha de ser de todos esos rostros, paisajes, que como chispas de luz han iluminando una serie de certezas, de momentos que existieron? Dentro de las cuestiones desarrolladas en el presente proyecto, entiendo el efecto del tiempo a partir de volver a hacer una serie de preguntas, valdría la pena plantearse: ¿Esa imagen sigue existiendo porque sabemos de su contexto, su historia y su autor? Sino más bien, ¿Qué lleva a esta imagen a seguir *resistiendo* el paso del tiempo?

Antes de seguir elaborando esta idea debo precisar a qué me refiero con resistir. Puede entenderse en primer lugar como una característica de dureza: resistir de doblado, resistir el peso, resistir el movimiento. En este proyecto la interpreto como *persistir*, *permanecer*. La imagen que se sigue haciendo presente persistiendo con el paso del tiempo, resistiendo el efecto del tiempo, manteniéndose viva. Adentrarse en las condiciones que permiten esto es entrar en un laberinto de lo cultural, de lo histórico, lo social, lo económico y filosófico, tan solo por mencionar algunas de las condiciones que permiten precisamente la permanencia de las fotografías en nuestras vidas. No hay un canon de lo relevante. En todo caso, creo que una característica humana que tiene que ver

con el paso de eventos que transitan a las personas hacia su propia evolución son los sistemas globales de comunicación, sin duda son, ejemplo del perfeccionamiento de sistemas de comunicación anteriores; no me gustaría debatir que tanto bien o mal sea el resultado de esto en nuestra forma personal de relacionarnos con otros en estos nuevos sistemas. Lo que me interesa problematizar el aspecto visual que resulta de esta situación(es), hay una relación paralela entre la capacidad de que un signo visual, en este caso específicamente la fotografía, sea capaz de existir. Tanto la fotografía de mi madre en un presente futuro como la de la ventana de Niépce seguirán siendo fotografías, seguirán siendo otorgadas de significado, y ambas, en diferentes momentos, muy probablemente distintos, desaparecerán. Podría decir que recuperar del pasado fotografías así, pérdidas, es como volver a hacer sentido, volver a significar, porque fuera de lo visible y evidente en las imágenes, hay también un invisible, un sentido y hasta un sin sentido de lo real y la historia.

Hay un cuento de Gabriel García Márquez que se titula: Un señor muy viejo con unas alas enormes (1968). En la historia, en un pueblo caribeño rodeado de calor y olvidado en el rincón más lejano de todo lo conocido, una tarde cayó del cielo un hombre alado. Este ya era muy viejo, casi sin dientes, hablaba en un idioma raro y tenía unas alas muy grandes y negras, no parecía un ángel o, mejor dicho, no se parecía a la imagen de los ángeles que tenían los del pueblo en la cabeza. Comía papillas y secaba al sol sus grandes alas. Parecía perdido, senil, de otro tiempo quizás, y después de vivir en el corral de las gallinas y llenar de un alboroto generalizado el pueblo elevó un día su cuerpo, levantó sus alas y se fue volando. Dejando el pueblo como lo había encontrado. Los límites de la comunicación, de la existencia y de lo real son parte de este cuento en el que todo confluye bellamente. Sin la posibilidad de establecer comunicación no queda más que inventarse las historias; ante la imposibilidad de parecer o ser lo que se ve y no lo que está dentro de un imaginario colectivo está la duda; y sobre la vida, pues ésta sigue existiendo, sigue resistiendo.

Y en este proyecto como he mencionado antes, me interesa el espacio en el que el límite de lo que hace sentido deja de hacerlo, es pertinente preguntarme ¿Cuándo un tiempo dejar de significar, o poniéndolo en términos más simples, ¿Cuándo es que un tiempo dejar de ser afecto de su propio paso? Podría alguna situación en el transcurso de la vida decantar en un estado de ese tipo, no necesariamente atemporal, sino simplemente carente de lugar. En mi propia práctica fotográfica me interesa entender el tiempo como

un embudo capaz de filtrar sentidos<sup>10</sup> las fotografías son huellas de luz tan volátiles como la luz misma, tan imposibles de asir sin que cambien por fuera y hasta por dentro. Pero el tiempo se cuantifica, y de alguna forma el tiempo también significa. Considero que toda imagen fotográfica esta de alguna manera sujeta al olvido, a su propia desaparición, es sólo cuestión de dejar pasar el tiempo.

### 2.3 Tres ideas: luz, cuerpo y ojo

Para hablar de los límites bien valdría la pena pensar en dos efectos: lo que sostiene un límite y quién o qué determina la existencia de un límite. En ambos casos es importante pensar en las posibilidades de respuesta a estas preguntas de forma más amplia. Con respecto a lo fotográfico, que es materia de estudio de este proyecto, considero que el límite que sostiene la imagen tiene que ver precisamente con su soporte. Solo para dar una estructura cronológica, y no una apreciación de valor, me gustaría proponer un orden temporal respecto a los soportes fotográficos, porque creo que es relevante pensar en qué contexto histórico se inscriben estos procesos de transformación. En primer lugar: el soporte material (las fotografías que se imprimen en una superficie), luego el soporte virtual (en el que la fotografía está viva en la vasta red de información). Y finalmente, un soporte que me gustaría plantear como parte de este proyecto visual: un soporte intermedio.

Teniendo en cuenta la evolución y procesamiento de materiales fotosensibles, el material que sostiene por primera vez una fotografía es una serie de objetos y de momentos *precisos*. Es entonces que creo que una primera etapa tiene la característica del soporte físico, como fueron: los daguerrotipos, los cianotipos, las placas de vidrio, las placas de celulosa, la película de cine, las copias análogas: todos esos soportes constituyen una primera etapa. Me gustaría además mencionar una serie de puntos que se añaden a esta reflexión sobre la fotografía material, o laminar. En el sentido de estar constituida por láminas o capas, menciona Barthes:

---

<sup>10</sup> De hacer sentido, significar.

La fotografía pertenece a aquella clase de objetos que no podemos separar en dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el bien y el mal, deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir. (1995, p. 33)

Es así pues que la imagen fotográfica está constituida por su materia, lo que la soporta en todo caso la hace existente y aquello circunscripto en este espacio. Me gustaría hacer una reflexión sobre lo que implica en mi proceso creativo la lectura de la fotografía sobre la materia, y creo que para esto sea mejor recurrir a un ejemplo. Tengo la sospecha de que los grandes fotógrafos y fotógrafas de guerra tenían, además de una destreza técnica impresionante, la capacidad *de estar absolutamente presentes* en donde sea que trabajasen. Esta afirmación viene de pensar en que solamente en un estado mental de ese tipo se podría resultar en lo que ellos y ellas lograron en su trabajo fotográfico, una lectura inmediata del momento, algo como una lectura primitiva del presente. Una de las fotos del desembarco en Normandía<sup>11</sup> de Robert Capa (1913), con las muchas situaciones increíbles del día D<sup>12</sup> es un ejemplo de un momento presente absoluto. En esta imagen, se ve a un soldado tratando de llegar a la orilla de la playa, hay una especie de barrido en la imagen. En el rostro, distinguible, se ve un gesto en la cara del soldado: una especie de aspecto específico que expresa de alguna forma el *horror de ese momento*. Entre el cansancio, la supervivencia y quizás hasta una profunda soledad. Son elementos vivos, orgánicos. Ese momento se hace real, más que eso, se hace vivo. Y ese es otro aspecto de la materialidad, que ya sea una foto de la guerra, o alguna de un álbum familiar, tiene esa capacidad de contención de un momento, y en términos quizás más abstractos, alargan el tiempo, como decía Barthes, hasta poder incluso repetirlo miles de veces. La capacidad de reconocer lo que ocurre es lo que sostiene esa imagen también, su soporte es una serie de láminas materiales como ha mencionado Barthes, y láminas mentales para poder hacernos recordar lo vivido y luego se convertirse en un recuerdo.

El siguiente soporte en el que se inscribe la fotografía es el espacio digital. Quería mencionar que, a un nivel muy personal, siento que estamos dentro de una etapa vital en la que el ser humano va despegándose de la necesidad de interactuar de forma física. Queda todavía más clara la necesidad tan contemporánea de una búsqueda del recordar,

---

<sup>11</sup> <https://www.elmundo.es/internacional/2014/06/06/538eb6f8268e3ec65a8b456b.html> consultado el 19 de noviembre, 2022.

<sup>12</sup> <http://focusleon.es/y-si-robert-capa-tomo-solo-11-fotos-en-el-desembarco-del-dia-d/> consultado el 22 de noviembre, 2022.

de materializar el momento que no volverá, volver a ver a las personas o lugares que han pasado. De hecho, una característica muy humana si es que lo pienso más profundamente. Y, dicho de otra manera, esta facilidad de registrar imágenes, no es sino un paso más de lo análogo, pero sin ningún tipo de freno. Hay más fotos de las que podríamos contar, ¿qué impacto tiene esto en nuestra relación con la imagen fotográfica? Hay alguna forma de cuantificar esta situación que, como un cuchillo corta por ambos lados respecto a la relación interpersonal y personal con lo que nos rodea. Considero que una característica de este tiempo es que, la destreza fotográfica no es equivalente a la cantidad de fotografías producidas, y sin desmerecer ningún proceso creativo, creo que este es un punto importante, precisamente por el resultado de esta interacción. Hacemos fotografías como una especie de diario de vida, de aquello que nos interesa recordar, de aquello que nos interesa compartir e incluso de alguna tendencia con la finalidad de darnos a conocer. Todos puntos de vista válidos. Recuerdo que en Lima durante la primera bienal de fotografía de Lima el año 2012 Joan Fontcuberta comentaba cierta anécdota:

Antes de la presentación (de la charla en la bienal) he mirado en Google, y he tecleado: Perú. Hay quinientas cincuenta y cinco millones de imágenes disponibles sólo en google. Y si ahora salgo ahora a la calle: ¿Obtendré otra imagen distinta? ¿O que aporte alguna novedad, alguna contribución distinta a lo que ya se encuentra hecho? (...) seguramente cualquier imagen que yo pueda producir como un turista existen ya en esos archivos exhaustivos que son esos portales de internet. (en: Gregorio Sifuentes Pinedo 2021, 0:30)<sup>13</sup>

Dentro de la teoría desarrollada por Fontcuberta, está claro que: No fotografiamos para detenernos a recordar lo que pasó, fotografiamos para decir que estuvimos allí, de que nuestra huella es relevante, aunque esta declaración sea también la confluencia de una serie de estados materiales y mentales desde el privilegio o desdicha que cada persona puede permitirse, igual la gestación de imágenes efímeras, el autor plantea la sobreabundancia de imágenes a partir de su pertinencia. Es claro que, este concepto es distinto a la posición que tengo de que toda imagen contiene alguna historia y fragmento

---

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3\\_oUaSA582o](https://www.youtube.com/watch?v=3_oUaSA582o) consultado 18 de Noviembre, 2022.

vital, pero ambos procesos se apoyan en el hecho real de que hay cada día más de demasiadas imágenes.

Hoy más que nunca nuestro sistema de relaciones personales está basado en la imagen ideal que proyectamos, no es casual desde el uso de filtros desde el inicio incluso de la fotografía analógica, se ha ido perfeccionando hasta este nivel en la fotografía digital. Considero que no son inocentes juegos estéticos, son afirmaciones reales de estatus, poder económico, relaciones culturales, aspiraciones sociales e independencia. En La obra de arte en su época de su reproductibilidad técnica, el genial estudioso Walter Benjamín (1892) menciona que, las obras de arte tienen esta cualidad especial conocida como su *aura*, que es una especie de *alma* especial que la hacía única, a pesar de haber sido copiada miles de veces, pero más que el efecto de su copia, el aura es también una confluencia de argumentos implícitos en el ejercicio de la experiencia: ¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar (2003, p. 47). Hay entonces una relación entre la obra con el momento de su creación, contexto y unicidad. En esta época digital ¿Hay un aura, o son acaso miles de millones de auras repartidas en lo que ocurre y lo que sobrevive en la vasta red de información? Una de mis fantasías más oscuras es imaginar lo que pasaría ante un colapso general de la internet y lo que pasaría si todas las imágenes una vez compartidas en la red desapareciesen sin opción a ser recuperadas. Me pregunto: ¿Qué es lo que realmente se perdería? O, es que ante tantos millones de imágenes simplemente ya hay muchísimas que se han anulado entre sí y son fotos que nadie recuerda. Lo más efímero de este tiempo es sin duda es esta gana de mantenerse presente en lo digital, como para Benjamin fue tratar de reproducir la obra porque esa reproducción sigue afirmando la existencia de un original en el que el tiempo y espacio han confluído.

Para el estudioso de nuestro tiempo: Zygmunt Bauman (1925) que menciona en el subcapítulo: El individuo en guerra con el ciudadano, de su libro Modernidad líquida, sobre cómo el ser individual no se reconoce más a sí mismo como parte de un grupo/comunidad en la sociedad moderna:

Asignar a sus miembros el rol de individuos es una marca de origen de la sociedad moderna. Esa asignación de roles, sin embargo, no fue un acontecimiento único: es una actividad re escenificada diariamente. La sociedad moderna existe por su

incesante acción “individualizadora”, así como la acción de los individuos consiste en reformar y renegociar diariamente la red de lazos mutuos que llamamos “sociedad”. Ninguno de los dos socios dura mucho tiempo. Y por lo tanto el significado de

“individualización” sigue cambiando, tomando siempre nuevas formas (2004, p. 36)

Son nuestros tiempos modernos para Bauman el caldo de cultivos de una soledad maleable y de un sistema económico basado en aislar funcionalmente a los individuos. Las relaciones interpersonales entre la gente, funcionan dentro de un sistema líquido, en el que nuestros sistemas de interrelación son flexibles: se adaptan a la forma predominante y evolucionan en su presentación a partir de sofisticada tecnología. ¿Somos realmente dueños de nuestros recuerdos? ¿O nuestras imágenes simplemente alimentan a un sistema de relaciones cada vez menos personales? Menos humano. Si la nueva revolución es la digital, inmaterial, ¿Qué es lo que queda de estos millones de imágenes? Sin duda no me animo a confirmar una respuesta, creo que la evolución de la fotografía nos está llevando por muchos caminos de forma paralela, desde nuevas formas de concebir la belleza y el cuerpo, las nuevas relaciones lingüísticas basadas en imágenes, e incluso, las nuevas fotografías del universo. Todo abre la capacidad humana de imaginar, a formas mucho más amplias e insospechadas de lo que ha sido posible ver antes. En mi muy personal opinión, esta era digital es sin duda un punto de inflexión entre lo que se nos ha dado como información y la nueva búsqueda de lo real. Qué tan capaces seamos como sociedad y humanidad de resolver nuestra existencia frente a esto ya es otra historia<sup>14</sup>.

La imagen fotográfica, es una herramienta para extender el momento vivido, sea cual sea su soporte creo que hay un sano acuerdo al respecto. La imagen fotográfica y su capacidad de trasladar el *alma y el momento*, ha sido desde su origen, la razón por la que se usa la fotografía no sólo como una herramienta técnica, sino también como una extensión de las posibilidades creativas, por eso es que *es* también arte con todas sus letras. Porque su fin es la propia evolución de un momento, a una imagen y luego a una memoria.

---

<sup>14</sup> Con respecto al uso de las redes sociales, considero que las personas no deberían compartir información de su diario de vida personal sin una reflexión previa que, como he mencionado antes, tenga la voluntad de transmitir algo más allá del Yo primario, sino a algo que construya un cuestionamiento de la retórica capitalista común. Pienso que el paso previo a este momento es la relación cotidiana interpersonal con aquellos que tenemos cerca. Y respecto a la producción de imágenes, mientras el diario personal sea un ejercicio de memoria consciente, yo no tengo ningún reparo en entender que las personas son capaces de hacer las fotos, diciéndolo en términos simples, que quieran.

La fotografía va decantándose a través de su existencia, en su propia transfiguración y desaparición. Las fotografías siguen otorgando sentidos a nuestras vidas, pero es vital relacionar un concepto a esta afirmación: la fotografía es el lápiz que dibuja una historia destinada a desvanecerse. Y está bien que sea así.

Es entonces que, un tercer soporte, como el que postulo en este proyecto es también algo sobre lo que vale la pena reflexionar. El destino final de la imagen es ser invisible. Vuelvo a un concepto que he mencionado con anterioridad: el Punctum. ¿Qué es sino finalmente sino una nueva imagen? Y volviendo a profundizar, me gustaría permitirme decir que es un estado de la imagen; porque a diferencia de una fotografía es una imagen que cambia, de esta en reconstrucción y deformación constantes. Pero en mi opinión sigue siendo imagen, sigue estando constituida de elementos visuales, sigue siendo fotografía, porque nace de un registro y se almacena sobre un soporte: la misma mente, y que, de nuevo, está sujeta incluso al olvido. En este sentido, y sin querer provocar lo mismo que al caminar sobre el agua, creo que el tiempo es también un concepto sobre el que vale la pena reflexionar: la memoria, y específicamente: la capacidad de significar está relacionada a las posibilidades lingüísticas que se establecen en el aprendizaje. Todo esto está sujeto a la progresión del tiempo en el sujeto, para ponerlo en términos visuales, no es la misma agua la que discurre bajo el puente; el tiempo sin duda tiene efectos reales en la percepción de las imágenes fotográficas y sus sentidos. Es por eso que postulo la fotografía como un sistema de comunicación circular, el tiempo que me ha tomado entender el mundo que me rodea funciona a partir de lo que puedo olvidar. No se trata de que la memoria es un recipiente infalible de momentos precisos, porque si es que ocurre ese desfase de lo que se puede recordar, es perfectamente humano como animales que somos ese tipo de divergencias. Lo que si hay presente en nuestra relación son el entendimiento de lo que está alrededor nuestro (y lejos ahora gracias a la internet), es la voluntad de entender conscientemente la posición personal en el mundo: a partir de imágenes es el mismo tiempo que me ha de tomar olvidar aquello que recuerdo, aquello al menos que he intentado registrar para no olvidar. Imaginar, finalmente, es transgredir lo real, desfigurarlo. La fotografía es un arte de esas características, capaz de desplazar a su propio signo, está totalmente lleno de contradicciones que como una espiral infinita pueden llevar a lugares mucho más profundos a partir de lo visible.

### Capítulo 3: tercer soporte: Borde(s)

En este capítulo final me gustaría concentrarme en los aspectos que conforman la presentación del proyecto. Como ya he mencionado anteriormente, quería explorar en esta etapa la posibilidad de anular la imagen. Pero me he dado cuenta que eso es virtualmente imposible. Lo que finalmente encuentro importante es decantar la fotografía como un acto imaginativo, apreciando su forma de existencia más sutil: la luz misma. Es por eso que, empleando para esto luz misma y, como un ardid de la mente, una pintura capaz muy oscura y una cámara fotográfica trato de hacer material, aquella luz invisible, impregnada y arrastrada desde el tiempo de lo vivido, del tiempo mismo que no voy a poder ver, y de esta especie de misterio vital que existe y persiste.

El Vantablack es una sustancia que tiene la capacidad de absorber la luz en lugar de reflejarla. He empleado esta sustancia dentro del proyecto como estrategia que representa el concepto que entiendo personalmente como la mente humana. La tinta funciona de la siguiente manera: la luz que incide, se absorbe en ella y una fracción de esta luz se vuelve a emitir. Entonces las superficies visibles cubiertas por esta tinta, se impregnan de energía y emiten una pequeña fracción de esa luz incidente. El Vantablack es una tinta compuesta básicamente de carbono que absorbe el 99.96% de luz<sup>15</sup> se ve negra, pero es literalmente un pequeño agujero negro que absorbe todo aquello que le llega, que le punza. Hay dos aspectos importantes en este aspecto: en primer lugar, la luz que incide sobre una superficie pintada con esta sustancia tendrá superficies de distintas temperaturas. Y el segundo aspecto, es que de alguna forma cada imagen que se proyecta sobre él se almacena casi en su totalidad en esta superficie, es decir, se mantiene dentro de él, se acumula.

En este proyecto empleo tres herramientas: una tinta muy oscura, desarrollada por el principio del Vantablack, y cuyo uso artístico ha sido otorgado únicamente al artista Anish Kapoor (1954) no me es accesible, pero estoy empleando una pintura tan oscura que tiene la capacidad de absorber luz en un porcentaje mayor a la pintura negra comercial (de hecho, menciona que absorbe el 99.9%)<sup>16</sup>. El segundo elemento es un proyector que

---

<sup>15</sup> <https://www.gq-magazine.co.uk/article/vantablack-anish-kapoor> consultado el 20 de noviembre de 2022

<sup>16</sup> <https://culturehustle.com/collections/black/products/black-3-0-11> consultado el 20 noviembre de 2022.

emite la luz se proyecta sobre la superficie oscura. El estado en el que se va transmitiendo la imagen que ocurre, es un estado previo a la fotografía, es una imagen en transmisión que se registra en el momento mismo a través de una cámara que se encuentra mirando no a la estructura negra, sino al espectador, a la persona y al momento en que esta se encuentra fugazmente frente a la instalación. Este ojo mecánico, es el mecanismo por el que se origina esta travesía de luz es el elemento que la traslada, es el filtro que recorta un momento y una luz para hacerla transitar por la instalación.

Finalmente me gustaría mencionar que este proyecto, así como muchos otros pueden pensar lo que es y seguirá siendo la fotografía. La aproximación personal que tengo al respecto es que es una sucesión casi infinita de momentos, de su captura y su almacenamiento. No es que el proyecto muestre una *no* imagen, es simplemente una reflexión inmaterial sobre la fotografía y que tiene por conclusión de que toda fotografía es un fragmento de tiempo, de memoria, de luz que no se pierde; sino que se almacena y existe. Hablar de la suficiencia de la existencia en sí no es el fin de este proyecto. La idea que quisiera comunicar es que toda imagen fotográfica es una imagen en movimiento y en constante transformación, que no pueda ser visible no es una limitación para su iluminación y su existencia. Sin querer irme a un extremo, pero usando como ejemplo un dicho popular: quienes mueren nunca nos dejan, quizás sólo desaparecen por un tiempo. Lo que verdaderamente constituye el fin de algo es su almacenamiento en un nivel tan profundo de nuestra mente en la que solo se pueden trasladar como fantasmas, como huellas, como chispas de luz misma que hacen todo lo que viene después existir. Incluso esta tesis misma, se almacenará en algún lugar del internet en el que este proyecto seguirá vivo o irá desapareciendo lentamente.

Y no quiero dejar ir este capítulo sin mencionar una anécdota más a suerte de colofón, hace un par de días mientras estaba en los remolinos del cansancio de escribir este texto, el trabajo, el dinero, las ganas de viajar y el pasar de los días me encontré con una amiga a la que hace mucho tiempo no veía: Lena. Ella me preguntó cómo había estado, y como estaba en ese momento, le dije que estaba tremendamente cansada escribiendo. Me preguntó de qué iba mi tesis a lo que le dije: es sobre *la fotografía*. Entonces ella dijo mucho más relajada: Ah, es solo eso. Y en ese momento, le dije, lo que realmente hago es pensar en la imagen antes de que sea foto y después cuando es un recuerdo. Fue un breve instante en el que su rostro cambió por completo, y ella me dijo: Claro, claro que lo fotográfico está *detrás*. Y me contó una pequeña anécdota; luego de

salir de viaje cuando era mucho más joven, en uno de sus primeros viajes sola por Europa, había comprado una pequeña cámara de fotos, pero esta era su primera cámara de fotos digital. En su viaje tomó (me encanta este paralelo entre hacer una fotografía y beber, como si tomar una foto fuese beberla, hacerla interna) muchas fotografías ya casi al final de su viaje la cámara tuvo un de pronto, el lente no cerraba y no podía taparla, metió la cámara a su mochila y siguió caminando. Luego empezó una lluvia que la empapó, cuando llegó a algún lugar se dio cuenta que la cámara se había mojado, pero no tuvo mucho miedo porque pensó que la tarjeta de memoria todavía preservaba las fotos de su viaje. Tal fue su sorpresa al llegar a su casa, cuando llevó la cámara a un servicio técnico y el dependiente le dijo: no se pueden recuperar, ninguna de ellas. Le pregunté entonces ¿Qué sentiste cuando te dijo eso el técnico? Y ella dijo: tristeza.

Frente a esta anécdota no tan feliz vuelvo a la pregunta que desencadenó este diluvio: ¿Qué queda?, y es entonces que, este punto del texto me gustaría proponer la fotografía de múltiples maneras; como aquella luz inicial, como elemento que se transforma en lenguaje, como ícono, como símbolo, como palabras, como dibujos de luz, como huellas de luz, como reliquias del pasado, como memorias del presente, como piezas del rompecabezas futuro. La fotografía más que una imagen fija es una imagen que se mueve lentamente al ritmo de la vida. Creo que nuestro afán moderno de vivir rodeados de imágenes es precisamente una búsqueda del sentido del camino vital; no estamos demarcando nuestra historia, estamos dejando las huellas de quienes somos en el presente. El tiempo fotográfico es un tiempo delimitado en sólo este momento, y creo que eso es hermoso. Especialmente ahora que nos rodea una suerte de aceleramiento de la cotidianeidad y que incluso luego de una tragedia pandémica enorme que puso en pausa a todo el mundo<sup>17</sup>, lo que se movía rápidamente no eran nuestras relaciones personales basadas en la imagen, eran nuestras relaciones personales entre personas. La fotografía, así como otras artes, se convirtieron en resistencia, en herramienta de contemplación colectiva de lo que pudo hacerse ver como verdaderamente importante. La fotografía es pues una herramienta social que en mi opinión está más allá de su imagen, más allá de lo que muestra. Es pura alma.

La fotografía no es una definitiva demarcación de lo que hay. La fotografía en todo caso es una estructura fija que, como he mencionado antes, tiene una existencia propia,

---

<sup>17</sup> Quizás exceptuando con justicia a lugares remotos y comunidades no contactadas.

cambia y tiene su propia evolución y existencia. Considero que aquellas obras de arte, desde las más celebradas y resguardadas en museos, hasta las más anónimas como las fotos del viaje de mi amiga celebrando su primera partida a ver una parte del mundo, son todas obras vivas. Que nacen de un momento de plenitud y que celebran su existencia resignificándose y desvaneciéndose, tal como lo hacemos las personas a lo largo de nuestras vidas.

No hay una muerte única ni un nacer definitivo, en todo caso lo que existe en esta vida, es el transcurso de la misma, sin muchos misterios, solamente siguiendo su curso, sosteniéndose en los límites que contempla cada momento y cada parte. Yo celebro que, aún en este momento de millones de fotos diarias, todas ellas sean testigo de lo que somos como humanidad, y que incluso las imágenes de la infamia, de la violencia, de la más profunda tristeza y soledad humanas no son más que un lado de la balanza de las otras imágenes que celebran la vida, el despertar en la mañana, de la naturaleza, los animales y lugares vivos, de personas que nos transmitieron profunda dicha, de los momentos que nos dieron paz. Fotografías que le dan sentido a la historia de miles de años que están contenidas en las imágenes del mundo que nos rodea, y que siempre será nuestro.

## Conclusiones

A partir de las preguntas planteadas y sin esperar que esto constituya respuestas definitivas e inequívocas, quiera mencionar aquellos puntos que me parecen momentos de inflexión para preguntas futuras.

1. La fotografía es un estado intermedio visual. Que, aunque nace como una imagen fija, va constituyéndose en varias imágenes producto de la reconfiguración de los recuerdos. La imagen fija es una chispa inicial a una serie de nuevas imágenes mentales, todas fotos y todas vivas.

2. En este momento de nuestra historia la gran cantidad de imágenes fotográficas producidas lleva a las mismas en muchos lamentables casos a su propia anulación.

3. El tiempo fotográfico depende de que tanto se desplacen los sentidos que pueden significar fotografías, mientras haya un alguien que recuerde una imagen seguirá existiendo, y si hay un alguien que no conoce la historia, pero puede ser capaz de interpretar los elementos visuales de la imagen fotográfica, ésta igual seguirá existiendo indefinidamente.

4. La autoría de una imagen fotográfica es fija a nivel inicial (es de quien ha hecho la foto) pero, en el pasar del tiempo el nuevo autor de la imagen es quien es capaz de recordarla. Una vez que una imagen entra en la memoria hay un nuevo autor, el usuario que la recibe, y la nueva fotografía que nace de él/ella es invisible a los demás.

Y sólo para terminar, me gustaría ensayar una respuesta a esta pregunta que tengo en mente, la pregunta de qué es aquello queda; tratando de no ir muy lejos y tampoco quedarme muy en la superficie. Lo que queda, lo que realmente queda de una imagen fotográfica no es más que el sentimiento que la hizo existir en primer lugar, lo que queda es un pequeño fragmento y un pequeño viaje en el tiempo, lo que queda de la fotografía es lo que en ella se ha vivido, el momento que la hizo nacer. Es casi como un espacio completamente oscuro que absorbe toda la luz posible que llega a él, y que, por defecto, estará siempre lleno de luz.

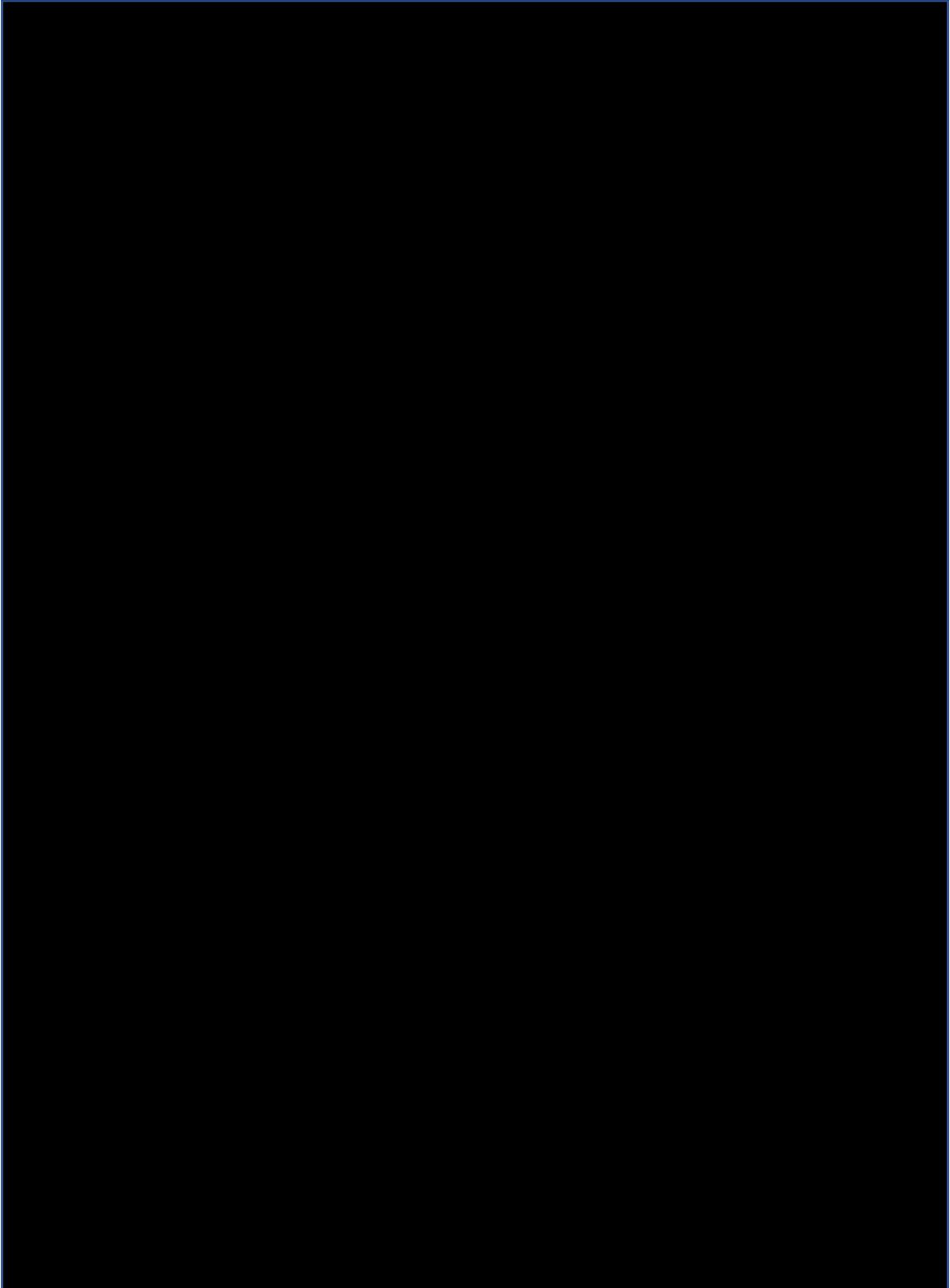


Fig. 0.

## Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (1970) El mensaje fotográfico en Barthes, R. (Ed.), *La Semiología - Revista Communications*. Tiempo contemporáneo.

Barthes, R. (2006) Cap. 2 – La foto inclasificable, Cap. 3 – La emoción como principio, Cap. 10 – Studium y Punctum en *La cámara Lúcida, notas sobre fotografía*. Paidós.

Bauman, Z. (2004) *Modernidad líquida*. (3ra reimpresión) Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

DC. [DC] (17 de Octubre, 2022). *Scott Walker: 30th Century Man (Full Documentary)* [archivo de video] Youtube

[https://www.youtube.com/watch?v=4PIVzWAfm\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=4PIVzWAfm_s)

De Saussure, F. (1985) Cap. 1 – Naturaleza del Signo lingüístico en *Curso de Lingüística General*. (Vol. 12) Editorial Planeta.

Everaert-Desmedt, Nicole (2004), “*Peirce's Semiotics*” [Archivo PDF]  
<http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>

Fontcuberta, J. (2011) *Por un manifiesto Postfotográfico*. La Vanguardia  
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-unmanifiesto-posfotografico.html>

Krauss, R. (1990) Cap. III, La fotografía y la forma. Sub cap. Stieglitz: Equivalentes. En Krauss R. (Ed.) *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos* Gustavo Gili SA.

Montalbetti, Mario (2013) Cap. 2 – El Lugar del arte y el Lugar de la Memoria, en *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Ed. Johanna Hamann Mazure. Fondo Editorial PUCP.

Pierce, Ch. (1987) Cap. División de los signos e Ícono, índice y símbolo en *Obra Lógico – Semiológica*. Taurus.

Sifuentes Pinedo, Gregorio [Gregorio Sifuentes Pinedo] (18 de noviembre, 2022). *Joan Fontcuberta: “La furia de las Imágenes” (3/4)* [archivo de video] Youtube  
[https://www.youtube.com/watch?v=3\\_oUaSA582o](https://www.youtube.com/watch?v=3_oUaSA582o)

Sontag S. (2003), Cap. 3. En *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.